

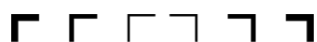
PPGCINEUFF

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF
Instituto de Arte e Comunicação Social - IACS
Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual – PPGCine

Francieli Rebelatto

**CINEMA E FRONTEIRAS:
TERRITÓRIOS, PAISAGENS E MULHERES NO QUADRO
CINEMATOGRAFICO DE FILMES LATINO-AMERICANOS REALIZADOS
ENTRE ARGENTINA, BRASIL, PARAGUAI E URUGUAI.**

Niterói
2022



PPGCINEUFF

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE - UFF
Instituto de Arte e Comunicação Social - IACS
Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual – PPGCine

Francieli Rebelatto

**CINEMA E FRONTEIRAS: TERRITÓRIOS, PAISAGENS E MULHERES NO
QUADRO CINEMATOGRAFICO DE FILMES LATINO-AMERICANOS
REALIZADOS ENTRE ARGENTINA, BRASIL, PARAGUAI E URUGUAI.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Cinema e Audiovisual – PPGCine – do
Instituto de Arte e Comunicação Social – IACS,
da Universidade Federal Fluminense, como
requisito final para obtenção de título de Doutora
em Cinema e Audiovisual

Orientadora: Prof. Dr^a Marina Cavalcanti
Tedesco

Linha de Pesquisa: Histórias e Estéticas

Niterói
2022

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

R289c Rebelatto, Francieli
CINEMA E FRONTEIRAS: TERRITORIOS, PAISAGENS E MULHERES NO
QUADRO CINEMATOGRAFICO DE FILMES LATINO-AMERICANOS REALIZADOS
ENTRE ARGENTINA, BRASIL, PARAGUAI E URUGUAI / Francieli
Rebelatto ; Marina Cavalcanti Tedesco, orientadora. Niterói,
2022.
216 p. : il.

Tese (doutorado)-Universidade Federal Fluminense, Niterói,
2022.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2022.d.00612328074>

1. Cinema latino-americano. 2. Cinema e fronteiras. 3.
Mulheres no cinema. 4. Paisagem. 5. Produção intelectual. I.
Cavalcanti Tedesco, Marina, orientadora. II. Universidade
Federal Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social.
III. Título.

CDD -



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL



PPGCINE UFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa da doutoranda **Francieli Rebelatto**, na
forma em que se segue:

Aos **26 dias do mês de abril de dois mil e vinte e dois**, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da defesa de doutorado em Cinema e Audiovisual de **Francieli Rebelatto** formada pelos seguintes professores doutores: Marina Cavalcanti Tedesco (orientadora - UFF), Catarina Amorim de Oliveira Andrade (UFPE), Filipa Rosário (Universidade de Lisboa), Eduardo Dias Fonseca (UNILA), Mauricio de Bragança (UFF). Abertos os trabalhos, a presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“Cinema e fronteiras: territórios, paisagens e mulheres no quadro cinematográfico de filmes latino-americanos realizados entre Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai.”**. Feita a exposição, a presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca o caráter complexo, implicado e apaixonado da tese. Elogia a bibliografia, que combina textos históricos com atualizações a partir da produção contemporânea. Reconhece a capacidade de construir uma metodologia que permite refletir sobre a própria prática artística, em diálogo com as teorias e com outros filmes. Por fim, sublinha o domínio e a clareza demonstrados durante a defesa.

Assim, a banca considerou a aluna **APROVADA (X) NÃO APROVADA ()**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Marina Cavalcanti Tedesco, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Marina Cavalcanti Tedesco (Orientadora - UFF)

Catarina Amorim de Oliveira Andrade (UFPE)

Filipa Rosário (Universidade de Lisboa)

Eduardo Dias Fonseca (UNILA)

Maurício de Bragança (UFF)

AGRADECIMENTOS

À *classe trabalhadora*, pela sua capacidade de idear, transformar e produzir.

À velha enxada do meu *pai agricultor*, Aurélio Rebelatto. Às mãos pesadas e amorosas da minha *mãe feminista, camponesa e sindicalista*, Vilma Secco Rebelatto. A ambos, por terem me proporcionado uma vida cheia de música, de poesia, de lutas e militância, mesmo diante de tantas agruras, em razão das condições socioeconômicas.

Mais do que tudo, a eles agradeço pela minha *consciência de classe* e por terem me despertado para a necessidade de uma arte que nos ajuda forjar um caminho de emancipação. Faço destaque, ainda, para a presença na minha vida dos meus irmãos, Márcio José e Gracieli, e, em especial, da minha irmã, Tatiane, com quem divido a casa e as ansiedades deste processo final de escrita da tese e, mais do que isso, por seguirmos compartilhado sonhos/sueños de nos mover e intervir no mundo por meio da arte.

Desde a Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), agradeço o carinho, a *camaradagem* e a parceria dos(as) colegas professoras e professores do curso de Cinema e Audiovisual. Às colegas mulheres que estiveram comigo no *set* de gravação do filme *Pasajeras*. (2021). Aos estudantes, por serem sempre o lugar do contraditório e dos vários tipos de afeto.

Dedico esta tese aos estudantes da primeira turma de Cinema da Unila e, com isso, não poderia deixar de homenagear Danto Giardina, Rafael Gomes e Martina Piazza Conde – PRESENTES.

Foi também na Unila que aprendi a lutar, a me organizar como trabalhadora e militante no sindicato docente. Por isso, agradeço profundamente aos(às) camaradas e colegas da SESUNILA (Seção Sindical dos Docentes da Universidade Federal da Integração Latinoamericana), do ANDES-SN (Sindicato Nacional dos Docentes das Instituições de Ensino Superior). Ainda, aos(às) meus(minhas) camaradas de todo o Brasil que cerram fileiras comigo no Partido Comunista Brasileiro (PCB) e que constróem ao meu lado o caminho para o Socialismo.

Tenho a imensa alegria de ter na trajetória da vida muitos amigos, amigas e amores, trajetória esta na qual dedico meu mais profundo afeto e carinho: às Renatas, aos Fernandos, Andréias, Eduardos, Heloissas, Thiagos, Carlas, Marios. Cruzo a fronteira para lembrar de Axel's, de Emilio's e com eles, o internacionalismo. Evoco estes nomes no plural para que tantos outros bonitos afetos sejam reverberados e contemplados nestes. Ao adorável camarada Dani um agradecimento especial por tantas poesias provocadas mesmo diante da difícil conjuntura. A eles(as) dedico meus versos, andanças e formulações no presente e no futuro, e, mais do que isso, a eles e a elas eu quero seguir dedicando, ombro a ombro, a mais fraterna solidariedade e minha imensa capacidade de um amor que nos liberte!

Agradeço à Nina Tedesco, por me orientar neste percurso e por ser uma grande companheira de luta sindical no ANDES-SN. E, com isso, estendo meus agradecimentos aos(as) meus(minhas) colegas, professoras e professores do PPGCINE (Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual) da UFF (Universidade Federal Fluminense), da SOCINE (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e de Audiovisual), da ASAECA (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual) e do Grupo de Pesquisa Cinematografia: Expressão e Pensamento. Não poderia esquecer dos (as) pesquisadores e pesquisadoras que integraram minha banca de qualificação e de defesa pelas generosas contribuições a este trabalho.

Por fim,

PAUSA

Poesia.
Cólera.
Estrada tão pequena
Vida-cinema

Rasurava histórias
E passos embaralhados na fronteira.

(REBELATTO, 2021).

Eu serei Poesia

A poesia está em mim mesma e para além de mim mesma.
Quando eu não for mais um indivíduo,
eu serei poesia.
Quando nada mais existir entre mim e todos os seres,
os seres mais humildes do universo,
eu serei poesia.
Meu nome não importa.
Eu não serei eu, eu serei nós,
serei poesia permanente,
poesia sem fronteiras.

(Camarada Jacinto Passos, em 1942)

Corpo-fronteira

Contrabandeou um palmo das águas das Cataratas,
um portunhol *yopará* e um riso no meio do tererê.
De contrabando também veio o guarani.

Uma vez lhe perguntaram:
Qual o preço do contrabandar de uma poesia?

Tudo dependia,
Do peso de cada palavra ao cruzar a fronteira.

(Camarada Fran Rebelatto, em 2021)

RESUMO

Este trabalho se propôs realizar a análise fílmica, política e contextual de obras cinematográficas latino-americanas, realizadas nos últimos dez anos, entre as fronteiras da Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai, as quais trazem em seus textos fílmicos a articulação de um pensamento sobre as *paisagens* das fronteiras, ao sul da América Latina, com *personagens mulheres* que se deslocam sobre estes *territórios fronteiriços*. Situamos os filmes em seus contextos políticos e sociais, a partir das especificidades das produções cinematográficas nessas regiões, com a compreensão de aspectos históricos destes territórios e a conformação de suas fronteiras. A análise formal das obras partiu do exercício teórico-analítico que teve como centralidade o papel da direção de fotografia como um ofício criativo e político que determina a expressão dessas paisagens, personagens mulheres e território no quadro cinematográfico. Os filmes analisados correspondem a *A mulher do pai* (Brasil-Uruguai, 2018), *Pela janela* (Brasil-Argentina, 2018), *Guarani* (Paraguai-Argentina, 2017), *La patota* (Argentina-Paraguai, 2016), *Las acacias* (Paraguai-Argentina, 2015), pois entendemos que essas obras impulsionaram as personagens a um *deslocamento territorial e afetivo* detonando, com isso, uma compreensão distinta das cartografias de territórios de fronteira e sobre os *imaginários sociais e políticos dessas regiões*, reelaborando esteticamente outras percepções, centradas na expressão do papel das *paisagens fronteiriças* e na construção de subjetividades das personagens articuladas com seu entorno social, mais do que a materialização concreta dos territórios físicos e suas características em si. Trouxemos a experiência do filme *Pasajeras* (2021), de Fran Rebelatto, autora da presente investigação, como uma obra articuladora daquilo que nos propusemos a chamar de *práxis cinematográfica*, ou seja, amalgamamos a relação entre realizar a leitura de filmes, ao mesmo tempo em que filmamos uma obra que versava sobre os mesmos temas. Interessou-nos, por fim, refletir sobre como essas obras cinematográficas articularam a apreensão das contradições da realidade, deram forma a elas a partir das especificidades da linguagem cinematográfica e nos ofereceram elementos para a leitura da realidade concreta de uma sociedade de classes, onde se expressam todas as formas de exploração e opressões. Partimos da compreensão de que o conhecimento artístico e o conhecimento científico têm o mesmo objeto que é a realidade objetiva, mas que cada um desses conhecimentos apreendem o real de formas distintas e é a articulação destes conhecimentos que tratamos de tecer nesta tese compreendendo o filme como uma produção social.

Palavras-chaves: cinema e fronteira, cinema e paisagem, território, mulheres no cinema.

ABSTRACT

This work proposes to carry out a filmic, political and contextual analysis of Latin American cinematographic works, carried out in the last ten years, between the borders of Argentina, Brazil, Paraguay and Uruguay, which bring in their filmic texts the articulation of a thought about the landscapes of the borders, in the south of Latin America, with female characters who move over these border territories. We place the films in their political and social contexts, based on the specificities of cinematographic productions in these regions, with the understanding of historical aspects of these territories and the conformation of their borders. The formal analysis of the works started from the theoretical-analytical exercise that had as its central role the role of the direction of photography as a creative and political craft that determines the expression of these landscapes, women characters and territory in the cinematographic framework. The analyzed films correspond to *A mulher do pai* (Brazil-Uruguay, 2018), *Pela Janela* (Brazil-Argentina, 2018), *Guarani* (Paraguay-Argentina, 2017), *La patota* (Argentina-Paraguay, 2016), *Las acacias* (Paraguay) -Argentina, 2015), because we understand that these works propelled the characters to a territorial and affective displacement, detonating, with this, a distinct understanding of the cartographies of border territories and on the social and political imaginaries of these regions, aesthetically re-elaborating other perceptions, centered on in the expression of the role of border landscapes and in the construction of subjectivities of the characters articulated with their social environment, more than the concrete materialization of physical territories and their characteristics in themselves. We brought the experience of the film *Pasajeras* (2021), by Fran Rebelatto, author of the present investigation, as an articulating work of what we proposed to call cinematographic praxis, that is, we amalgamated the relationship between performing the reading of films, at the same time that we filmed a work that dealt with the same themes. Finally, we were interested in reflecting on how these cinematographic works articulated the apprehension of the contradictions of reality, shaped them from the specifics of cinematographic language and offered us elements for the reading of the concrete reality of a class society, where express all forms of exploitation and oppression. We start from the understanding that artistic knowledge and scientific knowledge have the same object, which is objective reality, but that each of these knowledges apprehends the real in different ways and it is the articulation of this knowledge that we try to weave in this thesis, understanding the film as a social production.

Keywords: cinema and frontier, cinema and landscape, territory, women in cinema.

RESUMÉN

Este trabajo se propone realizar un análisis fílmico, político y contextual de obras cinematográficas latinoamericanas, realizadas en los últimos diez años, entre las fronteras de Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay, que traen en sus textos fílmicos la articulación de un pensamiento sobre los paisajes de las fronteras, en el sur de América Latina, con personajes femeninos que transitan por estos territorios fronterizos. Situamos las películas en sus contextos políticos y sociales, a partir de las especificidades de las producciones cinematográficas en estas regiones, con la comprensión de aspectos históricos de estos territorios y la conformación de sus fronteras. El análisis formal de las obras partió del ejercicio teórico-analítico que tuvo como rol central el papel de la dirección de fotografía como oficio creativo y político que determina la expresión de estos paisajes, personajes femeninos y territorio en el marco cinematográfico. Las películas analizadas corresponden a *A mulher do pai* (Brasil-Uruguay, 2018), *Pela Janela* (Brasil-Argentina, 2018), *Guarani* (Paraguay-Argentina, 2017), *La patota* (Argentina-Paraguay, 2016), *Las acacias* (Paraguay) -Argentina, 2015), pues entendemos que estas obras impulsaron a los personajes a un desplazamiento territorial y afectivo, detonando, con ello, una distinta comprensión de las cartografías de los territorios fronterizos y sobre los imaginarios sociales y políticos de estas regiones, estéticamente re-elaborando otras percepciones, centradas en la expresión del rol de los paisajes fronterizos y en la construcción de subjetividades de los personajes articulados con su entorno social, más que la materialización concreta de los territorios físicos y sus características en sí mismos. Trajimos la experiencia de la película *Pasajeras* (2021), de Fran Rebelatto, autor de la presente investigación, como un trabajo articulador de lo que propusimos llamar praxis cinematográfica, es decir, amalgamamos la relación entre realizar la lectura de películas, en al mismo tiempo que filmábamos una obra que trataba los mismos temas. Finalmente, nos interesaba reflexionar sobre cómo estas obras cinematográficas articulaban la aprehensión de las contradicciones de la realidad, las configuraban desde las especificidades del lenguaje cinematográfico y nos ofrecían elementos para la lectura de la realidad concreta de una sociedad de clases, donde se expresan todas las formas de explotación y opresión. Partimos de la comprensión de que el conocimiento artístico y el conocimiento científico tienen el mismo objeto, que es la realidad objetiva, pero que cada uno de estos saberes aprehende lo real de diferente manera y es la articulación de este saber lo que tratamos de tejer en esta tesis, entendiendo el cine como una producción social.

Palabras clave: cine y frontera, cine y paisaje, territorio, mujeres en el cine.

LISTA DE ABREVIATURAS E SILGAS

- ABC Fotografia – Associação Brasileira de Cinematografia
- ANCINE – Agência Nacional de Cinema
- ANDES – Sindicato Nacional dos Docentes das Instituições de Ensino Superior
- ARG – *Argentina*
- ASAECA – Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual
- BRA – Brasil
- Cepate – *Centro Paraguayo de Teatro*
- COCAAL – Colóquio de Cinema e Arte da América Latina
- DocPy – Documentalistas del Paraguay
- EHESS – *École des Hautes Études en Sciences Sociales*
- Etnodoc – Edital de Apoio à Produção de Documentários Etnográficos sobre o Patrimônio Cultural Imaterial
- FARC – Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia
- Fipresci – Federação Internacional de Críticos
- FONA – Fundo para o Fomento e Desenvolvimento da Produção Audiovisual Nacional
- FONAP – Fundo Nacional do Audiovisual Paraguaio
- IAAviM – Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
- ICAIC – *Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas*
- IACS – Instituto de Arte e Comunicação Social
- INAP – Instituto Nacional do Audiovisual Paraguaio
- Interartis – *Entidad de Gestión colectiva de Actores del Audiovisual*
- PCB – Partido Comunista Brasileiro
- PPGCine – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual
- Oprap – Organización de Profesionales del Audiovisual Paraguayo
- OTAN – Organização do Tratado do Atlântico Norte
- PPGCEN – Pós-Graduação em Artes Cênicas
- PPGI – Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar
- PPV – Plano ponto de vista

PY – *Paraguay*

SESUNILA – Seção Sindical dos Docentes da Universidade Federal da Integração Latinoamericana (UNILA), Seção Sindical do ANDES-SN

SNC – *Municipalidad de Asunción y la Secretaría Nacional de Cultura*

SOCINE – Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e de Audiovisual

TAL – Televisão América Latina

TCC – Trabalho de Conclusão de Curso

TDA – Televisão Digital Aberta

UAP – Unión de Actores del Paraguay

UFG – Universidade Federal de Goiás

UFS – Universidade Federal de Santa Maria

UnAM – Universidade Nacional de Misiones

UnB – Universidade de Brasília

UNILA – Universidade Federal da Integração Latino-Americana

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Mapa 1 – Fotografias e frames de filmes realizados no meu percurso formativo desde a graduação	25
Figura 2- Fotografia realizada entre Brasil e o Uruguai, 2009.....	30
Figura 3- Ñanduti	35
Figura 4 - Na fronteira, em Foz do Iguaçu. Em casa.....	41
Figura 5 - Mapa 2 – “Filmografia de fronteira”.....	49
Figura 6 - Mapas 3, 4 e 5, respectivamente	51
Figura 7 - Frame do filme “Guarani” (2015)	78
Figura 8 - Frame do filme “Guarani” (2015)	78
Figura 9- Frame do filme "Mulher do pai" (2017)	84
Figura 10 - Frame do filme "Mulher do pai" (2017).....	84
Figura 11 - Frame do filme "Pela janela" (2017)	86
Figura 12 - Frame do filme “La patota” (2016).....	87
Figura 13 - Frame do filme “Las acácias” (2011).....	89
Figura 14 - Deslocamentos pelo Rio Paraná ou pela Ponte Internacional	89
Figura 15 - Diálogo no café da manhã presente no filme "Pasasejas".....	90
Figura 16 - Frames do filme “Pela Janela" (2017).....	105
Figura 17 - Frames do filme "Guarani" (2015).....	106
Figura 18 - Frame do filme "Las acacias" (2011).....	106
Figura 19 -Frames do filme "La patota" (2016).....	107
Figura 20 - Frames do filme "Mulher do pai" (2017)	107
Figura 21 - Frames do filme “Pasajeras” (2021).....	108
Figura 22 - Frames do filme “Mulher do pai” (2017).....	112
Figura 23 - Frames do filme “Pela janela” (2017)	114
Figura 24 - Cristiane Oliveira e Heloisa Passos para visita de locação.	128
Figura 25 - Christinas' World (1948).....	129
Figura 26 - Frames do filme “Mulher do pai” (2017) considerando a paisagem-personagem pampa gaúcho/gaúcho	130
Figura 27 - Frames do filme “Mulher do pai” (2017) destacando a frontalidade da fotografia de Heloisa Passos	132
Figura 28 - Frames do filme “Mulher do pai" (2017).....	134

Figura 29 - Frames extraídos do filme “Guarani” (2015), de Luis Zorraquín. Direção de fotografia: Diego de Garay.....	139
Figura 30 - Frames do filme “Guarani” (2015)	143
Figura 31 - Frames do filme “Guarani” (2015)	144
Figura 32 - Província de Corrientes. Frames do filme "Pela janela" (2017).....	146
Figura 33 - Província de Corrientes. Frames do filme "Pela janela" (2017).....	147
Figura 34 - Frames do filme “Pela Janela” (2017).....	148
Figura 35 - Frames do filme “Pela Janela” (2017).....	149
Figura 36 - Imagens: imagem borrada do verde da selva misioneira; locais das madeiras na beira da estrada; caminhões que carregam as madeiras; os indígenas que percorrem o caminho na lateral. Frames do filme "Pela janela" (2017).	150
Figura 37 - Frames do filme “La patota” (2016)	152
Figura 38 - Frames do filme "La patota" (2016).....	153
Figura 39 - Diálogo e paisagem.....	155
Figura 40 - O caminho e o verde dos campos argentinos ao fundo.....	157
Figura 41 - Quatro camadas.....	159
Figura 42 - Exemplo de pillow shots	161
Figura 43 - Frames do filme “Mulher do pai” (2017).....	179
Figura 44 - Pintura de Thérèse de Balthus (1938). Frame do filme "Mulher do pai" (2017).....	181
Figura 45 - Frames do filme "La patota" (2016).....	183
Figura 46 - Frames do filme “La patota” (2016)	184
Figura 47 - Frames do filme "Pela janela" (2017).....	185
Figura 48 - Frames do filme “Pela Janela” (2017).....	186
Figura 49 - Frames do filme "Guarani" (2015).....	187

SUMÁRIO

MANIFIESTO DE LA MUJER TRANSFRONTERIZA.....	15
INTRODUÇÃO	16
1 Da errância à dialética: pavimentamos um novo caminho na relação com o cinema	16
2 <i>Práxis</i> cinematográfica: entre a escrita de uma tese e de um filme	21
3 O encontro com as fronteiras e a fotografia: o percurso formativo	24
4 Debates travados sobre fronteiras, paisagens e mulheres no quadro cinematográfico: um <i>ñanduti</i> <i>fronteiriço</i>	35
A PRIMEIRA RUPTURA (antes do primeiro capítulo).....	40
1 Memórias do Diário de tese, abril de 2020.....	40
CAPÍTULO 1	42
1.1 <i>Nuestro norte sigue siendo el sur</i> : Cinema, territórios e fronteiras ao <i>sur</i> da América Latina	42
1.1.1 Invertendo mapas no cinema: por um cinema <i>entrefronteiras</i>	50
1.1.2 A cinematografia do Paraguai e a organização do setor audiovisual para aprovação da <i>Ley de Cine</i> (2018)	58
1.1.3 Desde Misiones na Argentina: a Selva Misioneira como personagem	64
1.1.4 Desde o Pampa-fronteira: um breve olhar sobre o cinema uruguaio.....	67
1.2. Território, os lugares da fronteira: Nossas ‘terras distantes’ no cinema.	69
1.2.1 As fronteiras reveladas nos filmes: entre o espaço concebido e vivido.	76
1.2.2 É possível falarmos, então, de um ‘cinema de fronteiras’?.....	93
CARTA DE PASSAGEM – TRANSIÇÃO ENTREFRONTTEIRAS	102
CAPÍTULO 2 - Paisagens das fronteiras ao sul no quadro cinematográfico.....	103
2.1 As paisagens e os deslocamentos no cinema entre-fronteiras	105
2.2 No quadro cinematográfico: a direção de fotografia como forma de ler o cinema e suas paisagens	119
2.3 Paisagens das fronteiras ao sul no campo fílmico e nos limites do quadro cinetográfico..	126
2.3.1 Nalu, a casa e o pampa no filme <i>Mulher do pai</i> (2016).....	126
2.3.2 De um <i>river-movie</i> a um <i>road-movie</i> em <i>Guarani</i> (2015): rios, estradas e deslocamentos entre o Paraguai e a Argentina.....	138
2.3.3 A água, a janela, o olhar de Rosália sobre a paisagem entre o Brasil e a Argentina	145
2.3.4 A terra <i>colorada</i> de <i>Misiones</i> , um lugar à margem: Paulina decide voltar	150
2.3.5 A paisagem nas margens da cabine de um caminhão: o encontro de Jacinta e Rubén	156

2.3.6 A Ponte Internacional, o Rio Paraná e as Cataratas: mulheres no cotidiano fronteiriço em <i>Pasajeras</i> (2021).....	157
CAPÍTULO 3 Mulheres, <i>Mujeres</i> , <i>kuñas</i> e seus deslocamentos territoriais e afetivos no cinema.....	165
3.1. Que imagens, imaginários e realidades nos provocam as personagens mulheres nos filmes <i>entrefronteiras</i> ?	174
3.2. Os debates teóricos-práticos que pavimentam às lutas das mulheres trabalhadoras: nossas lentes sobre o cinema e as mulheres no quadro cinematográfico.....	188
CARTA DE PASSAGEM PARA A CONCLUSÃO	197
CONCLUSÃO	198
FILMOGRAFIA	209
ENTREVISTA EM VÍDEO	210
BIBLIOGRAFIA	211

MANIFIESTO DE LA MUJER TRANSFRONTERIZA

(Poesía dos diários de tese, agosto de 2019)¹

Traficava en su garganta unas palabras dulces
 En sus párpados el peso de la paisaje
 Los ojos-ríos tenían ganas de abrazar el verde de la selva
 En su cuello cargava un sudor misionero
 Las espaldas marcadas por el tiempo, de sueños, cargavan Cataratas.
 Su vientre,
 Roto por la violencia del Pombero,
 en los pies sentía el enamoramiento por el cruce,

Cruce por el puente
Cruce de colectivo
Cruce por balsa
Cruce en la mirada soñadora

Cargava también en esa bolsa negra o azul
 los deseos de sus hijas,
 la inconformidade con la injusticia
 el ódio por la plata gananciosa de sus patronos.
 Pero, necesitaba (...)

Tiene la sangre entreverada con la tierra como en un ñanduti
 trenzava sus cabellos negros y pasos apresurados
 sangre guarani, paraguaya, argentina, brasileña,
 um palabreado confuso desde el portunhol yopará, un idioma selvático.

¿Qué mujer era esa?
preguntaron todos por ahí en la frontera.

Por veces, lhe encontravan nos marcos aduaneros,
 volando sobre el puente, bajo el agua del Paraná
 en las leyendas,
 nel grito fuerte das quedas d'água:
 las que están submersas, las que estan visibles!

¿Qué mujer era esa?
 Gritaban del otro lado de la frontera...

Mujer, mulber, Kuña esa transfronteriza!
¡Esa que es pasajera!

¹ Poesía de minha autoria, a qual foi escrita durante o processo de pesquisa para o longa-metragem *Pasajeras*, bem como da escrita deste trabalho. A poesia está publicada no livro *Fronteira* (2021), no qual consegui reunir um conjunto de poesias e fragmentos de relatos de viagem que corresponderam ao percurso de formação no doutorado. Peço passagem à poesia para que a *práxis* da produção do conhecimento, investida na relação entre a teoria e a prática, se estenda para outras fronteiras da linguagem.

INTRODUÇÃO

1 Da errância à dialética: pavimentamos um novo caminho na relação com o cinema

Esta introdução tem por objetivo explicar sobre quais bases conjunturais se conformou o processo de formação no doutorado para chegarmos à reflexão deste trabalho e às escolhas realizadas na caminhada. Logo, descrever o percurso formativo interdisciplinar que nutriu as várias questões norteadoras sobre as fronteiras territoriais entre os países ao sul do continente latino-americano, desde a graduação até o doutorado, e apresentar cada uma das partes que integraram a tese, no sentido de orientar o leitor no que encontrará nos três capítulos que seguem e nos diálogos teóricos e metodológicos propostos.

Nesta tese intitulada “Cinema e Fronteiras: territórios, paisagens e mulheres no quadro cinematográfico de filmes latino-americanos realizados entre Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai”, nos debruçamos sobre um conjunto de filmografias contemporâneas, as quais foram realizadas em territórios de fronteiras ou que estavam de passagem por essas regiões limítrofes. Os filmes – *Mulher do pai* (2017), de Cristiane Oliveira; *Pela janela* (2017), de Caroline Leone; *La patota* (2016), de Santiago Mitre; *Guarani* (2015), de Luis Zorraquín; *Las acácias* (2011), de Pablo Giorgelli; e *Pasajeras* (2021), de minha autoria – foram analisados à luz da direção de fotografia, antes disso, contextualizamos suas formas de produção, situando-os a partir de aspectos históricos e geográficos dos territórios de fronteira entre os países mencionados. Colocou-se no debate a percepção dos deslocamentos territoriais e afetivos empreendidos pelas personagens mulheres que se destacavam nas obras e a que projeto societário estavam vinculadas suas histórias.

Interessou-nos refletir sobre como essas obras cinematográficas articularam a apreensão das contradições da realidade, deram forma a elas – a partir das especificidades da linguagem cinematográfica – e ofereceram elementos para a leitura da realidade concreta de uma sociedade de classes, onde se expressaram todas as formas de exploração e opressões. Partimos da compreensão de que o conhecimento artístico e o conhecimento científico têm o mesmo objeto, que é a realidade objetiva, mas que cada um desses conhecimentos apreendem o real de formas distintas e é na articulação destes conhecimentos que tratamos de tecer esta reflexão entendendo o filme como uma forma artística e uma produção social.

Meu interesse inicial, ao apresentar o projeto para o Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da UFF (Universidade Federal Fluminense), em 2017, era o de me debruçar sobre um conjunto de documentários produzidos nestes territórios de fronteira, ao sul do nosso continente, no sentido de questionar quais imagens e imaginários eram articulados nessas

narrativas. Na caminhada do doutorado, no entanto, fui me deparando com um novo conjunto de filmes, neste caso, ficcionais, que movimentavam em seus enredos várias questões comuns, dentre elas, o fato de terem protagonistas mulheres que empreenderam algum tipo de deslocamento pelo território, por serem realizados em locações de fronteira ou de passagem por elas. Tratava-se de filmes que davam centralidade aos elementos pictóricos-estéticos das paisagens naturais destes espaços geográficos e eram resultados de acordos de coproduções internacionais. Estes elementos foram centrais na escolha deste *corpus* a ser analisado conjuntamente na presente investigação.

De um lado, havia os documentários que eu analisaria anteriormente, entre eles, *Linha imaginária* (2014), de Cintia Langie, a série documental *Mixtura de vida* (2002), de Ana Zanotti, *Mujeres entre fronteras* (2018), de Clarissa Navas, e *Amizade* (2020), de Chico Faganello, que apresentavam prioritariamente as particularidades do encontro intercultural destes lugares da fronteira entre Argentina, Brasil, Uruguai e Paraguai, dando destaque para a fronteira física. O cinema ficcional contemporâneo, o qual foi realizado na última década nesta região, por outro lado, se permitiu construir um pensamento sobre as fronteiras deslocando a centralidade do debate sobre o território físico, trazendo para o quadro cinematográfico as questões subjetivas e intersubjetivas das personagens em trânsito, seu encontro com as paisagens naturais e como elas eram afetadas e transformadas nestes percursos.

Uma tese, entretanto, não é apenas o resultado de um processo de diálogo entre diferentes marcos teóricos e escolhas metodológicas diante de um objeto de pesquisa, mas também é um processo que se forja na relação com a militância política, a realização cinematográfica, a fotografia, a literatura – neste caso, especialmente, a poesia – e com tudo que nos forma e nos conforma enquanto sujeitos que estão lendo, refletindo e escrevendo sobre o mundo e a realidade por meio de várias linguagens.

Isso significa dizer que sou afetada pela leitura da realidade, neste momento, orientada pela militância comunista, pela luta sindical no movimento docente, pelo fato de ser também realizadora audiovisual e, com esta bagagem, tento intervir na realidade em distintos espaços de construção de luta coletiva. Essas lutas são prefiguradas na coletividade, no contexto da universidade, da pós-graduação, no sindicato e no partido político. Ou seja, me coloco diante do mundo e, neste caso, dos filmes, como pesquisadora e docente, mas também como fotógrafa, cineasta, poetiza e militante. Eu me forjo, nesta caminhada de pesquisa e de vida, a partir da posição de “camarada”, em outras palavras, de quem reivindica encontrar, na universidade e em todas as dimensões da *práxis* militante, com aqueles(as) que tenham um pertencimento político comum em prol da luta pela emancipação da humanidade dos grilhões da exploração e das opressões.

Nessa introdução não pretendo apontar caminho formativo único ou defender que o percurso que eu escolhi seja uma referência estanque para demais pesquisas, mas considero importante relatar sobre a possibilidade de uma escrita doutoral que se dê no encontro entre a militância, os estudos acadêmicos e a produção artística, fazendo com que cada uma dessas dimensões atravesse e contamine as outras, em menor ou maior profundidade.

Essa escrita foi gestada diante do recrudescimento da realidade da classe trabalhadora, em que a luta de classes no Brasil, na América Latina e no mundo voltou a ter uma centralidade fundamental. Num momento em que o sistema capitalista não tem conseguido dar resposta para a sua própria crise (política, sanitária, econômica, ambiental e etc) e segue apostando num ciclo de acumulação que avança sobre os fundos públicos, transformando direitos sociais em mercadoria, aviltando a classe trabalhadora e precarizando sua vida ainda mais, por meio do desemprego massivo, da fome, da carestia, da falta de terra e de moradia. Não menos importante é a centralidade da geopolítica e dos conflitos entre diferentes interesses imperialistas e a corrida armamentista internacional. Observamos, neste sentido, com muita preocupação, as disputas entre a OTAN (Organização do Tratado do Atlântico Norte), liderada pelos Estados Unidos, em contraponto à Rússia que avança sobre o território da Ucrânia. Se mencionamos este conflito internacional, não ignoramos, no entanto, vários outros conflitos que seguem sendo levados à cabo pelos países imperialistas, como é o caso dos ataques à Somália ou o bloqueio criminoso contra Cuba. Estes conflitos internacionais geram, entre outras questões, um grande fluxo migratório e, com isso, a crise humanitária se aprofunda, em especial, em regiões de fronteira.

Essa conjuntura afeta diretamente o âmbito da cultura, da arte e da educação. No Brasil passamos por uma cruzada de desmantelamento das políticas públicas, com profundos cortes orçamentários para a educação, a pesquisa, a ciência e a tecnologia públicas, o que não é diferente no setor da arte e da cultura. Já de início, ainda em 2018, o atual governo ultraneoliberal e profascista de Jair Bolsonaro, ao assumir o governo, extinguiu o Ministério da Cultura. Logo, o incêndio no Museu Nacional, neste mesmo ano, e na Cinemateca Brasileira, em 2020, somado à ineficiência e crise na Agência Nacional de Cinema, a ANCINE, demonstraram a fragilidade institucional a que estamos submetidos desde então, o que se reflete na produção cinematográfica do país que depende do fundo público, em especial, para a garantia da produção cinematográfica independente.

A realidade brasileira nos coloca diante de um governo genocida, negacionista e anticientificista, e tudo isso expressa a face mais cruel de uma sociabilidade capitalista marcada profundamente pelas opressões de raça, gênero, sexo, entre outras determinações. Esta sociabilidade conforma, no presente, o aprofundamento de um *ethos* do ser humano individualista

e “empreendedor de si mesmo”, com o avanço da ideologia neoliberal que coloca no centro dos seus interesses a destruição dos direitos sociais, da natureza, dos povos tradicionais, dos equipamentos culturais, das políticas públicas que davam/dão um horizonte, mesmo que limitado, para a produção de cinema no Brasil e na América Latina e, assim, a construção de outras subjetividades e representações por meio das imagens.

Chamo a atenção para esta conjuntura, visto que, por mais que pareça distante do objeto de pesquisa – os filmes contemporâneos aqui analisados e discutidos, juntamente com os temas abordados nas narrativas destes filmes –, a minha leitura, enquanto analista e pesquisadora, não está apartada deste conjunto de contradições que afeta o cotidiano da realidade de nossa classe. É no encontro com um arcabouço teórico, com a prática da pesquisa, da realização cinematográfica e da militância que se configura uma *práxis* que pretende conformar, no espaço da elaboração teórica e prática, trazendo questões para intervir e transformar esta sociabilidade.

Este texto não pretende dar resposta aos anseios do tempo presente, mas movimenta, no interior de sua reflexão e no diálogo com uma cinematografia contemporânea, alguns elementos que podem nos ajudar a entender as matizes estruturais desta realidade latino-americana, por meio das particularidades das fronteiras que se apresentam nos filmes, e, mais do que isso, considerando questões que atravessam os dilemas históricos das mulheres trabalhadoras do continente em questão. Entendemos que o cinema, a arte e a linguagem são fundamentais na disputa da sensibilidade da classe trabalhadora massacrada por ideologias que a afastam da percepção sobre si e para si.

O que pavimenta as histórias das personagens que aparecem nos filmes analisados neste trabalho são tentativas, formas e buscas das(os) cineastas de expressar, no quadro cinematográfico, as nuances de uma sociabilidade em territórios de fronteira ou de passagem por elas, mais do que isso, é o foco na construção das intersubjetividades das personagens. As mulheres, nesse sentido, terão uma centralidade fundamental na análise política dos filmes.

O filósofo Alain Badiou (2015), em seu texto “O cinema como experimentação filosófica”, nos apresenta uma pertinente formulação para pensar o papel do cinema como uma arte de massas, melhor dizendo, como uma arte capaz de apresentar novas sínteses, a partir da leitura e da depuração da realidade. Nas palavras do autor:

A meu ver, o cinema provocou uma reviravolta, no centro da qual estava a criação de novas sínteses. Novas sínteses no tempo, novas sínteses entre as artes, novas sínteses de arte e não arte, novas sínteses nas operações de representação da moral. (BADIOU, 2015, p.53)

Alain Badiou (2015), ao entender o cinema como uma arte impura, que demanda a depuração dos materiais da realidade, acrescenta que a arte cinematográfica parte do material dado da realidade, daquilo que pode ser chamado de “repertório contemporâneo das imagens”, reelaborando-o e criando novas sínteses. O autor cita, como exemplo, o excesso de imagens no cinema, com a presença marcante do automóvel, da pornografia, da figura do gângster, dos tiroteios, do folclore urbano, da corrupção, dos ruídos, das explosões, ou seja, tudo que compõe o imaginário social contemporâneo. Conforme o autor, cabe ao cinema e aos cineastas aceitarem a complexidade infinita deste acúmulo de matéria-prima e tirar alguma pureza disso para a produção de novas sínteses. Isso significa dizer que, ao invés de refutar este excesso de matéria-prima da realidade, o cinema, desde sua gênese, visa transformar esse material. Nesse sentido, Badiou (2015) propõe que o cinema vai além das imagens-tempo e imagens-movimento, de Deleuze, mas o cinema é o resultado de uma batalha: ‘a batalha da arte contra a impureza’ do mundo (BADIOU, 2015, p.73).

Para produzir essas novas sínteses no cinema, a partir da depuração dos materiais da realidade, as condições de fabricação são muitas e inteiramente singulares. Mobilizam-se recursos técnicos e materiais complexos e heterogêneos. Conforme descreve Badiou (2015), “são necessários locações, cenários naturais ou construídos, espaços. Um texto, um roteiro, diálogos, ideias abstratas. E preciso dispor de corpos de atores e, num estágio posterior, de uma química e de um sistema eficiente e coordenado de aparelhos de montagem” (Badiou, 2015, p.67). É possível que o cinema, ao atingir uma síntese artística, revele este processo de reelaboração da matéria-prima ordinária a partir da luta que é o processo de depuração a que submete os seus materiais.

O intento com este trabalho é entender o processo de depuração da matéria-prima, ou seja, das contradições da própria realidade e dos diferentes entendimentos sobre as fronteiras e sobre o processo de criação dos filmes para a elaboração das novas sínteses cinematográficas que tratam dos territórios e suas paisagens, em diálogo com a história de personagens femininas, nos diferentes contextos de produção e nos contextos históricos que determinam a conformação destas fronteiras ao sul. Bem como algumas de suas investidas na construção de políticas públicas voltadas para a produção de imagens e de imaginários da região.

Ainda, no sentido de refletir o papel do cinema como meio de expressão e de reflexão, encontramos-nos com Walter Benjamin (2012), no texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica,” pois, para o autor, é no interior de grandes períodos históricos que a forma de percepção das coletividades humanas pode se transformar, ao mesmo tempo que seu modo de reprodução da vida. O modo pela qual se organiza a percepção humana depende do meio em que ela se dá e não é ele apenas condicionado naturalmente, mas historicamente. O cinema não está deslocado deste

condicionamento histórico e se constrói a partir de bases materiais e subjetivas que atravessam determinados períodos e, com isso, ocorrem as novas elaborações sobre esta base concreta que constitui a reprodução da vida humana. E são as elaborações dos cineastas, nas contradições do tempo presente, que nos interessa analisar.

2 *Práxis* cinematográfica: entre a escrita de uma tese e de um filme

A escrita desta tese foi gestada em paralelo com a realização do meu primeiro longa-metragem, *Pasajeras* (2021). Por mais que a tese e o filme tivessem questões comuns, não foi algo premeditado o fato de convergirem durante estes últimos quatro anos. O projeto da obra cinematográfica *Pasajeras* (2021) já estava em andamento, há cinco anos, entretanto, sem perspectivas de financiamento. Tratava-se, assim, de um projeto futuro. Logo após a aprovação na seleção do doutorado, recebi a notícia de ter sido contemplada no ‘Edital Rumos Itaú Cultural’, o que viabilizou a produção do filme. A partir daquele momento, o trabalho doutoral e o filme não tinham mais como não andar “ombro a ombro”.

As questões que tocam ambos os processos de elaboração de um pensamento crítico e da escritura – textual e imagética - dizem respeito às fronteiras territoriais ao sul da América Latina, as paisagens e histórias que as atravessam e as mulheres protagonistas dos filmes que vivem ou se deslocam por estes territórios. No trabalho doutoral, me propunha a dialogar com um conjunto de textos fílmicos, datados dos últimos dez anos e que tinham suas histórias marcadas no solo das fronteiras entre Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai ou de passagem por esses territórios, realizados por meio de acordos de coproduções, conforme já mencionamos no início do texto. Em *Pasajeras* (2021), pretendíamos construir uma história de mulheres trabalhadoras, da fronteira entre Brasil e Paraguai, nas cidades de Foz do Iguaçu e *Ciudad del Este*, compondo uma narrativa que complexificasse as várias determinações dessa realidade fronteiriça a partir do mundo do trabalho, buscando expandir as imagens sobre esta fronteira, em específico.

Em não raros momentos, acreditei que o fim da escrita do roteiro do filme, sua pré-produção, gravações e finalização – processo que se decorreu entre 2018 e início de 2021– estavam atrapalhando sobremaneira o doutorado. É fato que a realização da obra me tirou um tempo significativo no qual eu poderia me dedicar exclusivamente na análise dos filmes, tal como em ações que contemplassem a leitura e o entendimento de teorias que pudessem sustentar a compreensão dos filmes em relação à história do cinema. No entanto, ao final destes dois processos, convenci-me de que *Pasajeras* (2021) também fazia parte da tese e vice-versa, ou seja, a teoria e a prática sustentaram a construção de uma *práxis* que me transformou como cineasta e pesquisadora. Os

dois caminhos não estavam traçados lado a lado, mas estavam completamente entrelaçados e a práxis cinematográfica, decorrente deste encontro, é o que dava corpo à escritura deste trabalho de análise fílmica e de análise contextual e política que tinha como base uma perspectiva materialista e histórica do fazer e do pensar o cinema.

No início de novembro de 2020, chegou ao município de Foz do Iguaçu, desde a cidade de Figueira da Foz, em Coimbra (Portugal), o livro “O Trabalho das imagens, estudos sobre cinema e marxismo” (2020), no qual havia uma fraterna dedicatória – “*Com um abraço para a camarada Fran*” – escrita pelo pesquisador português e militante comunista, Sergio Dias Branco. O referencial teórico cruzou algumas fronteiras e suas alfândegas, se deslocou pelo território entre dois continentes e aqui, neste território entrefronteiras, corroborou no que concerne ao preenchimento de algumas lacunas do meu processo formativo. A chegada deste livro, entre os tantos que estavam dispostos sobre a mesa de estudos, reafirmou que a produção de conhecimento, contínua e em movimento, assim como a história, é feita por esforços coletivos e por encontros de diferentes bagagens teóricas e práticas e, neste caso, com muita camaradagem.

Sergio Dias Branco (2020) nos convoca à compreensão de que “as obras de arte surgem no interior da teia de relações sociais, num determinado momento histórico, e como tal são também marcadas pelo conflito de classes quer na sua origem quer nas diversas interpretações e apropriações a que estão sujeitas” (2020, p.50). Por isso, é fundamental olharmos para a obra de arte, neste caso, para os filmes, e entendermos como a vida social influencia o cinema e se reflete nele, pois, mesmo que os artistas possam recusar as influências havidas, será difícil refutá-las. O pesquisador recorre aos estudos de Marx e Engels, especialmente na obra “Manuscritos econômico-filosóficos”, de 1844, no sentido de reconhecer a arte como produção social, pois é da filosofia marxiana que foram construídas ferramentas para compreendermos que a existência de uma base objetiva e material, ao nos impor muitas determinações, não exclui a configuração subjetiva das produções sociais. Para o autor,

A subjetividade embora não seja arbitrária nem desligada do concreto, é certamente o campo de atividade própria de caráter reativo, reflexivo e criativo. O marxismo e seu humanismo unem o conhecimento artístico ao conhecimento histórico, o valor da obra de arte ao processo da história. O valor cognitivo da arte não tem apenas, nem sobretudo, a ver com sua capacidade de representação, mas com o seu potencial de mostrar as percepções da humanidade sobre ela própria como ser histórico, mesmo não recorrendo à representação figurativa. (Dias Branco, 2020, p. 24-25, grifo nosso)

A partir da compreensão do papel do cinema em mostrar as percepções da humanidade sobre ela própria, nos aproximamos das narrativas dos filmes com o intuito de perceber as

determinações que configuram os esforços de representação e de formulação de um pensamento estético desde a cinematografia sobre os territórios de fronteira que manifestam a complexidade das relações históricas e sociais que marcam as obras. Ou seja, optou-se por, a partir da base material objetiva das filmografias, perceber como o processo de produção de subjetividade, constitutivo do fazer artístico, nos convoca a outras sínteses sobre as fronteiras e suas paisagens no presente, com especial destaque para o processo de subjetivação das mulheres em cena.

Sergio Dias Branco (2020) defende que é fundamental tratarmos da relação entre o cinema e o mundo do trabalho ao considerarmos a arte cinematográfica como atividade humana com dimensão política. O cinema é uma arte que, por meio das suas próprias características, coloca o homem como um produtor da sua história, em outras palavras, os filmes não só são produtos da história, mas também uma possível mediação do homem para fazer a história. O cinema carrega em si determinações de classe, raça, gênero, dentre outras. Em especial, o autor destaca, quando pensamos nas dimensões da ideologia, que é um problema ativado nas obras cinematográficas no domínio da representação, mas também na construção de um discurso sobre o mundo, com isso, na inscrição do mundo – ao se colocar como “natural” para os(as) espectadores(as) – pode se tornar inconsciente, do ponto de vista político, constituindo modos de enxergar o mundo que não correspondam a sua totalidade.

É o caso dos discursos hegemônicos, os quais são apresentados pela mídia sobre os territórios de fronteira e que, em sua maioria, associam estes lugares a imagens e imaginários de contravenção social, violência, contrabando, imigração indevida, entre outros estereótipos que, se, por um lado, carregam elementos constitutivos da realidade concreta das fronteiras, por outro, não ampliam o espectro de entendimento da fronteira para além deste escopo da contravenção, não expressando, assim, outras dinâmicas sociais, culturais e políticas que podem alargar a compreensão desta realidade.

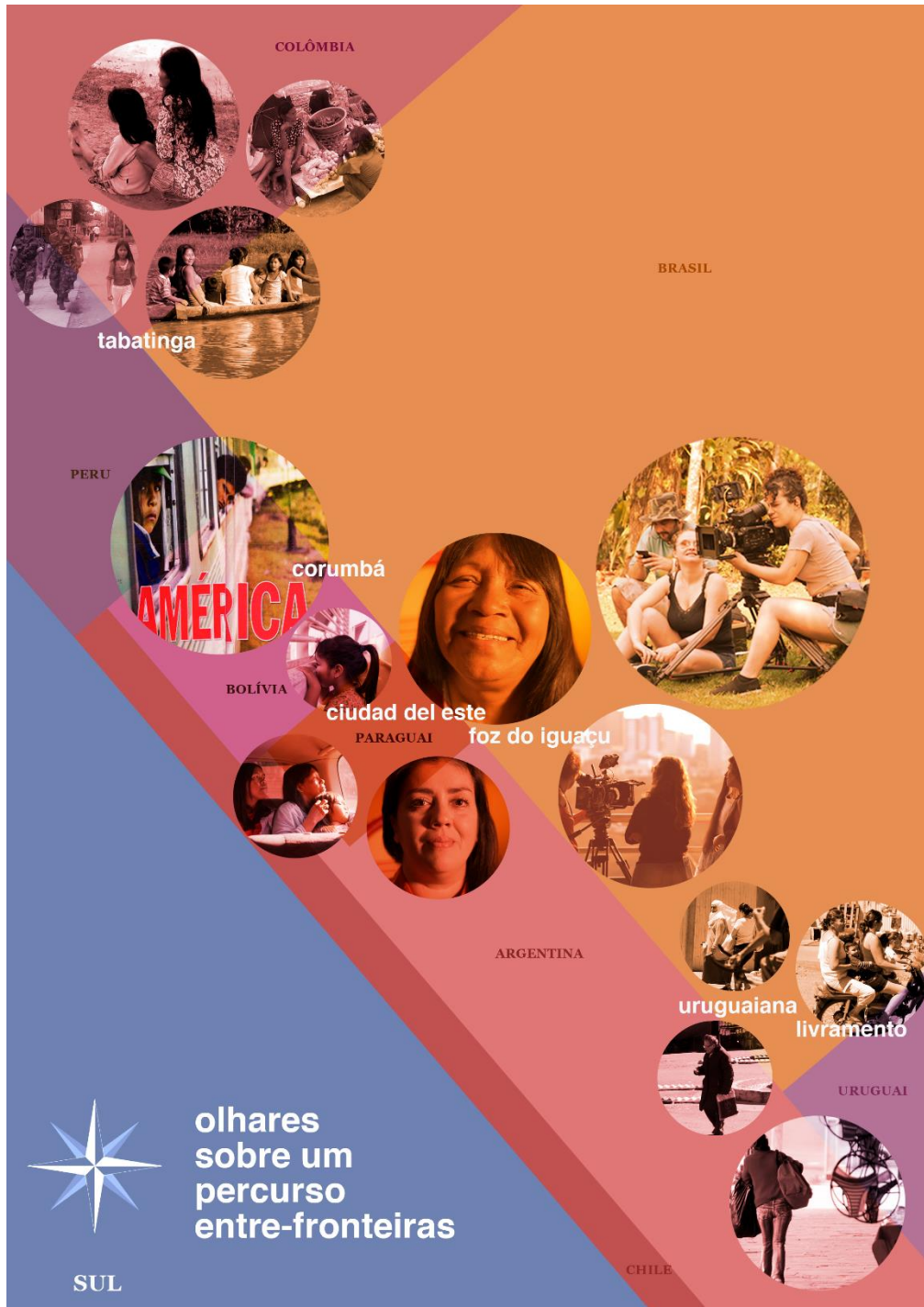
Pois bem, o livro “O Trabalho das imagens. Estudos sobre cinema e marxismo (2020)”, do camarada Sergio Dias Branco, ao chegar em Foz do Iguaçu, orientou ainda mais o esforço desta escrita para a valorização da base material do cinema e do processo de construção de subjetividades no interior do modo produtivo-capitalista que determina as relações sociais e, por certo, as produções sociais, qual seja, a realização de obras cinematográficas e a leitura delas. Por isso, ao falarmos do trabalho criativo e técnico que gera um filme, nos propomos a falar do grupo de relações diferentes tanto no que tange ao modo de produção cinematográfica quanto no que diz respeito à expressão do pensamento sobre a forma como se escolhe narrar determinadas histórias e sua relação com o tempo histórico no qual elas se inscrevem, como também naquilo que concerne às influências da reprodução da vida social.

3. O encontro com as fronteiras e a fotografia: o percurso formativo

A pesquisadora feminista e chicana, Glória Anzaldúa, no seu ensaio “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo” (1981), encoraja mulheres, pesquisadoras e artistas quanto à necessidade de vencermos as imposições do sistema capitalista, patriarcal e racista e nos colocarmos como narradoras também das percepções do mundo. No seu legado teórico, sensível esteticamente e politicamente, a pesquisadora, mulher fronteiriça, que também se considera *mestiza*, esmiúça as mazelas empreendidas pelo sistema capitalista, explorador e opressor nos modos como nos representa, especialmente, na forma como nos cala. Ela propõe uma escrita que reivindica um conhecimento fronteiriço e mestiço, ou seja, atravessado por todas essas determinações sociais que a marcam como mulher de uma região da fronteira.

É por este caminho, o qual permeia as fronteiras territoriais, culturais e simbólicas, que me lanço numa escrita propositiva, a partir da tentativa de evidenciar que o processo de formação, que culmina em uma tese doutoral, está permeado por este corpo de mulher que é conformado por uma determinada vivência, a qual, no processo de formação, teve suas inquietações e formulações lançadas a partir de distintos campos do conhecimento e também de diferentes práticas do fazer e do pensar artístico. Hoje, como pesquisadora que reivindica o meu reencontro com o marxismo, a experiência e a empiria são apenas pontos de partida para a compreensão da realidade, pois me afilio à necessidade de entender a fundo as determinações da realidade concreta e suas conexões, por meio do processo de abstração, para então transformar o conhecimento sobre os fenômenos aparentes em sínteses ancoradas na perspectiva materialista e dialética da realidade.

Figura 1- Mapa 1 – Fotografias e frames de imagens realizadas no meu percurso formativo desde a graduação.



Fonte: Ruggeri (2020)

O mapa 1, intitulado “Olhares sobre um percurso entre-fronteiras”, foi elaborado pelo pesquisador, arquiteto e designer gráfico, Maicon Ruggeri, que aceitou o desafio de produzir alguns mapas inspirados nas demarcações tradicionais dos territórios de fronteira entre os países,

apresentando uma releitura cartográfica, sinalizando também o quanto as representações cartográficas estão movidas por diferentes interesses. Neste caso, o mapa sinaliza o meu percurso formativo, a partir da universidade, em especial, a partir da realização de imagens sobre as fronteiras, as quais venho realizando desde a fotografia e o cinema. O trabalho de Ruggeri foi construído de forma a dar destaque para as imagens que fui realizando e/ou me confrontando enquanto pesquisadora sobre a vida de mulheres nas fronteiras.

Considerando a diversidade de encontros interdisciplinares na minha trajetória, este texto terá em alguns momentos a reivindicação do uso da primeira pessoa para trazer ao debate, que aqui se constitui, as minhas experiências particulares. Em outros momentos, voltarei à escrita da primeira pessoa do plural, por se tratar de um sentido político ainda mais forte, o qual evidencia que a produção científica seja um trabalho coletivo que soma discursividades de várias ordens e de diferentes pontos de partida, assim como diferentes contatos e trocas não só no âmbito da orientação mas também no espaço coletivo de formação que nos possibilita a universidade, primordialmente, a universidade pública.

Neste trabalho são trazidas imagens, poesias, mapas e questões que permearam/permeiam o caminho de uma pesquisadora que, há mais de dez anos, adentrou nas fissuras de um *território-fronteira* e, por meio de uma formação interdisciplinar, iniciou, pela área da comunicação social, no curso de jornalismo, durante a graduação (2004-2008), logo depois, pelas ciências sociais, o diálogo mais próximo à antropologia e à fotoetnografia, no mestrado (2009-2011), ambos cursados na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Depois, pelo cinema e audiovisual, na prática da docência na Unila (a partir de 2013), ainda em cursos de formação de curta duração em Cinema na *Escuela Internacional de Cine Television* de Cuba (2016) e no doutorado na UFF (2017-2022). Ao mesmo tempo, dialogou, em todo o percurso formativo, com a área da geografia, por esta trazer aos estudos realizados a centralidade do território e do espaço geográfico como questão.

Entendo que todos estes campos de conhecimento e espaços de formação, ao carregarem suas especificidades, podem arejar uns aos outros, nos ajudando no exercício da abstração e da construção de um conhecimento com amálgamas, desde a concretude de realização dos filmes, a partir das suas características materiais, objetivas e subjetivas.

Da mesma forma que reivindicarei essa fala entre o eu e o nós, em alguns momentos, colocarei em pauta os encontros idiomáticos, que são característicos da região da fronteira e não menos importantes nas minhas vivências pessoais e profissionais, quando, ao entrar numa sala de aula como professora no curso de cinema e audiovisual, na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), me deparo com a convivência do espanhol, do português, desta mescla que nos leva ao *portunhol*. Mas é nos rostos e nos seus traços, como também nas vozes e

sotaques/*acentos* dos(as) estudantes e colegas, que vejo o guarani, o yopará, o quéchua, o aimará – está profusão de línguas que marca nossas identidades latino-americanas.

Reivindico assim, a construção de um conhecimento-mestiço, alimentando-me da consciência mestiça de Glória Andalzua que, ao estar de um lado do rio, se arriscou em atravessar e pôr-se nestes dois lados das margens: como mulher mestiça-chicana, mexicana, hispana. “*Pués, es posible decir que más allá de la frontera se sueña como acá? Y por supuesto, como moradora de la frontera reivindico también el espacio de componer este trabajo con un palavreado que perparse la mescla lingüística de nuestro portunhol selvaje*”. Exercício que levo a cabo no meu livro de poesias “Fronteiriza” (2021), realizado durante o doutorado, conforme será mencionado mais adiante.

A língua é sempre um campo no qual podemos constatar as violências e disputas pelas relações de poder estabelecidas social e historicamente. Ao entendermos que toda e qualquer manifestação dos processos de comunicação se dá pela linguagem (literária, fotográfica, corporal e cinematográfica), reconhecemos nela as particularidades dos territórios, das práticas, dos processos de resistência e das formas como podemos construir processos mais profundos de ruptura. Todas estas questões podem trazer especial dimensão política a este texto. Assumimos, neste trabalho, que a escrita e a compreensão destes encontros idiomáticos (na tese e nos textos fílmicos) fortalecem o deciframento necessário da realidade tanto no campo estético quanto nos campos histórico, político e ideológico.

Não só a escrita da tese se deu, por vezes, de uma forma híbrida, idiomáticamente, senão, de forma especial, nos textos fílmicos analisados, apareceram estas tensões e expressões de diferentes matizes lingüísticas e culturais dos territórios entre as fronteiras. É o caso dos filmes *Las acacias* (2015), *Guarani* (2017) e *La patota* (2016), *Pela janela* (2017) que declaradamente apontam os conflitos e encontros lingüísticos nas práticas sociais dos territórios onde as personagens estão vivendo ou cruzando, o que não é diferente no filme *Pasajeras* (2021) que, em sua narrativa, mostra o encontro entre o espanhol, o português, o yopará, o guarani e a língua indígena maká.

O fato é que, ao viver na fronteira, neste caso, entre a Argentina, o Brasil e o Paraguai, na cidade de Foz do Iguaçu, constantemente escutamos o encontro dessas diferentes línguas: o espanhol, o português, o guarani, o árabe e o yopará². Segundo alguns escritores, esta mescla permite conhecermos também o *portunhol selvagem*³: uma língua que para muitos significa o “erro” ou a deficiência em falar corretamente uma das duas principais línguas, mas, para artistas da

² Mescla lingüística entre o espanhol e o guarani, comumente falado nas ruas de *Ciudad de Leste*, no Paraguai.

³ Diego Diegues é um escritor brasiguai, que vive em Ponta Porã e que tem tematizado esta mescla lingüística em poesias e manifestos. Em seus textos, o guarani, o espanhol e o português são a base para a mistura lingüística e a criação artística.

fronteira, representa um campo fértil para a criação e a evidência das contaminações de diferentes culturas. É o que diz a poesia de Fabian Severo morador da fronteira entre Brasil e Uruguai:

(...)
*Todos nós semo da frontera
 como eses páсарos avuando de la pra qui
 cantando un idioma
 que todos intenden.*
 (...)
*Nosotros semo la frontera
 más que cualquier río
 más que cualquier puente.*

(Fabian Severo)

Desde os versos do escritor *doble-chapa*⁴, Fabian Severo, temos a possibilidade de reconhecer o ir e vir cotidiano de um território da fronteira, onde o trânsito é constante, e, por sua vez, possível, devido à proximidade territorial e à necessidade cotidiana de sobrevivência de muitas pessoas, a partir dos distintos universos de trabalho que estão em um dos lados dos rios, ou em razão da necessidade do deslocamento para estudar⁵ ou para consumir produtos de diversos gêneros nas cidades vizinhas. A poesia do escritor, no entanto, dá destaque ao “sujeito fronteiriço”, pois “*nosotros semo la frontera*”, muito mais do que o rio (a fronteira física, ‘natural’) ou a ponte (a intervenção humana), sem perder de vista que a relação entre *sujeito x fronteira natural x intervenção humana* no território são unidades dialéticas para a compreensão efetiva do que seja a fronteira, estes elementos não podem ser tomados como oposições isoladas.

Por este caminho dos atravessamentos linguísticos, o pesquisador martinicano Edouard Glissant, no livro “Introdução a poética da diversidade” (2005), reflete sobre o conceito de crioulização, e aponta para as diferentes perspectivas de contato entre culturas, as negociações entre línguas e linguagens e as territorialidades. O autor argumenta que já não podemos mais escrever de uma forma *monolíngüe*. Para ele, é fundamental pensar a cultura no interior do processo da relação, da poética da relação, ou seja, sair do confinamento a que estamos reduzidos, constituindo, assim, uma identidade-rizoma em contraponto à identidade única, pois, ao permutarmos com o outro, nos transformamos. Neste sentido, a crioulização pode ser entendida como duas ou várias áreas linguísticas, heterogêneas, colocadas em contato com um resultado imprescindível.

⁴ Referência a um cidadão que tem as duas nacionalidades –Brasil e Uruguai– costumeiramente reconhecidas nestes territórios.

⁵ Aproveitamos o ensejo inicial para mencionar que a Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), como mencionado, universidade na qual a autora do texto atua como docente, está localizada na cidade de Foz do Iguaçu e tem estudantes brasileiros, bem como de todo os países latino-americanos e caribenhos. E, no caso de muitos(as) paraguaios(as) e argentinos(as), o cruzamento da fronteira se dá todos os dias para estudar nesta universidade, pois muitos(as) jovens vivem em *Ciudad del Este* (PY) e *Puerto Iguazu* (ARG).

Inspirada pelos processos de hibridização constatados na língua do *español salvaje*, na região específica de fronteira onde vivo, pretendi investigar, nesta tese, de que forma a linguagem cinematográfica aponta seus diversos contatos que contaminam as narrativas dos filmes pesquisados. De que maneira as marcas da fronteira (paisagísticas; territoriais; lingüísticas) se apresentam na *puesta-en-escena* dos filmes em questão. Uma análise centrada não somente na dimensão narrativa das obras, mas também nas dimensões políticas, históricas e poéticas destas escolhas.

Falamos desde a fronteira, nas cidades de Foz do Iguaçu (Brasil), *Puerto Iguazu* (Argentina) e *Ciudad de Leste* (Paraguai). Esta paisagem fronteiriça é cortada, dos dois lados, pelos rios Iguazú e Paraná que, em dado momento, também se encontram. São fronteiras físicas naturais, mesmo que seja necessário dizer que nenhuma fronteira territorial é natural, ou seja, são sempre determinadas pelos conflitos geopolíticos e econômicos, situados historicamente em um determinado contexto, mesmo que a expressão física da fronteira possa ser um subterfúgio natural, como é o caso dos rios, aqui, na Bacia do Prata.

O que vemos no cotidiano desta paisagem fronteiriça são os grandes rios, onde o homem, por sua vez, intervém, construindo pontes e outros subterfúgios de passagens. A paisagem cotidiana de Foz do Iguaçu é preenchida pelo ir e vir de *gentes* de diferentes nacionalidades: árabes, chineses, brasileiros(as), paraguaios(as), argentinos(as) e etc.

Os territórios de fronteira nem sempre são tão bem definidos, demarcados ou organizados. Lembro-me perfeitamente da primeira vez em que andei sobre a “suposta” linha divisória entre o Brasil e o Uruguai. Estava no interior da cidade de Livramento e, de longe, ergui minha câmera fotográfica e registrei uma imagem que até hoje me parece oportuna para se pensar as fronteiras. Na fotografia abaixo, temos um marco geodésico, de concreto incrustado na terra dos pampas, que delimita a “linha imaginária” da fronteira. O homem, quase na mesma linha do marco, segue seu caminho pela estrada de chão, sem dar atenção ao possível obstáculo. Desta imagem, nasceu o título da minha dissertação de mestrado “Cruzando a ponte, vivendo na linha: marcos e marcas de uma cultura de fronteira à luz da fotoetnografia” (REBELATTO, 2011), na qual me propus a construir uma narrativa, por meio do método da *fotoetnografia*, entendendo a fronteira como lugar de passagem, a qual está relacionada às práticas de consumo ou como lugar de pertencimentos e vínculos para aqueles(as) que vivem nestes territórios.

Figura 2 - Fotografia realizada entre Brasil e o Uruguai, 2009.



Fonte: Autoria própria.

Foi neste momento que percebi a necessária abertura conceitual para se pensar na fronteira concreta, com a presença do marco geodésico tido como expressão da presença do Estado-Nação e suas demarcações. Ainda, a percepção da possibilidade de deslocamentos dos sujeitos e suas “cargas pesadas nas costas” sobre esta demarcação, aparentemente, “imaginária”. Assim, identificando a fronteira enquanto um território específico de práticas e de vivências que permitem novas configurações, a partir do encontro de culturas e formas de sobrevivência que se conformam na relação com a presença do Estado, mas também a reelaborando. Ou seja, também aqui os sujeitos fronteiriços produzem novas sínteses nas formas de viver e de se deslocar por este território.

Hoje tenho buscado me afiliar a outra percepção do debate e das pesquisas sobre fronteira, a partir da compreensão da “fronteira como método”, defendida pelos autores Sandro Mezzadra e Brett Neilson (2013), ou seja, a fronteira colocada como um ponto de vista epistêmico, não somente como objeto de análise, nesse sentido, não ficando a análise restrita ao jogo da compreensão da fronteira como lugar de inclusão ou exclusão, mas partindo da visão de que as tensões e os conflitos postos em torno do conceito de fronteira borram essas linhas. Conforme os autores:

Una vez más, quisiéramos señalar que una de nuestras tesis centrales es que las fronteras, lejos de servir solamente para bloquear u obstruir el paso global de personas, dinero u objetos, se han transformado en dispositivos fundamentales para su articulación. Las fronteras desempeñan un papel clave en la producción del heterogéneo tiempo y espacio del capitalismo global y poscolonial contemporáneo. (MEZADRA e NEILSON. 2013, p.13)

Por isso, diante da imprecisão dos desenhos territoriais da fronteira – sem negligenciar o conhecimento de mais de cinquenta muros construídos pelo mundo nos últimos anos, o que envolve uma profunda crise humanitária–e, a partir dos conceitos alargados e multidisciplinares de fronteira, dos deslocamentos possíveis no interior da narrativa fílmica, é que a escrita se teceu detonando as vicissitudes da poética espacial e da poética fílmica no encontro com as fronteiras. Partindo, ainda, do diálogo com o pesquisador José de Sousa Martins, no livro “Fronteira. A degradação do outro nos confins do mundo” (2019), ao entender a fronteira como um espaço de constante conflito, ou seja, ao termos considerado a necessidade de partirmos de uma compreensão de “situação de fronteira como um lugar social de alteridade, confronto e conflito.” (Martins, 2019, p.30). Este debate estará contido no Capítulo 1 da tese, como mencionaremos abaixo.

As minhas vivências em territórios de fronteira, no entanto, começaram antes de me deparar com a “linha imaginária” entre o Brasil e o Uruguai. Em 2006, integrei o Projeto Rondon, pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), durante a graduação em jornalismo. Com colegas de diversas áreas, viajei para a cidade de Tabatinga, na fronteira com Colômbia e o Peru, no meio da densa Floresta Amazônica. Eu carregava na mala uma câmera fotográfica, uma filmadora, mas, especialmente, uma profunda “ignorância” sobre o que esperar de um território de fronteira. Viajei com o desafio de estruturar, com os(as) representantes do projeto, uma memória audiovisual da universidade em campo.

Logo me confrontei com a imprecisão destes territórios. De um lado, víamos a fronteira do Brasil com a Colômbia, uma fronteira *seca*, na qual a linha também era “imaginária”, porém, muito militarizada tanto pelo Brasil, que ali tinha/tem um grande complexo do Exército Brasileiro, como pela Colômbia, que justificava/justifica sua militarização para o combate às Forças Armadas Revolucionárias da Colômbia (FARC). Do outro lado, encontrei-me com uma fronteira física, submersa no grande Rio Amazonas, que separava o Brasil da pequena Vila de Santa Rosa, no Peru, não menos militarizada. No lado brasileiro, na feira diária que acontecia na beira do *rio-fronteira*, se efetivava o encontro de todas aquelas *gentes fronteiriças*. Ali fiz as minhas primeiras fotografias de mulheres trabalhadoras de regiões de fronteiras.

Aquele universo particular, tumultuado, indefinido, das fronteiras mexeu profundamente com minha perspectiva geográfica, política e humana. Ao retornar para a UFSM, depois desta primeira incursão na Amazônia, procurei a professora e pesquisadora Ada Cristina Machado Silveira⁶ que coordenava um grupo de pesquisa sobre os “Estigmas sociais e as fronteiras”, no qual havia como proposta a análise de como os veículos de comunicação representavam estes territórios.

⁶Ada Cristina Machado Silveira é professora titular da Universidade Federal de Santa Maria. Pesquisadora do CNPq (Pq2). Possui graduação em comunicação social e jornalismo, pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos (1982). É *magister en periodisme i ciències de la comunicació*, pela Universitat Autònoma de Barcelona (1998), com mestrado em extensão

Ao ser aceita no projeto de pesquisa, me encontrei com outro olhar de uma mulher para uma câmera, neste caso, se tratava do olhar de uma menina boliviana, menor de idade, que, estampada em uma reportagem da *Revista Isto É*, representava, para o veículo, o processo de imigração ilegal entre Brasil e a Bolívia. Aquele olhar me impulsionou para outras questões, já que eu tentava problematizar como se dava a relação imagem-fronteira e os (as) trabalhadores (as) em deslocamento pelos limites e bordas dos países latino-americanos. Naquele momento, já questionava “As imagens do estigma”⁷ em trabalhos que consistiam na análise da cobertura fotográfica do trajeto migratório de latino-americanos para o Brasil em revistas semanais brasileiras.

A história é um pouco longa, contudo, dedicarei a ela mais alguns parágrafos, porque, como disse anteriormente, uma tese doutoral se constitui de um processo que não é aleatório, mas vai se amalgamando a partir das nossas trocas teóricas e, especialmente, por meio das vivências no fazer e no pensar artístico, científico e acadêmico, impulsionado pelo processo de abstração e retorno à empiria.

Ao perceber que as narrativas da grande mídia no Brasil tinham como perspectiva editorial a estigmatização da fronteira como um território apenas de contravenção social, de contrabando, onde percorriam/percorrem as coisas e as pessoas no escopo da ilegalidade, desenvolvi um Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), no qual me propus a ir para as fronteiras entre o Brasil e o Uruguai, nas cidades de Livramento e Rivera, e lá comecei a pensar na fotografia como espaço propulsor para outras narrativas sobre estes lugares.

Na defesa do TCC em jornalismo, tive a possibilidade de contar com a contribuição da professora e pesquisadora Luciana Hartmann⁸ que, na época, era docente de antropologia e artes cênicas da UFSM. *Hartmann* me estimulou a pensar nas possibilidades de transpor o campo da comunicação e, em diálogo com as ciências sociais, propor um projeto de mestrado no qual tentássemos responder, por meio do fazer fotográfico, o que poderia ser reconhecido como uma *cultura de fronteira*, conceito que já estava sendo elaborado pela professora, em sua tese⁹ doutoral, na

rural, pela Universidade Federal de Santa Maria (1992); *doctorado en periodismo*, pela *Universitat Autònoma de Barcelona* (2000), com estágio pós-doutoral na Sorbonne III - *La Nouvelle* (França). Lidera o grupo de pesquisa “comunicação, identidades e fronteiras”.

⁷ Por entender que a tese doutoral faz parte de um processo amplo e alargado de formação, trago alguns referenciais de pesquisas anteriores que realizei na graduação e/ou mestrado, tais como o caso do artigo “construção da narrativa icônica: imagens do estigma” (2007), o qual encontra-se disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2007/resumos/R0039-1.pdf>>. Acesso realizado em: 30 mar. 2022.

⁸ Luciana Hartmann é Professora Associada III, do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), atuando no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGCEN) desta universidade e como colaboradora no Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar (PPGI) em Performances Culturais, da Universidade Federal de Goiás (UFG). Possui graduação em artes cênicas e bacharelado em interpretação teatral, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (1996); mestrado em antropologia social (2000) e doutorado em antropologia social (2004), pela Universidade Federal de Santa Catarina, com período de doutorado sanduíche na área de antropologia visual na *École des Hautes Études en Sciences Sociales* (EHESS) - Paris (2002-2003).

⁹ Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/87638>>. Acesso realizado em: 29 mar. 2022.

qual a pesquisadora, ao viajar por regiões da fronteira, ao sul do Brasil, trabalhou com a performance dos(as) contadores(as) de história.

A pesquisadora e professora mexicana da *University de San Diego*, nos Estados Unidos, Norma Iglesias-Pietro (2010), ao viver na fronteira e problematizar em suas pesquisas a relação da fronteira com o cinema, nos diz:

La frontera se vive, se siente y se le otorga sentido de una infinidad de maneras y formas. La frontera no parece ser la misma de norte a sur que de sur a norte; de noche o de día; en inglés, español o mixteco; a pie o en carro; con o sin documentos; con o sin cruces; en blanco, negro o café; siendo mujer u hombre; niño, joven o viejo; hoy, ayer o mañana. (IGLESIAS-PIETRO, 2010, p.2)

Faço este parêntese, com a citação da pesquisadora Norma Iglesias, para destacar que a fronteira atravessa minha trajetória acadêmica e artística, de diversas maneiras, quais sejam, como objeto e território de pesquisa, como espaço territorial, estético e político, no qual voltei as minhas elaborações teórico-práticas relacionando-as ao fazer fotográfico e cinematográfico e, agora, como moradora de um desses territórios.

Na realização cinematográfica, abro mais um breve parêntese, porque, com a professora Luciana Hartmann, em 2010, realizei dois filmes médias-metragens sobre os contadores de história da fronteira: *Causos e cuentos de fronteira* (2010), vencedor do *Edita! Entre Fronteiras SAV/MINC-INCAA*; e *Palavras sem fronteira* (2010), vencedor do *Edita! Etnodoc*. Depois, dirigi o curta-metragem *El traficante*, durante o 1º Festival Curta Iguassu, em 2013. Fiz assistência de direção e de produção no longa-metragem *Amizade*, do diretor Chico Faganello, que estreou em 2019. Ainda dirigi e roteirizei o curta-metragem documental *Fronteira-mulher; um ensaio* (2018), como também o longa-metragem *Pasajeras* (2021). Todos estes filmes, por diferentes perspectivas, tematizam as fronteiras territoriais.

Ou seja, fomos pavimentando um caminho de pesquisa e de reflexão sobre as imagens e os imaginários sobre as fronteiras territoriais, produzidos desde o jornalismo, depois, na fotoetnografia e no cinema. Também fomos construindo um arcabouço de produções cinematográficas e fotográficas que nos ajudaram a pensar como nos colocamos também enquanto profissionais realizadoras de imagens diante da realidade destes territórios. Vale destacar que no período do doutorado, publiquei o livro de poesias “Fronteiriza” (2021) que é composto por um conjunto de poesias e de breves relatos que foram sendo escritos no percurso das reflexões desta tese e da produção do filme *Pasajeras* (2021). A produção destas poesias também articulou a relação entre deslocamentos de mulheres, territórios de fronteira e o meu encontro com diferentes paisagens. Entre outras,

Cruce sin permiso

‘La burbuja de jabón (...)
Cruzó la aduana sin permiso’

É como a chuva de verão,
impressiona-me pensar,
la lluvia no tiene pasaporte
de um lado a outro da fronteira,
sin trámites, sin burocracias.
cae, cae, cae, sin limites, sin bordas
hasta el suelo missioneiro...

Ou ainda:

Ejoka es romper
Haybu dicen amar la tierra
Potayuy in libertad
Y jajoka rembe'yre
Pero yo creo que lo más importante para la poesia (...)
Son sueños-sonhos y la *mandu'a*.

Essas duas poesias articulam em seus versos, entre outras questões, os encontros idiomáticos da fronteira que nos permitiram compor uma narrativa entre o português, o espanhol, o portunhol e o guarani. Para além disso, evocamos elementos que constituíam/constituem essa realidade, a qual é marcada pelos controles aduaneiros, ou a possibilidade de passagem cotidiana por estes territórios, sem o peso das burocracias estatais, a partir das vivências das pessoas que habitam estes espaços geográficos e os concebem de uma maneira muito distinta do viajante de passagem por estes lugares.

4. Debates travados sobre fronteiras, paisagens e mulheres no quadro cinematográfico: um *ñanduti* fronteiriço

Figura 3- Ñanduti



Fonte: Internet

Ñanduti, em guarani, significa teia de aranha. Trata-se de um artesanato feito majoritariamente por mãos de mulheres paraguaias, sendo muito comum encontrá-lo, na região da fronteira onde vivo, sobre a mesa das casas, em almofadas ou outros suportes, até mesmo em diversos tipos de vestuário. *Ñanduti* é um trançado de linhas coloridas que pode ganhar várias formas e cores. Nasceu de uma lenda indígena do Paraguai, na qual uma mulher indígena idosa trança seus cabelos grisalhos tentando reproduzir uma teia de aranha. A lenda mostra que o filho da mulher indígena, ao se apaixonar, tentou presentear sua amada com uma teia de aranha que, sob o sol, lhe pareceu de uma imensa beleza. No entanto, ao tocar na teia de aranha, esta se desmanchou, o que deixou o jovem muito triste, por isso, sua mãe decidiu trançar seus fios de cabelos envelhecidos para que o filho pudesse presentear a jovem amada.

Interessa-nos pensar nesse emaranhado, neste trançado do *ñanduti* – que une várias linhas e cores, podendo constituir várias formas – como uma perspectiva metodológica de nos apropriarmos dos filmes a serem analisados na tese. Ou seja, não apontamos um único caminho de leitura dos filmes, mas tecemos um trançado de perspectivas teórico-metodológicas que vai se revelando, no decorrer dos três capítulos do trabalho, à luz da análise contextual, histórica e formal, com destaque para a direção de fotografia.

A tese está dividida em três capítulos sendo que, em cada um deles, partimos da relação com a base teórica e do encontro com a análise formal, contextual e política de diferentes aspectos

dos filmes. Sempre pautando as referências do processo de produção e pensamento sobre o filme *Pasajeras* (2021). Não detalhamos exaustivamente cada uma das obras cinematográficas, mas apontamos as relações havidas a partir dos temas centrais de cada capítulo e como tais temas são evocados nos filmes, seja por meio de diálogos dos personagens, seja por meio da materialização visual destes espaços geográficos no quadro cinematográfico. Por isso, é importante mencionar que nem todos os filmes serão analisados em todos os capítulos desta investigação, porém, será possível notar que buscamos neles os aspectos mais relevantes que tangenciaram os debates centrais.

Durante os três últimos anos que me detive mais detalhadamente na leitura das obras cinematográficas, foram vários os caminhos percorridos para me apropriar de suas histórias e dos aspectos concernentes à produção, iniciando pela visualização destes filmes, pela leitura das entrevistas, matérias jornalísticas, as quais encontravam-se presentes em jornais nacionais e internacionais, bem como assistindo vídeos de *making off* das produções e, em alguns casos, realizando entrevistas por *e-mail* ou gravadas, via plataforma do *Youtube*. Também realizei a leitura de críticas sobre os filmes e entrevistas com os(as) realizadores(as), a partir de diferentes fontes, o que representou um repertório importante para assentar minhas análises. Será possível, ainda, ver, no decorrer da tese, o meu exercício de expressão das reflexões sobre as fronteiras, a partir das poesias e de breves textos ensaísticos, de minha autoria, que fizeram parte do meu “diário de tese” e do livro *Fronteiriza* (2021), mencionado acima.

Estes vários caminhos de aproximação do texto fílmico nos remetem ao que Thomas Elsaesser e Malte Hagener, no livro “Teoria do Cinema. Uma introdução através dos sentidos” (2018), comentam, ao tratarem da abertura de um filme, no que diz respeito às diversas aproximações com o público, abertura a qual não se dá somente na sala de cinema, estritamente, mas pode se iniciar no processo de encontro com o pôster, por exemplo, que “tenta condensar a essência de um filme numa única imagem” (ELSAESSER; HGENER, 2018, p. 53; depois no caminho do saguão até a sala, caminho este que pode ter mais imagens da obra, o que vai envolvendo o público com as expectativas do filme. Para os autores, estes paratextos, pré-estrutura, trazem horizontes de expectativas e “inspiram promessas de identificação, e talvez possam também, como um vírus ou uma bactéria, afetar um texto abrindo um campo rico de associações não planejadas pelos produtores do texto” (ELSAESSER; HGENER, 2018, p. 54). Não nos colocamos diante dos filmes somente com a expectativa de uma espectadora, mas como analista, isso significa dizer que o fizemos com um olhar mais cuidadoso que retomava o texto várias vezes, materiais que iam além da narrativa e que nos ajudaram a montar o método *nanduti* de pesquisa.

No capítulo 1, o qual foi intitulado “*Nuestro norte sigue siendo el sur*: cinema, territórios e fronteiras ao *sur* da América Latina”, discorremos sobre os aspectos históricos, geográficos e sociais que conformam as fronteiras ao sul/*sur* do continente, ou melhor, entre os países da Argentina, do Brasil, do Uruguai e do Paraguai. Adentrando na descrição de um cenário contemporâneo das produções cinematográficas nessas regiões, como é o caso, das políticas públicas voltadas para a produção, no noroeste da Argentina, na região de *Misiones*. Também passando por um histórico sobre as políticas no Paraguai, com a conformação da nova *Lei de Cine* e, ainda, o histórico do cinema uruguaio.

O processo de exploração colonial da América Latina é estudado e tematizado profundamente pelo pesquisador, sociólogo e crítico de arte equatoriano, Augustín Cueva, que reforça em suas análises não somente a relação entre a expropriação das riquezas naturais do continente mas também o papel da linguagem na constituição dos imaginários sobre este mesmo continente, por isso, o trazemos para o primeiro capítulo, refletindo sobre as marcas que estruturam a constituição dos Estados Nacionais.

É neste capítulo que trataremos das relações entre fronteira, território e diferentes perspectivas políticas-geográficas sobre como o espaço geográfico é construído socialmente e historicamente, dialogando com as geógrafas Bertha Becker e Doreen Massey e com o geógrafo Rogério Haesbaert, como também com o arquiteto e geógrafo Leonardo Name. No tocante aos estudos de fronteira, dialogamos com José de Souza Martins, Norma Pietro-Iglesias e Sandro Mezzadra.

A começar pelas reflexões dos autores, ainda no capítulo 1, analisamos cenas e diálogos dos filmes, os quais marcam a presença da reflexão das personagens sobre o tema das fronteiras, como também suas impressões sobre a história destes territórios. Ainda nas leituras iniciais das obras, é possível perceber os conflitos de gênero, geracionais e culturais que marcam os textos fílmicos e que vão sendo reelaborados em capítulos posteriores, especialmente, no Capítulo 3, quando entra em cena o debate sobre a representação das personagens mulheres no quadro cinematográfico.

A questão da paisagem será desenvolvida no capítulo 2, que tem como título “Paisagens das fronteiras ao sul/*sur* no quadro cinematográfico”, onde será abordada a relação do debate entre paisagem e cinema, por meio do encontro com as reflexões de Filipa Rosário e Iván Villarme, Ana Costa Ribeiro, Marc Besse, Leonardo Name, Henri Lefbvre, Angela Prynsthon, entre outros autores da geografia e do cinema, que tematizam e leem as narrativas fílmicas a partir desta chave analítica que é a da paisagem plasmada centralmente no cinema tanto no sentido de compreendê-la como um marco visual que conforma um olhar estético sobre os espaços geográficos como no

sentido de considerar o resultado das modificações e intervenções do homem sobre estes mesmos espaços geográficos.

Interessa-nos neste capítulo pensar como a direção de fotografia e suas escolhas técnicas, estéticas e políticas, na composição do quadro cinematográfico, articulam o quadro, o fora-de-quadro, o campo e o fora de campo, trazendo a paisagem como elemento pictórico estruturante das narrativas. Por isso, dialogamos com os autores da corrente francesa de estudos fílmicos, em especial, Vanoye-Goliet, Jacques Aumont e Marcel Martins. E, em específico, destacando o papel do trabalho da direção de fotografia, nos encontramos com Rogério Oliveira e Andréia Scansiani, a fim de contextualizar a complexidade deste processo criativo da cinematografia que tem como responsabilidade materializar a imagem no campo cinematográfico.

Recorremos, no capítulo 2 à análise concreta do quadro cinematográfico, pensando na articulação das escolhas estéticas, a fim de destacar destes territórios seus elementos naturais paisagísticos, como os grandes rios, a Mata Atlântica e a Selva Misioneira, a terra colorada do solo missioneiro entre Paraguai e Argentina e etc. Ou seja, nos debruçamos sobre o ofício do(a) diretor(a) de fotografia trazendo depoimentos e relatos sobre os seus processos criativos.

Por fim, no Capítulo 3, intitulado “Mulheres, *mujeres*, *kuñas*: deslocamentos territoriais e afetivos de personagens femininas em filmes contemporâneos de/sobre fronteiras”, problematizamos a presença das mulheres como protagonistas destes filmes e seus deslocamentos, que são territoriais, mas também como este movimento pelo território impacta em seus deslocamentos afetivos, no encontro com novas paisagens e nos processos de ruptura com seu cotidiano. Quem são essas personagens mulheres, quais são as principais questões objetivas e subjetivas que constituem suas vidas e como esses deslocamentos estão articulados com o debate da fronteira territorial e das paisagens? Iniciamos pelo debate sobre a representação histórica das mulheres no cinema, em contato com o pensamento de Laura Mulvey, Ana Maria Veiga e Glória Anzaldúa, ou em aspectos mais amplos do debate sobre a relação das mulheres com o mundo do trabalho e das fronteiras, a partir de Alexandra Kollontai, Kruspskaia, Menara Guizardi e Ana Carolina Brandão Vazquez.

Relacionando as possibilidades e os percursos de representação das mulheres no cinema, buscamos responder algumas questões, a partir dos textos fílmicos escolhidos, dentre elas, o que nos mostram estes filmes, os quais foram realizados sobre e entre territórios de fronteira, a partir do deslocamento dos corpos femininos no território físico e fílmico? Que histórias de mulheres são essas que ocupam a tela e que evocam tensões de gênero e geracionais diante da estrutura patriarcal historicamente imposta e territorialmente reafirmada? Pode o território definir relações e

impressões de gênero possibilitando outras trajetórias e outras relações afetivas destes corpos em contato com as paisagens?

Nesta tese vamos conhecer as histórias e os deslocamentos das adolescentes Nalu, que é a personagem principal do filme *Mulher do pai* (2017), e Iara, do filme *Guarani* (2016). A história da advogada argentina, Paulina, personagem principal do filme *La Patota* (2016), mas também a narrativa sobre a operária brasileira Rosália, no filme *Pela janela* (2018). A história da mãe paraguaia, Jacinta, no filme *Las acacias* (2011). E as histórias de vida de Soledad, Suzy, Maria e Felicia, junto com suas mães e filhas, no filme *Pasajeras* (2021). Com elas, atravessamos diferentes fronteiras entre Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai. Acompanhamos, em seus deslocamentos territoriais, os deslocamentos afetivos, permeados por conflitos relacionados ao gênero e que, por vezes, são geracionais, definindo o contato dos corpos com as paisagens fronteiriças que marcam o quadro cinematográfico.

Concluimos este trabalho fazendo uma reflexão sobre o papel da práxis cinematográfica, ancorada na relação entre a teoria cinematográfica e a realização dos filmes, o que nos orienta para a retomada da docência na UNILA, a partir destas bases. Ainda na conclusão, refletimos o papel do cinema como produto social situado historicamente e como os filmes em questão se apropriaram das matérias-primas da realidade concreta, movimentando, em seus discursos, subjetividades das personagens e, com isso, nos ajudando a entender as preocupações destas filmografias que nos apresentam outros pensamentos sobre as fronteiras, as paisagens e as mulheres representadas.

A PRIMEIRA RUPTURA

Memórias do Diário de tese, abril de 2020

Antes de adentrar no primeiro capítulo desta tese, peço licença para iniciar este texto com uma breve pausa. Uma *pausa-reflexão* que se faz necessária, em razão da pandemia da Covid-19 no Brasil e na América Latina, porque, ao entender este texto como uma produção social inserida num determinado tempo histórico, me parece pertinente que a tese carregue os incômodos, as inquietações e as interrupções da nossa “normalidade” e que a reflexão, em seu conjunto, possa, de alguma forma, contribuir com o debate sobre as fronteiras, os processos de internacionalização de filmes e narrativas e, claro, sobre as vidas e corpos das mulheres que atravessam as telas, também com a compreensão sobre de qual forma isso afeta quem é responsável por esta escritura.

É difícil escrever uma tese numa perspectiva de “normalidade” enquanto o mundo lá fora vive uma crise pandêmica e social, aprofundada pela crise do capitalismo e pelas disputas geopolíticas em curso. Especialmente quando a tese trata de fronteiras territoriais. Da janela da minha casa, em Foz do Iguaçu, ouço um silêncio ensurdecedor da fronteira. Uma fronteira literalmente fechada. A imagem das pontes internacionais vazias é assustadora e, por certo, inusitada. Sem o vozerio confuso dos passantes, sem a dança das mototáxis entre os caminhões, ou o buzinaço das peruas ao amanhecer. Sem o portunhol preenchido, de um lado, pelo português, do outro lado, pelo espanhol que se encontra com o guarani e, desta mescla, nos garante o portunhol selvagem e o *palavraedo* cotidiano em *yopará*.

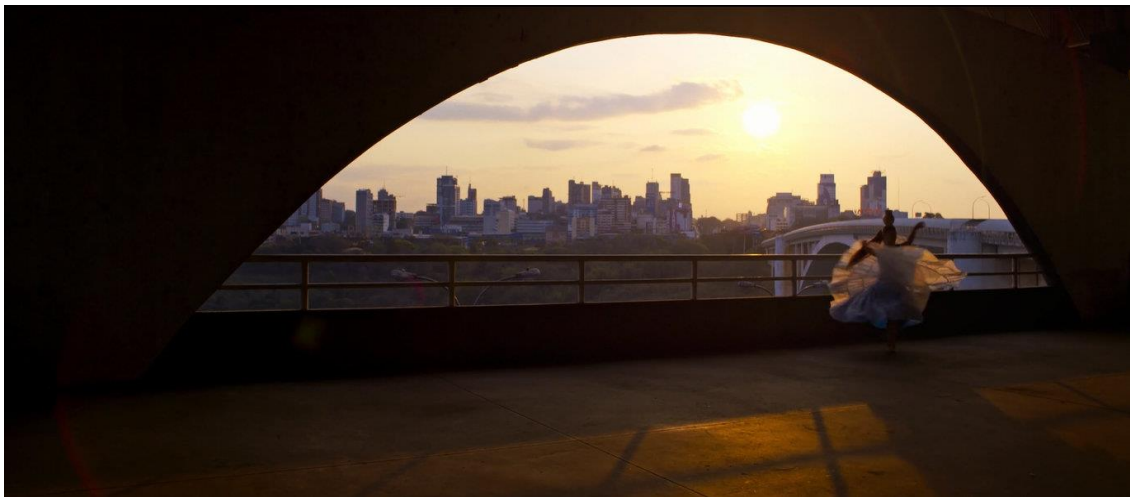
Nem Felícia, nem Maria, nem Soledad, quanto menos Suzy. As mulheres trabalhadoras *paseras* não cruzam a ponte de um lado a outro, diferente de quase todos os dias das suas vidas antes da pandemia. Lembro-me do quanto desejamos a possibilidade de uma imagem da Ponte Internacional vazia durante as gravações do filme *Pasajeras*, em 2019. Essa imagem, no entanto, no ir e vir cotidiano, nos parecia praticamente impossível, ou muito pouco provável. Demandaria um esforço enorme da produção, o que fez com que mudássemos nossa perspectiva e construíssemos a cena da ponte, desde outro ponto de vista, com isso, produzindo outra síntese visual da relação da ponte com este território da fronteira (imagem 1). Nesta semana na qual escrevo este trecho, a Ponte Internacional entre o Brasil e o Paraguai completou 55 anos. Vazia, em silêncio, ela segue amarrando dois países. Fechada!

Do lado argentino, soubemos que, nos primeiros dias da pandemia, viajantes se aglomeraram sobre a ponte da Fraternidade, visto que tentavam retornar do Brasil para a Argentina. Mas o que fazer depois da fronteira, quando os caminhos são longos até Buenos Aires? Três países que, na fronteira trinacional, aparentemente e cotidianamente nos parecem *hermanados*’ agora calados, cada qual enfrenta suas lutas. Mas a luta é só uma, e ela não respeita as fronteiras - quando por elas se movimentam os indivíduos e também um vírus. É a essa luta maior, que nos *hermana*, ou seja, aquela da necessária reconstrução de um novo mundo no qual a vida esteja acima dos lucros, não o contrário, como bem temos acompanhado na conjuntura recente, que devemos considerar como razão de resistência.

Pensando bem, a pandemia é uma situação extremamente dialética, a qual tensiona as formulações teóricas e conceituais sobre fronteira, pois já não podemos tratar este pedaço de terra só como lugar de encontros, passagens, de trocas culturais, do alargamento possível de mundo, por meio da interculturalidade, mas que, ao estarem concretamente fechadas, as fronteiras se impõem como Estado-Nação no decurso das suas próprias leis.

Por fim, se é difícil seguir escrevendo uma tese trancada em casa sem se ‘afetar’ com a nova “normalidade” da fronteira vazia, imaginem montar um filme que também trata de fronteiras e do cruzamento cotidiano das mulheres trabalhadoras. Tudo que penso, escrevo e proponho na montagem me pareceu já estar defasado, inadequado, parecendo um grande simulacro. O filme é sobre a vida real, em movimento, e a vida real, em curso, não cruza mais a fronteira em tempos de pandemia. As mulheres, personagens em movimento na sua vida real, agora estão mais empobrecidas, sem trabalho e esperam o dia em que a fronteira, em sua nova normalidade pós-pandêmica, se abra. Ou antes, a fronteira, forçada pelo capital, não dará tempo para que cuidemos das nossas vidas... Ela se abrirá e “salve-se quem puder”, de um lado a outro da fronteira, sem trégua! Muitos(as) não se salvarão.

Figura 4 – Ponte Internacional entre Brasil e Paraguai



Fonte: Frame do filme *Pasajeras* (2021)

CAPÍTULO 1

1.1 *Nuestro norte sigue siendo el sur*. Cinema, territórios e fronteiras ao *sur* da América Latina

Sinopse curta: Mulheres "paseras" que vivem e se deslocam em territórios de *fronteira*, personagens que se fazem no chão entre Brasil e Paraguai. Todos os dias, de um lado a outro do *Río Paraná*, elas carregam sobrevivência e sonhos.

Sinopse: Em busca de trabalho e sustento, *mulheres paraguaias e brasileiras realizam travessias diárias entre o Paraguai e o Brasil*. A partir de Soledad, uma professora de dança, bailarina e "pasera" paraguaia, acompanhamos Susy, Maria, Cleide e Felicia em seus cotidianos. Todos os dias, de um lado a outro do Rio Paraná, elas carregam sobrevivência e sonhos. Neste ir e vir, Alejandri, uma menina indígena maká, estabelece a conexão entre a realidade e os imaginários dessas terras da fronteira. "*Todos os dias as PASAJERAS atravessam e são atravessadas pela fronteira*".

(Filme *Pasajeras*, 2021. Dir. Fran Rebelatto.
Produção Vulcana Cinema)

Iniciamos com a sinopse do filme *Pasajeras* (2021) para elucidar a compreensão de que toda obra cinematográfica é uma leitura histórica, filosófica, ética e teórica que o(a) realizador(a) tem sobre uma determinada realidade e sobre o contexto no qual tal realidade se coloca. Mesmo em se tratando de filmes de ficção, entendemos que não podemos partir do descolamento do texto fílmico de leituras da matéria-prima que é a realidade do mundo e suas contradições. Não é diferente o papel do(a) analista e do(a) pesquisador(a) que, no encontro com os filmes, por diferentes caminhos, realiza leituras que corroborem para entendermos determinados tempos históricos, espaços geográficos e aquilo que marca a sociabilidade que se inscreve nas narrativas sustentadas por diferentes personagens e seus enredos.

Pasajeras (2021), obra audiovisual de minha autoria, foi basilar na relação entre teoria e prática, nesse duplo papel assumido enquanto cineasta e pesquisadora, ao realizar, por um lado, a leitura da realidade da fronteira tentando plasmá-la na tela, por outro, o estabelecimento das relações entre a obra e filmografias filmadas em territórios de fronteira, ao sul do continente. A relação entre teoria e prática, flagrante na tentativa de construir uma práxis cinematográfica, imbricou a realização do filme e a assimilação da linguagem e de seus desdobramentos com a análise fílmica que compreendeu os procedimentos estéticos e técnicas dos textos cinematográficos, ao passo que também realizamos análise contextual da produção destas obras.

O duplo movimento, de realização de um filme e de análise das obras de outros(as) realizadores(as), perpassou a necessidade de se refletir sobre as fronteiras territoriais, as paisagens

naturais e as características geográficas e humanas e, com isso, a presença das personagens mulheres, no quadro cinematográfico, à luz da cinematografia, em particular (o que será abordado nos capítulos 2 e 3). Articula-se, neste sentido, a relação entre o espaço geográfico e o espaço fílmico, a partir do marco histórico da contemporaneidade.

O pensamento sobre a fronteira territorial e a sua materialidade na expressão audiovisual ou sobre a negação desta materialidade foi uma questão central que nos guiou no processo de realização do filme *Pasajeras* (2021). Preocupava-nos em apresentar, no quadro cinematográfico e, antes disso, no roteiro, uma síntese visual sobre este território, mas não aquela costumeiramente exposta pelas imagens da grande mídia e encenada nas narrativas do cinema *mainstream* comercial, como é o caso das produções *hollywoodianas*¹⁰, já realizadas na cidade de Foz do Iguaçu. Ao estarmos entre a Argentina, Brasil e Paraguai, nas cidades de Foz do Iguaçu (BRA), *Ciudad del Este* (PY) e *Puerto Iguazu* (ARG), de imediato, é possível reforçar imageticamente o território marcado por dois elementos centrais da paisagem natural e urbana: o movimento caótico e intenso do centro comercial de *Ciudad del Este* e a exuberância de uma das sete maravilhas do mundo natural, as Cataratas do Iguaçu/*Iguazú*, entre a Argentina e o Brasil.

Sem perder de vista as duas sínteses visuais predominantes no imaginário sobre a realidade desta fronteira, em específico, tentamos construir um roteiro que caracterizamos simbolicamente como *ñanduti fronteiriço*. Isto significa dizer que tentamos tecer o entrelaçamento das realidades das personagens mulheres e seus deslocamentos sobre o território, a partir do encontro delas com o mundo do trabalho e suas vivências familiares. A escritura do roteiro propunha um alargamento das imagens desta fronteira trazendo, para o centro do quadro cinematográfico, o cotidiano de mulheres trabalhadoras no Bairro Remansito - bairro paraguaio, às margens do Rio Paraná, onde todas as tardes as mulheres paraguayas se encontram para jogar voleibol e compartilhar um tererê¹¹ em família. Ainda, o bairro Morumbi, de Foz do Iguaçu, onde vive Dona Maria que todos os dias espera o ônibus, às cinco horas da manhã, para ir até a região da aduana com o Paraguai e que, no seu retorno para casa, no final da tarde, dá “aquela paradinha” na padaria da vizinha.

Com isso, *Pasajeras* (2021) reivindica uma expansão da abordagem imagética da fronteira territorial entre o Brasil e o Paraguai. A cidade de Foz do Iguaçu tem como atividade econômica central o turismo e, por isso, grande parte das políticas públicas estão voltadas para atender os interesses do corredor turístico e das pessoas de passagem por aquele território, negligenciando, na

¹⁰ Entre alguns filmes realizados na fronteira, em particular, tendo como cenário as Cataratas do Iguaçu, podemos citar: *Pantera Negra* (2018); *Paddington 2* (2017); *Tartarugas Ninja – fora das sombras* (2016); *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal* (2008); *007 contra o foguete da morte* (1979), entre outros.

¹¹ Tererê é a denominação para o mate típico paraguaio feito com água gelada ou suco, o que o diferente de outras regiões, como no sul do Brasil e na Argentina, onde feito com água quente. O processamento da erva-mate também é distinto em cada um desses países.

maioria das vezes, às demandas da população local. Por essa razão, preocupava-nos, em *Pasajeras* (2021), mostrar imagens e imaginários que ultrapassassem a perspectiva das aduanas, dos controles estatais, do policiamento, dos fluxos ilegais, de mercadorias ou pessoas, ou dos grandes espaços comerciais, como os *freeshoppings* e os tradicionais pontos turísticos. Não obstante, também não ocultamos a existência desta realidade, mas majoritariamente, na narrativa, apresentamos em cena a intimidade revelada nas casas das mulheres, seus entornos familiares, suas formas de sobrevivência neste cotidiano dos cruzamentos da fronteira territorial, estes feitos por diferentes meios de transporte: ônibus, van, táxi, mototáxi, canoa e pelo próprio caminhar sobre a ponte.

As fronteiras territoriais têm sido tema recorrente no cinema, no entanto, em nosso continente, as produções têm se concentrado majoritariamente na fronteira entre o México e os Estados Unidos. É daquela fronteira que encontramos um longo debate teórico e analítico sobre as produções realizadas nestes territórios. Uma das principais pesquisadoras, com a qual travamos diálogo ao longo deste trabalho, é a professora da Universidade de San Diego, Norma Pietro Iglesias. Para a autora:

*Las fronteras, como demarcaciones entre Estados Naciones, como límite simbólico entre culturas y personas diferentes, o como conjunto de experiencias a manera de tejido inter-subjetivo, han sido temas recurrentes en el cine mundial. Quizá la atracción está vinculada con la gran variedad de posibilidades que estas **locaciones, situaciones, condiciones e identidades** permiten especialmente para el desarrollo de la **trama**, de los **personajes** y de la **estética** de la película. (PIETRO-IGLESIAS, 2010, p.1, grifo nosso)¹²*

Além da expansão das possibilidades de distintos enredos, personagens e propostas estéticas que a fronteira tem oferecido à produção cinematográfica contemporânea, consideramos como o cinema movimentar novas percepções sobre a realidade destes territórios, ou seja, se, em alguns momentos, utiliza-se somente da fronteira como locação e, em outros casos, as condições de fronteira e as distintas identidades destes territórios são tematizadas nos filmes alargando o pensamento artístico e político sobre elas.

O cinema, dessa maneira, tem contribuído para ampliarmos os conceitos e debates sobre a fronteira, partindo do espaço concreto territorial e físico, mas também revelando as fronteiras culturais e simbólicas, o que tem sido muito flagrante no cinema contemporâneo que tem se centrado na construção de narrativas a partir de situações cotidianas, histórias, particularizadas, focando em identidades individuais e menos nos grandes temas da nação, como é o próprio tema

da fronteira territorial e seus conflitos políticos, históricos e sociais¹³, mesmo que eles possam estar de forma mais velada e de pano de fundo nos filmes, como veremos adiante.

O filósofo Alain Badiou, no texto “O Cinema como experimentação filosófica”¹⁴, nos apresenta uma relevante reflexão de como o cinema pode transformar a filosofia, ao passo que faz uma análise de como o cinema se relaciona com as demais expressões artísticas – pintura, fotografia, música, teatro. Na discussão teórica do autor, o cinema pode ser definido de duas maneiras:

(...) a primeira, e mais filosófica, é dizer que ele constitui uma relação inteiramente singular entre o artifício total e a realidade total. De fato, o cinema é a possibilidade de uma reprodução da realidade e, ao mesmo tempo, o lado inteiramente artificial dessa reprodução. Em outras palavras, o cinema é um paradoxo que gira em torno do “ser” e do “parecer”. É uma arte ontológica. (Badiou, 2015, p. 36).

O autor nos convoca a entender que o cinema, assim como a filosofia, constrói novas sínteses, a partir de processos de ruptura da compreensão imediata da realidade, ou seja, “se a filosofia é realmente a invenção de novas sínteses, de sínteses da ruptura, então o cinema desempenha um importante papel, pois modifica as condições de possibilidade da síntese” (BADIOU, 2015, p.45). Ao depurar os materiais da realidade, o cinema tem no artifício a possibilidade de produzir novas sínteses destes materiais que constituem o repertório contemporâneo.

Partindo de vários exemplos de filmes realizados na história do cinema, o filósofo Alain Badiou (2015) explica que o cinema é a arte com capacidade de propor sínteses efetivas de valores plásticos e musicais, ao mesmo tempo em que utiliza construções temporais completamente diferentes, podendo produzir um “tempo construído”, o que, para o autor, especialmente a partir da montagem, desloca a simultaneidade com a realidade e produz um tempo inteiramente singular, feito de encaixes, ainda, “há o tempo obtido por estiramento, como se o espaço se tornasse elástico no tempo. É o caso das longas sequências filmadas com a câmera parada ou em movimento pelo espaço, como que desenrolando o novelo do tempo” (BADIOU, 2015, p.45)

Com isso, entendemos que o cinema carrega em sua gênese a produção de novas sínteses, que perpassa a compreensão e a apropriação de diferentes temporalidades históricas e do real, bem

¹³ O trabalho de dissertação, publicado na Universidade Federal Fluminense (UFF), da pesquisadora Maria Dias Miranda intitulada, intitulado “Experiências de classes: Micropolítica dos afetos no cinema argentino contemporâneo”, é uma importante contribuição para entender o deslocamento das discussões do cinema nacional para a política dos afetos. Pode ser acessado em: <http://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2020/06/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Mariana-Dias-Miranda.pdf> Acesso realizado em: 28 mar. 2022.

¹⁴ *In*: YOEL, Gerardo. **Pensar o cinema. Imagem, ética e filosofia**. Editora, 2015.

como intervém sobre o espaço; com isso, não só produz diferentes “tempos construídos”, mas também diferentes “espaços construídos” na relação com a própria geografia, tema o qual nos interessa desenvolver aqui.

E, é por esta perspectiva, de entender como o cinema se apropria do espaço geográfico, que tentamos ler, nas obras cinematográficas contemporâneas, realizadas em regiões de fronteiras, quais são as novas sínteses acerca destes territórios, suas paisagens e personagens em deslocamentos, que encontramos nos filmes: *Mulher do pai* (2017), de Cristiane Oliveira; *Pela janela* (2017), de Caroline Leone; *La patota* (2016), de Santiago Mitre; *Guarani* (2015), de Luis Zorraquín; *Las acácias* (2011), de Pablo Giorgelli; *Pasajeras* (2021), produção própria.

Voltamos à história do filme *Pasajeras* (2021). A trama, como já mencionado, está localizada geograficamente numa região de fronteira, ao sul da América Latina, região que abrange a área geográfica do Cone Sul/*Cono Sur*¹⁵ que, nas palavras de Manuel Bernales (2006), se conforma “*como un espacio colectivo que será más o menos al mismo tempo brasileño, paraguayo, argentino o uruguayo, según la zona específica en la que se realicen interacciones más intensas, permanentes y fecundas*”¹⁶; e a Bacia do Prata, entre a Argentina, o Brasil, o Uruguai e o Paraguai. Fronteiras impostas por processos históricos que resultaram de disputas territoriais entre Portugal e Espanha, durante o período de espoliação colonial dos nossos territórios, e que foram se redesenhando com os conflitos políticos, inicialmente, por essas disputas coloniais, depois, pelas disputas dos próprios países já conformados pós-Tratado de Madrid.

Convém mencionar alguns momentos históricos que definiram essas fronteiras, localizadas ao sul do continente, desde a Guerra Guaranítica, também conhecida como Guerra dos Sete Povos, que aconteceu entre os anos de 1753 e 1756, envolvendo os indígenas Guaraní e as tropas portuguesas e espanholas. Ela acarretou no Tratado de Madri, pelo qual foram impostos os limites dos domínios de Portugal e da Espanha. Depois, A Grande Guerra (entre 1864 e 1870), mais conhecida, no Brasil, como a Guerra do Paraguai, envolvendo a Argentina, o Brasil, o Uruguai e o Paraguai, o qual contou com o apoio do imperialismo da Inglaterra, conflito este que finalizou com a destruição completa deste país, após mais de cinco anos em contexto de guerra. Ainda, a Guerra do Chaco (entre 1932 e 1935), conflito armado entre a Bolívia e o Paraguai, o qual se deu pela disputa territorial da região do Chaco Boreal, tendo como uma das causas a descoberta de petróleo nos Andes. Está foi a maior guerra na América do Sul, no século XX, acabando com a derrota dos bolivianos que perderam parte do território, o qual foi anexado pelos paraguaios.

¹⁵ Cone Sul/*Cono Sur* é uma região territorial que forma uma espécie de península que define o sul do continente latino-americano. Geograficamente, o Cone Sul é a porção sul do continente americano cuja forma se assemelha a de um triângulo escaleno. A região é composta geopoliticamente por Argentina, Chile e Uruguai, nos limites com Bolívia, Brasil, Paraguai e Peru, ao norte.

¹⁶ Manuel Bernales, no texto “*De Iquitos al Mercosul – vivência y concepción integradora de las fronteras*”, p. 309. 2006.

As perguntam que guiaram a pesquisa, escrita e realização do filme *Pasajeras* (2021), após percurso de mais de dez anos estudando o tema das fronteiras, também me conduziram como pesquisadora diante dos filmes de cineastas que tinham suas obras realizadas nessas regiões, visto que *Pasajeras* (2021) e as demais obras cinematográficas, carregam em seus relatos elementos políticos, sociais, linguísticos e paisagísticos que nos ajudam a entender as particularidades destes territórios no tempo presente, moldam estes processos históricos e ainda reverberam no cotidiano, na memória e na convivência das pessoas que vivem de um lado e de outro das bordas fronteiriças.

Propomos, com isso, a demarcação de um mapa de produção, desde as fronteiras territoriais, considerando que os textos fílmicos selecionados para análise abarcam características físicas, geográficas e paisagísticas entre o Brasil, a Argentina, o Paraguai e o Uruguai, o que nos permite trazer à tona questões específicas da produção cinematográfica de parte destes territórios, bem como a influência das dimensões territoriais e culturais, como também os desdobramentos nas escolhas estéticas e políticas de suas narrativas.

Os territórios mencionados - em particular, nas últimas duas décadas - têm emergido como regiões de maior produção cinematográfica, nas quais a expressão visual e semântica de suas paisagens, suas identidades culturais e as especificidades da geografia ampliaram as contingências de criação estética e narrativa das obras. Essas produções, no nosso entender, apresentam respostas aos anseios das políticas de internacionalização do cinema, provocados pelas políticas públicas construídas nesses países e pelos vários acordos de coproduções, mas também respondem aos anseios de levar ao mundo um contraponto à massificação das imagens, expressando outras cores, paisagens e histórias que costuram o território, histórica e politicamente recortado.

Os elementos discursivos que aparecem nos textos fílmicos nos ajudam quanto à compreensão histórica e dialética da conformação das fronteiras ao sul do continente e suas dinâmicas sociais e contemporâneas, mesmo que a maioria dos filmes se assentem em histórias familiares, particulares e íntimas, mas sem perder de vista questões pertinentes para a compreensão do seu entorno social. Em alguns destes filmes, notamos que a materialidade da fronteira territorial passa completamente despercebida, em detrimento do processo de maior subjetivação das experiências das personagens em deslocamento, no entanto, muitos elementos culturais, que compõem a complexidade da fronteira, aparecem no decorrer das tramas e nos universos de convivência das personagens.

No tocante à definição de América Latina, ou seja, este território continental no qual estão situados os países específicos que mencionamos a partir dos filmes e suas fronteiras, recorreremos a argumentação das pesquisadoras Maria Ligia Prado e Gabriela Pelegrino, no livro “História da América Latina” (2019) as quais recuperam as disputas políticas e ideológicas em torno do termo

“América Latina”. Segundo as autoras, o termo foi criado no século XIX, colocando, de um lado, a perspectiva dos franceses e ingleses (século XIX) e, do outro, os latino-americanos e norte-americanos (séculos XIX e XX). Para os primeiros, a justificativa de uma identidade latina era guiada pelos interesses de exploração deste continente por parte dos europeus, para os latino-americanos, era necessário conformar uma unidade na região, a fim de fazer frente ao poder dos Estados Unidos.

O pesquisador uruguaio Arturo Ardao defendeu, em 1965, no jornal semanal “Marcha”, no artigo “A ideia de Latino-América”, que o termo foi usado pela primeira vez pelo ensaísta colombiano José Maria Caicedo, em um poema de 1857 chamado “As Duas Américas”¹⁷, com o intuito de expressar nos versos a integração entre os vários países latino-americanos, fortalecendo-os diante das interferências norte-americanas. Seguindo esta perspectiva, a historiadora argentina Monica Quijada, mencionada por Prado e Pelegrino (2019), afirma “América Latina não é uma denominação imposta aos latino-americanos em função de interesses alheios, é sim um nome cunhado e adotado conscientemente por eles mesmos e a partir de suas próprias reivindicações” (QUIJADA apud PRADO, 2019, p.9).

Assumimos essa posição, de entender o conceito de América Latina cunhado a partir da perspectiva latino-americana, e ratificamos a perspectiva de José Martí, político revolucionário, poeta e jornalista cubano, que, em seu texto-Manifesto “*Nuestra América*”, coloca:

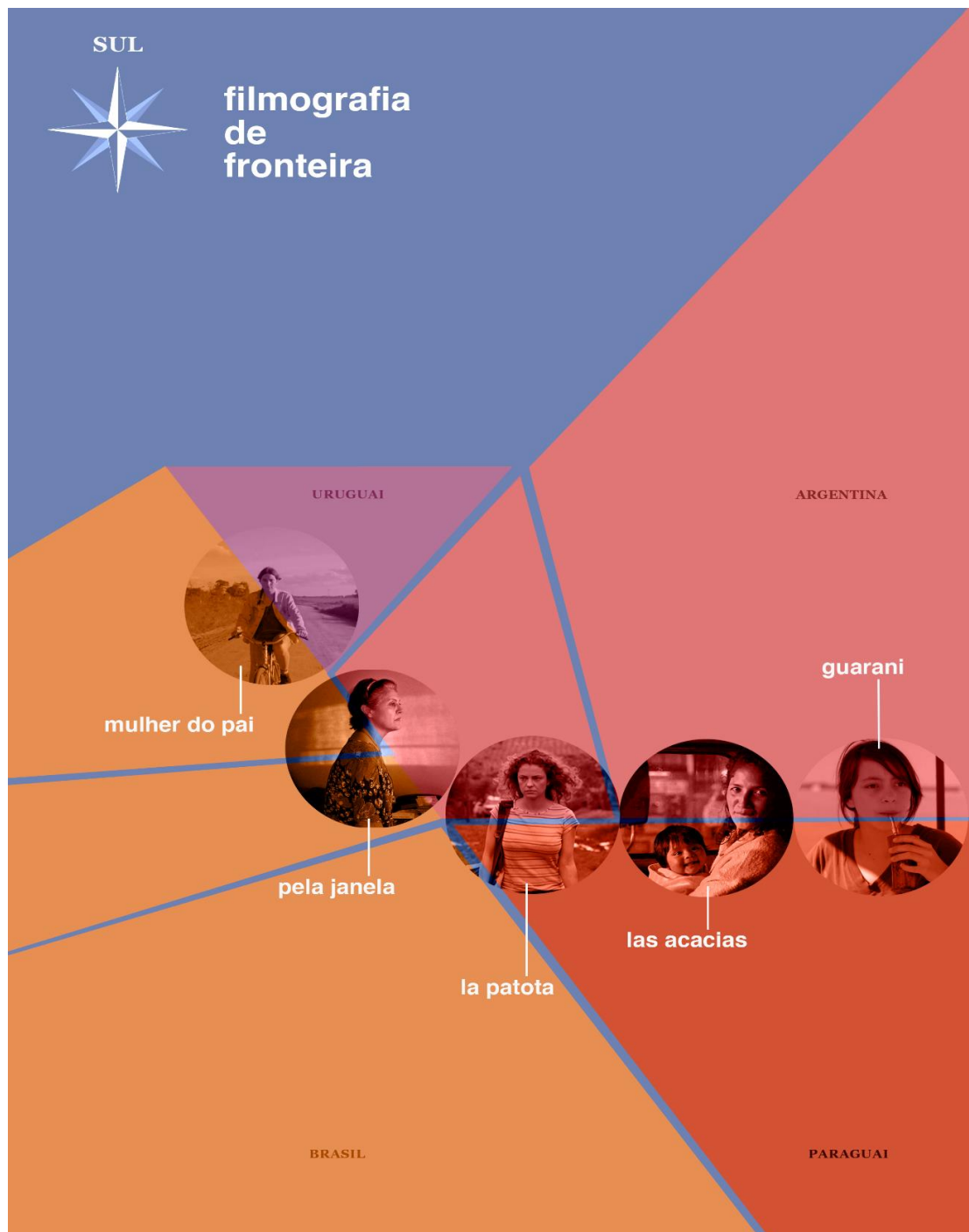
Os povos que não se conhecem têm que se apressarem para se conhecerem, como os que vão lutar juntos. Os que se mostram os punhos, como irmãos ciumentos que querem os dois a mesma terra, ou o de casa pequena, que tem inveja do que tem a casa melhor, devem encaixar as mãos, como se fossem uma. (...) É a hora da apuração e da marcha unida, e temos que andar em quadrado apertado, como a prata nas raízes dos Andes. (MARTÍ, 2011, p. 12-13)

A citação do Manifesto de Martí convoca ao processo de integração latino-americana, nesse sentido, talvez, a um ideal de América Latina sem fronteiras, a Pátria Grande. Sabemos, no entanto, que o processo histórico do nosso continente tem reverberado cada vez mais para um distanciamento deste ideal. Perceberemos que os filmes que elegemos analisar neste trabalho recorrem à ideia de “fronteiras invisíveis”, ou seja, pouco sentidas pelas nossas personagens, mas o que queremos justamente discutir é que o *fora de quadro* e o *fora de campo* destes filmes podem nos revelar quanto à realidade de uma fronteira que segue se materializando fortemente nas nuances e nas determinações que se impõem sobre a vidas das personagens.

¹⁷ CAICEDO, José Maria Torres. **Las dos Américas**. El Correo de Ultramar: Paris, 1857. Disponível em: <<http://www.filosofia.org/hem/185/18570215.htm>>. Acesso realizado em 30 jul. 2021.

Assentamos este trabalho nas margens e fronteiras do nosso continente latino-americano, em um pedaço de chão ao sul/*sur*, que pouco coube na história da cinematografia internacional, em especial, a partir destes *reconcitos fronteirizos*, mas que, nos últimos anos, têm emergidos nas imagens, com isso, nos novos imaginários sobre nossas terras e, mais que isso, sobre aqueles(as) que se deslocam e se apropriam destes territórios.

Figura 5 - Mapa 2 – Filmografia de fronteira



Fonte: Maicon Ruggeri (2021)

1.1.1 Invertendo mapas no cinema: por um cinema *entrefronteiras*

É por isso que nós agora viramos o mapa de cabeça para baixo, e agora nós sabemos qual é nossa real posição, e não é como o resto do mundo gostaria que estivéssemos. De agora em diante, o alongamento da ponta da América do Sul irá apontar insistentemente para o Sul, nosso Norte. Nossa bússola também, ela vai inclinar irremediavelmente e para sempre na direção do Sul, da direção do nosso polo. (TORRES-GARCÍA, 1992, p.53, tradução nossa)

O pintor, professor e teórico de artes plásticas do Uruguai, Torres Garcia¹⁸, nasceu em Montevideu, mas, quando jovem, migrou para a Europa, terra de seu pai, para estudar arte. Lá, no “velho continente”, foi o percussor do construtivismo e conviveu com expoentes nomes da história das artes plásticas, tais como Pablo Picasso. Em meados da década de 1930, já percebendo a crise naquele continente em razão da iminência da Segunda Guerra Mundial (ocorrida entre os anos de 1939 e 1945), ele retornou ao Uruguai. No regresso para a América Latina, em 1936, Torres Garcia propôs a inversão do mapa da América em sua obra “Mapa Invertido da América do Sul” (1943). O artista justificou a inversão do mapa diante da necessidade de expressar, no seu fazer artístico e, especialmente, como educador da área das artes, não mais uma perspectiva estritamente eurocentrada. Propôs a questão “*Nuestro norte es el sur*” provocando outro pensamento sobre a arte e seus dilemas históricos, políticos e sociais do continente, o qual é recortado por imensas fronteiras territoriais, com seus mais diversos contornos políticos, sociais e físicos. Essa inversão do mapa, que foi publicado pela primeira vez no “*Manifiesto Estructura*” (1936), conforme aponta a pesquisadora Camila Monteiro Sales (2016), manifestava

Sua intenção com tal manifesto era expor o processo histórico da arte através de suas experiências, com grandes doses de opiniões pessoais. Também exaltava a cultura e os motivos do Uruguai e da América do Sul, combatendo o comportamento que ele chamou de “exilados da Europa”. Uma consciência que não era só de Torres-García, como também de outros artistas modernistas da América Latina, incomodados com as principais capitais latinas que não se apresentavam como sedes de sua sociedade. (SALES, 2016, pg.159)

O pesquisador Bruno Gomes Elias de Oliveira, em sua dissertação de mestrado defendida na UNILA, “*Variantes sin contenido: territórios, especulação estética e visualidades decoloniais na América Latina*” (2016), complexifica o papel das expressões artísticas na relação com a cartografia. Para o autor, “realinhar os mapas, revisar as narrativas canônicas e incluir práticas historicamente

¹⁸ Consulta ao livro “*Historia de mi vida*”, autobiografia de Joaquín Torres-García, pela Editora Paidós, México, 1990. Ainda, retomo o filme “Torres Garcia: nuestro Norte es el Sur” (2012) sobre a trajetória do artista, realizado para a programação da TVE do Rio Grande do Sul (RS), na qual tive a possibilidade de dirigir e roteirizar. O filme encontra-se disponível no link <<https://www.youtube.com/watch?v=uO0PiQZhyUg&t=303s>>. Acesso realizado em: 22 abr. 2020.

invisibilizadas contribuem de forma substancial para a ampliação da diversidade dos discursos” (Oliveira, 2016, pg. 94).

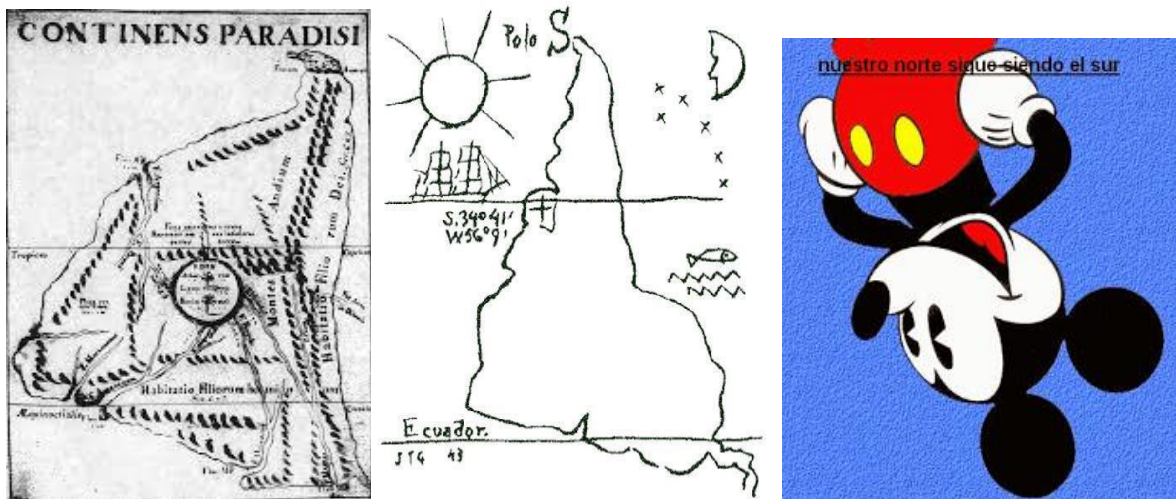
Bruno Oliveira propõe esta síntese, ao colocar paralelamente três representações artístico-cartográficas da América Latina, de períodos históricos distintos e distantes. A cartografia do espanhol Antonio de León Pinelo, do livro “*El paraíso en el Nuevo Mundo. Comentario apoloético, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales, islas de tierra firme del mar océano*” (1656), conforme o mapa 3, e o “*Mapa Invertido da América do Sul*” (vide mapa 4), de Torres García, que, para o autor, representa

(...) uma identidade continental ampliada, politicamente orientada, que não se baseia em um discurso homogeneizante e totalitário. A ideia é a de um continente construído por práticas que se configuram um “ser-em-comum” político, que assume a distância entre diversas esferas de vida e se constrói a partir dela. (Oliveira, 2016, p.92).

Por fim, a série “*Mickeys 93 sudakas*” (mapa 5), do artista uruguaio Gustavo Tabares (1968). A obra tem como título “*Nuestro Norte sigue siendo el Sur*” (2013) e se trata de uma imagem digital, com o desenho de Mickey invertido, com referência à forma do continente americano. O artista Gustavo Tabares defende que a construção da identidade latino-americana serve a um projeto de poder imperialista do norte global.

De acordo com Oliveira (2016), essas representações do território latino-americano remetem aos diversos projetos que constituem a “ideia de América Latina”, visto que o território, para o autor, existe enquanto representação e, ainda de forma espelhada, como mercadoria.

Figura 6 - Mapas 3, 4 e 5, respectivamente



As obras enunciam projetos marcados por interesses específicos do seu período histórico e confirmam o papel central da arte, com suas escolhas estético-políticas, na construção de enunciações que tensionam formas de representação, ou seja, de entendimentos sobre a geografia, a cartografia e a própria arte e suas possíveis leituras de realidade.

Ao se confrontarem as três representações da América Latina, nota-se que, apesar de serem estabelecidos outros paradigmas de visualidade, deve-se questionar, e tensionar, seus mecanismos de poder: outros nortes são possíveis, porém, podem configurar, ainda, instrumentos de poder e hegemonia, reproduzindo e perpetuando instrumentos de opressão moderno/coloniais. (OLIVEIRA, 2016, pgs. 93-94).

Preliminarmente, o intento desta tese era o de acompanhar o gesto de Torres Garcia, ao propor um percurso teórico e analítico que pudesse representar a inversão ou o redesenho dos mapas das cinematografias contemporâneas em nossa região, partindo de outra perspectiva cartográfica, reposicionando, neste nosso “novo mapa”, as narrativas cinematográficas que, ao estarem nas margens dos territórios, trazem, para o centro dos seus textos fílmicos, elementos políticos, sociais e estéticos sobre as fronteiras territoriais ao sul, pouco tematizadas no cinema.

Ao nos depararmos, todavia, com a contribuição de Bruno Oliveira (2016), atentemo-nos para a questão de que somente o exercício de virar o mapa, mesmo que com um propósito político assertivo, não basta para uma transformação mais profunda de um projeto societário capitalista-patriarcal-racista, o qual é reforçado pelas expressões do imperialismo do norte global que, neste caso, se materializa em uma vigorosa indústria cinematográfica que impõe suas imagens e imaginários sobre o sul global, não permitindo, na maioria das vezes, que outras expressões sejam inseridas no mapa do mercado internacional.

Torna-se necessário apontar que outras cinematografias, em especial, aquelas produzidas de forma independente do mercado em nossos territórios, não são inseridas na construção das subjetividades do seu próprio público, pois estes filmes não conseguem, muitas vezes, serem apresentados ao público para além dos circuitos alternativos de exibição e restritos a festivais de cinema. E muitas dessas produções cinematográficas correspondem aos anseios por dar repostas ao projeto societário capitalista e, por isso, tais anseios são incorporados pela indústria que não hesita em capturar as subjetividades, hoje fortemente ancoradas nas políticas que reafirmam a ideologia neoliberal e a representatividade de mercado.

Com efeito, os filmes que escolhemos para análise nesta tese se deslocam não só para outras territorialidades do continente – neste caso, distantes dos grandes centros urbanos – mas também não reproduzem as narrativas voltadas, exclusivamente, para o mercado. Trata-se de filmes coproduzidos e que tiveram circulação maior em festivais de cinema internacionais e latino-

americanos, bem como em salas de cinema dos países que os produziram. Por isso, a escolha de estarem marcados em nossa cartografia de filmografias contemporâneas *sobre e de* passagens pelas fronteiras territoriais e que colaboram para que possamos alargar as representações dos nossos territórios e as histórias de suas gentes.

Logo após as primeiras exposições dos filmes dos irmãos Lumière, na França, em 1886, o cinema já se fez presente na América Latina. Naquele momento, diversos operadores de câmera foram enviados pelos Lumière para a América Latina, Europa e Ásia, para que registrassem fotogramas das “terras distantes”. As imagens produzidas naquele momento reforçavam a ideia de catalogação dos territórios e seus ensejos iniciais de possível “modernidade”, a qual estava vinculada especialmente a um imaginário urbano ou à exotização do que representaria uma estética do atraso destes povos. O cinema e a fotografia passaram, assim, a serem considerados um dos suportes principais para que se transmitissem informações descritivas e analíticas sobre os espaços geográficos e a paisagem natural e humana destas terras distantes da Europa. Ou seja, o cinema passou a ser um documento geográfico, histórico-territorial, mas também um suporte que nos permitiu construir a memória das paisagens que, em muitos casos, já nem existem mais¹⁹.

A conquista, todos nós sabemos, foi um saque sem misericórdia, acompanhado dos mais belos discursos sobre os mandamentos que proíbem tomar bens alheios; foi o submetimento à escravidão dos habitantes de todo um continente, orquestrado com as palavras mais belas sobre a dignidade humana; foi a violação sistemática de mulheres, simultânea das melhores práticas de castidade e pureza. Concomitantemente se produziram as piores torturas e as mais belas delicadas e ternas frases sobre o amor humano, as mais piedosas missas pelo eterno descanso da alma de milhares de sacrificados (...) Assentaram assim as bases para a construção de uma sociedade mistificada e mistificante, **na qual a linguagem – ideologia – não servia tanto para apontar a uma realidade quanto para encobri-la**” (CUEVA, 1967, p. 210, grifo nosso).

O processo de espoliação colonial da América Latina é estudado e tematizado profundamente pelo pesquisador, sociólogo e crítico de arte equatoriano, Augustín Cueva, que reforça em suas análises não somente a relação entre a expropriação das riquezas naturais do nosso continente mas também o papel da linguagem, com isso, da ideologia, no sentido de afirmar, por um lado, a construção de uma sociedade mistificada, por outro, a ideia da modernidade empreendida pela corrida colonial, a partir de seus diferentes artifícios de dominação, ideia na qual a arte, sua produção e manifestação não estão dissociadas. Ou seja, a base da espoliação colonial

¹⁹ Ao entendermos o cinema e também a fotografia como espaços de memória geográfica e paisagística, especialmente, de paisagens que já não existem, podemos pensar na região da fronteira, a qual foi coberta pelas águas do Rio Iguazu, quando foi construída a Usina da Itaipu que, por meio do represamento de suas águas, inundou um grande território brasileiro, o que hoje se constitui uma região reconhecida pela própria Itaipu como municípios lindeiros, na qual muitas cidades foram realocadas.

sobre nosso continente e suas narrativas mistificadoras foram o que sustentaram também a presença inicial do cinema e da produção de imagens neste continente.

O século XIX, para os latino-americanos, iniciou-se com as lutas por independência e por libertação do colonialismo espanhol e português e chegou ao seu fim com a formação de Estados Nacionais, subalternos e dependentes aos interesses da expansão mundial do capitalismo que, desde a Europa, fazia circular em nossos territórios a modernidade do cinematógrafo, anunciando o século XX como “o século do cinema”.

A relação entre o cinema e a América Latina surgiu e se desenvolveu no século XX, ao lado de processos históricos, econômicos, políticos, sociais e culturais complexos e diversos, que deram origem a nações baseadas em experiências das Revoluções Francesa e Americana e, ao mesmo tempo, permanentemente desafiadas pelas realidades de territórios que nem sempre se ajustaram às histórias e aos ideais modernizadores que foram importados. Na América Latina, encontravam-se os povos indígenas, a riqueza de uma natureza exuberante, porém, saqueada pela acumulação primitiva (CUEVA, 1983)²⁰, a herança da exploração colonial e da escravidão dos negros, a miscigenação, as múltiplas temporalidades e um processo de modernização desigual, o subdesenvolvimento, junto à criação de identidades nacionais e dos povos; com isso, também, a formação dos Estados Nacionais.

Para Agustín Cueva (2012), o Estado, na América Latina, deve ser pensado desde a complexidade de determinações próprias que sustentam o desenvolvimento capitalista desigual do nosso continente, as quais se expressam e se desenvolvem por meio de uma luta de classes concreta e particular. No entanto, a forma que o Estado assume e a maneira que cumpre as suas funções, não podem ser ancoradas em base abstrata, mas com a análise concreta das formações econômico-sociais, colocando, lado a lado, os aspectos internos e externos que configuram contradições particulares e as suas determinações histórico-estruturais. Nas palavras de Cueva,

Y es que el Estado capitalista solo existe, en cuanto forma ya concreta, como Estado capitalista de determinada formación económico-social, con todas las determinaciones histórico-estructurales allí presentes, resultado tanto de un específico desarrollo interno como del lugar que cada formación ocupa en el seno del sistema imperialista. Y es precisamente la configuración de cada formación lo que determina en última instancia la forma del Estado capitalista, de acuerdo con el grado de intensidad y desarrollo de las contradicciones acumuladas en su interior, de la posibilidad objetiva de atenuación o acentuación de las mismas y de las tareas (funciones concretas) que de allí, se desprenden para la instancia estatal (CUEVA, 2012a, p. 144-145)

²⁰ CUEVA, Agustín. **O desenvolvimento do capitalismo na América-Latina**. São Paulo: Global Ed., 1983.

Cueva (2012) destaca três fatores que determinaram a estruturação das funções concretas que o Estado assume nas sociedades latino-americanas. Em primeiro lugar, trata-se do processo de inserção subordinada dos países latino-americanos na cadeia imperialista capitalista mundial, que tem repercussões nas formas que irá assumir o Estado na região. Depois, o processo histórico de construção dos Estados Nacionais é realizado pela via reacionária, em que as oligarquias locais usam e abusam do autoritarismo e do despotismo político para a unificação e integração econômica. Ainda, a configuração de uma matriz estrutural heterogênea, que articula distintos modos de produção, complexificando a estrutura de classes dessas sociedades e impactando no modo como o poder político estatal cumpre as suas funções concretas, bem como na forma política que assume. Com isso, Augustin Cueva defende que não podemos falar em uma forma política “natural” do Estado capitalista na América Latina, como muitas vezes é atribuído à forma democrático-parlamentar.

Na perspectiva de Augustin Cueva (2012), há uma tendência dos Estados, das formações sociais dependentes e periféricas, de adotarem uma forma autoritária ou despótica, não em virtude de uma falta de maturidade política dessas sociedades, mas em decorrência da própria lei de desenvolvimento desigual do capitalismo, que se desdobra em um desenvolvimento formalmente desigual do Estado burguês no sistema capitalista imperialista mundial (CUEVA, 2012).

Trazer o debate do Estado na América Latina nos ajuda a compreender sobre quais bases concretas, materiais e subjetivas, se colocam a construção de políticas para a área do cinema e a estruturação ou não das “indústrias de produção do cinema e audiovisual”, considerando como as funções e as formas adquiridas pelo Estado em nosso continente corroboram para que a produção de imagem e, com isso, de imaginários, esteja associada à representação dos interesses do imaginário oficial, com seus limites, especialmente, considerando sua dependência.

Podemos afirmar que os anseios modernizantes que atracaram na América Latina, em 1897, com o cinematógrafo, nas principais capitais dos países, se configuraram como uma ilusão ou como uma realidade díspare em um continente colonizado e superexplorado.

Por ejemplo, los residentes de la remota comunidad Los Mulos, de la provincia Oriente de Cuba, no vieron películas ‘por primera vez’ hasta mediados de los 60, lo cual fue posible gracias al programa cine-móvil, auspiciado por el Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas (ICAIC)²¹ (LOPEZ, Ana M, 2015:136)

²¹ O projeto Cine-móvil foi criado pelo *Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos* (ICAIC), logo após o processo revolucionário de 1959. Ainda hoje, é um projeto de distribuição e de exibição do cinema cubano para os lugares mais remotos do país.

Conforme ressalta a pesquisadora latino-americanista Ana M. Lopez, em seu texto “*Cine temprano y modernidad en América Latina*” (2015), a modernidade sugerida com a chegada do cinema em nosso continente se configurou de forma muito distinta entre os centros urbanos, comerciais e políticos do continente e os mais remotos rincões. Abordagem que, anteriormente, foi apresentada pelo pesquisador brasileiro Paulo Paranaguá, em seu livro “*Cinema na América Latina*” (1984), no qual o autor apresenta um panorama da chegada do cinematógrafo no continente e suas descontinuidades, confirmando, assim, que o cinema representou mais uma exportação estrangeira.

Portanto, a introdução do cinematógrafo na América Latina confirma que o continente se encontra integrado ao sistema capitalista internacional, em forma subordinada, dependente, como importador de manufaturas e exportador de matérias-primas e produtos agrícolas. Mas essa inserção implica níveis de desenvolvimento desiguais, com amplas zonas ainda não incorporadas ao mercado. (PARANAGUÁ, 1984, p. 11)

Reforço essa compreensão, desde a minha experiência pessoal enquanto moradora, até os dezesseis anos de idade, de uma cidade de quatro mil habitantes, no interior do estado do Rio Grande do Sul. Charrua nunca teve salas de cinema, nem mesmo contou com a opção de uma videolocadora, por isso, meu primeiro contato com cinema que, não mediado pela tela da televisão comercial, foi quando me mudei para Santa Maria, a fim de me preparar para o vestibular de jornalismo na UFSM, em 2007. A opção, inclusive, de cursar jornalismo, se devia ao fato de desconhecer a área de cinema como uma possibilidade de formação.

Este parêntese pessoal ilustra o fato de que, depois de um século da chegada do cinematógrafo em nosso continente, ainda hoje, mesmo com o avanço da *internet* e sua promessa de acesso mais democrático à comunicação, a produção e a circulação cinematográfica têm disparidades profundas. Estas são marcadas por questões geográficas, pelo papel assumido pelo Estado e a construção deficitária de suas políticas públicas, seja porque estão restritas à subordinação ao mercado de produção e circulação cinematográfica internacional, seja pela descontinuidade das políticas públicas que pudessem fortalecer as produções locais e regionais para além dos grandes centros urbanos.

Nas representações cartográficas e políticas de possíveis mapas das produções mundiais de cinema, ainda hoje, cabe à Argentina, ao México e ao Brasil, na América Latina, desde seus grandes centros urbanos, a expressividade das principais indústrias de cinema e de audiovisual do nosso continente, o que também corresponde às economias mais robustas. E, neste mapa, é muito tímida a demarcação das cinematografias de países, tais como Uruguai e Paraguai, ou das regiões de fronteiras e outras periferias, como da província de *Misiones*, na Argentina, ou parte do sul do Brasil, onde se localiza, por exemplo, a cidade em que nasci. Isso não significa dizer, no entanto, que não

tivemos mudanças significativas nas últimas décadas, a partir de diferentes políticas públicas correspondentes a governos do campo social-democrata, que estiveram à frente destes países, como é o caso da Argentina, do Brasil e do Uruguai.

No esforço para entender o cinema latino-americano, desde uma perspectiva regional, o pesquisador argentino Octávio Gettino, em seu artigo “As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercado” (2007)²², defende que pensar em um cinema latino-americano é delimitar um vasto território, no qual as cinematografias são diversas e assimétricas, “unidas somente pelo fato de serem produzidas num mesmo espaço continental”. No entanto, essas filmografias têm afinidades maiores que, por exemplo, aquelas do continente europeu, visto que, para o autor, aqui, as cinematografias são “originadas em culturas e línguas semelhantes entre si, articuladas por uma história mais ou menos compartilhada e por projetos nacionais, apesar de tudo, comuns”. O autor pondera que, ao pensarmos nas defasagens

(...) do desenvolvimento industrial, capacidades produtivas, mercados locais e internacionais, políticas e legislações de incentivo e contextos econômicos e socioculturais, seria mais adequado referir-se ao conceito de cinematografias latino-americanas, pois o uso do plural expressa com maior exatidão a multiplicidade de situações em que se encontra o cinema na América Latina. (Gettino, 2007, p. 25)

Em seu trabalho, publicado no início dos anos 2000, Gettino faz um breve panorama da produção do cinema latino-americano mostrando as cinematografias mais expressivas na Argentina, no Brasil e no México, em períodos anteriores à década de 1960, que chegaram a desenvolver seus próprios *stars system*, a partir da influência de Hollywood, e colocaram em escalas mundiais algumas figuras latino-americanas. Logo, as indústrias, especialmente a argentina e a brasileira, foram desestruturadas e os poucos estúdios que resistiram passaram a serem incorporados pela produção televisiva que, na década de 1950, já se faz presente em nosso continente, tomando conta da produção audiovisual do período. Entre o final da década de 1980 e o início dos anos 1990, foram as políticas neoliberais implantadas no continente que impossibilitaram a continuidade da produção das indústrias cinematográficas e, somente a partir da metade da década de 1990, houve o início de uma possível recuperação.

Ainda na década de 1950, inúmeros autores e diretores, que se converteram em financiadores e produtores dos seus próprios projetos, tiveram que se lançar na perspectiva do cinema independente, buscando prestígio internacional, ou seja, a inserção em festivais de cinema como forma de alcançar mercados mais amplos que aqueles nacionais, a fim de eles resolverem os

²² *In*: Meleiro, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escritura Editoras, 2007.

problemas, tais como os restritos financiamentos nacionais. Argumenta Getino (2007) que essa forma de produção

Frequentemente mais interessada em limitar-se ao problema específico do campo cinematográfico do que ao contexto sociocultural mais amplo, esta vertente de produção – particularmente nos países onde se baseou em subsídios ou ajudas estatais – tendeu a desligar-se do público e do mercado local (inclusive do regional), buscando assim o reconhecimento internacional para sustentar, por meio de co-produções e ajudas várias, uma relativa continuidade produtiva” (GETINO, 2007, p.27)

Percebe-se que a produção cinematográfica do continente latino-americano, sem perder de vista as variações e particularidades de cada país, está diretamente ligada e subordinada às políticas econômicas que não só determinam a destinação de recursos para a estruturação de uma produção contínua, mas também são determinantes em diferentes períodos para expressar e mover distintos processos de apreensão de subjetividades históricas. Isto significa dizer, também, que há sempre uma subordinação às políticas dos Estados Nacionais. Essa questão é muito importante para nós, pois, ao estarmos diante dos filmes analisados, não podemos lê-los sem entender a que projeto político-econômico, neste caso, as políticas de internacionalização do cinema, eles se condicionam e, por vezes, como veremos, podem também enriquecer narrativamente os próprios filmes. Há um duplo movimento neste sentido.

Abaixo, adentramos brevemente em três paradas geográficas, em nosso mapa das filmografias contemporâneas escolhidas para esta análise, a fim de situarmos o contexto de produção do cinema, nas últimas décadas, nestas regiões, momento temporal que condiz com a produção dos filmes: *Mulher do pai* (2017); *La patota* (2016); *Las acacias* (2011); *Guarani* (2015); e *Pela Janela* (2017).

1.1.2 A cinematografia do Paraguai e a organização do setor audiovisual para aprovação da *Ley de Cine* (2018)

O Paraguai foi profundamente destruído pela Grande Guerra, também conhecida como Guerra da Tríplice Aliança, ocorrida entre os anos de 1864 e 1870, conforme já mencionado, a qual foi protagonizada pelos países vizinhos, Argentina, Brasil e Uruguai, e financiada pelo imperialismo da Inglaterra. Como se não bastasse todos os anos de reconstrução do país, em razão da devastação provocada pela guerra, ainda hoje havendo muitas cicatrizes no tecido social e na memória das pessoas, o Paraguai também viveu, até 1989, sob a maior ditadura militar da América Latina, do ditador Alfredo Stroessner. Também, em episódio recente, no ano de 2012, quando então um

governo de caráter progressista social-democrata estava no comando do país pela primeira vez, o presidente Fernando Lugo sofreu um golpe de Estado, a partir do episódio conhecido como *Massacre de Curuguaty*²³.

O cineasta paraguaio Hugo Gamarra, em seu texto “História do Cinema Paraguai” (2011), nos apresenta como se deu a construção da cinematografia daquele país que, somente depois dos anos de 1980, conseguiu criar a *Fundação Cinemateca do Paraguai* e outras entidades do setor. No entanto, para o cineasta, a cinematografia paraguaia foi sendo conformada mediante realizações esporádicas e tentativas, muitas vezes isoladas, com muita escassez e descontinuidades, haja vista

As dificuldades impostas ao desenvolvimento de uma tradição cinematográfica podem reduzir-se nos seguintes termos: ausência de estabilidade política e social; controle, repressão e condicionamento do poder político; fraco incentivo às artes; fraco mercado interno; carência de infraestrutura tecnológica (laboratórios, equipamentos e até material virgem); falta de ambiente cultural e clima social propício (pelo menos até à década de 1990); poucas relações com o exterior (idem). (GAMARRA, 2011, p.4)

A ausência de políticas de Estado para o fortalecimento da cinematografia do país não impediu, todavia, que o Paraguai fosse cenário para produções estrangeiras, especialmente nas décadas de 1960 e 1970, a partir da relação com a expressiva produção cinematográfica da Argentina e de países europeus. Estes países consideravam o Paraguai como lugar estratégico de produção, diante da oferta de cenários, histórias e locações particulares, em sua perspectiva cultural e, principalmente, pelos baixos custos de filmagem.

Nesta perspectiva, são importantes as considerações de Paulo Emílio Sales Gomes que, em 1960, no ensaio “Uma situação colonial?”, ao se referir ao cinema brasileiro daquele período, ponderou:

Se introduzirmos, cedendo ao gosto da imagem, um comentário a respeito das chamadas coproduções, isto é, a utilização por cineastas estrangeiros de nossas histórias, paisagens e humanidade, caímos plenamente na fórmula clássica sobre a exportação de matéria-prima e importação de objetos. (Sales apud Reich, 2012)

²³O massacre aconteceu em 2012, durante a tentativa de reintegração de posse de uma terra pública, destinada à reforma agrária, e envolveu 324 policiais, tropas de elite treinadas pela CIA e pelo Exército dos EUA, fortemente armadas com fuzis, bombas de gás, capacetes, escudos, cavalos e helicóptero. Do outro lado, sessenta sem-terras, metade deles mulheres e crianças. Os negociadores de ambos os lados acabaram sendo vítimas de franco-atiradores, abatidos com tiros na cabeça, vindos do alto, o que precipitou o “confronto”. Manipulado pela mídia e pela oposição, essa massacre levou à destituição do presidente Fernando Lugo uma semana depois. Uma operação orquestrada pelas elites locais paraguaias, com o suporte de interesses imperialistas, no sentido de levar a cabo um Golpe contra o governo progressista de Lugo.

Abro parêntese para esta hipótese de Paulo Emílio Sales Gomes, confirmada pela leitura crítica da realidade latino-americana, pois tão bem cabe a todos os países do continente e seu processo de colonização, pelas imagens e por meio da produção de imagens, o que não é diferente do caso do Paraguai.

Mas se tanto o Brasil²⁴ quanto a Argentina²⁵ hoje têm um caminho de implementação de políticas públicas para o audiovisual mais estruturadas, mesmo nos marcos de um Estado capitalista burguês e, com isso, com todas suas limitações, no Paraguai, até 2018, esta possibilidade parecia ainda distante. Apenas naquele ano ocorreu a aprovação da *Ley de Cine* no Senado Federal, fato comemorado pelos diferentes atores envolvidos com a produção cinematográfica.

A nova *Ley de Cine* do Paraguai prevê a criação de um Fundo Nacional do Audiovisual Paraguaio (FONAP) para promover a indústria local de conteúdos. Ainda, a criação do Instituto Nacional do Audiovisual Paraguaio (INAP), com um conselho nacional do audiovisual composto por membros de diferentes frentes governamentais e não governamentais. Diante da aprovação da lei, tem-se, entretanto, um longo caminho de construção e consolidação desta lei, o que dependerá da articulação política do setor audiovisual e dos governos. Mas a lei sinaliza um avanço para a produção nacional que tem dependido, quase que exclusivamente, de fundos internacionais.

No percurso de construção da lei de cinema do Paraguai, foi a produção cinematográfica, em si, quer dizer alguns filmes e suas inserções no mercado internacional, especialmente em laboratórios de desenvolvimento de projetos, editais de fomento, festivais de cinema e nos circuitos de salas de cinema comerciais, que colaboraram para o impulso da cinematografia e seu reconhecimento no país e fora dele. Essa realidade nos alerta como os cinemas de nossos países periféricos, a partir das determinações da lógica capitalista, seguem na dependência dos indicativos do mercado internacional ou da circulação internacional para que possam ter respaldo em seus próprios países, o que se confirma com muita contundência no caso do Paraguai.

Três filmes são considerados marcos da cinematografia paraguaia neste percurso de conformação da *Ley de Cine*, justamente porque estas obras obtiveram maior circulação internacional e representaram um suporte importante na compreensão do cinema nacional frente à necessidade da construção de políticas próprias desde o Paraguai. *Hamaca Paraguaia* (2006), de Paz Encina, venceu o Festival de Cannes recolocando o país no circuito internacional de produção

²⁴Vale lembrar que, no momento da escritura desta tese, o Brasil passa por uma crise de representatividade e de organização da Agência Nacional de Cinema (ANCINE) que, no Governo protofascista, ultraliberal e de extrema-direita de Jair Bolsonaro, impulsiona a desestruturação do setor do audiovisual e das políticas que impulsionaram a produção nacional nos últimos anos.

²⁵A Argentina, após quatro anos do governo ultraliberal de Mauricio Macri, que abandonou significativas iniciativas de organização e de produção do setor audiovisual daquele país, no governo de Alberto Fernandez, passa pela perspectiva política de reestruturação e de impulso da *Ley de Medios* e do *Programa Polos* (políticas públicas fundamentais do Governo de Cristina Kirshner que possibilitaram a descentralização da produção audiovisual em todo país).

e exibição. O filme *Siete Cajas* (2014), de Juan Carlos Maneglia e de Tana Schémbori, ancorado numa proposta estética eletrizante, construiu um apelo comercial entrando em salas de cinema de toda a América Latina. E, mais recentemente, o filme *Las Herederas* (2018), de Marcelo Martinessi, que, em 2019, ganhou inúmeros prêmios internacionais e entrou em cartaz em importantes salas e circuitos em todo o mundo.

Os(as) cineastas mencionados(as) também são atores políticos do processo de construção da nova lei de cinema, ou seja, suas práticas cinematográficas não estão desvinculadas da sua ação política. As três obras cinematográficas têm como traço comum um pensamento político sobre a história do país e de suas particularidades culturais e sociais, são abordagens completamente distintas que abarcam a memória, as particularidades culturais e temas tabus para o cinema, como é o caso do filme *La Herederas* (2018).

O filme *Hamaca Paraguaia* (2006) conta a história de um casal de idosos camponeses que esperam o filho retornar da Guerra do Chaco, no interior do Chaco Paraguai, fronteira com a Argentina. O diálogo dos personagens se dá todo em guarani, a segunda língua oficial do Paraguai que é muito comum no cotidiano daquele país. É um filme que explora, em sua proposta estética, por meio de longos planos, toda potência do tempo de espera e a memória das personagens.

Paz Encina é uma das cineastas paraguaias com maior reconhecimento internacional, tendo sido recentemente indicada para compor o júri da Academia do Oscar nos Estados Unidos. O segundo longa-metragem de Paz Encina, o filme *Ejercicios de Memoria* (2016), também é resultado de parcerias internacionais e trata de fragmentos de memória dos filhos de Augustín Goibirú, o maior adversário político do regime ditatorial de Alfredo Stroessner, e suas relações sobre a percepção da paisagem no Chaco entre Paraguai e Argentina²⁶. E, mais recentemente, Paz Encina acaba de ser premiada, no Festival de Rotterdam, pelo seu novo longa-metragem, *Eami* (2022), que conta a história de povos indígenas do Chaco Paraguai, por meio da comunidade *Ayoreo Totobiegosode*, e é um misto de documentário, ficção e fábula.

Com um ritmo de filme de ação e suspense, *Siete Cajas* (2014) é uma produção realizada no centro de Assunção, no Mercado Quatro, e constrói uma perspectiva, mesmo que caricatural, do cotidiano das dificuldades dos(as) trabalhadores(as) informais, onde o guarani, ao ser mesclado com o espanhol, faz com que o *yopará* – língua mais comumente falada no cotidiano do Paraguai - tome conta da tela. O filme emula as convenções dos gêneros de suspense e de ação, sendo comparado por muitos(as) críticos(as) de cinema como uma cópia do brasileiro *Cidade de Deus* (2002). A obra tem um apelo narrativo a partir da vinculação com referentes importantes, mas

²⁶ Tive oportunidade de escrever o artigo “O transbordar do quadro fotográfico dos filmes paraguaios *Ejercicios de Memoria* e *Fuera de Campo*: memória e território no Cinema” sobre o filme *Ejercicios de Memoria*, de Paz Encina, no livro “Cinematografia, expressão e pensamento” (2019), organizado por Marina Cavalcanti Tesdeco e Rogério Luiz Oliveira.

carrega em si todas as particularidades das várias camadas culturais, políticas e econômicas do Paraguai.

Las Herederas (2018) aborda a história de um casal de mulheres lésbicas, da classe alta de Assunção, que, ao perderem grande parte dos seus bens, têm que buscar outras formas de sobreviver para que possam manter certas “aparências” de classe. O longa-metragem tem elementos particulares da cultura paraguaia, mas desde um ponto de vista pouco explorado no cinema daquele país, o que, inclusive, causou muitos incômodos em parte da sociedade e da categoria política conservadora, por trazer centralmente na narrativa uma relação homossexual entre duas mulheres com mais de cinquenta anos, evocando um estranhamento e preconceito geracional.

O cineasta paraguaio Marcelo Martinessi, em entrevista concedida no dia 15 de junho de 2019²⁷, via *e-mail*, destacou a importância da aprovação da nova *Ley de Cine* para o país, diante da necessidade de desenvolvimento da cinematografia paraguaia. Para ele, uma lei de cinema é importante como um passo para reconhecer o papel do setor para a construção da sociedade paraguaia:

Pero una ley sola no sirve se no viene realmente acompañada de una voluntad política: fondos concursables, que se instale una cinemateca, que instale una escuela de cine pública en Paraguay. Por que creo que lo mas importante es que por medio de esta ley de cine se democratize el acceso, todos tengamos a disposicion herramientas que nos permite producir películas, distribuir-las, conservá-las, formar-nos, ver mejores películas. O ver una mayor diversidad de películas a partir del apoyo de todo tipo de cine de paraguay. O sea, tiene que ser algo integral. (MARTINESSI, 2019, entrevista concedida via e-mail no dia 20 de junho).

O caso do cineasta Marcelo Martinessi é interessante para pensarmos o papel de diferentes atores na construção das políticas públicas de um país. O cineasta colaborou ativamente da construção da *Mesa Multisetorial do Cinema e Audiovisual do Paraguay*, por meio das entidades *Documentalistas del Paraguay* (DocPy) e a *Organización de Profesionales del Audiovisual Paraguayo* (Oprap). Foi diretor da “Televisão Pública do Paraguai”, durante o governo de Fernando Lugo. E, quando aconteceu o golpe de Estado, em 2013, Marcelo Martinessi, ao renunciar a direção da TV Pública, que passou a sofrer intervenção do novo governo, foi convidado para ser um dos diretores da Televisão América Latina (TAL). No entanto, foi com o filme *Las Herederas* (2018) que Martinessi alavancou, de forma mais consistente, a discussão da necessidade de efetivar políticas específicas no país. O projeto, ao chegar a diferentes laboratórios de desenvolvimento internacional de

²⁷ Essa entrevista foi realizada para fins de apresentação do trabalho “A cinematografia do Paraguai e a organização do setor audiovisual para aprovação da *Ley de Cine*”, de minha autoria, em parceria com o pesquisador e ex-estudante da UNILA, Adolfo Delvalle, no VII COCAAL (Colóquio de Cinema e Arte da América Latina), ocorrido em 13, 14, 15 e 16 de agosto de 2019, em São Paulo.

projetos, conseguiu fundos internacionais, acordos de coprodução e, com isso, foi propulsor da retomada do acordo de coprodução, paralisado no país desde 1989, como menciona o diretor no trecho que segue.

Paraguay habia participado como miembro de todas las reuniones de todos los acuerdos entre los países, pero Paraguay nunca habia sido um país firmante. Entonce a partir da necesidad de la película Las Herederas - incluso por que já habia salido o fondo em Brasil pero no se podia recibir La plata para el desarrollo-, se firmo el acuerdo y hoy está ahí como instrumento legal para que posan utilizar muchas otras producciones de cine de Paraguay. (MARTINESSI, 2019, entrevista concedida, via e-mail, no dia 20 de junho)

Foram muitos anos de articulação do setor audiovisual do Paraguai para culminar na aprovação da *Ley de Cine* (2018). Esta articulação se deu a partir dos membros da Mesa Multisetorial que foi composta pela *Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas del Paraguay*, o *Centro Paraguayo de Teatro* (Cepate), a organização *Documentalistas del Paraguay* (DocPy), a *Entidad de Gestión colectiva de Actores del Audiovisual* (Interartis), a *Organización de Profesionales del Audiovisual Paraguayo* (Oprap), a *Unión de Actores del Paraguay* (UAP) y Salas Alternativas, assim como a *Municipalidad de Asunción y la Secretaría Nacional de Cultura* (SNC).

Destacaria, por fim, que estes(as) cineastas, diretores(as) dos filmes mencionados, também são atores/atrizes do processo de construção da nova lei de cinema e que, neste sentido, a prática cinematográfica não está desvinculada da ação política dos(as) realizadores(as). Conforme aponta Martinessi,

Vivemos um momento muy lindo de impulso de cine de Paraguay, hay escuelas de cine privado em Paraguay que estan funcionando muy bien, formando gente, hay todo um grande deseo de que esto puede crecer y Las Herederas llegou num momento muy lindo. Ha sido um lindo gol coletivo por que la película se hizo con mucha gente, con um elenco grandioso, grande de gente, pero grandioso de talento de Paraguay y com equipo misto de estrangeiro e de Paraguay, que de alguna manera estan muy preparado, estan muy bien para poder hacer buen cine. Hay que seguir avanzando. (MARTINESSI, 2019, entrevista concedida, via e-mail, no dia 20 de junho).

Esses filmes nos ajudam a entender que as narrativas do cinema paraguaio, com alcance internacional, consideraram a mediação entre o pensamento das especificidades culturais e as políticas do país, mas também com um desejo de se colocar como filmes comprometidos com os meios de produção e de narração que fossem universalizantes, no sentido de percorrerem outros públicos e janelas que não só aqueles do cinema nacional, buscando suporte externo, desde o processo de desenvolvimento da história até sua distribuição.

Pela mesma perspectiva, apareceram os filmes que serão analisados com maior profundidade na tese, dentre eles, *Las Acacias* (2011), *Guarani* (2015) e *La Patota* (2016). Ao serem produzidos entre Paraguai e Argentina, usam destes recursos de mão dupla entre dar atenção especial às especificidades territoriais e culturais do país e colocar as histórias em diálogo com as imprevisibilidades do outro lado da fronteira. Este outro lado, o qual tem suas nuances territoriais, culturais, políticas, mas também outras formas de produção e de possibilidades de circulação com perspectiva internacional.

1.1.3. Desde Misiones na Argentina: a Selva Misioneira como personagem

A região *misionera*, como é popularmente conhecida no noroeste da Argentina, faz fronteira com os estados brasileiros do Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná (todos ao sul do Brasil), como também com o Paraguai. É historicamente uma região entre a demarcação geográfica dos rios Iguazu, Paraná e o Uruguai que abrigou, no século XVI, os trinta povos guaranis organizados e expropriados pelas Missões Jesuíticas. A partir do Tratado de Madrid, da reconfiguração das fronteiras entre Espanha e Portugal e da Guerra Guaranítica, estes povos foram destruídos, no entanto, não completamente dizimados.

Para os guaranis, não existiam as fronteiras que, posteriormente, foram consolidadas pelas disputas entre Portugal e Espanha, as quais hoje se constituem como os territórios demarcados entre Argentina, Brasil e Paraguai. Ainda hoje os indígenas guaranis não reconhecem essas fronteiras e a busca da “terra sem males” segue de um lado a outro do Rio Paraná e do Rio Uruguai, tanto que muitas famílias guaranis convivem e andam por estes três territórios²⁸.

Nesta região tem se consolidado, nos últimos quinze anos, um movimento de produção, formação e circulação do cinema regional, tendo como mote para muitas narrativas a questão da identidade regional entre as fronteiras, ou seja, as especificidades da paisagem geográfica, a presença da cultura indígena, as questões linguísticas e a estreita relação do cotidiano com o Paraguai e com o sul do Brasil.

Este movimento cinematográfico regional se aprofundou com a constituição do “Fórum Entre Fronteiras”²⁹, em 2007, um fórum itinerante audiovisual que reuniu produtores do noroeste

²⁸ Importante lembrar que os indígenas guaranis, especialmente aqueles da região de São Miguel das Missões, no Rio Grande do Sul, e agora também na região de *Misiones*, na Argentina, têm se destacado pela sua produção cinematográfica. No caso brasileiro, pela relação estabelecida com o projeto “Vídeo nas aldeias” e, no caso argentino, com as políticas públicas levadas a cabo pelo Instituto de Cinema de Misiones. Entre os cineastas indígenas que se destacam na produção contemporânea de cinema indígena na região, podemos destacar Ariel Ortega e Patrícia Ferreira Para Yxapy.

²⁹ O pesquisador e professor Eduardo Dias Fonseca e eu publicamos, em 2015, o texto “Fórum Entre Fronteiras: uma experiência de produção cinematográfica transnacional no Mercosul”, na Revista Sures, que apresenta um panorama

da Argentina, do sul do Brasil e do Paraguai, por meio de encontros em festivais de cinema que eram realizados nos três países. A partir destes encontros, o Fórum se converteu em um laboratório internacional para que seus atores formulassem estratégias comuns para a descentralização das políticas públicas do audiovisual que estavam muito concentradas nos grandes centros urbanos. Ao mesmo tempo, se conformou como um espaço de formação e de produção regional que considera as identidades comuns que atravessam as fronteiras territoriais entre estes países³⁰.

O Fórum Entre Fronteras, e todas suas ações, se constituiu num espaço político impulsionador para que a província de *Misiones* consolidasse a implementação do seu *Instituto de Artes Audiovisuales de Misiones* (IAAviM). O Instituto também foi resultado da organização dos(as) trabalhadores(as) do setor que conformaram a *Rede de Realizadores de Misiones*, o Festival Internacional de Cinema *Oberá em Cortos*, em parceria com a Universidade Nacional de Misiones (UnAM), por meio do curso Técnico de Artes Audiovisuales, e a associação de diversas produtoras independentes, como, por exemplo, a *Productora Cooperativa de la Tierra*³¹.

O setor audiovisual de *Misiones* teve seu impulso ainda num contexto de criação e de fortalecimento de políticas públicas nacionais do governo argentino de Cristina Kirschner, a partir da aprovação da Lei de Meios e da criação do *Programa Polos Audiovisuales*, que efetivou a descentralização dos recursos para a produção e a distribuição de cinema e audiovisual na Argentina, durante a implementação da Televisão Digital Aberta (TDA).

O projeto de implementação da TDA na Argentina teve como foco uma maior democratização da produção nacional, a partir do fortalecimento de arranjos produtivos regionais, chamado de *Programa Polos*. O país foi dividido em diferentes pólos audiovisuais que previam a articulação entre a gestão pública, as universidades públicas e a produção independente. Diante do cenário de conformação do Pólo Noroeste, a província de *Misiones* conseguiu, para além das

mais específico da trajetória e da atuação do Fórum. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/284>>. Acessado em: 29 mar. 2022.

³⁰ Não poderia deixar de mencionar que, quando o Fórum Entre Fronteiras nasceu, em 2007, tive a oportunidade de fazer parte deste espaço ao codirigir, com minha orientadora do mestrado, Luciana Hartmann, um documentário, produzido de forma internacional, com equipe constituída por pessoas dos três países e que fez parte da Série *Parceria Entre Fronteras*, uma experiência inédita de coprodução naquele formato. Em momento posterior a este trabalho, me dediquei a atuar politicamente junto ao Fórum, pensando na produção latino-americana para a grade de programação da Televisão Educativa do Rio Grande do Sul e, em outro momento, na conformação do Curso de Cinema e Audiovisual da UNILA, que tem como foco a integração latino-americana na perspectiva do cinema e audiovisual. O fato de estar hoje atuando como docente nesta universidade é resultado direto da minha formação política, a partir da necessidade de criarmos e fortalecermos arranjos formativos e produtivos com este olhar internacionalista desde esta região.

³¹ Menciono a *Productora de la Tierra* por se tratar de uma cooperativa de jovens realizadores(as) que, há mais de dez anos, estão à frente do processo de organização do setor audiovisual da região de *Misiones*, sendo que o primeiro presidente da entidade governamental foi Axel Monsu, um dos sócios e fundadores da cooperativa. Todos(as) estes(as) jovens realizadores(as) fizeram o percurso tradicional de formação de quem vive no interior do país, se deslocando para a capital, a fim de ter acesso à formação específica, mas, depois, reconhecendo a importância do retorno para sua região de origem, e que, desde este lugar, poderiam e podem contribuir efetivamente para a construção de um novo mapa de produção.

políticas públicas nacionais, ter força política para a criação do Instituto Regional de Cinema que passou a destinar recursos próprios para viabilizar a formação, a produção e a distribuição do cinema na região.

Ao mesmo tempo, o IAAvIM tem fomentado a criação de uma *film comisión* com a intenção de atrair produções de outras regiões do país e do mundo para serem realizadas na zona da fronteira. Ao final de 2019, essas iniciativas apontaram que *Misiones* é a região de maior produção de cinema nacional da Argentina, ficando atrás somente da capital Buenos Aires. Entendemos que isso se deve, entre outros fatores, aos menores custos de produção no interior do país, em razão da facilidade de deslocamentos, estrutura de alimentação e hospedagem, mas especialmente pela conformação destes mecanismos políticos que fortaleceram os arranjos produtivos locais.

Na perspectiva que nos impõe o sistema capitalista, as motivações econômicas são centrais para a conformação de determinados territórios como espaços possíveis de produção cinematográfica. A região misioneira oferece possibilidades de intercâmbios profissionais, com técnicos da área de cinema e audiovisual, bem como equipe artística. *Misiones* tem uma grande oferta de mão de obra técnica especializada para o mercado da produção cinematográfica, a partir da formação no Curso Técnico em Medios Audiovisuales da UnAM e do Laboratório *Guayrá*, um laboratório de formação técnica de curto prazo também incentivado no marco do Fórum Entre Fronteiras e do Festival *Oberá em Cortos*.

Misiones abriga a potência e a exuberância da natureza e da sua paisagem como elemento central para as produções de fora da região. Fazem parte destas características a *Selva Misionera*, conformada pela Mata Atlântica, a terra vermelha/*colorada* da região, a presença dos grandes rios da fronteira, e os pequenos *pueblitos misioneros* (cidades pequenas com uma média de dois a cinco mil habitantes), também, a presença marcante dos indígenas guarani, como mencionado acima. Além do grande Parque Nacional do Iguazu onde ficam as *Cataratas del Iguazu*. Essas particularidades têm atraído a atenção de diversos(as) cineastas e produtores(as) da Argentina e do mundo.

As especificidades territoriais, culturais e paisagísticas *misioneras*, na fronteira com o Brasil e o Paraguai, são elementos estruturantes para que o IAAvIM possa articular e impulsionar uma perspectiva econômica local e regional, desde a produção cinematográfica, como demonstra a matéria de um veículo de comunicação local:

La belleza natural, diversidad cultural e idiosincrasia y la formación técnica, hacen de esta tierra un destino ideal para la realización de obras audiovisuales. Un maravilloso vínculo que une al cine y turismo.(...) Tal es así que este verano, lejos de tratarse de una época imposible para el rodaje debido a las altas temperaturas, la estación más calurosa del año ofrece un abanico de posibilidades en Misiones. En los primeros meses de este 2019, unas seis películas están

atemperándose: La Crecida, de Ezequiel Erriquez; Abismos, de Agustina San Martín; Selva, de Iñaki Echeverría; Fantasma vuelve al pueblo, de Augusto González Polo; y Los Niños Espósito, de Víctor Laplace. Ya el 2018 se había despedido con aires prometedores. El prolífico cineasta misionero Maximiliano González terminó de rodar en Puerto Iguazú Lejos en Pekín, que tiene a Elena Roger en el protagónico y que cerrará su trilogía iniciada con La Soledad (2007), seguida por La Guayaba (2012).³² (VERA, 2019, on-line)

Nesta região ocorreu a gravação do filme *La Patota* (2016), de Santiago Mitre, especificamente nas cidades da fronteira entre a Argentina e o Paraguai, em *Posadas* e *Encarnación*. O longa-metragem dirigido pelo diretor de Buenos Aires teve como estrutura de produção, a partir da realidade local, profissionais de *Misiones*. A seleção de atores/atrizes, para grande parte dos personagens, se deu do lado argentino e paraguaio, e é possível, na narrativa, reconhecer elementos particulares da cultura desta região fronteiriça, especialmente a realidade social e econômica, além das questões que envolvem a idiosincrasia idiomática e cultural.

Desde outra perspectiva, *Pela Janela* (2017), da diretora brasileira Caroline Leone, cruza por *Misiones*, e mesmo não sendo composta por equipe técnica específica da região, tem como cenário a paisagem da fronteira entre Brasil e Argentina, nas cidades de Foz do Iguaçu e *Puerto Iguazu*, as estradas/*rutas* missioneiras com a visível presença no caminho dos indígenas guaranis e da Selva Misionera.

É possível observar, nas narrativas que analisaremos, esses dois caminhos de compreensão da região de *Misiones*, ou seja, como um espaço de produção privilegiado tanto pela ordem da viabilidade da produção quanto pela paisagem e suas particularidades, no sentido de se conformar como uma locação para a passagem de algumas filmografias.

1.1.4 Desde o Pampa-fronteira: uma passagem breve pelo cinema uruguaio

O Uruguai, este pequeno país ao sul da América Latina, faz fronteira a oeste com a Argentina, a norte e a Leste com o Brasil e a sul com o Rio de La Plata. Como grande parte dos países latino-americanos, com exceção da Argentina, do Brasil e do México, este país tem uma produção cinematográfica muito instável, desde o surgimento do cinema, e, segundo os pesquisadores Guillermo Zapiola y Ronald Melzer (2011), só existe como uma expressão coletiva, desde o fim da década de 1990,

Até então, pode falar-se de um cúmulo de filmes uruguaios, com muitos curtas-metragens que ganham prêmios e alguns longas de interesse, mas com pouca ligação entre si. Também se pode falar para parte do período anterior de uma

³² Fragmento da reportagem “*El monte, un personaje más*”. Disponível em: <<https://www.elterritorio.com.ar/informe-de-domingo-el-monte-un-personaje-mas-18940-et>>. Acesso realizado em: 13 fev. 2020.

plausível distribuição e exibição de filmes estrangeiros, de um movimento cineclubístico enraizado e de uma crítica exigente e prestigiada. (ZAPIOLA ; MELZER, 2011, p.1)

A produção de cinema no Uruguai desenvolveu-se ao longo de sete períodos, a contar, pela produção de cinema mudo que fazia jus à história de importação das imagens vindo da Europa ou ao uso do cinematógrafo com perspectiva nacionalista (1896-1930), o que correspondeu ao mesmo caso de grande parte dos países latino-americanos. Logo, a tentativa de construção de uma indústria cinematográfica que não se consolidou, especialmente pelo restrito acesso à tecnologia (1931-1950), em seguida, um terceiro período que correspondeu ao momento posterior à Segunda Guerra Mundial, quando os intelectuais incentivaram a produção do cinema, época em que o Uruguai era conhecido como a “Suíça da América Latina” (1951-1964).

Depois foi a vez do cinema social e militante, inspirado nos movimentos de vanguarda, bem como das insatisfações com a crise do proletariado que provocaram narrativas com anseios políticos (1965-1972). A década de 1970 correspondeu ao período ditatorial, no qual não só o Uruguai mas todos os países da região estavam vivendo forte processo de repressão, que fez com que muitos intelectuais artistas tivessem que optar pelo exílio (1973-1984). Com a democratização da tecnologia e o fim da ditadura militar, do final da década de 1980 ao início da década de 1990, viveu-se um importante período de produção de vídeo (1985-1995). Por fim, o último período, o qual corresponde aos anos de criação do Fundo para o Fomento e Desenvolvimento da Produção Audiovisual Nacional (FONA) e o surgimento de um novo conceito de “cinema uruguaio” (1996-2007).

Este último período consistiu na ideia coletiva de construir um “cinema uruguaio”. Foi neste marco temporal que iniciaram-se os acordos de coprodução na região, os quais seguem sendo um importante aporte da produção cinematográfica do país até hoje. Mais do que isso, para Zapiola y Melzer (2011), outro fator determinante foi o fenômeno que consistiu em apresentar as paisagens do Uruguai, seus aspectos urbanos e históricos, rurais e turísticos, atraentes para equipes de filmagens estrangeiras. Neste período foram filmadas coproduções com a Argentina, como *Plata quemada* (M. Piñeyro, 2000), e prestaram-se serviços de produção para a Europa (*Persona non grata*, Krzysztof Zanussi, 2005) e para Hollywood (*Miami Vice*, Michael Mann, 2006). Foi neste momento também que se conformaram espaços de formação, por meio de escolas de cinema e de audiovisual, e a proliferação da produção de curtas-metragens.

Da mesma forma que o Paraguai e a região de *Misiones* na Argentina, tanto os custos de produção quanto uma perspectiva da possível apreensão das especificidades das paisagens, lugares e culturas, têm sido os principais “motes de atração” para as produções externas ao Uruguai.

O Uruguai tem dimensões territoriais muito menores que os demais países presentes no seu entorno, nem por isso a produção cinematográfica deixou de se concentrar na capital, na cidade de Montevideu e seus arredores. A vasta extensão do Pampa gaúcho/*gaucho*, território limítrofe com o Brasil, por exemplo, serviu e ainda serve apenas como cenário para cinematografias que, ao articular as especificidades territoriais, internacionalizam a *excentricidade* sobre as “terras distantes” da fronteira. É o caso do filme *El baño del Papa* (2006), dos diretores Enrique Fernández e Cesar Charlone, que, por meio da história de um pequeno *pueblito*, na cidade de Melo, fronteira com o Brasil, põe nas telas uruguaias uma imitação do humor à italiana dos anos sessenta.

Nessa mesma região onde foi gravado o filme *El baño del Papa*, entre a pampa gaúcho/*gaucho*, nas margens do Uruguai com o Sul do Brasil, foi filmado a história de *Mulher do pai* (2017), de Cristiane Oliveira. Num pequeno *pueblito* brasileiro, onde o trem cruza a fronteira, junto com os campos e as cochilas a perder de vista, os cavalos, as ovelhas e as bicicletas marcam a convivência de uma família do interior do estado do Rio Grande do Sul. O filme explora, em sua proposta estética, a potencialidade desta região comum da fronteira, mostrando, de um lado a outro do marco geodésico, um território “comum”.

1.2. Território, os lugares da fronteira: Nossas ‘terras distantes’ no cinema.

A partir destas marcações geográficas onde se inscrevem os filmes, agora encaminhamos a reflexão no sentido de lermos as representações dos territórios de fronteiras, seus conflitos, pertencimentos e vínculos, nas narrativas contemporâneas realizadas ao sul/*sur* do continente. Partimos do diálogo com a base teórica da geografia, a fim de conceituar o território e, por isso, nos alinhamos à concepção da geógrafa Bertha Becker (1983), na qual, para a autora, o território é construído socialmente, assumindo as características contraditórias de cada sociedade, onde a questão da territorialidade corresponde às relações sociais multidimensionais, ou seja, observadas e vividas em diferentes situações da vida cotidiana.

A concepção do território construído socialmente significa dizer que o espaço é o local de reprodução social, política, econômica e cultural, assumindo distintos significados históricos, de acordo com suas transformações e apropriações. Logo, o território é compreendido como espaço formado por diversos atores sociais que o concebem e intervêm sobre ele, ou seja, é organizado socialmente para além da atuação do Estado, mesmo que sob a tutela deste Estado. Corroborando com Raffestin (1980), Bertha Becker (1983) enfatiza as dimensões sociais da economia e da política na constituição do território, contendo limites e malhas, mas também reforça este constructo social a partir da intervenção dos atores sociais envolvidos em sua concepção e vivência.

Por esta perspectiva, entendemos a territorialidade como a face vivida do poder e do território, ou melhor, como um fenômeno associado à organização do espaço em territórios diversos, e às relações de poder entre diferentes atores, sendo regulado pelas relações políticas, especialmente regradas pelo Estado, e determinado pelos processos econômicos e culturais, a partir da intervenção dos atores sociais. Ao percebermos o espaço como locus de poder, o território, de acordo com Becker (1983), ganha importância não só para o Estado-Nação, mas também para as pessoas que ali vivem, pois o território é gerado pela prática social e produto consumido, vivido e utilizado como meio, sustentando a prática societária em vigência, ou seja, o próprio modo de produção capitalista.

Para Becker (1983), nas transformações da sociedade contemporânea, o poder do Estado-Nação não é exclusivo, processo imanente aos conflitos entre os interesses nacionais e internacionais. Assim, as grandes corporações criam seus próprios espaços econômicos definindo limites territoriais, onde os países se colocam como regiões de atuação. Já os movimentos sociais, embora tenham se contraposto historicamente à atuação do Estado, precisam de políticas públicas específicas que sejam vinculadas às necessidades da população em geral. Nesse sentido, para a autora, a geografia do Estado-Nação esconde os conflitos existentes em todos os níveis relacionais e constitui um fator de ordem, privilegiando o concebido em relação ao que é vivido, ou seja, “A análise das relações de poder se impõe para eliminar o determinismo da concepção unidimensional do poderio do Estado e superar a dicotomia concebido/vivido” (BECKER, 1983, p.7). Esta relação entre o concebido e o vivido é possível de ser identificada a partir da compreensão da necessidade de construção de políticas públicas regionais, próprias em *Misiones*, na Argentina, por exemplo, que, a partir da criação do Instituto de Cinema e Artes Visuais, conseguiu reconhecer a fronteira como espaço vivido desde *adentro*, não ficando este espaço subjugado às políticas públicas nacionais que não incorporavam demandas específicas do espaço vivido desde *Misiones*, a partir do que era somente concebido desde Buenos Aires.

A geógrafa britânica Doreen Massey, em seu texto “Um sentido global do local” (2000), publicado originalmente em 1991, década que marca a aceleração das políticas neoliberais, especialmente na América Latina, reflete sobre as noções de tempo-espaço, resultantes da percepção da aceleração do fluxo de pessoas, mercadorias e do processo de internacionalização do capital, especialmente a partir da década de 1980. Massey (2000) pondera, em sua análise, o quanto a globalização das relações sociais é outra fonte da reprodução do desenvolvimento geográfico desigual. Mesmo que as “promessas da globalização”, ancoradas, entre outras, na compreensão de tempo-espaço, fossem da homogeneização dos lugares, a geógrafa defende que, mesmo os lugares

mais “locais” não são homogêneos, nem têm identidades específicas, ao contrário, são compostos por várias identidades e, por isso, a ideia de identidades singulares e essenciais é equivocada.

Vivemos em uma época – costuma-se dizer –, em que as coisas estão se acelerando e se disseminando. O capital está passando por uma nova fase de internacionalização, especialmente em termos financeiros. Mais pessoas viajam com mais frequência e para lugares mais distantes. Suas roupas são provavelmente feitas numa variedade de países que são da América Latina ao sudeste asiático. Seus jantares consistem de comida importada do mundo inteiro. E, se têm um computador em seu escritório, em vez de abrir uma carta que, sob os cuidados dos correios de Sua Majestade, leva alguns dias para atravessar o país, agora são interrompidas pelo e-mail. (MASSEY, 2000, p. 177)

Dorren Massey (2000) expõe que o “sentido de lugar” não é estático, depende, justamente, das interações sociais que o constituem e essas relações não são inertes, ao contrário, são processuais. Os lugares não têm identidades únicas e elas estão em conflito todo tempo. Essa compreensão não significa, no entanto, negar o lugar nem a importância da sua singularidade. Para a autora, “cada lugar é o centro de uma mistura distinta de relações sociais mais amplas com as mais locais.” (MASSEY, 2000, p.180).

As reflexões das geógrafas Becker (1983) e de Massey (2000) nos orientam no sentido de um entendimento mais alargado dos territórios de fronteira. Durante grande parte do meu processo formativo (graduação e no mestrado, especialmente), sustentei a percepção sobre as fronteiras a partir de duas chaves de análise, como oposições, não como unidades dialéticas. De um lado, a fronteira como um lugar de passagem, quer dizer, um lugarnde as pessoas que cruzam por estes territórios não criam vínculos e se relacionam apenas pela lógica do consumo, em especial, via o turismo de compra que é muito comum nas nossas fronteiras ao sul da América Latina. Ou, o território de fronteira como “lugar antropológico” (AUGÉ, 1994), no qual as pessoas que ali vivem se definem por meio da exacerbação de identidades singulares, muitas vezes, essencializantes, como é o caso da figura do gaúcho/*gaucho* entre o sul do Brasil, Argentina e Uruguai, por exemplo.

A proposta de Massey (2000), a partir da noção de “sentidos de lugar”, considerando a relação dialética entre as relações sociais locais e as relações sociais mais amplas, nos leva a uma compreensão complexa sobre os territórios de fronteira e suas especificidades, ou seja, entendendo as contradições que se manifestam nestes territórios e, também, ampliando o entendimento das formas como os diferentes atores sociais concebem e vivem este território.

Ainda sobre o conceito de território, o geógrafo Rogério Haesbaert (2014), diante da perspectiva política, entende que ele significa a apropriação de uma parte geográfica por um indivíduo ou uma coletividade. Para o pesquisador, o território teria nascido com uma dupla conotação, quais sejam, material e simbólica, significando, em alguns momentos, a dominação

jurídico-política da terra, com a inspiração na ordem do terror e do medo, ou um privilégio concedido àqueles que podem usufruí-lo, revelando uma identificação positiva e a efetiva “apropriação”.

Por isso, não há como entender território, por consequência, a fronteira, sem relacioná-los com o poder, mas, como nos alerta do pesquisador, não apenas o tradicional “poder político”, mas como poder, no sentido mais concreto, de dominação, e o poder, no sentido mais simbólico, de apropriação. Imersos em relações de dominação ou de apropriação da sociedade e do espaço, o território “desdobra-se ao longo de um *continuum* que vai da dominação político-econômica mais “concreta” e “funcional” à apropriação mais subjetiva e/ou “cultural-simbólica” (HAESBAERT, 2014, p. 5. Continua o autor,

Território, no nosso ponto de vista, é tido como um espaço geográfico dominado e/ou apropriado, cujas práticas sociais são focalizadas enquanto relações de poder (...) num sentido amplo e que envolve os mais diferentes sujeitos sociais, um poder que vem tanto de cima para baixo quanto de baixo para cima (HAESBAERT, 2014, p. 5).

O pesquisador Leonardo Name, em seu livro “Geografia Pop: o cinema e o outro” (2013), expõe diferentes caminhos de reflexão sobre a relação entre cinema, espaço geográfico, lugar e paisagens. Para o autor, o cinema tanto produz quanto reproduz os espaços geográficos, especialmente ao reafirmar a perspectiva de Milton Santos (1996, p.64), na qual o espaço geográfico é um conjunto indissociável de um sistema de objetos móveis e imóveis e um sistema de ações.

Da ação de roteiristas, diretores atores, técnicos e produtores em fotografia e som – que, por exemplo, criam roteiros, figurinos e cenários, preparam uma boa iluminação, controlam o som ou interpretam personagens – à escolha e à preparação dos estúdios e locações, são muitas as ações antes e durante as filmagens (...) Quando isso ocorre, o que é o filme, espaço geográfico gravado, é indistinto do que é espaço geográfico “real”, seus significados fundem-se e confundem-se (NAME, 2013, p. 62)

Grifamos parte da citação de Name (2013), pois é central entendermos a intervenção do cinema sobre os espaços geográficos e, com isso, a criação e a recriação destes espaços, a partir de diferentes enredos e as histórias dos personagens, em contato com este espaço geográfico “real”, centrado na concretude de um território e suas relações sociais, econômicas e políticas. E, a partir da apreensão de parte das características deste espaço geográfico, o cinema redefine este espaço, segundo os interesses de cada filme, ou seja, cria novas sínteses.

Cabe trazer como exemplo, a partir do filme *Pela janela* (2017), de Caroline Leone, esse aspecto da apropriação que o cinema faz do espaço geográfico e a reinterpretação sobre ele. A

personagem Rosália (uma mulher operária, de São Paulo, que, depois de uma vida dedicada ao trabalho numa fábrica, é demitida e é, então, levada pelo irmão para uma viagem até Buenos Aires), ao estar em deslocamento na região de *Misiones*, na Argentina, questiona o irmão se eles já se encontravam no país vizinho. O espaço geográfico “real”, por onde os personagens cruzaram a fronteira, entre as cidades de Foz do Iguaçu (BRA) e *Puerto Iguazú* (ARG), é marcado por uma aduana que faz o controle de tudo que cruza a região, o que impossibilita que não tenhamos consciência ou conhecimento sobre esta travessia, dado o fato de que o controle da passagem é bastante rígido e demanda a apresentação de documentos e a manifestação da entrada no país estrangeiro.

Nesse sentido, é improvável que a personagem Rosália não teria se dado conta de sua entrada no território da Argentina, a partir do cruzamento por este espaço geográfico específico e seu controle aduaneiro estatal. A pergunta de Rosália, ao estar já em território da Argentina, certamente, causaria um estranhamento em um espectador desta região. Possivelmente, este mesmo estranhamento não aconteceria em um(a) espectador(a) que não tenha o conhecimento específico desta realidade.

Ou seja, no enredo proposto por Caroline Leone no filme *Pela janela* (2017), a apropriação deste espaço geográfico de fronteira não é uma questão central, por isso, a ausência da concretude das aduanas e dos seus fluxos, mas sim, muito mais significativo para a história, é a transformação íntima e sutil da personagem, no seu contato com a dimensão paisagística, a partir daquilo que está colocado nessa realidade da fronteira: a experiência emotiva e estética diante das Cataratas do *Iguazú*, tal como o olhar curioso de Rosália sobre a longa Selva Misioneira que acompanha seu deslocamento pelas “*rutas argentinas*”, entre outros. Questões que aprofundaremos no próximo capítulo.

O cinema é uma arte que, desde seu início, ao colocar em operação a máquina do imaginário, e interpelá-la como sujeito, caminhou com a promessa de conhecer e revelar terras distantes (FRANÇA, 2003, p.24). Uma máquina do imaginário a serviço de um projeto de modernidade, o qual é marcado pela expansão da dominação colonial e capitalista. Se, no início da expansão do cinematógrafo, as terras distantes correspondiam aos outros continentes colonizados e explorados pela Europa, as “terras distantes” que permeiam nossa discussão se tratam dos territórios entre as fronteiras, que estão distantes dos grandes centros urbanos e das capitais, mas próximos ao espaço físico das fronteiras que marcam e delimitam os Estados-Nação, antes territórios comuns.

Por isso, seguimos aprofundando os entendimentos acerca da fronteira. O pesquisador José de Souza Martins, em particular, com seu trabalho “Fronteira: a degradação do outro nos confins

do humano” (2019), traz outra acepção da fronteira, tratando este espaço geográfico como “situação fronteira”. Desde sua vasta pesquisa, durante as décadas de 1970 e 1980, no período das frentes de expansão do estado brasileiro sobre a Amazônia, Martins aproxima o debate para a compreensão dialética da natureza do conflito, colocada nas realidades de fronteiras, com isso a *situação de fronteira* é tratada como lugar social de alteridade, confronto e conflito. A partir das reflexões do autor, temos que

A fronteira, a frente de expansão da sociedade nacional sobre territórios ocupados por povos indígenas, é um cenário altamente conflitivo de humanidades que não forjam no seu encontro o homem e o humano idílicos da tradição filosófica e das aspirações dos humanistas. A fronteira é, sobretudo, no que se refere a diferentes grupos dos chamados civilizados que se situam “do lado de cá”, um cenário de intolerância, ambição e morte. É também, lugar da elaboração de uma residual concepção de esperança, atravessada pelo milenarismo da espera no advento do tempo novo, um tempo de redenção, justiça alegria e fartura. O tempo dos justos. Já no âmbito dos diversos grupos étnicos que estão do ‘do outro lado’, e no âmbito das respectivas concepções do espaço e do homem, **a fronteira é, na verdade, ponto de limite de territórios que se redefinem continuamente, disputados de diferentes modos por diferentes grupos humanos.** Na fronteira, o chamado branco e civilizado é relativo e sua ênfase nos elementos materiais da vida e na luta pela também o é. Dentre as muitas disputas que caracterizam, a que domina sobre as outras e lhes dá sentido é a disputa pela definição da linha que separa a cultura e a natureza, o homem do animal, quem é humano e quem não o é. A fronteira é um dos raros lugares na sociedade contemporânea em que essa disputa ainda tem a visibilidade que os outros perdura apenas na discussão teórica e filosófica. (MARTINS, 2019, pg. 9-10, grifo nosso)

Para o autor, a fronteira deve ser tomada como um lugar privilegiado para a observação sociológica, ao mesmo tempo, do conhecimento sobre os conflitos e dificuldades da constituição do humano no encontro de sociedades que vivem ou viviam no limite da história. Martins (2019) afirma que é na fronteira que se pode observar melhor como as sociedades se formam, se desorganizam ou se reproduzem, quais são as concepções que asseguram esses processos e lhes dão sentido, pois “Na fronteira, o homem não se encontra – se desencontra” (MARTINS, 2019, p.10).

A situação de conflito, apontada como uma chave de análise das diferentes realidades de fronteira por José Martins (2019), está ancorada na compreensão da fronteira como lugar de alteridade, ou seja, é isso que faz dela uma realidade singular, porém, não necessariamente como uma realidade essencializante, mas como uma realidade conflitiva e, com isso, dialética.

A primeira vista é o lugar de encontro dos que, por diferentes razões, são diferentes entre si, como os índios, de um lado, e os ditos civilizados, de outro; como os grandes proprietários de terra, de um lado, e os camponeses pobres, de

outro. Mas o conflito faz com que a fronteira seja, a um só tempo, um lugar de descoberta do outro e de desencontro. Não só o desencontro e o conflito são decorrentes das diferentes concepções de vida e visões de mundo de cada um desses grupos humanos. O desencontro na fronteira é desencontro de temporalidades históricas, pois cada um desses grupos está situado diversamente no tempo da história. Por isso, a fronteira tem sido cenário de encontros extremamente similares aos de Colombo com os índios da América: as narrativas das testemunhas de hoje, cinco séculos depois, nos falam das mesmas recíprocas visões e concepções do outro. (MARTINS, 2019, p. 134)

O autor defende que a fronteira só deixará de existir quando o conflito desaparecer, quando essas diferentes temporalidades históricas se encontrarem, se fundirem e, com isso, a alteridade original e mortal der lugar à alteridade política. O autor compreende que o conflito desaparecerá quando a história, de um lado ou de outro, passar a ser uma história comum, a história da nossa diversidade e pluralidade, e, assim, nós já não seremos nós mesmos, porque seremos, conforme Martins (2019), antropofagicamente, “nós e outro que devoramos e nos devorou” (MARTINS, 2019, p.34). Melhor dizendo, analisar a fronteira como uma totalidade dialética é, portanto, entendê-la como momento de contradição e lugar de conflito.

A fronteira está marcada pela diversidade do que é, mas sobretudo pela diversidade de relações sociais marcadas por tempos históricos diversos e, ao mesmo tempo, contemporâneos. Cada uma dessas realidades tem o seu próprio tempo histórico, se considerarmos que a referência à inserção ou não da fronteira econômica indica também diferentes níveis de desenvolvimento econômico que, associados, a níveis e modalidades de desenvolvimento do modo de vida, sugerem datas históricas distintas e desencontradas no desenvolvimento da sociedade, ainda que contemporâneas (MARTINS, 2019, p.138)

O pensamento de José Martins (2019) está centrado no seu longo trabalho sobre as frentes de expansão do Brasil, na ocupação dos territórios de fronteiras, durante a ditadura empresarial-militar brasileira, na qual o governo ditatorial incumbiu, especialmente, o exército - com ele, o capital e seus representantes (produtores agrícolas, entre outros) - a “invadir” os territórios longínquos e “pouco produtivos” da Amazônia, territórios historicamente indígenas. Por certo, estamos tratando nesta tese de outro momento histórico e outra região territorial da fronteira, ainda assim, cabe trazeremos essa interpretação sobre “*situação de fronteira*” para analisarmos nossos filmes, seja pelas temporalidades diversas que se encontram nesses territórios e no que é plasmado nas narrativas, seja pelo constante conflito que se coloca nas travessias e na existência sobre essas regiões. a partir da realidade das personagens dos filmes.

Cabe aqui trazeremos elementos sobre este pensamento das diferentes temporalidades históricas que se colocam em nossos territórios de fronteiras olhando mais uma vez para os filmes, neste caso, *Guarani* (2015) e *Mulher do pai* (2017). As personagens dos filmes, jovens adolescentes,

causam um tensionamento na temporalidade vivida por outras gerações no interior do Paraguai e no interior do Rio Grande do Sul. Ambas se encontram com aspectos culturais que diferem da sua realidade local, como é o caso das músicas que aparecem nos filmes. Mais do que isso, nas duas obras, as adolescentes almejam o deslocamento deste local e não mostram nenhum receio no encontro com as cidades “grandes”, com os grandes centros urbanos, ao contrário dos personagens de outras gerações que não se veem longe das suas realidades rurais, seja no interior do Paraguai, seja no interior do Rio Grande de Sul, próximo da fronteira com o Uruguai.

Temporalidades distintas entre quem está de um lado da fronteira e do outro aparece também no filme *La patota* (2016), de Santiago Mitre. O enredo foi filmado entre Paraguai e Argentina, nas cidades de Encarnación e Posadas, e conta a história da jovem advogada Paulina que retorna de Buenos Aires para se dedicar a um projeto de direitos humanos numa escola rural na fronteira. Contrariando a vontade do pai, a advogada abandona sua carreira e estudos na capital e encontra, no ambiente rural da fronteira, estudantes paraguaios com vidas e condições de trabalho precarizados. Os estudantes de uma região periférica de Posadas falam entre eles somente em guarani e têm uma condição de vida muito diferente da família de Paulina, havendo diferenças marcadamente de classe social. O filme coloca em tensão essas distintas temporalidades e diferenças de classe social entre a realidade de Paulina e os estudantes, bem como suas apreensões distintas da realidade, a partir deste contato com a língua e a própria cultura guarani.

1.2.1 As fronteiras reveladas nos filmes: entre o espaço concebido e vivido.

O território específico observado em nossos textos fílmicos é recortado geograficamente por importantes rios, o Paraná, o Iguazu, o Jaguarão e o Uruguai. Todos eles margeiam essas terras “distantes” de fronteira e desenham os limites dos países. As fronteiras recortadas por rios, normalmente, são nomeadas como fronteiras naturais, no entanto, não concebemos nenhuma fronteira como natural, mas como resultado do processo histórico de disputa e conflitos no processo de espoliação colonial, depois, na conformação dos Estados Nacionais. Conhece-se esta região como região da Bacia do Prata³³, sendo considerado o maior estuário do mundo, responsável por grande fluxo de escoamento de produtos, durante o período colonial, até Lima, no Peru, que tem saída para o Oceano Pacífico. Faz parte desta região a Mata Atlântica que, no estado do Paraná

³³ Grande parte dos processos históricos/políticos, que determinaram o desenho atual dos cinco países, tiveram como cenário a Bacia, na verdade, centro de disputas entre Espanha e Portugal no período colonial. A independência dos cinco países vem na esteira de acontecimentos na Europa, no começo do século XIX, com a invasão da Península Ibérica por Napoleão. Nos últimos 50 anos, a região basicamente deixou a condição de um mundo rural, de relativamente baixo impacto ambiental, para tornar-se um território de intensa atividade industrial e agrícola, com forte mercado consumidor e exportação de commodities para a Europa, Estados Unidos, China e outras regiões. É uma região em que avança fortemente o agronegócio.

e na província de *Misiones*, na Argentina, é caracterizada pela densidade das matas, preservadas no Parque Nacional do Iguaçu, que abriga as Cataratas do Iguaçu/*Iguazú*. Mais ao sul, entre o estado do Rio Grande do Sul e o Uruguai, temos a extensão do Pampa gaúcho/*gaucho*, com suas planícies cochiladas normalmente tidas pela criação de gado.

Nessas regiões temos os controles aduaneiros, com estruturas policiais dos países limítrofes, como é o caso da cidade de Foz do Iguaçu, *Ciudad del Este* e *Puerto Iguazu* que, dos três lados da fronteira, as aduanas comportam uma estrutura que controla a entrada e a saída de pessoas, mercadorias, transportes e etc. As aduanas são mais visíveis que em outras regiões, como no caso do Brasil com o Uruguai, visto que estes países estão separados geograficamente por rios e interligados por pontes internacionais. Já no caso da fronteira entre o Brasil e o Uruguai, se trata de uma “fronteira seca”, ou seja, uma fronteira demarcada por uma linha “imaginária” e pela presença dos marcos geodésicos encravados no território.

Os filmes evocam, por diferentes ângulos, a questão da fronteira territorial física entre os países em que as narrativas foram registradas. Em alguns momentos, por meio de diálogos entre as personagens em seus deslocamentos pelo território; em outras situações, por especificidades das relações com a paisagem, com o encontro linguístico que remete à história de conformação destes espaços geográficos. Por isso, detemo-nos em alguns diálogos das obras, a partir de cenas que marcam os textos fílmicos, a fim de enunciar a presença da fronteira nas histórias. Iniciamos por uma *paragem* à beira do Rio Paraná, entre os limites do Paraguai e da Argentina, no filme *Guarani* (2015), de Luiz Zorraquín.

¿Abuelo, estamos en Argentina ya?
El río sigue siendo el mismo. Y la tierra es colorada como en Paraguay.
¿Y por qué hablan en nuestro idioma? (Iara)

-Todo eso era una solo tierra.
Todo esto era territorio guaraní hace mucho tiempo. (Don Atilio)

¿El Paraguay era más grande? (Iara)

Después se partió en países y ahí nos jodimos todos. (Don Atilio)

(fragmento de diálogo no filme *Guarani*, 2015)

Iara e Don Atilio, personagens principais do filme *Guarani* (2015), na cena em questão, estão sentados, lado a lado, em frente ao grande Rio Paraná, durante a viagem que eles realizam juntos, se deslocando do interior do Paraguai até a cidade de Buenos Aires. Na conversa, que marca o início de maior intimidade entre avô e neta, eles compartilham impressões sobre a fronteira, a partir da interpelação da adolescente. O diálogo se dá logo depois de acompanharmos, em cena, a

locomoção dos dois personagens no barco, pelo Rio Paraná, durante a festa da Romaria da Virgem de Itati³⁴, onde diferentes navegações, com argentinos e paraguaios e suas respectivas bandeiras, deslocam-se pelo rio.

Figura 7 - Frame do filme “Guarani” (2015)



Figura 8 - Frame do filme “Guarani” (2015)



Nessa passagem, identificamos a síntese de vários elementos que estruturam a conformação sócio-histórica desta região de fronteira. Na fala da personagem Iara, temos o reconhecimento de uma fronteira que não se manifesta necessariamente na mudança natural da cor da terra – *que sigue siendo la misma, así como el río* – ou no idioma espanhol, que também persiste dos dois lados, mas na percepção da personagem de que os limites geográficos já foram cruzados, mesmo estando aparentemente “invisíveis”. A resposta do avô à neta traz, por outro lado, a perspectiva histórica de um território “sem fronteiras”, um território guarani que, em período anterior às demarcações coloniais, pertencia tão somente a estes povos.

A obra *Guarani* (2015), dirigida pelo argentino Luis Zorraquin, é uma coprodução argentino-paraguaia. Finalizado em 2015, o filme teve circulação em diversos festivais internacionais, entre eles, no *Festival Ventana Sur*, onde ganhou prêmio de “opera prima”. Esteve ainda em *Filmar*, na Suíça, no *Santa Bárbara Film Festival*, na Califórnia, e em Chicago, na *Pantalla Pinamar*. O roteiro reforça a questão da presença da língua guarani no Paraguai e como as manifestações desta cultura

³⁴Nossa Senhora de Itatí, em espanhol, *Nuestra Señora de Itatí*, é também conhecida como Virgem de Itatí, uma representação católica da Virgem Maria. Seu principal santuário fica na cidade de Itatí, na província de Corrientes, na Argentina. Sua festa é celebrada em 9 de julho.

vão se transformando durante o percurso dos personagens entre os países vizinhos do Paraguai e da Argentina. Apresenta-nos, assim, diversas tematizações sobre as fronteiras territoriais e suas paisagens que marcam o território comum entre os dois países e, especialmente, abre o debate sobre a divisão social e sexual do trabalho, a partir das fronteiras geracionais impostas entre a realidade de um avô e uma neta. No entanto, o filme pretende dar voz à cultura paraguaia e suas continuidades e descontinuidades no tempo presente. Conforme descreve o diretor,

*La paraguay es una cultura víctima de un gran silenciamiento, un pueblo que sobrevivió a un genocidio del cual los principales actores fueron sus países vecinos. La realidad que me prepuse contar, no es ajena a la de miles de paraguayos ni argentinos, que dejan sus tierras para asegurarle un futuro mejor a sus hijos, esta historia siempre me toco el corazón. Es por eso que cuento una **película de frontera, con un fuerte punto de vista paraguayo, del Paraguay de hoy**, donde la actual juventud tiene una visión diferente". (Luis Zorraquín, 2016, on-line, grifo nosso)³⁵*

O diretor Zorraquín, em suas entrevistas, reafirma a necessidade de realizar um “*filme de frontera*”, trazendo para a narrativa os elementos históricos que constituem as relações sociais entre Argentina e Paraguai, mas desde um ponto de vista atual, ou seja, construindo essa relação entre passado e o presente, por meio das diferentes percepções de duas gerações, do avô Atilio e da neta Iara, tanto no que tange suas percepções sobre o território de fronteira quanto na relação com as referências culturais e linguísticas. O diretor e roteirista tem como escolha narrativa a centralidade de conflitos geracionais, de gênero, mas que não estão desvinculados de um pensamento sócio-histórico da conformação dessas fronteiras e seus desdobramentos no presente.

“*Guaraní, una película de frontera. Una vez más el cine regional está de parabienes y las vivencias cotidianas de la zona son plasmadas en la pantalla grande obteniendo reconocimientos alrededor del mundo*” (2016). Este é o intertítulo da matéria de 2016 sobre o filme *Guarani* (2015), em um dos principais jornais de *Misiones*, na Argentina, destacando este filme que representa mais uma expressão do *cine regional*, que ganhou o mundo, naquele período, por meios da presença nos festivais internacionais. Destacamos o trecho acima da entrevista com o diretor, tal como o intertítulo da matéria do jornal local, por entendermos que estes dois fragmentos carregam indagações sobre a caracterização de “*una película de frontera*”, o reconhecimento da fronteira como “zona” e, ainda, a necessidade de um “*cine regional*” que, depois de realizado, ganha “*el mundo*”. Essa relação entre distintas temporalidades, desde a percepção do espaço geográfico rural e distante, no interior do Paraguai, e a capacidade

³⁵ Entrevista concebida pelo director Luis Zorraquin para o jornal argentino “El territorio”. Disponível em: <<https://www.eltterritorio.com.ar/noticias/2016/02/29/469040-guarani-una-pelicula-de-%20frontera#:~:text=%E2%80%9CLa%20pel%C3%ADcula%20fue%20inspirada%20en,se%20estrenar%C3%A1%20co%20mercialmente%20en%20el>>. Acesso realizado em: 20 jan. 2021.

desta cinematografia de circular em outras paragens mundiais tensionam esta relação entre local e global e, mais uma vez, nos remete à *situação de fronteira*.

O “sentir do lugar”, provocado pelo filme *Guarani* (2015) sobre o território de fronteira entre a Argentina e o Paraguai, se expande quando colocamos, lado a lado, a relação do personagem Atilio - avô arraigado à cultura tradicional paraguaia e que resiste em falar outra língua que não o guarani- com a neta adolescente que tem outro repertório cultural e que se expressa por meio das músicas que ela escuta, mas também do desejo de viver outras experiências que não aquelas condicionadas culturalmente às mulheres naquele território que, no filme, significa dizer uma história de mulheres intrinsecamente relacionada ao ambiente doméstico e à maternidade. Mas é o avô o portador do conhecimento histórico sobre a conformação destas fronteiras que, para a adolescente, são muito mais imaginárias e invisíveis que para ele, que as preserva, entre outras formas, pela relação de comunicação apenas com a língua guarani.

Apesar do roteiro do filme ter sido inspirado na realidade da região da fronteira de Ayolas³⁶, na Zona Itatí, em *Corrientes*, na Argentina, por diversas razões relacionadas à cenografia e as possibilidades de produção, a equipe escolheu como locação principal a região do Chaco, do lado argentino, entre os rios Paraná³⁷ e o Paraguai, e a *Ilha do Cerrito*. Aqui é possível notar a intervenção do cinema na construção do espaço geográfico, ou seja, mesmo as locações terem sido no lado argentino, as mesmas características geográficas possibilitaram que a representação na história fosse de uma comunidade do lado do Paraguai.

A *Isla Del Cerrito* é uma ilha na Argentina que tem sua localização na confluência entre o Rio Paraguai e Paraná, na qual a maior parte da população vive da pesca e do turismo. Também foi um pedaço do território argentino fortemente envolvido com a Grande Guerra, tendo sido, durante o conflito, uma das principais bases navais do Brasil. A trama do filme percorre 1.100 quilômetros, indo de um pequeno vilarejo “paraguaio” até a periferia de Buenos Aires. Conforme comenta o diretor,

Me impactó cómo después de la Guerra de la Triple Alianza quedó un treinta por ciento de población masculina que, en su mayoría, eran abuelos y niños. Y me pregunté: ¿cómo se sigue después de eso ¿cómo se avanza? Fue un disparador. Después, la historia tomó su forma, se fue para un lado y para el otro. (ZORRAQUÍN, 2016, on-line)

³⁶ Luis Zorraquín menciona que seu interesse por esta zona de fronteira se deu em função de sua travessia pela região, durante muitos anos trabalhando no Paraguai. Considerando que ele seja argentino, esse ir e vir entre os dois territórios deu origem à proposta do filme *Guarani* (2015).

³⁷ O Rio Paraná é um dos maiores rios do mundo, se tratando do segundo maior rio da América do Sul depois do Amazonas. É o principal formador da Bacia do Prata. Junto com seus afluentes, o rio Paraná forma uma enorme bacia de drenagem que abrange grande parte da parte central do sul da América do Sul, incluindo essencialmente todo o Paraguai, grande parte do sul do Brasil, norte da Argentina e sudeste da Bolívia. (Disponível em: <<https://www.itaipu.gov.br/energia/rio-parana>>. Acesso realizado em: 30 mar. 2022.

Guarani (2015) conta a história do um avô e sua neta que vivem na mesma casa, no entanto, pouco se conhecem, visto que fronteiras geracionais e sexuais se impõe entre eles. Don Atilio sempre quis ter um neto para o ajudar na “lida” no Rio Paraná que, na língua tupi-guarani, significa “como o mar” ou “parecido com o mar”. Mas somente meninas nasceram no seu *rancho*, na pequena casa de madeira, à beira do rio. A neta Iara, todos os dias, espera notícias da mãe, que mora em Buenos Aires, e, no período inverso aquele da escola, ajuda o avô nos serviços da embarcação.

Don Atilio tem dificuldade de aceitar a presença da neta no trabalho na beira do rio, justamente por se tratar de uma mulher e, em muitos momentos, ele tenta interferir na forma com a menina se veste naquele espaço para que não acentue as expressões do seu corpo feminino. A neta, no entanto, gostaria de ter o reconhecimento do avô nas tarefas tidas como “masculinas”, argumentando ela que estas também podem ser realizadas por mulheres. Este conflito permanece até o dia em que Don Atilio, ao descobrir que a mãe de Iara está grávida e terá um filho homem, decide viajar para Buenos Aires, pelo Rio Paraná, com o intuito de buscar o neto homem para que ele possa crescer no Paraguai.

Guarani (2015) é uma obra em formato *river-road movie*³⁸, na qual as personagens se deslocam no território entre-fronteiras com o Paraguai, de um lado, e a Argentina, do outro lado, com caminhos de rio, de terra e de asfalto que evidenciam uma extensa e diversa paisagem entre os dois países. Na história temos as *fronteiras territoriais*, que nos parecem invisíveis num primeiro momento, visto que eles não cruzam nenhum espaço territorial que demarque a presença do estado (um posto policial, por exemplo, ou uma aduana), mas que são expressas em diversas situações por meio das diferenças culturais.

A narrativa aponta os conflitos linguísticos no percurso da viagem, os diferentes tipos de mate, de um lado a outro da fronteira, o que acentua as especificidades culturais dos povos ao sul do continente, ao passo que vemos uma festa católica, no Rio Paraná, que marca a presença de pessoas do Paraguai e da Argentina na mesma celebração ecumênica da *Virgen de Itatí* e, ainda, a inviabilidade financeira, quando a moeda paraguaia (guarani) já não serve mais no território argentino. Os vários processos de resistência abordados no filme destacam-se na presença da língua guarani, conforme comenta o diretor:

(...) el guaraní es un idioma muy rico. No lo entiendo, pero sí comprendo qué está pasando porque siempre me imaginé al guaraní como si fueran tres colores o tonos distintos. Un tono es cuando te están narrando una historia, que es el tono del abuelo dulce que cuenta. Después, el tono cuando están enojados que, realmente, suena duro y es muy fuerte. No tiene matices, no hay término medio. Y después está el tono de la añoranza permanente porque ellos añoran lo que vivieron. La película habla de eso y los paraguayos también rescatan eso. La película Se

³⁸ No Capítulo 2 desta tese, nos deteremos com mais tempo sobre as características dos *road-movies*, conhecidos no Brasil como filmes de estrada.

propone un diálogo entre una resistencia que no acepta el desarrollo, las nuevas tecnologías ni la diversidad y un desarrollo que no acepta lo antiguo ni tampoco la diversidad. Se propone un diálogo entre la generación de esta nieta globalizada y la generación con raíces más fuertes que no conoce otra forma de vivir. Menos un pasero que está a la vera del río que no sabe más que vivir de la pesca y del día a día.

(ZORRAQUÍN em entrevista cedida em 2016, para Jornal Página 12)

O trecho acima, da entrevista do diretor Luis Zorraquín, suscita várias questões que atravessam a complexidade do filme *Guarani* (2015), entre outras, as *fronteiras de sexo* são explicitamente tratadas na relação do avô, que carrega as marcas do arraigamento de uma cultura estruturalmente masculina e patriarcal, centrada na figura do homem como provedor da casa, em contraposição à neta que questiona estes padrões. Também se manifestam as *fronteiras geracionais*, que aparecem em costumes, em crenças, em gostos culturais, como a música, por exemplo, que é escolhida pelos autores da obra. E as *fronteiras territoriais* que vão se desvelando durante os percursos dos dois personagens. Mais do que isso, aparece ao conceito que nos filiamos como *situação de fronteira*, quer dizer, o espaço no qual se percebe a construção de alteridade, de conflito e de confronto entre diferentes temporalidades que convivem e se reorganizam neste espaço geográfico.

O espaço vivido e concebido pelos personagens nesta região da fronteira perpassa a compreensão de um território com diferentes temporalidades, por um lado, pela experiência do avô no seu trabalho cotidiano de travessia do rio e das relações sociais e econômicas que ali estabelece, por outro, pelas vivências da neta que se desloca por este mesmo território, a partir de outro referencial cultural e, com isso, com outros anseios geracionais. No entanto, o vivido nessa região de fronteira é muito diferente do concebido por quem desconhece este território, basta lembrar que o imaginário sobre as regiões de fronteira com o Paraguai sempre está associado à ideia de ilegalidade, contrabando ou violência.

Durante o percurso do avô e da neta até a Argentina, agora se locomovendo de trem pelo interior da Argentina, outro diálogo é importante na compreensão da demarcação das fronteiras territoriais entre os dois países. Don Atilio e neta estão sentados no chão, no final do vagão do trem, quando Iara questiona o avô, logo após mais um conflito entre eles:

? Por qué me golpeas?

*Como si estuviesses preocupado por mí. Si vos no me querés. Solo querés a tu nieto varón? Y que te importa que nazca en Argentina? Va a seguir teniendo sangre paraguaya. **La sangre no sabe que los países de dividieron.***

? Y quién carga esa sangre? Yo digo que las mujeres. Porque ellas tienen a los hijos. Ellas son más importantes. (Iara)

Si no existiesen los hombres, no se podrían hacer los niños (Don Atilio)

Y sin las mujeres? De donde nacerían los hombres? (Iara)

Y si todos los hombres se van del Paraguay...? Cómo seguiría creciendo nuestro país? (Don Atilio)

A adolescente Iara segue refletindo, durante a viagem, o papel das fronteiras territoriais, neste caso, reivindicando uma fronteira muito bem marcada a partir da defesa da nacionalidade paraguaia que seguirá no sangue do seu irmão, mesmo que ele venha a nascer na Argentina. A fronteira se materializa a partir da reivindicação da nacionalidade. É interessante perceber o desdobramento da percepção da personagem, quando também enuncia que *“La sangre no sabe que los países de dividieron”*, logo, a materialidade da fronteira se revela como uma construção sócio-histórica, não como algo dado ou natural.

Nalu, a personagem adolescente do filme *Mulher do pai* (2017), vive numa pequena vila, no interior do Rio Grande do Sul, nas proximidades da região da fronteira com o Uruguai. Ela nunca saiu da Vila São Sebastião, mas sonha em conhecer o Uruguai. É de lá que chega um jovem uruguaio no vilarejo. Ela se apaixona pelo rapaz e começa a viver suas primeiras experiências afetivas-sexuais. O rapaz trabalha com “descaminhos”³⁹, em outros termos, com a venda informal de pequenas mercadorias provenientes do Uruguai. A adolescente, entretanto, terá seu desejo de conhecer a fronteira realizado apenas quando a sua professora de arte a convida, como também o pai, para viajarem juntos até as cidades de *Aceguá*, do lado brasileiro que faz fronteira com a cidade de *Acegua*, no Uruguai. Nas duas cidades limítrofes, a fronteira é seca, em outras palavras, não é uma fronteira separada por rios, mas tem a presença de marcos geodésicos⁴⁰ que demarcam a linha imaginária que separa os dois países.

Na viagem dos três personagens para o Uruguai, o olhar de Nalu acompanha a paisagem das grandes fazendas de criação de gado no Pampa gaúcho/*gaucho*, no tempo em que sua professora de artes e seu pai constroem maior aproximação e intimidade. Ao chegarem na cidade da fronteira, eles caminham até um marco geodésico incrustado no meio de uma rua. O marco sinaliza o início de um país e o fim de outro. A adolescente Nalu sobe no marco geodésico (imagem 3) e dali avista os dois lados da fronteira. A professora de artes explica:

³⁹ São conhecidos como descaminhos o contrabando de mercadorias, sem ser pago os devidos impostos na saída do país, é uma prática muito comum no cotidiano das regiões da fronteira, como é o caso da fronteira de Foz do Iguaçu, onde todos os dias centenas de trabalhadores(as) transportam as mercadorias para serem comercializadas no Brasil.

⁴⁰ Marco geodésico corresponde a um ponto fixado no solo onde é gravado um código que remete à latitude, longitude e altitude do local. Eles são implantados e certificados pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), Exército brasileiro, prefeituras e instituições privadas. O marco geodésico pode ser reconhecido na fotografia de minha autoria apresentada na introdução desta tese.

Pra cá é o Uruguai. Pra lá é o Brasil. (Professora)

Sério? É só isso que divide? Pra mim parece a mesma coisa. (Nalu)

A fronteira é um limite que o homem que inventa, Nalu. (professora)

E a praia onde fica? (Nalu)

(risos) Aqui não tem praia, aqui é só o começo de um país inteiro. (professora)

Pra cá só tem os freeshoppings (Pai de Nalu)

Vamos lá? (Nalu)

Figura 9- Frame do filme "Mulher do pai" (2017)



Figura 10 - Frame do filme "Mulher do pai" (2017)



A cena corta para um plano onde vemos Nalu no interior de um *freeshopping* (imagem 4), a síntese visual mais conhecida dessa região de fronteira. O *freeshopping* é um local de consumo fascinante para a adolescente, que nunca tinha saído da Vila São Sebastião e que ali encontra várias possibilidades de satisfazer seus desejos materiais.

O diálogo do filme *Mulher do pai* (2017) baliza a necessidade de reflexão das personagens sobre o significado da fronteira física. Da mesma forma que Iara, na fronteira entre Argentina e Paraguai, que identifica o mesmo rio, cor de terra e idioma, Nalu, em outro extremo fronteiriço, entre Brasil e Uruguai, tem a sensação parecida com aquela da adolescente do Paraguai, qual seja,

a inexistência de algo que possa materializar a divisão entre os dois países. A breve percepção de que “*é a mesma coisa*”, de um lado a outro da fronteira, por parte das duas adolescentes, frustra suas expectativas de possíveis imaginários que reforçam este espaço geográfico como um lugar de brusca mudança entre os territórios limítrofes, ou seja, para aqueles(as) que não estão habituados a viver cotidianamente a fronteira territorial e imaginam a partir de uma mudança significativa na paisagem ou no modo de vida das pessoas de ambos os lados. O espaço concebido e o espaço vivido, mais uma vez, se distanciam, sob a perspectiva da personagem Nalu.

Rosália, no filme *Pela janela* (2017), cruza a aduana entre o Brasil e a Argentina, nas cidades de Foz do Iguaçu e *Puerto Iguazu*, sem se dar conta dessa passagem, como mencionarmos anteriormente. Ela viaja com o irmão, da cidade de São Paulo até Buenos Aires e, após cruzar a fronteira, começa a perceber e refletir sobre sua condição de vida. Rosália tinha passado seus últimos trinta anos dedicados ao trabalho, em uma pequena fábrica de reatores, na cidade de São Paulo. Na viagem, seu olhar, percorre a paisagem da região de *Misiones* que tem as margens de suas *rutas* cobertas pelo verde da Mata Atlântica, onde cruzam caminhões carregados de madeira e indígenas guaranis se deslocam na beira da estrada. Aos poucos, ela vai se distanciando fisicamente de um cotidiano pautado exclusivamente pelo mundo do trabalho, fora e dentro de casa. Depois da aduana, Rosália pergunta ao irmão qual o local onde eles se encontram (imagem 5) e o diálogo segue:

Como é lá na Argentina? (Rosália)

Ué, nós já estamos na Argentina.

Eu falei pra ocê quando passamos lá na ponte que tava verde e amarela, depois ficou azul e branco.

(irmão de Rosália)

Mas está tudo igual. (Rosália)

Tudo igual...**é um igual diferente...as palavras são parecidas também.**

Sabe como se fala fogo? Fuego.

Sáida, salida.

Depois tem umas coisas engraçadas.

Menino eles chamam de chico (irmão de Rosália)

(risos) Chico. Chico é Francisco

E menina é chica.

Risos. Chica, chica (Rosália)

E quando perguntar alguma coisa e você não quer nada você fala assim NADIE.

Nada é nadie (irmão de Rosalia)

Quero é nadie (Rosália).

Figura 11 - Frame do filme "Pela janela" (2017)



Mais uma vez, a fronteira vivida pela personagem do filme *Pela janela* (2017) é uma fronteira “invisível”. Uma fronteira que, aparentemente, não impõe nenhum limite ou barreira para que se possa cruzar, atravessar e experienciar o outro lado. Não “sentimos” ou vemos a aduana, os trâmites burocráticos para a travessia, nem mesmo identificamos a possível temporalidade para o cruzamento. A fronteira é “demarcada” no texto fílmico, a partir do diálogo de Rosália e do irmão que reforçam este cruzamento sem dificuldades. Marca-se a fronteira na diferença linguística, a partir da expressão “é um igual diferente” que depois vai sendo reforçada pelas possíveis diferenças culturais que se apresentam no percurso e na convivência dos irmãos no caminho e na chegada na cidade de Buenos Aires.

A fronteira aqui, declaradamente, é um local de “breve passagem” no que tange ao sentido mais estrito, enquanto um espaço compartilhado por dois países e por seus marcos e marcas presentes no cotidiano. O filme, ao se centrar no deslocamento entre um país e outro, trata de reforçar as fronteiras culturais, linguísticas, as questões de gênero e geracionais, ficando em segundo plano a presença da fronteira do território e as suas implicações legais ou os seus marcos físicos, como as aduanas, marcos geodésicos, ou a presença física dos rios ou pontes.

No filme *La patota* (2016), de Santiago Mitre, uma coprodução entre Argentina, Brasil e França, não temos diálogos tão específicos sobre a fronteira, mas são suas paisagens, personagens e especialmente as línguas guarani e *yopará* que marcam a presença da fronteira entre a Argentina e o Paraguai. Santiago Mitre, em diversas entrevistas dadas no período da estreia mundial do filme, revela que a escolha pela cidade de *Posadas* estava relacionada ao seu interesse de ambientar o filme em um cenário mais rural, por isso, o deslocamento das locações da cidade de Buenos Aires para o interior. Ele confirma:

En principio, nos daba la sensación de que la marginalidad de Buenos Aires ya había sido muy retratada por el cine de los últimos años. Queríamos trabajar una marginalidad, por decirlo

de algún modo, más rural. Posadas, por su condición de ciudad de frontera, nos daba la posibilidad de utilizar el guaraní, lengua casi extinta en Argentina, pero que aún se habla en Paraguay, que era una forma de marcar cierta incomprensión de la protagonista frente a su nuevo entorno. Además de todas las cuestiones geográficas que tiene la provincia: la tierra roja, la amplia vegetación, las quebradas, los yerbatales.(MITRE, 2021, on-line)⁴¹

La patota (2016) teve importante reconhecimento internacional, tendo recebido prêmios em Lima, Chicago, Biarritz, Turim e San Sebastián, além do troféu principal da Semana da Crítica, no Festival de Cannes, em 2015. O título *La patota*, ou seja, "A gangue", em tradução literal, faz referência ao filme homônimo, de Daniel Tinayre (1961), gravado na cidade de Buenos Aires. O deslocamento da cidade de Buenos Aires para a região da fronteira amplia e fortalece o drama do filme político de Mitre que coloca a personagem Paulina numa realidade complexa de fronteira territorial, onde a perspectiva de diferentes classes sociais, marcadas também pela nacionalidade, expande as tensões do enredo, como menciona o próprio diretor na entrevista acima. Ao mesmo tempo em que este filme reforça a perspectiva de uma fronteira com condições sociais marginalizadas e associadas ao imaginário da violência. Ou seja, dentre os filmes analisados, *La patota* (2016) é o que mais explora as contradições específicas de uma região de fronteira, pois trata-se de uma história localizada na fronteira, não de passagem por ela.

Figura 12 - Frame do filme “La patota” (2016)



O filme tem como tema central a reação de Paulina diante de um estupro coletivo, o qual foi realizado por um grupo de rapazes da região da fronteira, todos filhos ou migrantes do Paraguai, que falavam entre eles, em especial, somente em guaraní. Isso exigiu que a produção levasse a cabo um *casting* por lugares distintos do Paraguai, entre as cidades de *Encarnación* e de *Assunção*, para a seleção destes atores, os quais tivessem domínio sobre a língua guaraní:

⁴¹Entrevista com Santiago Mitre. Disponível em: <<https://www.latamcinema.com/entrevistas/santiago-mitre-director-de-la-patota/>>. Acesso realizado em: 15 fev. 2021.

Teníamos que preguntarnos quiénes son estos pibes boy. Por eso buscamos chicos que no cargaran con un texto previo de ficción, como sí lo tenían Vidarte o Argibay. De los cinco de la patota, sólo dos traían alguna experiencia, algún entrenamiento en un taller barrial, pero trabajé con ellos igual que con los profesionales: memorizaron el texto, siguieron las marcaciones, repitieron tomas; nada de improvisaciones (MITRE, 2021, on-line)⁴²

Percebe-se que foi justamente a “condição de fronteira”, suas questões geográficas, sociais e culturais que permitiram que o filme *La Patota* (2016), em sua versão recente, colocasse novos desafios para o enredo. Isso significa dizer que não se trata apenas de trazer à tona a questão do estupro, a decisão política individual de Paulina, mas aquilo que a narrativa propõe sobre uma reflexão a respeito das particularidades deste território de fronteira, localizado à margem das políticas públicas, dos direitos sociais básicos, para além das questões linguísticas que, mais uma vez, tomam uma importante proporção, assim como no filme *Guarani* (2015).

Mencionamos a *situação de fronteira* do filme *Las acacias* (2011), de Pablo Giorgelli, que tem como ponto de vista a reação do protagonista, o caminhoneiro Rubén, e seu universo que se resume à cabine de seu caminhão e à solidão da estrada no transporte de carga de madeira do Paraguai para a Argentina. Esse universo íntimo é ocupado por Jacinta e sua bebê Anahí, que tomam uma carona com ele, do Paraguai até Buenos Aires. O enredo do filme reside neste encontro, em como essas duas pessoas se enxergam, e aos poucos vão se conhecendo, e em como a distância entre os dois vai pouco a pouco se desfazendo, pelo olhar e pela cumplicidade estabelecida durante a viagem.

O primeiro encontro entre o Ruben e Jacinta acontece num local próximo da fronteira do Paraguai com a Argentina, num posto de gasolina antes da aduana que divide os dois países. O incômodo de Ruben com o favor que tem que fazer a um amigo, dando a carona para Jacinta, fica explícito no tempo em que ele tem que esperar a “mulher desconhecida” realizar os trâmites de passagem da fronteira, ao ter que apresentar a documentação. Ou seja, no filme, vemos, já neste início, a presença física da demarcação territorial, por meio da presença do controle aduaneiro; também percebemos imediatamente que a fronteira é colocada simbolicamente entre o motorista taciturno e a mulher.

⁴² Idem.

Figura 13 - Frame do filme “Las acácias” (2011)



É na aduana, ou seja, no controle migratório entre o Paraguai e a Argentina, que Jacinta revela aos policiais que a filha não tem pai, depois de ter sido interpelada sobre o documento de autorização do pai da criança. Esse questionamento é comum em regiões da fronteira, visto que as crianças menores de idade não podem sair do país sem a autorização devida do pai e da mãe.

No filme *Pasajeras* (2021)⁴³, de minha autoria, temos a fronteira tematizada a partir de diferentes perspectivas. A fronteira está muito mais materializada no filme, pois este é gravado em um único espaço geográfico e nas várias dimensões do espaço vivido pelas personagens em seu dia a dia. Com isso, as “situações de fronteira”, seus conflitos e tensões, acompanham este trânsito diário das personagens, mulheres trabalhadoras, entre as cidades de Foz do Iguaçu e de Cidade do Leste. A fronteira se concretiza, por meio das imagens destes deslocamentos pelo Rio Paraná ou pela Ponte Internacional (imagens abaixo). Ou no movimento comercial na Cidade do Leste, no Paraguai.

Figura 14 - Deslocamentos pelo Rio Paraná ou pela Ponte Internacional – Filme *Pasajeras* (2021)



⁴³ O filme *Pasajeras* (2021) ainda não teve estreia pública.



Encontramos a reflexão sobre a fronteira e suas dinâmicas também a partir dos diálogos familiares, momento em que as personagens estão em casa, como é o caso do diálogo ocorrido no café da manhã entre a bailarina e comerciante *pasera*, Soledad, sua mãe e filha (imagem abaixo), quando Soledad convida sua filha para cruzar a fronteira com ela e lhe ajudar a entregar mercadorias no Brasil. Da mesma forma, encontramos este diálogo, sobre a realidade da fronteira, quando a personagem Maria retorna para casa, depois de um dia de trabalho no Paraguai, e encontra sua filha e neta. Seguem os dois diálogos:

Figura 15 - Diálogo no café da manhã presente no filme *Pasasejas* (2021).



Qué vai hacer hoy, mi hija? (Soledad)
 Nada. (Hija)
 No tenés facultad? (Soledad)
 No. (Hija)
Quiere pasar conmigo mercadería? (Soledad)
 Sí. (Hija)
 Sí? A que suerte, vino nuestro patrón y tenemos que pasar. (Soledad)
 Vos segura que no tenés facultad? (Abuela)
 Super. (Hija)
 No va a faltar por eso nomás. (Abuela)
 No vá como a mentir. (Soledad)
 No es que me preocupa para ayudarte. (Abuela)
 Tá bien. **Tu cédula tenés que llevar. Si, por que está muy feo allá para cruzar.** (Soledad)
 Me voy a llevar. (Hija)



E aí como foi hoje, mais tranquilo? (Filha de Maria)
 Hoje mais tranquilo, graças a Deus. Por que ontem estava, meu pai do céu, uma vuco-vuco. (Maria)
 Hoje só o calorão. (Filha de Maria)
 Hoje o calorão, **um pouco de fila**. Não como ontem, mas ainda um pouco de fila. (Maria)
 Que você trouxe de bom no mercado? (Filha de Maria)
 Ai, trouxe umas frutas que estava em oferta no mercado. Aproveitei que estava lá pertinho e já comprei. (Maria)
 Você está com uma cara, **por que não para um pouco deste Paraguai?** (Filha de Maria)
 Pois é, não aprendi a fazer outra coisas, não estudei, o que eu posso fazer? (Maria)

Nos dois diálogos, vemos as marcas da vida das mulheres trabalhadoras, da região da fronteira, que atravessam todo dia este território carregando mercadorias sobre a ponte, de ônibus, de van ou de mototáxis. É comum, nas regiões de fronteira, ao sul, este trabalho como *paseras*, ou seja, o trabalho informal de transporte de mercadorias, passar de uma geração para outra, de mulheres de uma mesma família. É o caso da mãe de Soledad, Andrea, que, quando chegou da cidade de Assunção para morar em *Ciudad del Leste*, logo foi transportar mercadorias, e depois sua filha Soledad a seguiu nesta atividade, mesmo não trabalhando exclusivamente com isso, pois Soledad também é bailarina e professora de dança. Andrea deseja que a neta tenha um destino diferente, por isso, o reforço de não deixar as aulas da faculdade para acompanhar Soledad no transporte de mercadorias.

No caso do diálogo entre Maria e sua filha Cintya, a mãe conta sobre as especificidades do dia de trabalho na fronteira, qual seja, um dia com pouca fila na aduana e na ponte, mas com aquele tradicional *vuco-vuco* de gente no centro comercial da *Ciudad del Leste*. Diante do cansaço da mãe, a filha, mais uma vez, lhe interpela se não é hora de parar com este trabalho, na resposta da mãe, entretanto, percebemos a percepção da mulher na sua condição de trabalho relacionada a sua baixa escolaridade. Essa reflexão da trabalhadora Maria condiz com a realidade da maioria das mulheres trabalhadoras da fronteira que têm suas vidas precarizadas nas dinâmicas do trabalho informal

nessas regiões. Percebemos, na articulação destes dois diálogos, uma realidade que se reproduz, de um lado e de outro da fronteira, e atravessa a vida das mulheres trabalhadoras.

Ao adentrarmos brevemente nos textos fílmicos, percebemos que a temática da fronteira territorial é importante para as narrativas, no entanto, fica ainda muito no pano de fundo das histórias, não ganhando uma materialidade, a partir da presença física dos marcos dos estados nacionais e seus controles aduaneiros, mas que são as fronteiras culturais e subjetivas que ganham maior presença nas obras, em especial, naquelas em que as personagens estão de passagem por este território. Isso não significa, no entanto, que o debate da fronteira não esteja posto nos filmes, mais do que isso, são conscientes as escolhas destes espaços geográficos como locações que impulsionam as mudanças afetivas e os deslocamentos territoriais das mulheres presentes nos filmes.

Mesmo diante de filmes que dão destaque para a “invisibilidade” física da fronteira, é possível aferir que a fronteira geográfica é entendida como um território que demarca a divisão e as margens entre diferentes países e carrega diversos estigmas sociais, expressos pelos processos de contravenções, fluxos migratórios indevidos, pela ruidosa paisagem do acúmulo de mercadorias e especialmente pelo universo dos descaminhos e do contrabando. Por outro lado, este mesmo território é reconhecido como um lugar de encontros, de trocas, de possível ampliação do conceito de interculturalidade e da imiscuição de *gentes*, seus bens culturais, sociais e/ou econômicos, por meio dos distintos cruzamentos cotidianos dos trabalhadores e trabalhadoras que ali vivem. O desafio, justamente, é pensarmos nas fronteiras não só na perspectiva da chave da oposição restrita, ou seja, como lugar de passagem ou como limite, como dois pólos opostos, mas torna-se necessário ampliar a possível dialética que suscita o viver e cruzar por uma fronteira, para isso, deve-se explorar toda complexidade de determinações que se apresenta na realidade das fronteiras geográficas.

É fato que a fronteira extrapola os aspectos geográficos e é associada a dimensões socioculturais e simbólicas tendo, na natureza do seu conceito, a possibilidade de uma perspectiva transdisciplinar, permeando diferentes campos do conhecimento, que englobam desde a fronteira cultural e social até propriamente os entendimentos enraizados na perspectiva geográfica, possibilitando, assim, ao campo do cinema, ter um campo fértil para diferentes leituras sobre sua representação, como aponta Iglesias-Pietro (2010):

Es decir, la frontera, como espacio narrativo, multiplica la capacidad espectacular del cine a través del desarrollo de temas emocionalmente fuertes, de personajes que pueden llegar a ser tremendamente complejos y quienes experimentan amplios y conflictivos procesos de cambio, de la posibilidad de desarrollar e incluso combinar géneros cinematográficos, además, desde luego, de la naturaleza dinámica, gráfica, intensa y contrastante de la región. (IGLESIAS-PIETRO, 2010, on-line)

Ainda no que tange o conceito de fronteira, é preciso considerar que ele pode transbordar para além dos domínios das territorialidades, mas também se trata de um conceito propício para as dimensões simbólicas, como nos mostra a pesquisadora mexicana Zavala (2014):

(...) es evidente que aunque el concepto de frontera tiene en su origen un carácter territorial, el acto de cruzar una frontera tiene, simultáneamente, una dimensión material y otra de carácter simbólico, estableciendo así un eje que se desplaza de lo más literal al campo propiamente metafórico. A su vez, las fronteras territoriales son resultado de diversas convenciones sociales y culturales y, por ello, el concepto mismo evidencia diversos conflictos históricos o potenciales entre las comunidades humanas. El escritor mexicano Carlos Fuentes ha señalado que algunas fronteras son también cicatrices, pues constituyen una manera de recordarnos una historia dolorosa. (ZAVALA, 2014, p. 276)

Pela perspectiva de Zavala (2014), dialogando com o escritor mexicano Carlos Fuentes, voltamos à ideia e à imagem de fronteira como cicatriz, o que retomaremos adiante, a partir da perspectiva da pesquisadora Gloria Anzaldúa.

1.2.2 É possível falarmos, então, de um ‘cinema de fronteiras’?

A pesquisadora e professora da Universidad de San Diego, nos Estados Unidos, Norma Pietro-Iglesias, nos apresenta um importante mapa teórico e analítico, com diferentes caminhos para pensarmos na produção cinematográfica da fronteira territorial, marcada nas especificidades do território entre México e Estados Unidos, em especial. Aproximamo-nos da metodologia proposta pela pesquisadora e, por meio dela, tratamos de verificar as possibilidades de interpretação de tais conceitos para as filmografias ao sul do continente considerando os textos filmicos que começamos a analisar neste capítulo, contudo, indo além, ao apontarmos outras referências de filmografias, no sentido de dialogar com a formulação da autora. Sem perder de vista, no entanto, que se trata de fronteiras territoriais muito distintas, não só pela perspectiva histórica de sua constituição, mas pelos conflitos contemporâneos que se colocam no cotidiano das “situações de fronteira” neste espaço concebido e vivido por diferentes sujeitos e suas dinâmicas sociais.

Não podemos esquecer que a fronteira entre México e os Estados Unidos é uma das principais regiões do mundo onde se coloca com centralidade o tema da crise migratória, da manifestação da xenofobia e das dificuldades dos migrantes, especialmente mexicanos, como também de outros países da América Latina, para adentrar no país da América do Norte, a fim de construir outra possibilidade de vida. Destaco aqui o trabalho de Maurício Bragança que tem tematizado em suas pesquisas esses fluxos migratórios e a relação com o cinema, dentre outros, no artigo “Território e deslocamento: a infância em cenário de fronteira no cinema latinoamericano do século XXI” (2020),

Como uma resposta aos movimentos diaspóricos que se intensificaram desde as últimas décadas do século passado, associada aos grandes investimentos em uma política de combate às drogas que não alcança definitivamente os resultados sugeridos, a fronteira entre o México e os EUA é vista como um território que deve ser submetido a um controle do fluxo de pessoas e mercadorias, em nome de um discurso sobre a segurança nacional dos Estados Unidos. (BRAGANÇA, 2020, p. 111)

Esta fronteira territorial é demarcada fisicamente pela presença de um muro que separa os dois países e é fortemente vigiada e controlada. Isso não é diferente em outras partes do mundo, onde os muros se impõem na paisagem entre os países, como forma de contenção violenta ao fluxo migratório. É fato que as nossas fronteiras, ao sul, aquelas que são tematizadas nesta tese, não possuem controles tão rígidos, como a presença de muros de contenção, no entanto, ainda assim, os controles sobre processos de ilegalidades, contrabando e migrações indevidas perfilam no imaginário destes territórios, especialmente nas fronteiras com o Paraguai.

Mas voltamos ao diálogo com Norma Iglesias-Pietro. Anteriormente, a autora defendeu que “a fronteira funciona como um símbolo ou barreira cultural ao invés de uma linha geopolítica” (IGLESIAS-PIETRO, 2009, tradução nossa). Em momento posterior, em outros trabalhos, Pietro-Iglesias (2009)⁴⁴ complexificou sua abordagem, apresentando uma aproximação com o cinema de fronteira por meio de várias categorias. A pesquisadora iniciou suas considerações pontuando o cinema *mainstream* de Hollywood, com narrativas a partir de um imaginário étnico tradicional e preconceituoso, o qual coloca os mexicanos como sujeitos violentos, sujos e corruptos, tendo como centralidade os problemas sociais. Logo, *o cinema fronteiriço* (mexicano e comercial), teve significativa produção, a partir de distintas perspectivas – dentre elas, as cidades da fronteira como passagem – que exploram mais a dor dos personagens migrantes que o próprio fenômeno da migração, o lugar da ilegalidade, especialmente com os melodramas de Cabaret⁴⁵, em que os filmes têm a fronteira como lugar e perda da identidade cultural, de confrontação dos projetos nacionais, onde, para ela, “*Se ignora cualquier planteo sobre la diversidad, la mezcla, la apropiación y la hibridación culutral*” (PIETRO-IGLESIAS, 2009, p.59). E, ainda, a fronteira dos *westerns* e as comédias rancheras. Uma das características centrais destas narrativas era um cinema de baixo custo e com pouca qualidade técnica, o que os diferenciava dos filmes do novo cinema mexicano, caracterizado por grande qualidade técnica e narrativa, expressando uma complexidade maior no seu pensamento sobre as

⁴⁴ Disponível em: <<http://interamerica.de/current-issue/iglesias-prieto/>>. Acesso realizado em: 22 abr. 2021

dinâmicas das fronteiras, ou seja, mostram “*una realidad compleja y multidimensional y se trabaja profundamente con la subjetividad de los personajes*” (PIETRO-IGLESIAS, 2009, p.59).

Para Pietro-Iglesias (2009), ainda há o cinema chicano, onde se encontram filmes que nascem como mecanismo de reafirmação cultural frente aos estereótipos, “*Para este cine, la frontera no significa ni peligro ni perdida, sino enriquecimiento cultural*” Depois, ela problematiza o papel do vídeo como uma expressão mais de *autorrepresentación fronteira*, destacando a produção de videoartistas contemporâneos de Tijuana, especialmente, que têm produzido imagens da cidade muito mais complexas daquelas que aparecem no cinema comercial “*ahora se habla de la frontera como de un proceso, y los artistas visuales han avanzado sustancialmente en la recuperación de su espacio, de su gente y de su encantadora complejidad*” (Pietro-Iglesias, 2009, p.59). Conforme a autora, esses vídeo-artistas trabalham desde uma perspectiva mais coletiva e assentados em outras formas de organização do trabalho, não pautado pelo rigor da própria indústria.

No texto “*Trascendiendo límites: La frontera México-Estados Unidos en el cine*” (2010), Pietro-Iglesias afirma que o primeiro movimento a ser realizado por qualquer pesquisador que olha para o cinema e sua relação com a fronteira deve ser aquele de entender a fronteira materializada na relação entre espaço/território/tempo, com diferentes lógicas de poder e de controle. Ou seja, como um espaço geopolítico onde se dá uma significativa variedade de relações sócio-culturais que geram condições fronteiriças e transfronteiriças. E estas condições são propícias para cenários de ação, diante da infinidade de fluxos. Nas palavras da autora: “*En términos de las representaciones cinematográficas, estas aproximaciones suelen poner mucho más el énfasis en los escenarios (entorno físico y social) que en los sujetos que la habitan y en los mecanismos a través de los cuales confrontan el poder y el control*” (Pietro-Iglesias, 2010).

Por esta perspectiva da fronteira como cenário físico e social adequado para diferentes ações, em especial, para atender a uma perspectiva do cinema com apelo mais comercial, mencionamos o filme *noir* norte-americano *Touch of Evil* (1958), dirigido por Orson Welles e gravado naquela fronteira em que a pesquisadora se detém em suas pesquisas. A narrativa envolve o(a) espectador(a) na representação de uma fronteira como território propício para a violência, com destaque aos possíveis conflitos diplomáticos e culturais do território. É o cenário ideal para a história na qual um carro-bomba explode e um agente mexicano, da polícia de combate ao narcotráfico, inicia uma investigação junto com um capitão americano.

Do ponto de vista dos elementos estéticos da direção de fotografia, a manifestação do território no texto filmico de *Touch of Evil* (1958) prima por um visual sombrio que imprime uma estética ainda mais decadente às cidades situadas nos dois lados da fronteira, principalmente “Los Robles”, onde grande parte do filme transcorre. Os movimentos de câmera,

os longos planos-sequência e a perspectiva da fotografia *noir* (com contrastes marcados entre claro e escuro) manifestam não só as principais características de Orson Welles mas também reforçam este olhar sobre a fronteira como cenário ideal para a contravenção.

Na obra, é possível reconhecer personagens mulheres que reforçam a representação do arquétipo *feme-fatale* características dos filmes *noir* (MARKENDORF, 2013. p.6). Neste caso, destacamos a atuação de Marlene Dietrich que interpreta a cigana de um bordel mexicano que prevê o futuro. O filme apresenta as mulheres, especialmente Dietrich⁴⁶, como um produto sensual, altamente desejado pelos homens, da tela ou fora dela, como um objeto atraente, ao mesmo tempo em que perigoso e, por isso, relacionado a uma ideia de consumo.

Já na fronteira ao sul, meu locus de estudo entre a Argentina e o Brasil, o diretor argentino Armando Bó, em 1969, escolheu o cenário das Cataratas do Iguaçu e da região de *Misiones* para gravar o filme *Embrujada* (1969). Na abertura do filme, temos uma panorâmica que destaca a potência das águas das Cataratas com a voz em off “*Desde lo más intrincado de la selva virgen de la latina america surge ‘el pombero’*”. Depois da panorâmica, a cena é cortada para um plano médio onde aparece uma mulher em frente às Cataratas e sobre ela os créditos iniciais do filme. Em seguida, vemos a personagem *Ansisé*, em um pequeno mercado da fronteira, onde o vendedor lhe afirma que ali ela pode encontrar todos os “importados” do Paraguai. O filme trata da história de uma mulher que deseja muito ser mãe, mas não consegue ter filhos com seu marido. Acredita-se que ela está amaldiçoada, por manter relações com o “Pombero”, figura mitológica meio homem, meio animal, que vive nessa região da Selva de Misiones.

Embrujada (1969) é um filme latino-americano que expressa a potência visual de um território de fronteira e suas várias maneiras de explorar a cenografia, alinhavando diferentes tipos de lendas e seus imaginários locais a uma estética que marca filmes de Bó e Sarli, ou seja, histórias que acontecem em ambientes agrestes, com personagens superexplorados pelos poderosos e com a aparição do sexo como elemento principal de conflitos em uma estrutura societária patriarcal-capitalista.

Este filme permite pensarmos na relação da fronteira como cenário ideal para diferentes ações, especialmente em filmes de ficção, com perspectivas de ampliar seu consumo comercialmente. Também a continuidade da representação do corpo-mulher como objeto de desejo, ao mesmo tempo, trazendo elementos centrais característicos da fronteira como espaço físico e social a partir da perspectiva apontada por Pietro- Iglesias (2010).

Importante dizer, no entanto, que as Cataratas do Iguçu constituem-se como ícone visual e semântico para diversos filmes, com altos custos de produção e voltados ao apelo comercial, como, por exemplo, nas narrativas: *A Missão* (1986); *Contra o foguete da morte* (1979); *Felizes juntos* (1998); *Indiana Jones e o Reino da Caveira de Cristal* (2008); *Tartarugas Ninja – fora das sombras* (2016); *Paddington 2* (2017), entre outros. A iconografia das Cataratas do Iguçu, por ser uma das sete maravilhas do mundo natural, é um dos elementos muito cobiçados pelas grandes produções cinematográficas internacionais.

Por outro caminho, que não o da representação da fronteira apenas como território de contravenção, aparece um panorama histórico e imagético, a partir do cinema documental, quando este mostra as fronteiras territoriais desde uma abordagem que permite a ampliação dos conceitos de interculturalidade e de construções de diferentes identidades. Ou seja, se os filmes anteriores estavam inscritos em um momento histórico anterior àquele da década de 1980, quando ainda estávamos sob a égide da construção das fronteiras pela perspectiva da compreensão da centralidade do Estado-Nação e a exploração das ilegalidades por vezes presentes nestes territórios, neste segundo momento, encontram-se filmes na perspectiva de uma fronteira sob o olhar do multiculturalismo.

A terra da “contravenção” ou como cenário ideal para produções cinematográficas com cunho essencialmente comercial, na qual os ícones pictóricos da paisagem são mais vendáveis, deixa espaço para evidenciar um território ocupado por muitas pessoas que vivem, circulam e se apropriam deste território, com a finalidade de traçar outros possíveis itinerários cotidianos de integração.

Seguindo os pressupostos de Norma Iglesias-Pietro (2010), outro momento para entender as filmografias produzidas em territórios de fronteiras é aquele dos filmes que não só tratam da fronteira como espaço físico controlado, mas também tratam a fronteira como um espaço de redefinições de processos de resistências, a partir das diferentes histórias de vida dos sujeitos. Conforme a autora, “En estas aproximaciones se pone el énfasis en las identidades sociales, en las percepciones, representaciones y experiencias de vida de los sujetos que conforman este complejo y multidimensional espacio social” (IGLESIAS-PIETRO, 2010).

Entre tantas possibilidades de documentários ou séries que foram produzidas nas últimas duas décadas na América Latina sob esta perspectiva, gostaria de destacar a série argentina *Mujeres Entre Fronteras* (2017), da diretora Clarisa Navas. Nesta produção documental argentina, vemos a circulação e as possibilidades que o território de fronteira físico, mas também cultural e simbólico, pode proporcionar para diferentes mulheres que vivem na região noroeste da Argentina, nas proximidades do Paraguai e da Bolívia.

Clarissa Navas, nos sete capítulos da série *Mujeres Entre Fronteras* (2017), escolhe diversas personagens mulheres e outras perspectivas de fronteira, partindo da abordagem territorial e revelando as suas contradições cotidianas, mas também as fronteiras de gênero, geracionais, sexuais, entre outras. Para isso, traz à tona histórias de mulheres *paseras*, trabalhadoras que transportam cotidianamente mercadorias, pescadoras, mulheres que são encarregadas de cuidar das *santas Itatí e Caacupé*, muito conhecidas nestas regiões da fronteira entre o Paraguai e a Argentina. Conforme depoimento da diretora: “*Lo que hay en estas mujeres es algo que día a día se levantan, pelean y siguen, teniendo que pasar muchas veces estos tránsitos que son de los más hostiles*” (NAVAS, 2019, online)⁴⁷.

A cineasta argentina nasceu na cidade de Corrientes, na fronteira com o Paraguai, e reconhece que sua cidade tem muito mais relação com o Paraguai do que propriamente com a capital do seu país, Buenos Aires. Desta constatação, surgiu o interesse por realizar a série, a fim de construir um pensamento imagético de como se manifestam estes corpos femininos a partir das especificidades da região: “*No es lo mismo una pasera que está llevando un bolso, a un hombre. No es la misma fuerza y el cuerpo se expone además a la violencia machista*” (*ibidem*).

É interessante perceber que, quando nos deslocamos desta filmografia que tem como pano de fundo a fronteira enquanto cenário ideal para a criação de determinadas tramas, especialmente de filmes de ação, as narrativas se propõem a uma maior multiplicidade de representação de rostos e de modos de vida, ampliando, assim, as possibilidades de manifestações da complexidade da realidade da fronteira.

A partir deste movimento, de destacar as nuances da interculturalidade, trazemos à tona os vários documentários da cineasta e antropóloga argentina, Ana Zanotti, moradora de *Posadas*, na fronteira entre a Argentina e o Paraguai. Entre seus trabalhos, destacamos a série *Escenas de la vida en el borde* (1998-2002). Com quatro capítulos sobre a região da fronteira, a cineasta nos mostra um amplo universo de trocas, a partir das questões sociolinguísticas entre comunidade de argentinos e brasileiros. Os capítulos iniciam com a cartela:

*Estas historias suceden en Misiones, una singular provincia de fronteras, en el nordeste argentino. Son historias nacidas de la dinámica tumultuosa de sus migraciones y de la coexistencia inquieta de sus culturas en contacto. Cuentan con voz propia el pequeño gran conflicto de vivir cruzando esos bordes a la vida cotidiana de todos los días. (Texto da cartela inicial do capítulo *Mixtura de la vida*, da série *Escenas en el Borde*, de Ana Zanotti)⁴⁸*

⁴⁷ Entrevista de Clarissa Navas. Disponível em: <<https://www.abc.com.py/edicion-impresa/artes-espectaculos/clarisa-navas-una-cineasta-que-apuesta-a-historias-de-frontera-1722192.html>>. Acesso realizado em: 25 jun. 2019

⁴⁸ O capítulo *Mixtura de Vida* está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?time_continue=49&v=ENRrptvbyzM&feature=emb_logo>. Acesso realizado em: 29 mar. 2022.

Ana Zanotti tem dedicado parte significativa de sua trajetória, no cinema e na antropologia, para a realização de uma filmografia sobre os territórios de fronteira. Em seus filmes, ela cartografa as paisagens da Selva Misioneira, a cultura em torno dos rios de fronteira e as personagens do cotidiano que dão vida aos rostos que habitam essas regiões.

Na fronteira entre o Brasil e o Uruguai, destaco os filmes de documentários da diretora e roteirista Cintia Langie, especialmente o filme *A Linha Imaginária* (2014), que mostra os encontros, as travessias e todas as amplas possibilidades de se viver numa região da fronteira, na qual as demarcações são menos visíveis e as relações estabelecidas entre os dois lados mais profícuas, constituindo-se em uma região na qual a linha política divisória é uma linha “imaginária” e a poesia, entre outras expressões, aparentemente não encontra limites.

No marco de um pensamento cinematográfico sobre a ampliação dos conceitos de interculturalidade nas fronteiras territoriais, trago a referência de dois curtas-metragens documentais, os quais Luciana Hartmann⁴⁹ e eu realizamos, em 2010, nas fronteiras entre a Argentina, o Brasil e o Uruguai. Neles, nos propomos a retomar a pesquisa de doutorado de Luciana Hartmann, realizada com os(as) contadores e contadoras de histórias das regiões de fronteira. Tratamos de abordar, nos documentários *Causose Cuentos de Fronteira* (2010) e *Palavras sem Fronteiras* (2010)⁵⁰, a relação da tradição oral destas regiões, na qual, na maioria das vezes, as histórias e os imaginários não respeitam os marcos territoriais impostos pelo Estado-Nação. Também significou o encontro e o retorno da pesquisadora Luciana Hartmann com seu campo de pesquisa e, neste sentido, o encontro com todas aquelas “gentes fronteiriças” que lhe permitiriam, anos antes, entender as contradições e complexidades das fronteiras ao sul do Brasil.

No terceiro aspecto sobre uma possível construção do “mapa invertido”, da cinematografia desde as fronteiras, aponto a hipótese de uma mudança epistemológica, assumida por determinados filmes contemporâneos, que desloca o olhar centrado na polarização entre fronteira da contravenção *versus* fronteira da interculturalidade. São justamente os filmes que não têm somente a materialização do território físico como elemento pictorial central, ou como território multicultural sem limites, mas a representação de uma dimensão estética e visual da paisagem entre os países atendendo aos anseios das políticas de internacionalização das narrativas, a partir da relação com os conflitos subjetivos, pautados nas realidades concretas das personagens, por meio dos elementos sócio-históricos e das determinações das relações sociais constituídas no marco de

⁴⁹ Luciana Hartmann é professora e pesquisadora da Universidade de Brasília, no entanto, no período de realização dos filmes, nos encontrávamos no mestrado em ciências sociais, da UFSM, no qual Luciana era professora colaboradora e foi minha orientadora no projeto do mestrado.

⁵⁰ O documentário “Palavras sem fronteira” (2010), dirigido por Luciana Hartmann, no qual tive a oportunidade de produzir, teve apoio do *Edital de Apoio à Produção de Documentários Etnográficos sobre o Patrimônio Cultural Imaterial* (Etnodoc). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nParDOtQpWw>>. Acesso realizado em: 29 mar. 2022.

um sistema capitalista-patriarcal-racista e na relação com o território. É aqui, neste quadrante, precisamente, onde marcamos o nosso corpus de filmes escolhidos para esta análise.

Seguimos o diálogo com a metodologia proposta por Iglesias-Pietro (2010), no que tange ao seu terceiro passo para entender o cinema na fronteira entre o México e os Estados Unidos, a pesquisadora identifica como um outro grupo de filmes, aqueles que não só se voltam para a história dos sujeitos mas também para as subjetividades e para as intersubjetividades em um universo complexo que é o das fronteiras. Nesta perspectiva, a autora vai ao encontro da pesquisadora Glória Anzaldúa, que recupera a fronteira metaforicamente e traz para o centro do debate as subjetividades e as tensões provocadas pelas fronteiras geopolíticas e culturais, que se refletem nos corpos e nos demarcadores sociais destes indivíduos em tela.

Para Anzaldúa (2010), a fronteira é uma ferida aberta, um espaço físico e cultural que exclui e que demarca as características dos sujeitos por meio do alargamento das fronteiras de gênero, raça, etnia, sexualidade, classe, idade: *“y que pueden darse o no dentro de territorios geopolíticos de frontera internacional, pero que en cualquier caso se derivan directa e indirectamente de ellas”* (IGLESIAS-PIETRO, 2010, on-line).

Para ilustrar a discussão, da representação das subjetividades das personagens, e sua relação com a representação de uma paisagem de fronteira, proponho a apresentação do filme *Los Silencios* (2018), da diretora Beatriz Siegner. Apesar de esta obra não fazer parte do corpus fílmico que está sendo analisado ao longo da tese, por se tratar de outra região de fronteira, ao norte do Brasil, ela trata das subjetividades de personagens mulheres em deslocamento pelo território, aprofundando, claro, as contradições daquela realidade e de elementos políticos-históricos da região, especialmente na relação com a Colômbia.

Los Silencios (2018) mostra as cicatrizes das famílias e populações colombianas, resultantes das disputas político-econômicas que assolam a América Latina e da profunda precariedade dos direitos que os povos indígenas têm sobre suas vidas e seus territórios, especialmente com o avanço de multinacionais e outros empreendimentos externos em relação a suas organizações e modos de vida. O filme trata de todas essas questões de fundo, destacando, no entanto, o percurso de uma personagem mulher e a relação com os conflitos possíveis no marco de uma paisagem específica.

A obra foi filmada na Ilha da Fantasia, uma comunidade ribeirinha localizada entre o Brasil, o Peru e a Colômbia, e acompanha a trajetória da personagem Amparo, que foge da Colômbia com seu filho mais novo, após seu marido e sua filha terem desaparecido. Amparo, sendo sobrevivente, busca refúgio no Brasil, local onde tenta encaminhar um processo de indenização da petroleira que é responsável pelos conflitos de luta pela terra na região em que a família vivia. Gravado na própria

ilha com os habitantes locais atuando juntamente com o elenco, o filme trabalha progressivamente a relação entre mortos e vivos, memória e esquecimento, ausência e presença.

A narrativa do filme *Los silencios* (2018) é praticamente toda desenrolada em uma ilha na região da fronteira, no entanto, a fronteira não é a principal evidência dos conflitos subjetivos das personagens, mas a própria condição insular da paisagem, no meio do Amazonas, é o que acentua a construção da subjetividade da personagem. Também poderíamos pensar que esta condição insular se manifesta no conflito entre ausência e presença dos personagens do filme, ou seja, da relação entre vida e morte. Nesse sentido, temos uma proposta narrativa menos centrada na materialidade do território-fronteira física, mas que busca manifestações de uma relação entre esta personagem mulher e seu contato com esta condição da paisagem insular e as nuances da sua subjetividade, no recomeço de uma vida com a ausência de parte da família. Há, neste sentido, um provocador deslocamento de um pensamento cinematográfico sobre as fronteiras nas suas mais diversas manifestações. Voltaremos a aprofundar essa abordagem nos capítulos posteriores tanto no que tange à dimensão da paisagem no quadro quanto à formulação sobre os deslocamentos territoriais e afetivos das mulheres em cena.

Ou seja, situamos os filmes escolhidos para serem analisados nesta tese a partir deste encontro com as reflexões de Norma Iglesias-Pietro, em especial, no tocante às narrativas centradas nas subjetividades e nas intersubjetividades das personagens e na relação em um universo complexo e conflitivo que é o das fronteiras. Então, acreditamos que seja correto tratarmos de cinemas de fronteiras ou cinemas que cruzam e perpassam fronteiras territoriais, culturais e simbólicas. Não nos parecendo adequado, neste sentido, pensarmos em “um cinema de fronteiras”, dada a diversidade de perspectivas e os vários caminhos possíveis para construirmos um pensamento imagético sobre esses espaços geográficos e suas contradições, sejam elas latentes ou menos visíveis.

CARTA DE PASSAGEM – TRANSIÇÃO ENTREFRONTIERS

Do meu Diário de tese
Rio de Janeiro, 2019.

Território. Passagens. Limites. Deslocamentos. Fissuras. Cruzamentos. Migrações. Muros. Bordas. Margens. **FRONTEIRAS – FRONTERAS – BORDERS**. Independente da língua, sempre é urgente falarmos de fronteiras, dos limites territoriais entre diferentes países e das passagens em territórios que aparentemente se constituem como espaços de fluidez e contato, mas carregam em si demarcações de um território com seus inúmeros controles (físicos, sociais e psicológicos). E essas demarcações territoriais ou seus apagamentos diante da compreensão de uma “linha imaginária”, cumprem um papel importante no projeto societário capitalista, especialmente do processo contemporâneo de internacionalização do capital que se pauta por políticas neoliberais e pela circulação das mercadorias e, por certo, pela mão de obra das pessoas que se deslocam de uma margem a outra da fronteira.

Em 2019, quando comecei a escrever a tese, mais uma imagem de dor e violência em uma região da fronteira chocou o mundo. De bruços, afogados, nas águas do Rio Bravo – na fronteira entre o México e os Estados Unidos-, um pai e uma filha morreram tentando cruzar de um país a outro. Em muitas manifestações pelas redes sociais, a palavra de ordem naqueles dias era “Migrar é um direito”, porém, bem sabemos que, cada vez mais, avançam os projetos reacionários e conservadores, que intensificam a compreensão de que seja necessário o fechamento das fronteiras, especialmente para o fluxo migratório.

Foi ainda em 2019 que, durante uma passagem pela Espanha, tive a oportunidade de assistir ao documentário austríaco *Die Bauliche Maßnahme* (2018), traduzido como a “*A vala fronteira*”, do diretor Nikolaus Geyrhalter. No filme aparecem entrevistas de cidadãos locais da fronteira entre a Áustria e a Itália, sobre a crise dos refugiados na Europa. Depois do fechamento da rota balcânica, em 2016, os moradores do *Passo do Brennero*, na Áustria, temiam que sua cidade se transformasse num porto de entrada de imigrantes. Diante do medo de parte da população, o governo austríaco iniciou a construção de uma vala fronteira que pudesse impedir a entrada dos imigrantes.

O diretor do filme, ao entrevistar diferentes pessoas de uma pequena cidade austríaca na fronteira, aponta muitas contradições que envolvem os cidadãos quanto aos seus valores, seus preconceitos e suas crenças que são estruturalmente guiados pela ideologia dominante de uma sociabilidade capitalista-racista. Uma das grandes contradições do filme é o fato de os trabalhadores que constroem a vala – empregados terceirizados do Estado- serem, justamente, imigrantes de países africanos que ali são mão de obra barata para a construção civil. Todos os trabalhadores imigrantes são negros, enquanto a população local é majoritariamente branca.

Diante da dimensão realista do filme *Die Bauliche Maßnahme* (2018), entre a Áustria e Itália, pela triste realidade da imagem de um pai e uma filha mortos na fronteira do México, segue sendo urgente pensarmos nas fronteiras. Vemos as fronteiras fechando-se aos(as) outros(as): aos fluxos migratórios e a estes corpos “estrangeiros” que buscam, do outro lado da fronteira, a ampliação do seu horizonte de sonho e de sobrevivência. Constroem-se muros, ao mesmo tempo em que estes corpos com desejo de passagem constroem horizontes de utopias diante do que está do outro lado da fronteira. Mesmo que, aparentemente, se sobrepõem as dimensões dos territórios-redes, da transnacionalidade, da capilaridade e do facilitado fluxo contemporâneo de “globalização” e da internacionalização dos capitais e, com isso, se promete o facilitado fluxo dos cidadãos, ainda assim e especialmente, pela necessidade de reorganização do capitalismo, as fronteiras territoriais e sociais são tão demarcadas. Cada dia mais, infelizmente.

CAPÍTULO 2

Paisagens das fronteiras ao sul no quadro cinematográfico

*“El cine podía trazar un **mapa del mundo**, como el cartógrafo; podía explicar historias y acontecimientos históricos, como el historiógrafo, podía **“excavar”** en el pasado de civilizaciones lejanas, como el arqueólogo; y podía **narrar** las costumbres y hábitos de gentes como el etnógrafo”*
(SHOHAT, 1991 apud in STAM, 2000, p.35, grifo nosso)

O cinema tem a capacidade de se apropriar do espaço, recriando-o, construindo ou intervindo sobre ele. A partir de recortes e representações, molda o espaço como conceito, ao mesmo tempo em que apresenta o espaço como uma experiência, seja pela forma como movimenta a câmera, filma os objetos, seja pela maneira como se posiciona diante das diferentes manifestações dos territórios, por meio da impressão de realidade que plasma em suas narrativas ou da reinterpretação dela. A apropriação que a cinema e suas várias possibilidades técnicas e estéticas materializam no quadro denotando um espaço lido e reconstruído pela linguagem é, do nosso ponto de vista, resultado deste processo de construção de diferentes pensamentos dos(as) realizadores(as), a partir da relação entre espaço concebido e vivido, como tratamos no primeiro capítulo desta tese, e da sua tradução para o cinema, com suas especificidades técnicas, estéticas e narrativas.

Por um lado, os espaços geográficos influenciam na produção cinematográfica e nos seus resultados, por outro, a atividade cinematográfica interfere na interpretação dos espaços. No primeiro caso, as características geográficas intervêm na seleção de locações, ou seja, de lugares que protagonizam uma história em detrimento de outras geografias. Nesta perspectiva, alguns marcos naturais podem ser protagonistas dos filmes correspondendo a cenários cinematográficos mais determinantes, por exemplo, a “beleza” das Cataratas do Iguaçu, na fronteira com o Brasil e a Argentina, ou o Pampa, no caso da fronteira entre o Brasil e o Uruguai.

No segundo caso, ao nos referirmos à interpretação dos espaços geográficos, estamos mencionando a relação do cinema com a sua exibição, melhor dizendo, trata-se de reconhecermos a capacidade das filmografias, de transmitir imagens geográficas, contribuindo com a criação de novos imaginários territoriais coletivos. É necessário salientar, no entanto, que o cinema provocou o “esquecimento” de alguns espaços geográficos, em suas narrativas, isso significa dizer que nem todos os lugares do mundo foram filmados ou então seus registros foram limitados a uma perspectiva estereotipada. Podemos pensar, nesse sentido, nas próprias fronteiras territoriais que, como vimos no capítulo anterior, em muitos momentos, foram considerados apenas como território de contravenção social, a partir de cidades com realidades perpassadas pela violência, entre outras prefigurações imagéticas que não deram conta de ampliar as possibilidades para se

produzirem outros imaginários territoriais coletivos sobre a fronteira. Em muitas situações, as paisagens, cidades e territórios que não foram selecionadas(os) pelo cinema são desconhecidas(os) até mesmo por aqueles(as) que habitam suas proximidades.

Ademais, o cinema pode ser um documento geográfico e histórico-territorial, visto que ele nos permite reconstruir na memória paisagens que já não existem mais, em outras palavras, nos permite trazer à memória espaços geográficos que foram alterados por catástrofes ambientais, por intervenções do homem sobre a natureza, com obras e construções, ou por conflitos bélicos. Podemos citar aqui a memória evocada nos filmes *Guataba* (2014),⁵¹ de Clarissa Knoll – que resgata os vestígios da história dos indígenas Guarani, nos últimos 50 anos, na região de fronteira entre o Brasil, a Argentina e o Paraguai, a partir das expansões nacionais, com a chegada dos colonos brancos, com o alagamento do Rio Paraná, pela Usina Hidroelétrica de Itaipu, e a consequente nova dispersão indígena que essas expansões geraram – e *Construindo Pontes* (2018), de Heloisa Passos – que conta a história do reencontro da diretora com o seu pai, que foi engenheiro responsável por grandes obras, durante a ditadura empresarial-militar brasileira, tendo colaborado na construção, dentre outras, da Hidroelétrica da Itaipu Binacional. A cineasta ganhou uma coleção de filmes em Super-8, com imagens das Sete Quedas, cachoeiras que foram submersas nos anos de 1980, em razão da construção da barragem. Ou seja, os dois filmes trazem à tona essa memória de um espaço geográfico transformado e, nesta situação, um espaço geográfico submerso por uma grande obra e que hoje está presente na memória de alguns ou em registros audiovisuais antigos.

Neste capítulo nos aproximamos da filmografia a ser analisada e, assim, marcamos desde que lentes teóricas-metodológicas lemos essas imagens, considerando sua materialidade fílmica e o movimento da *práxis* cinematográfica, ou seja, percebendo nos filmes como seus(suas) realizadores(as) exercitaram novas percepções sobre as paisagens das fronteiras, ao sul do continente, com isso, trazendo, para o centro da imagem, outros espaços geográficos e representações sobre eles. A partir da direção de fotografia, das suas especificidades na apreensão das imagens no campo fílmico e nos limites do quadro cinematográfico, é possível compreendermos como as fronteiras territoriais e suas paisagens são reivindicadas por este cinema realizado na fronteira ou que está *de paso* por elas.

Interessa-nos pensar o que é mobilizado visualmente no interior do espaço fílmico. O que nos informa, ainda, o fora de campo e o fora de quadro das obras, desde as diferentes formas de apresentar o território, suas características físicas e a expressão das paisagens como elemento pictórico-político no quadro cinematográfico.

⁵¹ Filme *Guataba* (2014). Disponível em: <<https://vimeo.com/113396927>>. Acesso realizado em: 10 jan. 2022.

Percebemos, de antemão, considerando as discussões do capítulo anterior, que essa filmografia não tem como foco a concretude da fronteira física, ou seja, a apresentação imagética de seus marcos geodésicos, os controles aduaneiros ou os espaços de contenções que são muito comuns nas imagens e nos imaginários que nos remetem tradicionalmente aos territórios de fronteira, principalmente nos meios de comunicação hegemônicos. Isso não significa dizer, no entanto, que estes símbolos estejam completamente ausentes nos filmes, mas não são as sínteses visuais prioritárias das obras. Defendemos que é a *paisagem* desta região de fronteira que toma conta do quadro cinematográfico, com maior ênfase e em toda sua potência visual e cultural. Por isso, nos perguntamos: como as paisagens, com suas peculiaridades estéticas e naturais, são apreendidas nos filmes para evocar um pensamento sobre as regiões das fronteiras? Ao mesmo tempo: como essas paisagens afetam as personagens mulheres em deslocamento? Debate que será aprofundado no capítulo 3.

2.1 As paisagens e os deslocamentos no cinema entre-fronteiras

Durante mais de trintas anos, a imagem cotidiana que preenchia os olhos da operária Rosália era aquela das ruas agitadas do centro de São Paulo, em seu caminho para o trabalho, ou sua própria imagem invertida no tanque de água, onde ela lavava as peças dos reatores que fabricava todos os dias. Repentinamente, ao se deslocar com o irmão em uma viagem até Buenos Aires, seus olhos são tomados pela paisagem das lavouras de soja, no interior do estado do Paraná, logo, pela força das águas das Cataratas do Iguaçu, que molharam violentamente seu rosto. Depois, se depara com o verde intenso e denso da Selva Misioneira, nas margens da *ruta* que seguem em viagem na região de *Misiones*, na Argentina.

Figura 16 - Frames do filme “Pela Janela” (2017)



Iara, no interior do Paraguai, todos os dias ao acordar, vê a paisagem do Rio Paraná e a luz que, em distintos momentos do dia, incide sobre as águas do grande rio. Ela percorre de bicicleta alguns caminhos da estrada de chão para a escola ou até o asfalto, onde espera o ônibus de Buenos Aires que traz notícias de sua mãe. Assim é o cotidiano de Iara, no encontro com o rio, com as estradas de terra e a espera. Quando ela se desloca com seu avô Atílio, do Paraguai até a cidade de Buenos Aires, eles cruzam a fronteira, no entanto, ainda assim, a paisagem lhe parece ser a mesma – a mesma cor da terra, o mesmo rio – e é só mais adiante, no caminho, que Iara vê o Pampa argentino e logo há o fascínio pela paisagem da “cidade grande” – a paisagem do concreto – com suas pontes e viadutos e o movimento intenso das pessoas nas ruas junto aos letreiros das publicidades.

Figura 17 - Frames do filme "Guarani" (2015)



Jacinta também parte do interior do Paraguai para a cidade de Buenos Aires. Viaja de caminhão com sua filha bebê Anahí e o desconhecido caminhoneiro Rubén. Na lateral da janela do caminhão e nos retrovisores, se enquadram as paisagens entre as várias províncias da Argentina. O verde dos campos e as lagunas às margens deste deslocamento, acompanham o “fundo” da imagem de Jacinta e Rubén e do quadro cinematográfico que busca manter o foco nos personagens, plasmando a paisagem sem profundidade de campo, por vezes, no entanto, sendo ela o respiro da câmera para sair do enquadre e da tensão entre Rubén, Jacinta e Anahí na cabine do caminhão.

Figura 18 - Frame do filme "Las acacias" (2011)



Paulina faz o caminho inverso de Rosália, Iara e Jacinta, deixando para traz a cidade de Buenos Aires, ao retornar para a região da fronteira, na cidade de *Posadas*, onde cresceu. Neste retorno, ela encontra-se com a terra colorada, das estradas de chão batido, no caminho da escola rural. Terra que invade seus olhos, mas também suas entranhas, quando vítima de um estupro em um local afastado da cidade. Ela encontra o verde intenso das matas missioneiras, o avanço das plantações de pinus e o azul do Rio Paraná cortado pela Ponte Internacional que liga a Argentina ao Paraguai.

Figura 19 -Frames do filme "La patota" (2016)



A adolescente Nalu, ao abrir a porta do seu quarto e caminhar pelo corredor da casa, avista, emoldurada na porta aberta, o Pampa gaúcho e sua paisagem repleta de *cochilhas*. Também, ao andar pela Vila São Sebastião, encontra-se com o campo verde, a perder de vista, e os trilhos do trem (Imagem 8, abaixo) que apita durante a noite. A Vila, em tempos de inverno, tem sua paisagem transformada pela presença da neblina que cobre o campo e a beira das estradas. Nalu se desloca com o pai e sua professora de artes até o Uruguai e, neste percurso, seus olhos percorrem a paisagem do Pampa até cruzar a fronteira. Do outro lado, no entanto, ela contempla a mesma paisagem, a não ser quando entra em um *freeshopping* e é tomada pela imagem de vários produtos e pelos desejos de consumo.

Figura 20 - Frames do filme "Mulher do pai" (2017)



Soledad, Felicia, Maria e Suzy, personagens do filme *Pasajeras* (2021), cotidianamente cruzam a fronteira, por meio da ponte sobre o Rio Paraná ou em uma canoa. Elas, encontrando-se com a paisagem urbana das cidades de Foz do Iguaçu e de *Ciudad del Este* às margens do caminho, também avistam a Ilha *Acaray*, no meio do rio; ou o sol descendo sobre as margens do grande rio, na Vila *Remansito*, no lado do Paraguai; ou o amanhecer no Bairro Morumbi, do lado brasileiro. Paisagem urbana e natural se confundem nessa fronteira, diante dos olhos e do cotidiano das personagens.

Figura 21 - Frames do filme “Pasajeras” (2021)



As paisagens naturais, suas perspectivas, cores e texturas, das regiões da fronteira, ao sul do continente, se destacam no quadro cinematográfico dos filmes *Mulher do pai* (2017), *Pela janela* (2017), *Guarani* (2015), *Las acacias* (2011), *La patota* (2016) e *Pasajeras* (2021), como já mencionado aqui. Essas paisagens estão no cotidiano das personagens mulheres que vivem nesses territórios ou que se deslocam por eles. Em alguns momentos, se ajustam às ações mais comuns das travessias, constituindo o “fundo” ou segundo plano da imagem que está centralmente focada nas ações das personagens; em outros momentos, as paisagens convocam o espectador à contemplação diante da interrupção das ações, a partir de vários mecanismos de narração. Em grande parte dos filmes, no entanto, a paisagem toca e afeta as mulheres em deslocamento, seja ele um deslocamento rotineiro ou em uma viagem que as afasta do cotidiano vivido.

O encontro da práxis dos(as) diretores(as) de fotografia com a apreensão dessas paisagens, por meio da linguagem cinematográfica, oportuniza um rico exercício criativo para a direção de fotografia que não só tem que enquadrar tais espaços naturais mas também “domá-los” e ressignificá-los em distintas temporalidades das tramas e da relação com as mulheres-personagens e suas transformações afetivas. É necessário, então, tematizarmos o conceito de paisagem e sua relação com o cinema.

Começamos pelo exercício de buscar, no dicionário de sinônimos, outras terminologias correspondentes à palavra *paisagem*. Aquilo que encontramos é um conjunto de palavras que estão relacionadas diretamente ao ato de olhar e de enquadrar, quais sejam, “vista, panorama, horizonte,

perspectiva, visão, cenário, cena, espetáculo, painel, quadro, campo, visual”. Todas essas palavras têm ligação direta com o vocabulário da própria cinematografia que aqui compreendemos como o correspondente ao ofício do(a) diretor(a) de fotografia. É por isso que nossa escolha analítica e metodológica, na leitura dos filmes, parte dos elementos e das escolhas realizadas pelo(a) diretor(a) de fotografia que tem como função organizar os elementos no quadro, ou seja, é uma forma de nos ajudar a olhar para o espaço geográfico e para os personagens que se relacionam com ele a partir de diferentes ações.

Ana Costa Ribeiro, em seu texto “Olhar o céu, ouvir a terra: anotações sobre corpo, memória e paisagem no cinema de James Benning e Cao Guimarães” (2017), argumenta:

Para construir determinada paisagem, é preciso que o artista tome uma série de decisões de enquadramento, domando assim a natureza. Questionar-se acerca do enquadramento e da composição é algo que permite uma reflexão mais profunda sobre as paisagens que aparecem no cinema (RIBEIRO, 2017, p. 155).

Cabe ao (à) realizador(a) não somente construir o recorte de determinadas paisagens mas os(as) diretores(as) de fotografia, em especial, são imbuídos do desafio de imprimir no enquadramento esses recortes geográficos valendo-se de diferentes recursos técnicos e estéticos, o que demanda a elaboração de um pensamento que dê conta, por um lado, de apreender as paisagens considerando as diferentes possibilidades de composição; por outro lado, relacionando-as com as características de socialização das personagens e suas necessidades com a passagem delas por estes espaços. Neste sentido, entendemos que se trata de um trabalho estético e político.

Destacamos a direção de fotografia, porque é a partir dela que centramos esforços na análise das obras, reafirmando a compreensão da pesquisadora e professora da UFSC, Andrea Scasiani, que, em seu texto “Visualização da matéria fílmica: A imagem cinematográfica em camadas”⁴¹, aponta como os instrumentos da fotografia, possibilitam a ampliação do modo de olhar para a criação fílmica, “pois a fotografia é uma ferramenta criativa de composição de sensações, de ambigüidades ou reiteraões, de presenças” (SCANSIANI, 2019, p. 27).

Filipa Rosário e Ivan Villarrea Álvarez (2017), organizadores do dossiê temático “Paisagem e cinema” (2017), publicado na *Aniki. Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, sinalizam os vários caminhos possíveis de estudos da paisagem no cinema e consideram que ela é transdisciplinar e complexa, dentro e fora do fazer cinematográfico. Para os autores, a paisagem é um palimpsesto, que “reúne informação infinita, vai sendo reescrita, paradoxalmente, de forma linear e não-linear. Na sua geografia, ela espelha a humanidade, a cultura, o status quo, a política, a filosofia, a arte, a História” (ROSÁRIO; ALVAREZ, 2017, p. 58). E seguem:

O cinema, que retrata, cria e intervém efetivamente na paisagem, permite compreender e avaliar distâncias teóricas e concretas do mundo e da linguagem, às quais de outra forma não se acede. E é nesta confluência múltipla de olhares díspares na representação da paisagem pela imagem em movimento que vemos devolvidos todos os tempos do mundo. (ROSÁRIO; ALVAREZ, 2017, p. 58)

Os autores portugueses colocam em tensão a relação entre a paisagem e as ações das personagens, entendendo que este “fundo” da imagem, sobretudo no cinema narrativo, assume um espaço privilegiado em tela, quando a ação perde primazia narrativa. Quando o “fundo”, antes tomado como cenário, é potencializado no enquadramento, a partir de uma lógica do espetáculo, isso faz com que o espectador seja levado à contemplação. Os autores destacam que isso acontece por meio de diversos mecanismos de narração, entre eles, “a mudez das personagens, a fixidez dos seus corpos, a lentidão da cena, a música tocada em largo são alguns exemplos desses dispositivos” (ROSÁRIO; ÁLVAREZ, 2017, p. 58).

A paisagem, enquanto palavra e conceito, conforme os autores, surgiu no âmbito da pintura da natureza, revelando no enquadramento um ponto de vista autoral, no qual o espaço natural é organizado no quadro, conforme uma ordem escolhida, em especial, ancorada nas regras da perspectiva. Filipa Rosário e Ivan Villarrea Álvarez (2017) partem da compreensão de que a paisagem, desde sua origem, é conceito subjetivo e visual, que depende do “olhar de quem a retrata e de quem a contempla – ou vice-versa – permite interpretações multidisciplinares daquele espaço/lugar, daquela representação de espaço/lugar” (2017, p. 57).

Leonardo Name, em seu livro “Geografia pop: o cinema e o outro” (2013), ao situar o debate da paisagem na relação com o cinema, considera que é comum percebê-la sempre nesta perspectiva como “o espaço que é visto” (NAME, 2013), no entanto, ele sugere buscarmos a etimologia da palavra para identificarmos matizes que revelam um sentido morfológico e cultural à paisagem, posto que *landschaft* tem origem alemã e se refere à combinação entre o sítio e seus habitantes, assim, acrescenta “provavelmente tem origem em *land schaffen*, que é ‘criar a terra, produzir a terra’ (NAME, 2013, p. 71). Isso, significa dizer que paisagem está associada também a uma compressão de produção e de intervenção do homem sobre essa natureza, não somente numa perspectiva passiva da visualidade e da contemplação.

Já, a autora Angela Prysthon em seu ensaio “Espaço, paisagem e cidade em Patrick Keiller” (on-line, s/d)⁵², adere a noção de paisagem a partir da língua inglesa e a defende como multifacetada, devido às composições do sufixo “*scape*”. Prysthon (on-line, s/d) considera que o termo mais corrente é *landscape*, definido por John Brinkerhoff Jackson como “uma porção de terra

⁵²ANGELA PRYSTHON, “Espaço, paisagem e cidade em Patrick Keiller”. Disponível em: <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/67-archive/lfu-34/799-angela-prysthon-espaco-paisagem-e-cidade-em-patrick-keiller>>. Acesso realizado em: 02 fev. 2022.

que o olho pode compreender à primeira vista” (1984, 1), e reforça que existem derivações comuns como *cityscape*, *townscape* ou *soundscape*, que são aplicadas para casos específicos e para experiências concretas de interação com diferentes espaços.

Retomando o debate colocado por Name (2013), reforçamos a relação do cinema com a área da geografia, especialmente a partir da abordagem culturalista que atribui à paisagem o estatuto de resultado da produção do espaço, concomitantemente, como um elemento cognitivo e estético que se coloca como representação do espaço. Nessa perspectiva, a paisagem colabora para a compreensão das sociedades ou grupo sociais que produzem, mantêm e compartilham desses espaços geográficos, empregando múltiplos valores e, com isso, até mesmo, alterando-os. Name (2013) corrobora a ideia de Roger (1994: 109-123) na qual a paisagem é, também, moldada pelo gosto e pelos sentimentos.

Orientados por essa percepção, entendemos a paisagem como indício que expressa uma sociedade a partir de sua materialidade e, ainda, uma matriz, que envolve esquemas de percepção, concepção e ação, mais precisamente da cultura (NAME, 2013, p.71). Ou seja, a paisagem é vista por um olhar e, nesse sentido, está diretamente ligado à visualidade, mas é também apreendida pela consciência, destacada a partir de distintas experiências, podendo ser julgada pela moral e reproduzida por técnicas e estéticas (BERQUE, 1998, p.84-91) tendo, assim, delineamentos e consequências políticas:

A paisagem, em si mesma, não existe, é mera abstração, e sua construção se faz somente no objeto, nem sempre no sujeito, mas a partir da interação complexa destes dois termos. É parte de um processo cultural, contínuo, e dinâmico da relação dos homens e das mulheres, em seus grupos sociais, com os seus mundos conhecidos e desconhecidos, mediado por filiações ou desfiliações identitárias e conflitos de poder (NAME, 2013, p.71)

Name (2013) reforça que a análise da paisagem, a partir do cinema, deve levar em conta o seu caráter como recorte espacial, em outras palavras, tudo que o olhar e a câmara abarcam, mas especialmente como construção espacial conformada por valores, desejos, discursos e ideologias. Com isso, a paisagem cinematográfica é uma representação tanto em um sentido meramente pictórico e visual quanto em sentido cultural, identitário, com isso, acrescentaríamos político.

O autor Jean-Marc Besse (2014), em seus estudos sobre a carta do filósofo francês Petrarca, considerada a carta inaugural sobre os estudos de paisagem, quando este último se deparou com o topo do *Monte Ventoux*, na França, comenta que a reflexão de Petrarca nos provoca a entender que o encontro com a paisagem traz a ideia de *evidência* e da busca pelo autoconhecimento. Nesse sentido, para Besse (2014), a paisagem exprime-se de várias maneiras:

Há em primeiro lugar esta parte invisível do espaço, que bordeja e extravasa constantemente o visível, e lembra o quanto a paisagem delimita um mundo e insinua em suas margens a presença de uma vida tumultuosa. Depois, há o horizonte, as lonjuras, como sinal e anúncio de uma promessa, um apelo. Mas também, mais perto, os traços do mundo que se disfarçam sob o olhar, com um convite a explorar todos os detalhes, todas as dobras do visível, numa espécie de viagem interminável. Todos os pontos do espaço, as margens, os centros, o longe e o perto marcam essa insistência do infinito no finito que trabalha no interior da paisagem e a define (BESSE, 2014, IX).

Interessa-nos pensar, a partir da paisagem dos filmes, suas margens e centros, o longe e o perto que marcam as narrativas e que se destacam no quadro cinematográfico. É o caso, por exemplo, do filme *Mulher do pai* (2017), no qual a consciência da diretora de fotografia, Heloisa Passos, é da necessidade de tomar a paisagem como personagem. Para a realizadora, os anseios e as inquietações da adolescente Nalu, como também a relação conflituosa com o pai, não estavam desvinculados da presença da paisagem do Pampa, suas estradas de chão a perder de vista, o horizonte aberto do campo, ou as cercas de alambrado, por isso, era fundamental trazer para o centro do quadro cinematográfico esta paisagem e emoldurá-la nas portas e janelas da casa de Nalu e do pai.

Figura 22 - Frames do filme “Mulher do pai” (2017)



Essa relação entre a casa das personagens, seus deslocamentos e a paisagem do Pampa são muito fulcrais no filme de Cristiane Oliveira, por isso, o trabalho de pré-produção foi decisivo para encontrar o espaço geográfico da Vila São Sebastião, no interior do Rio Grande do Sul, como a locação que correspondia às expectativas do roteiro e da presença desta paisagem em quadro. Conforme nos relata a diretora do filme, Cristiane Oliveira,

Eu sempre imaginei que essa situação de isolamento faria com quem essa relação fosse muito mais forte. É tátil, você percebe que em torno da casa não tem nada, essa casa é isolada no pampa, então é um filme que de alguma forma fala dessas fronteiras: fronteiras emocionais e a fronteira geográfica está de pano de fundo e também na cultura das personagens do filme. (OLIVEIRA, 2017, on-line)

Partindo do exemplo de diferentes filmografias, Rosário e Álvarez (2017) explicam que as possibilidades de significação da paisagem no cinema podem ser diversas, assim como seus pontos de vista. Melhor dizendo, a paisagem fílmica pode ser *psicológica e alegórica*, tendo em conta a possibilidade de os cenários atuarem enquanto manifestações alegóricas da mente da personagem no contexto de paisagens geográficas culturalmente codificadas. A paisagem fílmica é *política e cultural*, como pode ser observado em documentários contemporâneos. A paisagem fílmica é também *nacionalista* refletindo a tendência massiva, por parte da crítica especializada, de procurar compreender a paisagem fílmica, individuando-a nas suas fronteiras geográficas. A paisagem fílmica é também *eco-crítica e cultural*, onde questões de estética, política, justiça, relações entre diferentes espécies, sexualidade e gênero, classe, raça e ideologia revelam a tentativa de dominação da natureza por parte da humanidade.

Refletindo a abordagem dos autores, entendemos que, nesta análise das obras, trazemos à tona a perspectiva da paisagem fílmica em seu sentido *político e cultural*, por vezes, também *psicológica e alegórica*, pois, ao mostrar impressões das especificidades de um determinado território em cena, tem-se não só sua perspectiva cultural mas também os desdobramentos estéticos e políticos desses corpos em deslocamento pela fronteira e suas transformações e relações de gênero que se tensionam e apontam as complexidades das transformações afetivas das mulheres. Mais do que isso, destacamos as escolhas estético-políticas, feitas a partir dos enquadramentos e da centralização ou não das paisagens no quadro cinematográfico.

Destacamos, ainda, o conceito de paisagem, abordado pelo filósofo e poeta, Michel Collot na obra “Poética e filosofia da paisagem” (2013):

A paisagem aparece, assim, como uma manifestação exemplar da multidimensionalidade dos fenômenos humanos e sociais, da interdependência do tempo e do espaço e da interação da natureza e da cultura, do econômico e do simbólico, do indivíduo e da sociedade. A paisagem nos fornece um modelo para pensar a complexidade de uma realidade que convida a articular os aportes das diferentes ciências do homem e da sociedade (COLLOT, 2013, p.15)

O autor reconhece que o interesse crescente pela paisagem demonstra a importância da sua discussão para a cultura, em diversas áreas do saber, situando a paisagem como um procedimento estratégico capaz de proporcionar novas formas do ver, do fazer e do pensar. Assim, a expressão “pensamento-paisagem”, cerne da reflexão do autor, começa a ganhar destaque, sugerindo que “a paisagem provoca o pensar e que o pensamento se desdobra como paisagem” (COLLOT, 2013, p. 12).

É marcante, em filmes produzidos no sul do continente, que a paisagem não apenas se situe como pano de fundo para a demarcação de onde o enredo acontece, ou seja, não serve apenas para

localizar o espectador no espaço geográfico onde as personagens vivem ou se deslocam, mas se constitui como espaço de reflexão onde se desenrolam as mudanças afetivas das mulheres, em contato com esta mesma paisagem, por isso, toma uma dimensão psicológica, também. É o caso do filme *Pela janela* (2017), quando Rosália se confronta com as *Cataratas del Iguazú* e com a força das suas águas.

Figura 23 - Frames do filme *Pela Janela* (2017)



O contato com a especificidade da paisagem natural foi um dos principais desafios do diretor de fotografia Claudio Leone, no filme *Pela janela* (2017), quando ele teve que gravar a personagem Rosália em frente as águas das Cataratas do Iguazú, em um momento de forte emoção, conforme ele descreve:

As Cataratas são um episódio à parte. Maravilhosas. Absurdas. Com apelo visual e conteúdo semântico, tudo a ver com o filme. Filmar ali foi maravilhoso e desafiador, água por todos os lados, muito vento, um barulho ensurdecedor, chão escorregadio, condições bastante adversas, tanto em termos técnicos quanto de produção, muito fluxo de turistas, enfim, só pra quem é do cinema (LEONE, 2018, s/p).⁵³

As filmagens aconteceram do lado argentino, nas *Cataratas del Iguazú*, onde encontra-se a parte das quedas conhecidas como *Garganta del Diablo*, em que a força da queda das águas é mais intensa. Se, do lado brasileiro, as Cataratas apresentam-se numa impressionante panorâmica, do lado argentino, os visitantes do *Parque Nacional del Iguazú* têm a possibilidade de se confrontar com a maior violência das águas em sua caída pelo abismo de pedras. Este espetáculo da paisagem reforça o apelo visual e semântico mencionado por Leone (2018) e marca um ponto de virada de atitude, pela personagem Rosália e em relação a sua vida, durante o trajeto até a Argentina. Não à

⁵³ “Claudio Leone fala sobre o filme “Pela Janela”. Entrevista para o site da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC fotografia). Disponível em: <<https://abcine.org.br/site/entrevista-claudio-leone-fala-sobre-o-filme-pela-janela/>>. Acesso realizado em: 20 fev. 2021.

toa, são mais de dois minutos do filme em que a câmera se desloca com Rosália aproximando-se da força das águas. Uma câmera movente que também luta como o movimento da personagem.

Rosália, impressionada com a paisagem daquela fronteira, só depois de ser molhada pelas águas fortes das Cataratas, consegue soltar um riso que abranda sua tensão e sua atitude diante do mundo. As águas das cachoeiras, que antes ela conheceu fixadas num pequeno quadro na parede do hotel da fronteira, ganham vida no rosto molhado de Rosália e nas lentes da câmera de Leone (2017).

O diretor de fotografia chama a atenção para outro elemento de dificuldade durante a filmagem da cena, qual seja, o ângulo de luz e sua incidência sobre as águas. É muito comum, na contemplação das Cataratas do Iguazu, depararmos-nos com diferentes formações de arco-íris, resultantes desse encontro do ângulo de luz sobre a atmosfera úmida e a água em suspensão no entorno das quedas. O fato é que a formação do arco-íris não era uma escolha estética desejada pela diretora do filme, pois, para Carolina Leone, era necessário privilegiar a coloração marrom e barrenta das águas fortes. Essa seria uma dimensão visual das Cataratas que responderia às impressões afetivas da operária de São Paulo, a qual havia sido recentemente demitida, encontrava-se ainda deprimida e que nunca tinha saído de sua cidade.

Sentimos a força da *paisagem-cataratas* dando margem para a transformação afetiva de Rosália, que se emociona profundamente ao ver e sentir as águas da fronteira. Literalmente a personagem e as lentes são molhadas e tocadas pelas *Cataratas del Iguazu*. Depois dessa cena, Rosália e o irmão cruzam a fronteira e, então, vemos a paisagem que já foi personagem do filme *Happy Together* (1997), de Won Kar Wai, entre outros. Eles viajam pelas *rutas argentinas*, que contam com a presença dos indígenas guaranis, de suas bancas de vendas de plantas e da densa Selva Misionera na beira do caminho.

Jean-Marc Besse, em seu livro “*Ver a terra*” (2014), imerge no debate sobre a perspectiva subjetivista *versus* a perspectiva realista na compreensão da paisagem, ou seja, se na primeira pensamos em paisagem como imagem/representação, o que depende da construção do olhar do espectador, já na segunda trata-se de problematizar a materialidade/território da paisagem:

Não se trata, portanto, de negar o visível, mas de lhe atribuir, além da experiência sensível que dele se pode fazer, um outro estatuto, uma outra função: o visível revela algo. Ele exprime. O que quer dizer que ele não é unicamente uma representação. (BESSE, 2014, p.64)

Frente a essas possibilidades, tratamos neste texto da perspectiva da paisagem não só como representação mas também atribuindo a ela um valor material nas leituras particulares de um determinado território, isso, no entanto, aliado à percepção e à representação dispostas nas imagens

do cinema. Com isso, reforçamos que o debate sobre paisagem é fundamental para o cinema que retrata, cria e intervém efetivamente nos espaços geográficos e nas formas como os vemos e somos afetados por eles.

O filósofo Gilles A. Tiberghien (2012, p. 180) diz que “há uma dimensão da paisagem que é fundamental, a de que ela é uma relação, e não uma coisa, uma ligação entre os homens, e ao mesmo tempo o reflexo de sua atividade”. Diante disso, a paisagem não é só um meio ambiente físico, mas uma relação que o ser humano estabelece com determinado ambiente ou meio, uma forma de enquadrar a realidade, de lhe colocar molduras, de propor modos de convivência entre os seres e em sua relação com a natureza ou com a percepção dela.

A expressão da paisagem parte da construção de um ponto de vista, isso quer dizer que, para existir paisagem, é necessária a existência de um sujeito que olha e recorta o espaço geográfico. Segundo Lefebvre, “o nascimento da paisagem deve realmente ser entendido como o nascimento de uma maneira de ver” (LEFEBVRE, 2006, p.27). Ou seja, a paisagem passa a ser pensada e materializada pelo olhar em transição, especialmente dos artistas, na passagem da Idade Média para o Renascimento, ligada a uma perda do sentimento de totalidade do mundo e de pertencimento com relação a um todo, momento em que “o sentimento de pertencer à generosa presença daquilo que é, é substituído então por uma contemplação à distância do mundo” (BESSE, 2006, p. 8). Não haveria paisagem sem que nossa própria maneira de ver concebesse aquilo que vemos em termos de paisagem.

No caso dos filmes, poderíamos afirmar que não existe a materialidade fílmica da paisagem do Pampa gaúcho/*gaucho*, da Selva Misioneira/Mata Atlântica, da terra colorada de *Misiones*, das Cataratas do Iguaçu, sem a intermediação do olhar dos(as) realizadores(as), em especial, dos(as) diretores(as) de fotografia empenhados(as) em “domar”, por meio de suas escolhas técnicas e estéticas, as sínteses visuais e semânticas das paisagens que atravessam esses territórios da fronteira, ao sul do continente.

Relacionadas ao tema das paisagens e sua apreensão no cinema, cabe mencionar duas questões, quais sejam, os deslocamentos no cinema (deslocamentos estéticos e territoriais) e a relação destes deslocamentos com os filmes de viagem, conhecidos como *road movies*. Fazemos menção, mesmo que breve, a este debate, pois grande parte dos filmes que analisamos carregam essas características com maior ou menor força, conforme veremos.

No que tange ao debate sobre os deslocamentos no cinema, vale destacar que, desde as primeiras imagens realizadas pelo cinematógrafo, o movimento já estava ali impresso. *A chegada do Trem na estação* (1896) ou a *A saída dos operários da fábrica* (1895) demonstram este ímpeto inicial e característico do cinema. É fato também que as representações dos deslocamentos já estavam

presentes, antes mesmo do nascimento do cinema, na cronofotografia e na fantasmagoria, que foram suas antecessoras.

Em sendo o cinema uma arte de interpretação do espaço e do tempo, os deslocamentos são frequentes, em suas múltiplas formas e acelerações, podendo partir da própria linguagem e de sua materialização, a partir de escolhas estéticas, mas também podem estar associados à dramaturgia e à intencionalidade das personagens:

(...) em termos técnicos, deslocamentos se dão na relação da câmera com a captura de imagens, como quando feita por meio do zoom, da panorâmica, do ponto de vista ou da ilusão de movimento ou qualquer outra das variadas maneiras de representar o espaço em movimento no cinema. Em termos narrativos e dramáticos, os personagens se movimentam nos espaços construídos e representados no cinema – um personagem pode abrir uma porta no Rio de Janeiro, atravessá-la, e chegar em Salvador, por exemplo. (NAME, 2013, p. 67-68)

São muitos os deslocamentos que acontecem nos filmes que analisamos, desde a câmera na mão em um longo plano-sequência inicial, como no filme *La Patota* (2016), de Santiago Mitre, quando a personagem Paulina e seu pai travam um diálogo tenso sobre o retorno da advogada para a fronteira, momento em que a câmera se desloca pelo escritório do pai de Paulina, acompanhando os personagens e sempre se posicionando no sentido de privilegiar quem está com a palavra e com os argumentos da conversa. E, durante o filme, são muitos os deslocamentos da personagem pelas diferentes paisagens que marcam este território entre a Argentina e o Paraguai, seja nas estradas de chão, na periferia de *Posadas*, seja nas margens do Rio Paraná, na cidade de *Encarnación*.

No entanto, o filme *La Patota* (2016) não pode ser considerado um *road movie*, mas essa característica está associada ao filme *Guarani* (2015), por exemplo, que não só é considerado um *road movie* mas também pode ser reconhecido como um *river movie*. Segundo o pesquisador Márcio Markendorf (2012), em seu texto “*Road movie: a narrativa de viagem contemporânea*” (2012),

O sentido original dos relatos de viagem parece ter sido reinventado na ficção moderna com o surgimento dos *road movies* – os filmes de estrada. Nesse gênero cinematográfico, a jornada do herói é uma mistura dramática de paisagem exterior (representada pela Natureza e pela Cultura) e interior (expressa pela subjetividade). (Markendorf. 2012, p. 223)

Para o autor, a viagem, nos filmes de estrada, corresponde a um ato de peregrinação da alma ou de uma movimentação nômade em que o deslocamento, em outras palavras, a viagem, torna-se a própria meta, não necessariamente o ponto de chegada. Viajar para um lugar distante, como nos mostra muitas dessas cinematografias contemporâneas, “é uma forma de alheamento do espaço de trânsito cotidiano, uma violência contra o entorpecimento da vida comum”

(Markendorf, 2012, p. 223). Nestes percursos, as personagens suspendem, por tempo indeterminado, o seu mundo real, criando, assim, um movimento dialético em que a distância do mundo possibilita aproximarem-se de si mesmas.

A pesquisadora Alessandra Brandão (2012), em seu texto “Retrato de uma mulher em trânsito”⁵⁴, nos chama a atenção para a tendência do cinema brasileiro, que também é mundial, “de investir em narrativas de viagens, deslocamentos e trajetórias nômades” (2012:121). Para a autora, isso se deve ao fato de as cinematografias serem tomadas pela necessidade de responder, entre outras questões,

A problemática dos fluxos, dos cruzamentos de fronteiras, das vidas errantes, da desestabilização das noções de identidades, origem, centro e periferia, características da nossa contemporaneidade. Chama a nossa atenção, também, o fato de algumas dessas histórias carregam o nosso imaginário para além das fronteiras nacionais, ampliando o trânsito dos próprios personagens (...) (BRANDÃO, 2012, p.121-122)

Entre os filmes que nos propusemos analisar, certamente, a história de Rosália, na obra *Pela janela* (2017), é aquela que melhor representa o sentido teórico abordado por Markendorf (2012) e, da mesma forma, as reflexões de Brandão (2012). Consideramos que a viagem de Rosália vai ao encontro da constatação de que é no percurso que o indivíduo em trânsito se distancia do seu mundo real –no caso da personagem, se trata do distanciamento do cotidiano do trabalho, da fábrica de reatores e da casa– e encontra-se, assim, com a consciência sobre seu próprio corpo, com a consciência sobre um outro lugar (a Argentina) e com as diferenças culturais e linguísticas, por exemplo.

Markendorf (2012), ainda em diálogo com o cineasta Walter Salles, lembra que o diretor brasileiro entende os “filmes de estrada” como representação da mistura da crise de identidade dos personagens àquela crise de identidade das próprias culturas nacionais (MARKENDORF, 2012 apud STRECKER, 2010, p. 252), encontrando-se com as questões levantadas por Brandão (2012). Isso significa compreender o herói/personagem viajante como figura metonímica de um todo em desequilíbrio sócio-histórico. Diante disso, para o autor, os protagonistas dos filmes de estrada correspondem a uma “versão anti-heroica e moderna dos antigos conquistadores e seus territórios em expansão. Entretanto, operando na contraparte poética destes, os personagens dos *road movies* deslindam as fronteiras de si mesmos.” (Markendorf. 2012, p. 224). No caso do nosso corpus de filmes, reconhecemos este movimento, de entender e de suplantar as fronteiras de si mesmo, por

⁵⁴ In Brandão, Alessandra; Juliano; Dilma; LIRA, Ramayana. **Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneo: múltiplos olhares sobre a cinematografia latino-americana atual.** Palhoça: Ed. Unisul, 2012.

meio das diversas transformações afetivas, mas também reconhecemos a presença do debate da fronteira territorial como pano de fundo para algumas narrativas, com menor ou maior centralidade, em cada narrativa.

Se a base dos filmes *road movies* é a estrada, isso não significa dizer, no entanto, que os deslocamentos são feitos de carro, por rodovias (como é caso dos filmes *Pela janela*, de 2017, e *Las acacias*, de 2011), mas podem ocorrer por outros meios de transporte e espaços geográficos. Por exemplo, no filme *Guarani* (2015), acompanhamos a viagem inicial de Don Atilio e Iara, pelo Rio Paraná e de barco, o que nos levaria a chamar este deslocamento no filme como a construção de um *river movie*, no sentido de acolher a especificidade das características desta viagem. Depois, os personagens ainda se deslocam de trem, de caminhonete, de carro e de ônibus. O fato é que esses filmes carregam, em seus anseios narrativos, a relação entre deslocamento, experiências vivenciadas pelas personagens no percurso e suas transformações afetivas, a partir desta suspensão do mundo real e do encontro com seus conflitos internos e externos, com o outro e com diferentes paisagens e territórios.

2.2. No quadro cinematográfico: a direção de fotografia como forma de ler o cinema e suas paisagens

(...) reafirmamos que a análise de filmes é uma actividade fundamental - e diríamos urgente - nos discursos sobre cinema. Apenas pela análise será possível verificar e avaliar, efectivamente, os filmes naquilo que têm de específico ou de semelhante em relação a outros. Mas, a análise de filmes não é apenas uma actividade a partir da qual é possível ver mais e melhor o cinema, pela análise também se pode aprender a fazer cinema. (PENAFRIA, 2009, p.10)

Corroboro a intervenção da pesquisadora portuguesa Manuela Penafria (2009) sobre a relevância e a necessidade da análise fílmica para ver melhor o cinema, mais do que isso, destaco, no texto da autora, o fato de que “pela análise também se pode aprender a fazer cinema”, pois, ao analisar as narrativas fílmicas sobre as fronteiras contemporâneas em nosso continente, pavimentei o caminho de realização do filme *Pasajeras* (2021).

Muitas são as lentes que podemos colocar diante do(a) pesquisador(a) analista para ele(a) ver “melhor” o filme. Essas lentes podem partir, desde a perspectiva restrita às teorias cinematográficas formalistas, ou àquelas lentes que se pautam por dimensões histórico-sociológicas, ou, ainda, no encontro entre as duas abordagens, como é o caso deste trabalho. Na América Latina, uma das vertentes da análise fílmica que ganhou mais força foi aquela que o pesquisador Lauro Zavala (2012) menciona como “Escola Continental” que, desde a França,

especialmente, se encontram os(as) pesquisadores(as) do Estruturalismo e do Pós-Estruturalismo. Entre tantos(as), nos interessa um diálogo próximo com os conceitos e as propostas de análises fílmicas, desenvolvidas por: Jacques Aumont (2002, 2004, 2012); Anne Goliot-Lété e Francis Vanoye (2013); Martin Marcel (2005). Estes(as) pesquisadores(as) têm na “Escola Russa” o reconhecimento do papel fundamental do formalismo russo que, depois da década de 1920, na União Soviética, com Sergei Eisentein e Dziga Vertov, em especial, colaborou imensamente para o campo do cinema, enriquecendo as possibilidades de se pensar e de se fazer cinema demonstrando a capacidade da estrutura narrativa e daquilo que ela pode movimentar ideologicamente.

Zavala (2012), no artigo “*Tradiciones metodológicas en El análisis cinematográfico*”, comenta que, no contexto latino-americano, não se formou uma escola sólida que pudesse ter sido reproduzida em outras regiões do mundo, no entanto, foi a interpretação historiográfica e política, fortemente militante, que predominou na forma como abordamos as análises das filmografias. Para o autor, cada análise fílmica, por sua vez, é um trabalho criativo, fruto da imaginação intelectual, disciplinada e que deve ter um compromisso ético, estético e aqui agregamos o compromisso político.

Sem negligenciar que as teorias do cinema são diversas e podem ter distintos desdobramentos, nos detemos a pensar nos filmes como um *ñanduti fronteiroço*, ou seja, uma tessitura de elementos na qual, seguindo as proposições de Vanoye e de Goliot-Leté (2013:14-15), é preciso “(...) despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem isoladamente ou a “olho nu”, uma vez que o filme é tomado pela totalidade”. De um lado, é necessário partir do texto fílmico para “desconstruí-lo” e compreender os elementos distintos do próprio filme; por outro, é fundamental, situá-lo num contexto, numa história, “e, se considerarmos o cinema como arte, é situar o filme em uma história das formas fílmicas” (VANOYE; GOLIOT-LETÈ, 2013, p. 21).

Retomando Walter Benjamin, no texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica” (1994), doravante sua reflexão:

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inerações humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1994, p. 174)

No percurso de análise dos filmes, buscamos entender quais seriam essas *inerações humanas* que se colocam nas narrativas e na materialização delas, por meio das escolhas técnicas-estéticas – sempre políticas – partindo de algumas perguntas: o que encontramos nas filmografias propostas

em seu campo fílmico e nos limites do quadro cinematográfico?; como se relacionam o campo e o fora do campo na abordagem dos elementos que constituem um pensamento sobre fronteiras e suas paisagens?; como a direção de fotografia nos possibilita ler melhor estes filmes ampliando a compreensão não só do que está no quadro mas também daquilo que está fora do quadro, a partir das escolhas empreendidas pelos(as) cineastas? – Escolhas estas que perpassam a decisão pelo que se quer mostrar dessas paisagens de fronteiras e o que não se quer mostrar.

Com isso, colocamos, lado a lado, campo/quadro/fora de campo/fora de quadro, com uma intencionalidade metodológica e política. Compreendemos que “O campo e o fora-de-campo fazem parte de um mesmo espaço imaginário que se designa por espaço fílmico ou cena fílmica” (AUMONT, 2004, p. 2), sendo o campo o espaço fílmico que podemos situar, ver e espacializar a narrativa, a qual é marcada pelos limites do quadro cinematográfico. Muitas vezes, no entanto, elementos não vistos – que estão situados fora do quadro – estão, imaginariamente, ligados ao campo, seja por meio de um vínculo sonoro, narrativo e até mesmo visual. Por isso, esses elementos se encontram naquilo que denominamos como fora de campo, mas que está fortemente relacionado ao campo e interfere na percepção daquilo que vemos e sentimos a partir da cena.

É o caso do trem que cruza, à noite, pela Vila São Sebastião, onde Nalu vive com a família, no interior do Rio Grande do Sul. Não o vemos em sua passagem rotineira durante o filme *Mulher do pai* (2017), no entanto, o som desta passagem acompanha a vida e a memória daquele local, como também das pessoas que o habitam. A pequena vila, que hoje tem uma estação de trem abandonada, um dia foi uma cidade vigorosa, que ligava o Brasil ao Uruguai, justamente pela presença de uma estação ferroviária. Mais do que isso, neste mesmo filme, temos outros sons que, desde o fora de campo, se mostram presentes na narrativa, dentre eles, o pedal da máquina de tecer a lã, da avó e do pai de Nalu, ou o som do rádio que está presente na cozinha da casa da família.

Noel Burch, no livro “*Práxis do Cinema*” (1969), distingue o fora de campo “concreto”, onde se encontram elementos que foram mostrados no campo anteriormente, do fora de campo “imaginário”, que são os elementos que nunca foram mostrados, mas que causam algum tipo de interação com o campo. Aumont e Marie (2003, p.133), no entanto, ao mencionar as duas distinções, defendem que o fora de campo sempre pertence ao imaginário.

Mais uma vez façamos o exercício de pensar o filme *Mulher do pai* (2017). Nalu, sua professora de artes e o pai, como já mencionado, viajam para o Uruguai e, ao chegarem na fronteira, encontram-se com um marco geodésico que sinaliza o fim de um país e o início de outro. A cena mostra, no campo fílmico e, com isso, no quadro cinematográfico, Nalu andando sobre o marco geodésico e avistando o outro lado, que é o Uruguai. Não temos, no entanto, um contraplano da visão de Nalu, não vemos a porção de paisagem que ela avista como sendo o Uruguai, apenas

sabemos, pela descrição da personagem, que “*segue sendo a mesma coisa*”. Ou seja, oculta-se, no campo fílmico, a visão de Nalu sobre o Uruguai, talvez porque as imagens que preencheram o olhar da personagem nas cenas anteriores, ainda no Brasil, condizessem com a mesma paisagem que agora ali se coloca para a personagem. A paisagem de fronteira entre o Brasil e o Uruguai, de um lado, e a outra, segue “sendo a mesma”, por isso, não teríamos necessidades de que ela fosse apresentada em quadro novamente.

O quadro cinematográfico é muito caro ao exercício da fotografia, mas, desde antes, na própria pintura. Ele pode ser entendido como uma moldura, no sentido simbólico, quando isola o mundo visível numa “fronteira visível” (AUMONT; MARIE, 2003, p. 249), sendo associado a um valor, por vezes, um valor econômico, no entanto, sempre social.

O quadro define, portanto, o que é imagem e o que está fora da imagem. Por isso, ele foi visto muitas vezes como abrindo para um mundo imaginário (a diegese da imagem). O quadro, enfim, é um elemento importante plasticamente. Limite da superfície da imagem, ele desempenha um papel na organização formal da tela pintada ou da foto. (AUMONT E MARIE: 2003, p. 249)

É no quadro que se compõe a cena fílmica, carregada de seus valores plásticos e semânticos, mas é desde o fora de quadro que se materializam as escolhas políticas, éticas, técnicas e estéticas que compõem a complexidade do fazer cinema. Ou seja, Cristiane Oliveira, no filme “*Mulher do pát*” (2017), poderia ter escolhido várias locações próximas da região da fronteira para gravar a obra, no entanto, ao se deparar com a Vila São Sebastião, percebeu ali vários elementos estéticos, semânticos e históricos relacionados à especificidade da paisagem, o que garantia que seu pensamento sobre o que estar em quadro fundamentasse sua decisão pela locação:

Primeiro aquele horizonte reto, bem simbólico dessa paisagem do pampa. É muito comum a gente encontrar paisagens mais cochilhadas como a gente diz, que tem aquelas ondulações, aqueles morrinhos. E aquela coisa reta que te dá à noção do teu tamanho, a pequenez do homem diante desse infinito, de olhar para este horizonte que a gente não vê o fim. Então eu acho que essa beleza da vila me impactou. Me impactou, ainda, a sensação de uma história muito presente por que a vila foi passagem de muita coisa. (OLIVEIRA, 2020, oline)⁵⁵

É a partir deste exercício do pensamento fora do quadro, por parte da realizadora e de toda equipe do filme, que se definiu como seria plasmado, nos limites do quadro cinematográfico, o universo de Nalu, a família e a casa no Pampa gaúcho/*gaucho*. Mais do que isso, a diretora Cristiane Oliveira também anuncia, neste fora de quadro, a influência da história real da Vila São Sebastião,

⁵⁵ Fragmento da entrevista de Cristiane Oliveira, no vídeo de *making off* do filme. Disponível no *site* da distribuidora Vitrine Filmes: <<https://www.youtube.com/watch?v=OGON2FSUaKI>>. Acesso realizado em: 12 dez. 2020. |

que guardava muitas semelhanças com a história da família de Nalu, no roteiro ficcional, e das pessoas que viviam no povoado.

O campo fílmico, no entanto, não para nas bordas e nos limites do quadro, mas o extrapola indefinidamente, no fora de campo, e influencia o fora de quadro, o espaço, como exemplificamos acima, no qual se constrói a história e todas as suas decisões. Se, por um lado, o fora de campo é orientado e espacializado pelo próprio campo (o som do trem na Vila São Sebastião), o fora de quadro não tem nenhuma dimensão geográfica (as escolhas da realizadora Cristiane antes das gravações), mas sim, está implicado em todas as questões éticas e políticas do fazer cinema.

Autores que retomaram o cineasta russo Eisentein, entre eles, Pascal Bonitzer, citado no “Dicionário teórico e crítico de cinema” (2003), defendem que o fora de quadro está associado a uma variante do fora-de-campo, na qual corresponde o espaço de produção, no que tange à ideia de produção como processo material e como processo significante. Para Marie-Claire Ropars (2003), o fora de quadro é o espaço da escritura, um “lugar” heterogêneo, não passível de dimensões geográficas e, por isso, defendido aqui como um espaço no qual se revelam as dimensões políticas do fazer e do pensar o cinema.

É no campo fílmico, “limitado” fisicamente pelo quadro cinematográfico, que nos debruçamos para pensar o que os filmes nos apresentam e colocam em movimento, a partir dos territórios de fronteira, analisando aspectos da direção de fotografia como um caminho e uma lente para descosturar os elementos constitutivos da imagem. A cinematografia é o espaço de criação onde se constrói o universo visual do cinema: a relação com a luz e suas diversas manifestações; e a produção de sentido, a partir da posição da câmera e de seus movimentos ou imobilidade; a diversidade técnica e tecnológica (tipos de objetivas, tipos de câmeras e etc) que envolve as escolhas dos(as) diretores(as) de fotografia para imprimir uma determinada história. Em especial, pensamos na forma como se escolhe enquadrar e, com isso, selecionar partes de uma determinada espacialidade e suas relações com os corpos e objetos em cena. Dialogando com Andreia Scansiani (2019):

Sabemos que há uma série de elementos fixos com os quais o cinema maneja sua materialização. A organização desses ingredientes é o que constitui, a nosso ver, o corpo do filme. Sua disposição, no tempo e no espaço, constrói frequências, ondas, vibrações que farão eco (ou não) nos corpos dos espectadores. Muitos destes componentes encontram-se sob o domínio da fotografia e se manifestam em intervalos que podem ser verificados, mensurados, e portanto, planejados. (SCANSIANI: 2019, p.18).

A direção de fotografia é um dos caminhos possíveis na descostura do texto fílmico percebendo os componentes que são planejados, mensurados na construção do pensamento

cinematográfico, e as escolhas fora de quadro para lê-lo melhor no quadro e no campo fílmico e, assim, apreender, elementos estéticos-políticos que nos ajudam a compreender a realidade sócio-histórica e geográfica, neste caso, das regiões de fronteira e suas paisagens.

Rogério Luiz Oliveira (2019) argumenta que o trabalho do fotógrafo parte da sua habilidade técnica em transformar intenções em materialidade fílmica e, por isso, é importante reconhecer este profissional como um “escultor de materiais, dando forma às suas matérias de trabalho”. O autor acrescenta:

Há, nesse sentido, uma intervenção do fotógrafo, seja na definição dos controles de diafragma ou obturador, na escolha de um determinado tipo de filme, de um ângulo de ataque ou mesmo na espera pelo momento em que a luz irá incidir sobre a superfície filmada. (OLIVEIRA: 2019, p.75)

A intervenção da cinematografia na construção da *diegese* é estruturante porque perpassa toda criação cinematográfica, desde a tradução do roteiro para o mundo da visualidade, especialmente, na materialização visual da história, por meio de diferentes procedimentos estéticos, os quais são mediados pela tecnologia e pelo trabalho criativo do(a) fotógrafo(a).

E é a partir desta consciência da transformação das intenções em materialidade visual, somada à necessidade efetiva de intervenção, que é potencializada a relação da cinematografia com o espaço físico geográfico, em outras palavras, com a apropriação do trabalhador da direção de fotografia sobre uma locação/cenário, partindo da sensibilidade do(a) profissional para entender como a luz ambiente ou natural interfere no espaço, ou quais seriam as mediações tecnológicas (escolha de câmera, lentes, equipamentos de iluminação, entre eles, refletores e etc) que poderiam ajudar a compor a espacialidade cênica, a fim de contar determinada história, mas também tudo aquilo que envolve as escolhas estético-políticas do que estará contido no campo fílmico, na cena, e quais seriam os limites impostos pela “fronteira visível” do quadro cinematográfico.

Ou seja, cabe ao(à) fotógrafo(a) realizar escolhas que estão fora do quadro, que partem do diálogo com o(a) diretor(a) e toda a equipe técnica e artística. Essas escolhas ainda estão pautadas na necessidade do cinema de dar respostas ao seu tempo histórico, neste caso, ao entendimento da manifestação dos espaços geográficos no contexto de vida das personagens.

Analisamos, nesse sentido, a atividade criativa contida no ato de enquadrar, considerando essa atividade como “conjunto de processo, mental e material, pelo qual se chega a uma imagem que contém um certo campo visto de um certo ângulo” (AUMONT: 2003, p. 98). É neste enquadrar que nos encontramos com a luz e suas possibilidades narrativas, estéticas e plásticas, ou seja, “a luz como matéria moldável, logo plástica, e enriquecedora da imagem” (Oliveira, 2019, p.73). Com isso, vamos aos filmes e suas paisagens no quadro cinematográfico.

Antes disso, gostaria de retomar a formulação do camarada Sergei Eisentein no livro “A forma do filme” (2002), no qual o autor discorre sobre a relação da arte e da filosofia, partindo do método materialista dialético, em especial, na abertura do capítulo “Dramaturgia da forma do filme”:

Assim:

A projeção do sistema dialético de coisas
no cérebro
na criação abstrata
no processo de pensamento
produz: métodos dialéticos de pensamento;
materialiamos dialético –
FILOSOFIA

E também:

A projeção do mesmo sistema de coisas
ao criar concretamente
ao dar forma
produz:
ARTE

(EISENTEIN, 2002, p. 49)

A partir deste “esquema”, Eisentein (2002) defendeu que na arte o princípio dialético da dinâmica é o conflito e este é o princípio fundamental da existência de qualquer obra de arte e de qualquer forma de arte. Para o autor, a arte é sempre conflito que se manifesta de acordo com a missão social da obra, com sua natureza e com sua metodologia. No primeiro caso, o autor argumenta que é papel da arte manifestar as contradições do Ser, depois, quanto a sua natureza, significa pensar no conflito entre a existência natural das coisas e a tendência criativa. Resgatamos o esquema-pensamento de Eisentein (2002), no sentido de abrir caminho para a análise fílmica, entendendo essa relação dialética entre filosofia (abstração) e arte (a materialização da forma), pois é a partir desta perspectiva que queremos olhar para os filmes e entender o papel da direção de fotografia como espaço que considera estas dimensões: aquela da abstração e aquela do retorno ao concreto, com isso, ao filme.

2.3 Paisagens das fronteiras ao sul no campo fílmico e nos limites do quadro cinetográfico

(...) um autor se deixa comover pela paisagem escolhida, se está lhe evocar recordações e sugerir associações, ainda que subjetivas, isso, por sua vez, provocará no público uma emoção específica. Episódios permeados pelo estado de espírito do próprio autor incluem a floresta de bétulas, a camuflagem provocar um amargo sentimento de decepção. Existe, afinal, uma enorme diferença entre a maneira como nos lembramos da casa onde nascemos e que não vemos há muitos anos, e a visão concreta que se tem da casa depois de uma prolongada ausência. Em geral, a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem. (Tarkovski, 1998, p. 28-29)

2.3.1 Nalu, a casa e o pampa no filme *Mulher do pai* (2016)

Destacamos, no intertítulo acima, as três personagens principais do primeiro longa-metragem de Cristiane Oliveira, *Mulher do pai* (2017), quais sejam, a adolescente Nalu, a casa isolada no Pampa, onde ela vive com a avó e com o pai, e o Pampa gaúcho/*gaúcho*, que acompanha sua trajetória, todos os dias, na Vila São Sebastião. A paisagem se destaca no quadro cinematográfico, mas também nos reenquadramentos, por meio das portas e janelas da pequena casa e no olhar da adolescente, no percurso da vila e no seu deslocamento até o Uruguai. É a partir da relação destas três personagens, imersas em uma região de fronteira geográfica como *pano de fundo*, entre o Brasil e o Uruguai, que adentramos nesta obra.

Mulher do pai (2017), como já mencionado, foi dirigido pela cineasta brasileira Cristiane Oliveira, tendo na equipe, entre outros(as) trabalhadores e trabalhadoras, a experiente diretora de fotografia, Heloisa Passos. O filme foi gravado na fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai, com locações principais na Vila São Sebastião, no interior de Dom Pedrito, nas cidades de Aceguá (Brasil) e *Acegua* (Uruguai), nas quais se estende o território comum entre as fronteiras dos Pampas gaúcho e *gaúcho*. A obra nos apresenta os desdobramentos do relacionamento entre a adolescente Nalu, de dezesseis anos, e seu pai cego, por quem ela fica responsável após a morte da avó. A distante convivência do pai com a filha, anterior à morte da avó, se modifica no decorrer da nova realidade, especialmente com a chegada da professora de artes de Nalu, uma mulher uruguaia, que se colocará entre a convivência de ambos.

No filme nos deparamos com o Pampa, esta paisagem ao sul do nosso continente que já foi abordada, inclusive, na proposta de artistas, músicos, que criam, a partir da sua percepção sobre a *estética do frio*⁵⁶, característica desta região da América Latina. A diretora Cristiane Oliveira, em

⁵⁶ Podemos encontrar referências desta proposta artística na música de Vitor Ramil que, inclusive, é autor do livro “Estética do Frio” (2004), ou no filme “A linha fria do horizonte” (2011), de Luciano Coelho, que aborda a influência

entrevista⁵⁷ realizada no ano de 2020, nos conta que, depois de uma viagem de pesquisa por toda região da fronteira, com intuito de mapear as cidades entre o Brasil, a Argentina e o Uruguai, chegou na Vila São Sebastião, em Dom Pedrito, e por ali resolveu estabelecer a locação do filme, pois as características geográficas criavam a ambientação ideal para a história.

O impacto da paisagem e as características geográficas da região, para Cristiane Oliveira, foram recíprocos no olhar da diretora de fotografia. Heloisa Passos (2019) confirma em seus relatos que, ao chegar no Pampa gaúcho para fazer as visitas de locação, ficou evidente para ela que a paisagem ali era uma das principais personagens: os campos, a perder de vista, recortados por caminhos, ainda de chão batido; os pastos para o gado; os arames farpados; os descampados, onde a neblina é impiedosa nos tempos de inverno e as pessoas se vestem com seus longos ponchos - roupas tradicionais de inverno no Sul; a presença marcante do vento minuano nos descampados; e os antigos trilhos de trem que tem sua sonoridade marcada, em todas as noites, quando ele cruza pela vila. Ainda acrescenta a fotógrafa:

O pampa, a ovelha, a produção da lã, uma vila com poucos moradores, uma estrada cruzando a vila e a diferença de temperatura nas estações do ano no sul do Brasil iriam compor a paisagem e o tempo do filme. Para imprimir quase três estações do ano, decidimos desde o início filmar entre maio e junho. Então, em 2014, viajamos em maio para descobrir uma casa no meio dessa paisagem descrita no roteiro. (...) Eu fiquei completamente extasiada com a possibilidade da locação principal do filme estar no meio do pampa e o sol se pôr na fachada da casa (PASSOS, 2018, on-line).⁵⁸

Os relatos de Cristiane Oliveira e de Heloisa Passos coincidiram, no tocante às suas percepções e impactos, desde as particularidades do território e a expressão da paisagem sobre ele, tendo em vista a relevante participação da direção de fotografia no processo da escrita dramaturgica. A fotógrafa foi convidada, ainda durante elaboração do roteiro, para colaborar: “então essas conversas de criação, de conceito, de personagens relacionadas a ambiência, ao lugar, tudo isso vira enquadramento. Tudo isso vira objeto de estudo dessa decupagem, junto com a fotografia” (Oliveira, 2020, online). Importante dizer que Cristiane Oliveira iniciou sua trajetória profissional, desde a fotografia, *still* e, por isso, o reforço na compreensão de que “o olhar do fotógrafo ajuda muito a agregar significadona construção dramaturgica” (*ibidem*).

da estética do frio na criação dos músicos entre o sul do Brasil, o Uruguai e a Argentina.

⁵⁷Entrevista que nos foi cedida, no dia 29 de setembro de 2020, no programa “*Charlas Fronteiriças*”, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e0c19GEEeSU&t=1439s>>. Acesso realizado em: 31 mar. 2022

⁵⁸Entrevista concebida pela diretora de fotografia, Heloisa Passos, para o *site* ABC, sobre o processo de criação do filme *Pela janela* (2017). Disponível em: <<https://abcine.org.br/site/entrevista-heloisa-passos-abc/>>. Acesso realizado em: 22 abr. 2020.

Figura 24 - Cristiane Oliveira e Heloisa Passos para visita de locação.



Heloisa Passos (2018) menciona que teve como referência, para as escolhas estético-narrativas impressas na fotografia de *Mulher do pai* (2017), dentre outras, o filme *Alexandra* (2007), do cineasta russo Alexander Sokurov, especialmente, no que tange à escolha da presença de uma câmera fixa, com leves movimentos. É preciso mencionar, no entanto, que *Alexandra* traz outros elementos estético-políticos para “inspirar” a construção fotográfica do mundo de Nalu na fronteira. No filme de Sokurov, aliás, na maioria dos filmes do cineasta, a paisagem tem um papel central na caracterização dos personagens, o que é reforçado no cuidado plástico e na composição do quadro cinematográfico de suas obras que, por meio de uma construção com vínculos expressionistas, ressaltam a dilatação do tempo e destacam histórias de relações familiares. A fotografia de *Alexandra*, apesar da rigorosa composição, traz constantes e lentos movimentos de câmera e são eles que permeiam a construção narrativa de Passos sobre a história da família de Nalu. E é no deslocamento do olhar sobre a paisagem que haverá muitos encontros entre *Alexandra* e *Mulher do pai* (2017).

A câmera fixa, mas instigada ao movimento suave, aparece logo no início do filme de Cristiane Oliveira. Desde o fora do campo fílmico, escutamos o som de um pedal de tecelagem, sobre a tela preta dos créditos iniciais, logo, no quadro cinematográfico, aparecem os pés de um homem impulsionando o pedal e lentamente a câmera vai se movimentando sobre o próprio eixo, numa panorâmica vertical, apresentando as três personagens que compõem a cena inicial: o pai, a avó e Nalu. Ao chegarmos na imagem do rosto da adolescente, o telefone toca (mais uma vez fora do campo) e ela se levanta abruptamente, correndo para dentro da casa, e a câmera a segue até ela sair de quadro.

Uma característica marcante da proposta estética do filme, por meio da fotografia, é esta câmera fixa, mas que, desde o próprio eixo, acompanha e recentraliza as personagens no quadro, a partir de breves panorâmicas ou, ainda, com *travellings* de acompanhamento, por meio do uso da câmera sobre trilhos ou câmera-car. O início do filme sinaliza algo estruturante de toda a narrativa, que é a relação entre o exterior e o interior da casa, por meio de um jogo cênico que permite conhecermos as inquietações da convivência familiar e as complexidades que se colocam entre o

exterior da casa e o desejo de Nalu de partir dali e entre o interior da casa e tudo aquilo que envolve a pouco intimidade entre pai e filha.

Figura 25 - Christinas' World (1948)



A expressão pictórica *Christina's World* (1948) – presente na imagem acima – trata da representação de Christina Olson, uma menina com deterioração muscular e que, por isto, se arrastava pelo jardim da casa, no interior dos Estados Unidos. Evidencia, ainda, a relação distante entre a menina, a casa e seu fundo, o celeiro, como também a paisagem que se estendia entre ambos. A pintura é mais uma das referências de Heloisa Passos, ao pensar no filme *Mulher do pai* (2017), especialmente a partir das suas buscas para imprimir tanto as paisagens da região da fronteira e suas amplas extensões como a relação entre as casas distantes e isoladas que se confirma neste território de fronteira entre o Brasil e o Uruguai, atravessado pelo Pampa: “Eu pensei a paisagem do filme como um personagem, filmar planos abertos do pampa em diferentes temperaturas daria uma opção para a montagem se apropriar deste personagem (paisagem) no filme. E acho que isso aconteceu na montagem”. (PASSOS, 2018, online).

Desde a Casa de Olson, trabalho do pintor norte-americano Andrew Wyeth, realizado em 1948, no interior dos EUA, à Casa de Nalu, filmada em 2016, no interior do Brasil, temos dois lugares de memórias que constituem uma paisagem distante, ou seja, regiões geográficas onde se estendem a paisagem e um isolamento desejado pela diretora do filme.

Figura 26 - A paisagem-personagem pampa gaúcho/gaúcho
Frames do filme *Mulher do pai* (2017)



Se cabe ao(à) diretor(a) de fotografia estar atento(a) às especificidades de uma locação, certamente a percepção de como a luz incide sobre o espaço é um dos fatores determinantes do trabalho criativo da cinematografia. Rogério Luiz de Oliveira, em seu artigo “Lampejos na direção de fotografia brasileira” (2019), argumenta:

Considerando a luz como sendo uma matéria moldável, seja pelos recursos de controle de entrada de luz pelo diafragma ou pelo obturador da câmera, seja pela manipulação das próprias fontes de iluminação, a participação da direção de fotografia na construção fílmica está necessariamente associada à relação com esse elemento, não condicionante, mas também expressivo. Muito mais que possibilitar o registro da imagem a luz é componente narrativo. (OLIVEIRA, 2019, p. 69).

Heloisa Passos, ao assumir a luz como componente narrativo que interferia decisivamente no texto fílmico, expressou, em sua abordagem estética, a paisagem emoldurada por portas e janelas da pequena casa de campo da adolescente Nalu, um lugar privilegiado em relação à perspectiva do Pampa e da posição do sol nas diferentes estações do ano. Confirma a fotógrafa: “Quando eu fiz a foto frontal da casa com o sol se pondo pra mim aquele era o lugar para contar a história desse filme” (PASSOS, 2018, on-line). Ao mesmo tempo, a fotógrafa buscou, na expressão do quadro

cinematográfico, retomar as regras de perspectiva e de profundidade de campo, relacionando o deslocamento de Nalu na paisagem, que emoldura as próprias buscas afetivas da adolescente.

O quadro cinematográfico do filme *Mulher do pai* (2017) está fixo em grande parte do tempo, mas as escolhas estéticas de Passos permitem que a câmera exprima a capacidade de recorrer personagens e ambientes, por meio de movimentos suaves, conforme mencionamos. Os movimentos suaves da câmera fixa vão desnudando as matizes da vida cotidiana dos(as) personagens, os objetos que os(as) circundam, as cores e as fotografias antigas que preenchem as paredes da casa. Também são esses movimentos que acompanham os corpos de pai e filha, em tensão no jogo cênico entre o corredor, a sala da casa, os quartos e a cozinha e, ainda, do lado de fora de casa, no contato com a paisagem-Pampa. No entanto, outra característica marcante do filme *Mulher do Pai* (2017) é a frontalidade dos seus planos, em especial, nos planos que revelam a arquitetura da Vila São Sebastião. Essa frontalidade acontece tanto quando a câmera está fixa quanto quando ela acompanha e se desloca com as personagens.

Outra coisa que tem a ver com a fotografia também é essa impressão que as faixadas provocam na gente, a impressão dessa história: a faixa da casa, a faixa da estação, a faixa do mercadinho, tudo isso nos deu vontade e foi nessa conversa com a fotografia de fazer um filme mais frontal, a vontade de enquadrar esse olhar mais direto que valorizasse essa arquitetura do lugar (Oliveira, 2020, online)⁵⁹

⁵⁹ Entrevista de Cristiane Oliveira, que nos foi cedida no dia 29 de setembro de 2020, no programa “*Charlas Fronteiriças*”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e0c19GEEeSU&t=1439s>>. Consulta realizada em: 30 mar. 2022.

Figura 27 – Frontalidades. Frames do filme *Mulher do pai* (2017)



Duas grandes questões pautaram o trabalho da fotógrafa Heloisa Passos, quais sejam, de um lado, a representação da adolescente Nalu e a relação distante e conflitiva com o pai; de outro lado, a paisagem do Pampa como personagem que colabora no tensionamento das mudanças na afetividade das personagens. Para isso, ela teve que considerar esses dois universos, lado a lado, assim dizendo, a extensão do Pampa e o isolamento da casa, ao mesmo tempo, as particularidades de uma pequena casa que, em seu interior, fazia com que filha e pai, ainda assim, estivessem distantes, separados pela falta de intimidade, mas também pelas paredes da casa. E essa relação entre os mundos cênicos externo e interno foi fundamental nas escolhas técnicas da fotógrafa:

Comecei a pensar no formato 2:35⁶⁰, no amadurecimento da decupagem, descobrimos que quase 40% do filme se passava no interior da casa, não teríamos recuo e nem laterais suficientes para compor para 2:35. Então

⁶⁰ A escolha dos formatos está relacionada com as janelas em que o filme será exibido e em como ele aparecerá na tela, ou seja, no tamanho do quadro na tela.

filmamos em 2K, 1:85 e com lentes fixas Zeiss Ultra prime, usei o tempo todo o filtro Classic Soft. (PASSOS, 2018, on-line)

Ao nos depararmos com o filme em tela, dificilmente identificamos as especificidades técnicas que estão relacionadas ao universo íntimo do ofício do(a) diretor(a) de fotografia. Mas são essas dimensões técnicas e tecnológicas que permitem ao(à) espectador(a) ter uma aproximação maior com a atmosfera física e psíquica dos(as) personagens. E, neste caso, não só a adolescente Nalu é a personagem, mas também a paisagem do *Pampa-fronteira* é central na narrativa.

A própria posição da casa já inspirou muito para a Helô, por que a casa do filme tem um sol que se põe bem na frente, a gente tem um corredor da casa que conecta a intimidade da família com a estrada e com este pôr-do-sol, então toda essa luz natural ela pode estudar pra agregar para o filme em termos de narrativa e poder se utilizar toda essa luz natural na construção do filme, isso imprime na textura do filme. (OLIVEIRA, 2020, on-line)

A *casa-personagem* de Nalu é central para a compreensão das tensões na convivência entre pai e filha, como também na mudança de sua afetividade, depois da morte da avó. É a partir da casa que nos comunicamos com o Pampa, emoldurado nas portas e janelas. Para que pudéssemos ver em tela os enquadramentos privilegiados da casa em relação à paisagem, aproveitando, assim, a luz natural, foi necessário não só pensar em qual local posicionar a câmera, mas, em especial, refletir sobre quais mudanças estruturais seriam necessárias para que a câmera pudesse ser posicionada com um ângulo que privilegiasse o movimento das personagens entre o corredor da casa, a porta de entrada e aquela dos fundos. Cristiane Oliveira confirma que foi o trabalho conjunto do diretor de arte que possibilitou que a direção de fotografia tivesse melhores condições de estabelecer essa relação entre casa-Pampa:

De fato, esse corredor uniu o pátio a essa porta principal, por que a porta da cozinha era um pouco deslocada para a direita, então ele sugeriu que a gente alinhasse a porta da cozinha para que elas ficassem na mesma reta da porta da entrada. Então a casa originalmente não era daquele jeito, ele sugeriu isso (diretor de arte) então a gente deslocou um pouco a porta de traz, e também modificou a janela, a gente trouxe uma janela mais aberta, por que interessava para a fotografia a comunicação com o pátio, comunicação com o galpão. (OLIVEIRA, 2020, on-line)

E todas essas mudanças na *personagem-casa* partiram da colaboração entre direção de arte e direção de fotografia “pra que a gente conseguisse contar essa história melhor” (ibidem), ou seja, o olhar do fotógrafo, associado ao trabalho colaborativo da direção de arte, que tem como função a intervenção no espaço cênico, agregou novos significados ao filme. Significados e possibilidades que não necessariamente estavam no roteiro planejado pela diretora. Podemos ver esse jogo

cênico entre a presença de janelas e portas, no exercício criativo do reenquadramento, de Heloisa Passos, nos fragmentos do filme, ordenados abaixo, e que aparecem ao longo de toda a narrativa.

Figura 28 - Frames do filme *Mulher do pai* (2017)



A câmera frontal de *Mulher do pai* (2017) está numa posição no espaço e, em relação a ele, nos permite ver, apreciar e conhecer os fragmentos da Vila São Sebastião, a casa de Nalu, seja em sua exterioridade, seja no interior, e a paisagem do Pampa, em sua maior parte do tempo, desde uma posição fixa e enquadrada rigorosamente. Ao mesmo tempo, se coloca frontalmente às portas ou janelas, criando perspectivas e linhas de fuga da imagem, por onde as personagens se deslocam entre o mundo interior e exterior. Ou a câmera se posiciona num lugar privilegiado, para aproveitar a luz lateral da janela ou provocar uma fotografia em contraluz. Essa diversidade de enquadramentos e posições da câmera, explorando a estrutura física da casa e suas aberturas para a luz natural, enriquece a narrativa do filme, ao mesmo em que ilumina o olhar do espectador diante das mudanças afetivas em curso na história.

As experiências de iluminação registradas nos filmes pela direção de fotografia são como lampejos. Breves clarões que lançam luz sobre as superfícies, fazendo brilhar, destacar as coisas, os cenários e as pessoas, registrando fragmentos de tempo. Mas não só. O olhar para as experiências cinematográficas com a luz pode ser revelador de traços visíveis da prática criativa da direção de fotografia (OLIVEIRA, 2019, p. 69)

É recorrente o uso da luz natural “nos traços visíveis da prática criativa” do filme *Mulher do pai* (2017). A luz representa três diferentes estações do ano, mesmo que as filmagens tenham acontecido durante três semanas de uma mesma estação. É possível identificar o uso de um bom aparato tecnológico, por parte da equipe de direção de fotografia, como o uso de trilhos para o movimento de câmera ou o *câmera-car*, que desloca a câmera acompanhando as personagens em situações cotidianas, especialmente, Nalu, em sua bicicleta, pela vila. Também é possível ver o uso de fresnéis e luz artificial, para reproduzir a luz de sol incidindo sobre a parte interna da casa, emoldurando a sua sombra em paredes, ou para reproduzir a luz interna durante as noites.

Mas é fato que a luz natural do Pampa é o que caracteriza a cinematografia do filme. Essa luz natural é ainda mais privilegiada na composição dos enquadramentos, proposta pela fotógrafa, especialmente por meio do seu esforço de centralizar ou recentralizar na tela, sempre que possível, o marco das portas e janelas que compunham a casa da Nalu, a casa da amiga de Nalu, a casa da prostituta da cidade, com quem Ruben tem uma tarde de sexo, no galpão de telecegam da família.

O quadro cinematográfico que limita o campo fílmico de *Mulher do pai* (2017) nos remete às discussões de Jacques Aumont, no seu livro “O olho interminável, cinema e pintura” (2004), que tem nos acompanhado nessa leitura dos filmes, ao trazer o debate sobre o quanto o cinema clássico formou uma síntese visual baseada na centralização da imagem:

De fato, a centralização no cinema clássico, na medida em que é apenas a tradução visível da centralização narrativa, é lábil e móvel. Ela coincide notadamente com a prática do reenquadramento e do movimento de acompanhamento, que visam manter a centralização da duração. (AUMONT, 2004, p. 126)

Para Aumont (2004), os cineastas modernos têm no princípio da centralização outras variantes para reafirmar o centro da imagem, como o *sobrenquadramento*, ou seja, “um quadro dentro do quadro, seria a definição mínima: uma janela, uma porta, em geral uma arquitetura ‘quadrada’” (AUMONT, 2004, p. 127). Por isso, o autor chama a atenção de que é no cinema, onde foi forjada a palavra enquadramento, uma atividade que, ao delimitar o quadro, define o que permanece em cena e o que é excluído da cena fílmica, indo ao encontro da compreensão de Marcel Martin (2005), quando o autor afirma que são os enquadramentos que constituem

(...) o primeiro aspecto da participação criadora da câmara no registro que faz da realidade exterior para transformá-la em matéria artística. Trata-se aqui da composição do conteúdo da imagem, quer dizer, da maneira, como o realizador planifica e, eventualmente, organiza o fragmento de realidade que apresenta à objectiva e que se reencontrará de forma idêntica na tela. A escolha da matéria filmada é o estágio elementar do trabalho criador no cinema; o segundo ponto, a organização do conteúdo (...). (MARTIN, 2005, p. 44-45)

A matéria artística dos enquadramentos de *Mulher do pai* (2017) reforça a relação íntima entre os aspectos geográficos do Pampa, como também a relação íntima da fotografia com a arquitetura e, neste caso, o quanto essa relação reforça o papel da arquitetura enquanto parte da formação de identidades e construção delas. E esses elementos que constituem a identidade de uma região comum entrefronteiras não foram negligenciados por Cristiane Oliveira. A diretora reforça:

Quando a gente conseguiu achar o dono da casa e entrar, a gente conheceu um lugar que tinha a história do filme. A avó do dono da casa foi tecelã, ele trabalhou com a lã nesse lugar, então de alguma forma a minha história já estava impregnada lá e essa casa virou um personagem do filme também, por que nessas paredes a gente percebe a umidade desse lugar: como que as pessoas se abrigam do frio, como que as pessoas constroem e reconstroem as casas e vão modificando. Então tem uma janela antiga que foi modificada e colocada em outro lado, mas a marca da janela ainda está lá. Uma vez teve uma porta por que era um bar e depois virou cada de novo e fecharam a porta desse bar, mas o marco da porta ainda está lá, então são detalhes de uma arquitetura que se reconstrói ao longo das gerações que vão passando por ela, que é muito bonito e isso a gente trouxe para a direção de arte do filme (OLIVEIRA, 2017, on-line)⁶¹

⁶¹ Entrevista concedida para o vídeo de *making off* do filme “*Mulher do pai* (2017) Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OG0N2FSUaKI>>. Acesso realizado em: 03 set. 2020.

Além da identidade provocada pela história da própria casa, ainda é possível ver, na Vila São Sebastião, um lugar geográfico que evoca um passado importante do Brasil e da América Latina, daquelas cidades que hoje são distantes, isoladas, mas que, no passado, antes da conformação das rodovias no Brasil e da mudança da centralidade do transporte rodoviária pelo ferroviário, eram lugares de passagens, de trânsito, de acesso a bens culturais, como salas de cinema, por exemplo. Depois do abandono das ferrovias no Brasil como meio de transporte prioritário, muitas cidades do “interior” foram “abandonadas” ou isoladas dos grandes centros urbanos. E essa memória, de um lugar que um dia já foi o lugar de passagem de muita gente, também está no pano de fundo do filme. Heloisa Passos reivindica esse cinema feito com “identidade”:

Tem uma questão de identidade da diretora Cristiane em filmar no seu lugar, ser o primeiro longa-metragem dela e ela querer filmar no seu lugar de onde ela veio. A minha questão é que eu acho que o cinema se faz com identidade, né, então eu me identifico fazendo esse filme não só por questões do sul, por que esse filme poderia ser filmado em outros lugares, mas ele é um Brasil que precisa ser filmado”. (PASSOS, 2017, on-line)⁶²

Esta aproximação com o trabalho da direção de fotografia, de Heloisa Passos e de Cristiane Oliveira, observando a manifestação das escolhas narrativas, as quais foram mediadas pelas escolhas estético-técnico-políticas no fora de quadro, manifestadas no campo fílmico, por vezes, também no fora de campo, nos permite trazer à tona importantes questões referentes ao fluxo de trabalho da cinematografia e da apreensão da paisagem.

Este trabalho criativo, de interpretação da luz e sua relação com o espaço e com a necessidade de materialidade fílmica, perpassa, entre outros aspectos: pela pesquisa das referências estéticas; pelo trabalho de visita às locações e a compreensão das suas características físicas e materiais; pelas definições do equipamento e da tecnologia para atender às características narrativas; e pela sensibilidade do (a) fotógrafo(a), ao se envolver com o enredo e compreender a articulação entre a vida dos (as) personagens e a construção dos espaços (territórios e paisagens) que são fundamentais para as possíveis mudanças na narrativa e nos deslocamentos afetivos.

Reforço, por fim, que a análise do filme *Mulher do pai* (2017) é onde tratamos de articular, de forma mais completa neste capítulo, o papel da direção de fotografia, considerando as várias nuances da relação entre a compreensão da paisagem expressa no texto fílmico e a dimensão da importância do trabalho do(a) criador (a), a partir da direção de fotografia. Ou seja, escolhemos, privilegiadamente, a obra *Mulher do pai* (2017) para trazer diferentes matizes do processo de criação

⁶²Entrevista concedida para o vídeo de *making off* do filme *Mulher do pai* (2017). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OG0N2FSUaKI>>. Acesso realizado em: 03 set. 2020.

e a articulação com o debate da paisagem e veremos, a seguir, que, a partir dos demais filmes, essas leituras serão mais breves e pontuando alguns aspectos relacionados à forma como aparecem em quadro as paisagens entre as regiões de fronteira, não necessariamente teremos o mesmo método utilizado no filme analisado aqui.

2.3.2 De um *river-movie* a um *road-movie* em *Guarani* (2015): rios, estradas e deslocamentos entre o Paraguai e a Argentina.

A trama da obra *Guarani* (2015) propõe um diálogo com o cinema documental e percorre 1.100 km, desde um pequeno vilarejo paraguaio até a periferia de Buenos Aires. *Guarani* (2015) é o longa de estreia de Luiz Zorraquín, cineasta argentino que realiza esta coprodução entre o Paraguai e a Argentina, mas o diretor reivindica que a “alma” do filme é paraguaia. Além dos dois protagonistas serem paraguaios, o filme resulta em uma homenagem generosa a este país que, no século XIX, perdeu 70% de sua população masculina, na Guerra da Tríplice Aliança, e que hoje é comumente associado, por brasileiros, inclusive, como terra de contrabando e de extrema pobreza.

Em *Guarani* (2015), a neta Iara vive com seu avô Atilio, um pescador, e suas tias e primas, à beira do Rio Paraná. A mãe de Iara foi buscar trabalho em Buenos Aires. A adolescente, todos os dias, ajuda nos afazeres do pequeno barco de pesca do avô. Um dia ele mexe na mochila da neta e descobre que a filha-migrante, que vive em Buenos Aires, espera um filho homem. Com isso, o avô resolve ir de barco com a neta até a Capital Portenha. Mas o motor da embarcação estraga no caminho e eles não têm dinheiro para o conserto. Resolvem seguir rumo à capital argentina de ônibus, de carona e de trem. Esta travessia é o centro da narrativa do filme, que se inicia como um *river movie* e converte-se em um *road movie*. No longo caminho fluvial e terrestre, os dois encontram as mais diversas pessoas, generosas e dispostas a ajudar no que for possível, e é neste caminho também que avô e neta vão criando maior proximidade e intimidade.

A obra *Guarani* (2015) se inicia com dois planos bastante significativos, no que tange à questão das fronteiras de sexo expressadas pela proposta de direção de fotografia do paraguaio Diego de Garay. Vemos o olhar de Iara, entre as frestas de uma casa de madeira, e a câmera está fixa, o que ressalta o movimento ansioso do olhar. A imagem não nos antecipa o que a menina está “espiando”, mas o som fora de campo denuncia uma mulher gritando, juntamente a outras que conversam no mesmo espaço. No segundo plano, a câmera assume o lugar do “olhar de Iara” e revela a situação que a personagem está espiando. Trata-se de um parto. Neste plano, a câmera subjetiva está em movimento tentando reproduzir a perspectiva dos olhos de Iara. No quarto, revelado pela câmera, estão três mulheres: uma parteira, a mãe e a neta que está parindo. Gerações

de mulheres que possivelmente tiveram este mesmo “ritual” do parto naquele velho rancho paraguaio.

Os planos se mesclam entre o olhar de Iara espiando a cena e o que ela vê, até o momento em que a adolescente é advertida por uma das mulheres para que deixe de espiar. Ela, então, sai correndo para fora da pequena casa de madeira e em direção a sua. Acompanhamos seu deslocamento por um movimento panorâmico da câmera. O próximo plano, que finaliza a cena antes mesmo do nome do filme aparecer, também é registrado a partir de uma panorâmica que acompanha Iara na bicicleta até que ela chegue à presença do seu avô Atilio que está sentado em uma cadeira na frente da casa tomando tererê, destacando-se no primeiro plano. A cena, que começa com o olhar ansioso de uma menina, é finalizada com o plano fixo de um homem mais velho, o qual está sentado em frente a casa.

Figura 29 - Frames extraídos do filme *Guarani* (2015)





Percebemos que, é por meio da especificidade da construção do texto fílmico e da expressão das escolhas da direção de fotografia, desde a primeira cena, anterior ainda ao título do filme, que podemos identificar as tensões nas relações e nas posições ocupadas pelos dois personagens principais da história, qual seja, a neta que, com sua atitude de “espionar” já se confronta com a realidade posta como “natural” para uma mulher no interior do Paraguai, e a substituição do seu olhar pela figura masculina e de autoridade do avô, em frente a casa, enquanto aguarda o desfecho do parto de mais um neto. No filme ficará evidente que, enquanto a maioria das mulheres vivem dentro ou no entorno da casa, o avô estará mais presente na parte externa e na relação com a paisagem cotidiana do Rio Paraná. Iara é a única personagem mulher que contesta estes padrões e, por isso, transita entre os dois universos, sendo resguardado a ela o direito de contemplar e de vivenciar a paisagem do Rio Paraná.

Ao recorrer à especificidade da linguagem cinematográfica, me aproprio das escolhas estilísticas de Diego de Garay, nesta primeira cena, com isso, suas escolhas pelo lugar da câmera e os movimentos empreendidos, o desenho de luz natural e, especialmente, a função dos enquadramentos na composição da imagem. Neste sentido, o plano ponto de vista (PPV) me chama a atenção no início da narrativa, em razão de o diretor seguir a lógica da construção clássica deste plano. Edward Branigan, em seu texto “Plano ponto-de-vista” (1984), ao definir o PPV, menciona que “o PPV é um plano em que a câmera assume a posição de um sujeito de modo a nos mostrar o que ele está vendo” (BRANIGAN, 1984, p.672. Tradução de Eliana Rocha).

O plano ponto de vista possui vários elementos que auxiliam na compreensão da posição da câmera e o que ela nos mostra. Tais elementos perpassam: pelo estabelecimento de um ponto no espaço (ponto); pela relação com um objeto a partir do olhar do personagem (olhar); pela continuidade temporal ou simultaneidade (transição). A câmera se posiciona no lugar ou próximo do ponto (a partir do ponto); o objeto é revelado (objeto); e, por último, a percepção de um sujeito (personagem). A partir deste esquema, se estruturou, na história do cinema clássico, o plano ponto de vista que nem sempre foi construído com a presença de todos esses elementos e até mesmo se

deu a partir da inversão destes. Sabe-se, contudo, que, em grande medida, direcionou e direciona o olhar do espectador e sua relação com a história.

No decorrer do filme *Guarani* (2015), de forma diferente desta cena inicial, não é comum o uso do PPV, a partir desta perspectiva da narrativa clássica. A câmera é muito mais distante dos personagens, na maioria das vezes, os observando, desde fora da relação de ambos, o que aproxima a narrativa de um olhar observacional e documental. Mas nos chama a atenção que, já na primeira cena do filme, conseguimos identificar os elementos bastante concretos desta estrutura do PPV.

O ponto no espaço se dá no olhar da menina pela fresta da janela (ponto), que mira um “objeto” / situação (o parto), que será revelado(a) posteriormente, no segundo plano, quando, então, a câmera assume o lugar do olhar da menina, coincidindo com a câmera subjetiva. Temos uma transição coerente entre os planos, que garante a continuidade temporal, e identificamos, por fim, a personagem, por meio da qual os espectadores são colocados em seu lugar de “espiã” da cena interna do rancho. O jogo estabelecido entre os planos desta cena e o que eles vão nos revelando permite avaliarmos, desde o início, as tensões centrais que movimentarão o filme, ou seja, o papel da mulher e a relação com a maternidade e a figura masculina que observa, vigia e autoriza as ações naquela casa de campo, à beira do rio. Os movimentos de câmera empreendidos nesta cena também corroboram para o deslocamento do olhar dos espectadores no reconhecimento dos personagens principais: neta e avô.

No deslocamento de Atilio e Iara até a cidade de Buenos Aires, acontecem muitos incidentes que aproximam neta e avô e lhes permitem travar diálogos que colocam as questões das fronteiras territoriais e de sexo com uma centralidade importante na narrativa. Um dos diálogos marcantes do filme acontece quando avô e neta chegam a uma cidade argentina, ainda na fronteira com Paraguai, e está acontecendo uma festa popular religiosa que une pessoas dos dois países. Ali, o avô e neta são enganados por um homem uruguaio e seu filho (que estão de passagem). Ao ficarem sem o barco que permitiria prosseguirem a viagem por toda a extensão do Rio Paraná, avô e neta tiveram que buscar novas formas de seguir viagem, o que os faz mudar de rota.

A rigidez da câmera fixa, em grande parte do filme, é uma marca da obra. Os enquadramentos variam entre planos gerais (sempre mostrando os dois personagens e sua relação com as diferentes paisagens), planos médios (que, em diferentes momentos de diálogos, colocam avô e neta lado a lado) e primeiros planos (onde normalmente se destaca o olhar dos personagens para alguma situação/objeto, não se tratando, no entanto, de câmera subjetiva ou PPV, mas que a câmara está ao lado ou atrás deles destacando a silhueta e sua presença no quadro, conforme imagem6, abaixo). O quadro fotográfico do filme mostra diversas vezes a questão do desfoque e da relação com a pouca profundidade de campo.

Enquanto os personagens estão no lado paraguaio da fronteira, ou seja, no entorno da casa de Atílio e de Iara, temos várias cenas que mostram este cotidiano do trabalho do avô e da neta no Rio Paraná. O tempo da pesca, do transporte de mercadorias e de pessoas, de um lado a outro do rio, é explorado por uma câmera observacional e, com isso, muito próxima às estratégias do cinema documental. São várias cenas nesta primeira parte do filme e há imagens que privilegiam a caracterização daquela localidade, no interior do Paraguai, em detrimento da ação das personagens principais. As passagens do tempo e da luz do dia e da noite sobre o rio também ganham destaque na direção de fotografia de Diego de Garay. Conforme podemos ver nas imagens abaixo, o cotidiano de Iara, na beira da estrada esperando notícias da mãe, os pescadores e o avô, nas travessias no Rio Paraná, e a ambientação da pequena localidade onde eles moram, por meio do enquadre frontal da casa da família e do mercadinho do local, onde Atílio busca um telefone para ligar para a filha na Argentina.

Figura 30 - Frames do filme “Guarani” (2015)



Quando os personagens encontram-se no lado argentino, temos uma variedade de cenas que ocorrem desde a composição da paisagem na beira do caminho, quando eles estão em deslocamento (de ônibus, de trem e caminhando). Mais uma vez, constrói-se uma abordagem documental, em especial, no momento em que avô e neta têm que trabalhar numa fazenda de colheita de tabaco: a câmera se distancia dos personagens e documenta, ao longe, o dia de labuta dos(as) trabalhadores(as). A paisagem, às margens do rio no Paraguai, dá espaço para as paisagens, às margens das províncias argentinas, entre elas, as imagens do Pampa *gaucho* que também se manifesta neste país.

Figura 31 - Frames do filme “Guarani” (2015)



As questões territoriais e as tensões expressas por estes corpos, em outro território que não aquele do Paraguai, são ainda mais marcadas nas situações em que neta e avô se deslocam de trem e de carona até Buenos Aires. É um longo trajeto onde eles têm que trabalhar para conseguir

o pagamento em *pesos* argentinos. Da mesma forma, ao estarem na Argentina, o avô passa mal e a neta o leva para um ambulatório, em uma pequena cidade que está no caminho. Ali, Atílio deliberadamente “finge” não entender o espanhol. Essas tensões culturais se manifestam na expressão da perspectiva geracional, pois o avô resiste a uma negociação com a cultura diferente da Argentina, e a neta transita tranquilamente por estes dois territórios *hermanados*.

A paisagem, neste ponto, mais uma vez toma conta da tela, seja na sua presença marcante no “fundo da imagem”, durante as ações e diferentes deslocamentos dos personagens, ou como aquele apelo à contemplação, em diversas circunstâncias nas quais os personagens não estão em cena. Se bem que não temos aqui uma única paisagem a ser “domada” no quadro cinematográfico do diretor de fotografia Diego de Garay, o que é diferente da experiência de Heloisa Passos, no filme *Mulher do pai* (2017), que se confrontou apenas com o Pampa. O diretor de fotografia da obra que agora discutimos teve diferentes estratégias para ressaltar as paisagens entrefronteiras, explorando os planos gerais e a distância das personagens, as quais encontravam-se imersas nessas paisagens, e usufruindo ao máximo a potência da luz natural destes espaços geográficos.

2.3.3 A água, a janela, o olhar de Rosália sobre a paisagem entre o Brasil e a Argentina

Pela Janela (2017), como já mencionado, é dirigido por Caroline Leone, com direção de fotografia de Claudio Leone. O filme conta a história de Rosália, uma operária de 65 anos que dedicou toda a sua vida ao trabalho, em um fábrica de reatores, na periferia de São Paulo. Ela é demitida de forma inesperada e fica muito deprimida. O seu irmão José, então, lhe acolhe e convida para uma viagem de carro até a cidade de Buenos Aires. No texto fílmico, vemos a região da fronteira entre o Brasil e a Argentina, cruzando a paisagem do oeste do Paraná, as Cataratas do Iguaçu e a região de *Misiones*, bem como a Província de *Corrientes*, na Argentina, que faz fronteira com o Rio Grande do Sul, até a cidade de Buenos Aires. O filme recebeu diversos prêmios, como no *Festival de Rotterdam* (2017), no *Festival do Novo Cinema Latino-americano de Havana*, em 2017 (melhor direção para primeiro longa-metragem), entre outros.

Pela Janela (2017) inicia com a imagem invertida do rosto de Rosália num tanque de água, onde ela lava pequenas peças dos reatores fabricados no local em que trabalha. Durante os últimos trinta anos, a mulher operária, todos os dias, se confrontou com essa imagem e com as repetições cotidianas das diversas funções no interior da fábrica de reatores, coordenando suas equipes de trabalho. Rosália se desloca todos os dias entre o trabalho na fábrica, as ruas de São Paulo e a sua casa, onde mora com o irmão, e é responsável pelos serviços domésticos. Ali também ela se encontra com a água, agora no tanque de lavar roupa e na cozinha.

Quando os irmãos iniciam a viagem, a paisagem urbana da cidade de São Paulo, que se acomoda no olhar cotidiano de Rosália, vai ficando para trás e são as grandes lavouras de plantio de soja que tomam conta da janela lateral da viagem, no olhar desta personagem. Privilegia-se, em muitos momentos do filme, a tomada de cenas, as quais mostram a perspectiva da estrada e sua relação com o entorno, por isso, são perceptíveis os campos, a perder de vista, no estado do Paraná antes da fronteira, na cidade de Foz do Iguaçu. Esta mesma escolha da direção de fotografia, em retratar os percursos e suas particularidades paisagísticas, também se manifesta depois dos personagens cruzarem a fronteira, quando, então, já estão na Argentina. Daquele lado da fronteira, a câmera de Claudio Leone se direciona em perspectiva às estradas argentinas, em dias de sol, na paisagem da região de *Misiones*, ou em dia de chuva, quando os irmãos já estão cruzando pela província de *Corrientes*.

Figura 32 - Frames do filme "Pela janela" (2017)



Como se trata de um filme de viagem, em que grande parte da trama se desenrola no deslocamento dos personagens entre o Brasil e a Argentina, as paisagens naturais e as estradas que as cortam tomam uma proporção maior na tela e na narrativa, o que é somado no filme com o encontro de Rosália com as *Cataratas del Iguazu*. Também é característica da linguagem assumida pela direção de fotografia a presença marcante de uma câmera subjetiva, a qual se coloca no lugar dos olhos de Rosália, descobrindo os caminhos.

Nesse percurso, o(a) espectador(a) tem a possibilidade de mergulhar em uma experiência estética e sensorial da câmera de Cláudio Leone, em um contato íntimo e emotivo de Rosália com as Cataratas do Iguaçu, conforme descrevemos anteriormente. Antes desse momento, no entanto, Rosália e o irmão hospedam-se em um hotel na cidade de Foz do Iguaçu, e é das paredes deste local de hospedagem que Rosália reconhecerá um pequeno quadro com a paisagem das Cataratas emoldurada. A partir deste encontro de Rosália com o quadro na parede, é que o irmão propõe que eles possam visitar as Cataratas. Para além do que já descrevemos anteriormente sobre os

desafios do diretor de fotografia na filmagem das águas fortes das quedas, que molharam Rosália e a lente da câmera, é nesta cena, ainda, que vemos uma pausa deliberada na narrativa para que sejamos levados a contemplar aquele forte turbilhão das águas turvas das Cataratas, a fumaça que levanta da força das quedas e o voo dos pássaros diante daquele espetáculo da natureza. A câmera, na mão de Leone, inicialmente afetada pela umidade das Cataratas, segue a força da paisagem na tela.

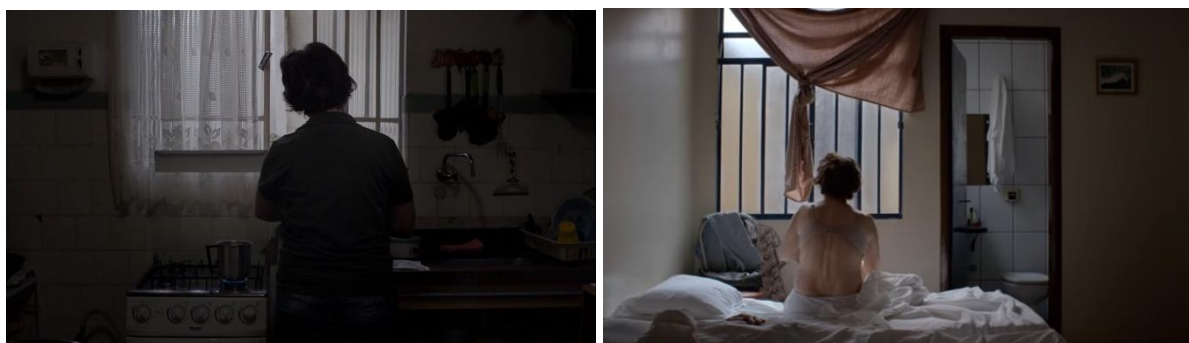
Figura 33 - Frames do filme "Pela janela" (2017)



A água e a janela são dois elementos que acompanham a vida cotidiana da personagem Rosália e vão aparecendo aos poucos em seu deslocamento no quadro cinematográfico. É a água do tanque na fábrica de reatores e aquela no tanque de lavar roupa, depois, a água que está desenhada no pequeno quadro na parede do hotel, até a chegada do grande momento do encontro de Rosália com as águas da Cataratas. Depois disso, ainda, ela encontra-se com a água da chuva, numa estrada, na Província de *Misiones*, e por fim, a água do chuveiro, sobre seu corpo, na cidade de Buenos Aires, quando Rosália fica em uma pousada e terá que usar um banheiro coletivo, o que gera um estranhamento naquela mulher que nunca tinha saído de sua casa.

A presença da janela também é bastante privilegiada no filme, dando ênfase ao próprio nome da obra. Não só porque é pela janela que Rosália vai se encontrando com novos territórios e paisagens, mas também porque é no quadro cinematográfico escolhido por Caroline Leone que, em muitos momentos, Rosália estará emoldurada, numa perspectiva de contraluz, com a janela da sua cozinha (Imagem X, abaixo), com a janela do quarto de um hotel na viagem (Imagem X, abaixo), também com a janela do quarto da pousada onde os irmãos se hospedarão em Buenos Aires. Da mesma forma o rosto de Rosália estará sempre “emoldurado” na janela lateral do carro, durante a viagem, e, nesse sentido, em contato com a paisagem em movimento, no fundo da imagem.

Figura 34 - Frames do filme “Pela Janela” (2017)



A diretora Carolina Leone⁶³ relata que a ideia do filme nasceu a partir de uma viagem que ela realizou, desde Buenos Aires até São Paulo, de ônibus. No caminho, ela conheceu uma mulher que tinha feito uma viagem com o marido, mas no sentido contrário. O marido era motorista de uma família na Argentina e, diante da dinâmica do trabalho dele, ela teve que explorar a cidade de Buenos Aires sozinha. Era a primeira vez que a mulher se deslocava, ao longo dos seus 65 anos. Com essa história em mão, Carolina e o diretor de fotografia, Claudio Leone, fizeram todo o percurso entre o Brasil e a Argentina para que pudessem realizar testes da possível captação das imagens para o filme.

O trabalho de direção de fotografia de Claudio Leone teve vários desafios no processo de produção do filme. No primeiro momento, o longa-metragem seria captado com filme negativo, com uma câmera Super 16 mm. No entanto, essa escolha estética e tecnológica não pode ser mantida, porque o fabricante, no Brasil, não possuía mais negativo em estoque, o que inviabilizaria temporalmente a entrega do filme, o qual teve restritos acordos de coprodução.

Claudio Leone, em entrevista para o *site* da Associação Brasileira de Cinematografia (ABC Fotografia), afirma que realizou todos os testes do filme não só com uma câmera 16 mm mas também com tecnologia digital e, ao saber das restrições orçamentárias para a realização em analógico, teve a possibilidade de “aproximar os *looks* da imagem digital e do negativo, ajustando relações de latitude, granulação e colorimetria, assim, apesar de digital, o filme manteve as características visuais que eram pretendidas no início” (LEONE, 2018)⁶⁴. Este episódio, vivenciado pelo fotógrafo na pré-produção, mostra-nos a importância dos testes da direção de fotografia, antes da rotação, pois eles não só permitem que sejam mais assertivas as escolhas dos equipamentos a serem usados nas gravações, mas também proporcionam maior intimidade do diretor de fotografia com as locações (territórios e paisagens) que farão parte da história.

⁶³ Entrevista de Carolina Leone na Sessão ABC: Pela janela. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-RZP2SnioKM>>. Acesso realizado em: 05 set. 2021.

⁶⁴Entrevista de Claudio Leone para o *site* ABC. Disponível em:<<https://abcine.org.br/site/entrevista-claudio-leone-fala-sobre-o-filme-pela-janela/>>. Acesso realizado em: 05 set. 2021.

A diretora e o diretor de fotografia realizaram pesquisa intensa de horários de luz e enquadramentos que privilegiassem o uso da luz natural, ou seja, realizaram um trabalho minucioso de decupagem dos planos de filmagem aproveitando a luz natural das locações, o que, para a diretora, permitia duas coisas, quais sejam, uma melhor relação para o trabalho dos atores e a condição de ter uma equipe menor.

O filme *Pela janela* (2017) é contado a partir de uma suave câmera na mão, característica muito presente nos filmes de curta-metragem realizados pela diretora Carolina Leone. Os posicionamentos da câmera, no filme, correspondem, em grande parte da narrativa, ao ponto de vista possível a uma pessoa, ou seja, a tela torna-se o olhar do(a) espectador(a), mas também temos a presença da câmera subjetiva que corresponde aos olhares da personagem Rosália, especialmente no momento dos seus encontros com diferentes paisagens no percurso, conforme comenta o diretor de fotografia:

Filmamos os atores com o carro em movimento (imagens X e X, abaixo), dirigido em grande parte pelo próprio Cacá (*ator principal*) sem uso de acessórios ou reboques. Câmera na mão sempre que possível em estradas vicinais com menor trânsito e com fundos semelhantes ao das cenas de estrada feitas para subjetiva. Estas filmei nos deslocamentos entre as locações, filmei daqui (São Paulo) até a Argentina, disparando nos pontos marcados no “tec scout”⁶⁵ e aproveitando imprevistos quando eram bons para o filme. Era a condição de orçamento e tempo que tínhamos (LEONE, s/ano)⁶⁶

Figura 35 - Frames do filme “Pela Janela” (2017)



Outro aspecto interessante do filme é a escolha estética do diretor de fotografia em mostrar na tela o “barrão” da imagem em movimento, ou seja, em muitos momentos, o movimento rápido do carro e dos “olhos” de Rosália, da câmera subjetiva, sobre a paisagem perde a definição e, então, temos as imagens borradas. A presença deste olhar subjetivo marca, em especial, a passagem pelas

⁶⁵O termo *tec scout* corresponde a uma visita técnica que as equipes de cinema realizam em possíveis locações para avaliar e decidir se os espaços selecionados são adequados ou não com a proposta de gravação.

⁶⁶ Entrevista de Claudio Leone para o *site* ABC. Disponível em: <<https://abcine.org.br/site/entrevista-claudio-leone-fala-sobre-o-filme-pela-janela/>>. Acesso realizado em: 30 mar. 2022.

margens das *rutas argentinas*. Na sequência de frames abaixo, que seguem a ordem de aparição no filme, conseguimos identificar essa característica estética. O olhar subjetivo sobre a paisagem inicia com a imagem borrada do verde da Selva Misioneira e logo vai tendo maior definição, quando aparece os locais das madeireiras na beira da estrada, depois, os caminhões que carregam a madeira e, ainda, os indígenas que percorrem o caminho na lateral.

Figura 36 - Frames do filme "Pela janela" (2017).



Este recurso estético, da imagem borrada correspondendo ao olhar subjetivo da personagem Rosália, aparece, ainda, quando os irmãos chegam na cidade de Buenos Aires. Nas cenas urbanas, o verde das estradas argentinas é tomado pelo *griz* da grande cidade e o azul do trem que corta o quadro cinematográfico de Cláudio Leone, já na capital da Argentina. Os tons verdes da paisagem da fronteira entre o Brasil e a Argentina são substituídos pelo retorno de Rosália a um grande centro urbano, no entanto, ela esconde na mala o quadro das Cataratas do Iguazu emolduradas.

2.3.4 A terra *colorada* de *Misiones*, um lugar à margem: Paulina decide voltar

La Patota (2015), de Santiago Mitre, traduzido para o Brasil como *Paulina*, foi gravado em *Misiones*, na fronteira entre a Argentina e o Paraguai, na cidade de *Posadas*. Trata-se de uma coprodução entre a Argentina, o Paraguai e a França e teve um expressivo percurso em festivais

internacionais, sendo premiado na *Semana da Crítica do Festival de Cannes*, em 2015, onde recebeu o Grande Prêmio, dado ao melhor filme, e o prêmio da *Federação Internacional de Críticos* (Fipresci). O filme que se transforma, segundo críticos, em um suspense sociológico, questiona o papel do Estado e sua ausência em regiões de fronteira, no noroeste do país. Ao mesmo tempo, a narrativa revela o espaço multicultural da fronteira, no qual as instituições não funcionam e onde o machismo é ainda mais acentuado.

A *puesta en escena* se centra na personagem principal, Paulina, uma jovem que abandona sua promissora carreira de advogada, em Buenos Aires, para ser professora rural em *Misiones*, dando aulas de política e de direitos humanos na fronteira, numa região periférica da cidade de *Posadas*. Numa noite, em um dos seus retornos da casa de uma colega da escola, ela é estuprada por jovens da região que a confundem com outra mulher. Alguns destes jovens são seus estudantes. Paulina, mesmo diante da condição de vítima violada, decide não condenar os estupradores e rejeita ajuda das instituições policiais e jurídicas da cidade, pois entende que a explicação para tal crime é cultural e social. Sua decisão de retorno para a fronteira e, depois, a decisão de não realizar um aborto diante de uma gravidez que resultou do estupro, centra todo conflito de Paulina com seu pai, um importante juiz da cidade de *Posadas*.

O conflito entre pai e filha, mais uma vez sinalizado por questões de gênero e também geracional, aparece na primeira sequência do filme. O diretor de fotografia, Gustavo Biazzi, escolhe, juntamente com o diretor, Santiago Mitre, iniciar a obra com um plano-sequência, em que a câmera, na mão, acompanha o diálogo tenso entre pai e filha (sequência de frames abaixo). A câmera acompanha, se aproxima, contorna e demarca a presença dos dois personagens em cena, ora privilegiando e centralizando Paulina, ora se aproximando do pai. A câmera nunca é posta no lugar (ponto no espaço) do olhar dos personagens, mas, ao se deslocar junto com o movimento dos corpos de pai e filha, sempre trata de se posicionar frente ao que está conduzindo a argumentação do diálogo, logo, a câmera enquadra pai e filha no momento da mudança do personagem que tem a palavra. Os dois discutem a decisão de Paulina de voltar para a cidade de *Posadas* e de assumir a função de professora numa escola rural, quando ela teria que construir a carreira como jurista na Capital Federal.

Figura 37 - Frames do filme “La patota” (2016)



O plano-sequência inicial do filme *Paulina/La Patota* (2016) oferece uma ampla possibilidade de análise quanto às tensões e aos papéis desempenhados pelos dois personagens na relação em todo o texto fílmico. A câmera, que se desloca e “dança” pelo espaço com as personagens, possivelmente passou por um processo de ensaio e marcação dos movimentos dos atores, visto que existe um trabalho minucioso de enquadramento que perpassa pelo plano médio destacando as duas personagens e, quando necessário, isolando-as e centralizando-as no quadro. Ao mesmo tempo, em outros momentos, organiza a referência de um ou outro no quadro. O deslocamento dos atores não foi alheio à distribuição da luz que está no ambiente. Desde o abajur, no canto do cenário, à luz das janelas, tudo serviu para moldar os corpos, especialmente as contraluzes em Paulina que, por estar com um figurino mais escuro, sempre se destaca em relação à forma da janela que a emoldura.

Neste sentido, o contraste entre os corpos de pai e filha é reforçado pela cor do figurino, em diálogo permanente com o encontro dos principais pontos de luz que fazem o papel de

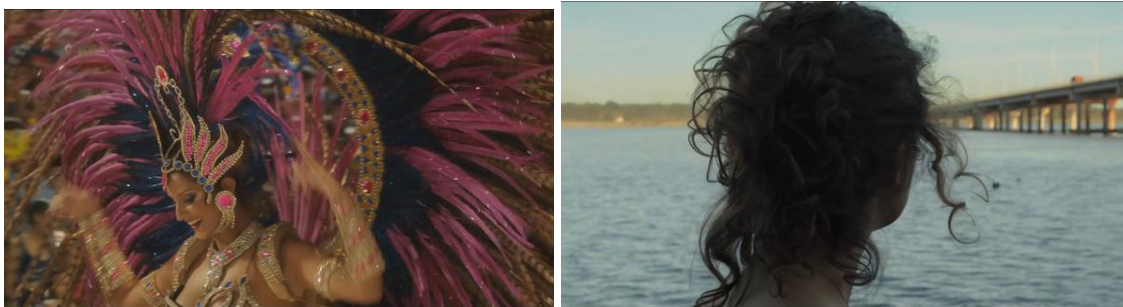
contraluz. Este plano-sequência tem oito minutos de duração e revela uma dramaticidade à tensão dos dois personagens: a ação ininterrupta da câmera, associada à variedade de enquadramentos, acentua as posturas irreconciliáveis de ambos. Retomando Martin (2005):

A escolha de cada plano é condicionada pela necessária clareza da narração: deve existir uma adequação entre a dimensão do plano e o seu conteúdo material, por um lado (o plano é tanto maior ou aproximado quanto menos coisas nele houver para ver), e seu conteúdo dramático, por outro lado (o plano é tanto maior quanto a sua contribuição dramática ou a sua significação ideológica forem grandes). Assinalemos que a dimensão do plano determina geralmente a sua duração, sendo esta condicionada pela obrigação de deixar ao espectador o tempo necessário para compreender o conteúdo do plano (MARTIN, 2005, p. 47).

Destacamos a decupagem desta cena inicial, porque, por um lado, ela nos revela os conflitos entre pai e filha no decorrer de toda a obra, além disso, porque a escolha estética da câmera na mão, nesta primeira cena, nos revela algo recorrente no texto fílmico, também no que tange à relação dos enquadramentos propostos e à relação com a paisagem desta fronteira específica.

Na *puesta en cuadro*, de Santiago Mitre e do diretor de fotografia Gustavo Biazzi, vemos, sentimos e reconhecemos a fronteira entre a Argentina e o Paraguai, nas cidades de *Posadas* e *Encarnación*, por meio da relação estabelecida pela personagem principal, Paulina, com a região. A câmera segue na mão, em movimento, em muitos planos-sequências, acompanhando Paulina: pelo carnaval típico de *Encarnación*, no Paraguai, em imagens documentais da festa (Imagem X); pelos caminhos de terra colorada, uma marca característica da região de *Misiones* (Imagem X); pelo olhar de Paulina lançado sobre a Ponte Internacional que liga os dois países (Imagem X). E ainda vemos muito das características da região da fronteira, nas casas dos bairros missioneiros, onde encontramos várias famílias de paraguaios(as) (Figura 38).

Figura 38 - Frames do filme *La patota* (2016)





Além do apontado pelas marcas culturais deixadas no quadro, é possível reconhecer um território de fronteira, por meio da mescla linguística. Quando Paulina começa a dar aula na escola rural, os estudantes falam majoritariamente em guarani, para não serem entendidos pela professora, e demarcam um espaço de poder dentro daquela sala. O Guarani aparecerá em vários momentos do filme: na conversa entre os jovens estupradores, a maioria deles de origem paraguaia; no diálogo de uma das professoras com a família e etc.

Importante dizer que o filme contou com a atuação de atores já renomados, tais como Dolores Fonzi e Oscar Martínez, mas também com atores não profissionais, da região da fronteira, especialmente, o grupo de meninos “*la patota*”, que estuprou a professora, papéis vividos por jovens das redondezas da fronteira, o que dependeu de um trabalho intenso da produtora de elenco, Martina Mitre, e do produtor local, Santiago Carabante. A obra filmada em *Misiones* tem, no centro do seu debate, um questionamento à lei, à presença do Estado, à concepção de justiça e dos direitos humanos, mas aponta para dados importantes da ausência de políticas públicas, em zonas periféricas, nos limites entre o Paraguai e a Argentina, ou seja, se expressam claramente no filme as dimensões territoriais específicas da zona de fronteira: a terra colorada que marca o corpo abusado de Paulina e que é evidenciada nos percursos dos(as) personagens pelo território; a expressão das especificidades das línguas que transitam por este espaço geográfico e cultural; as formas de resistência e de acionamento de determinado poder, quando um grupo se expressa com a língua guarani; e, por fim, como se exacerbam as expressões de uma sociedade machista e de controle sobre os corpos das mulheres. O filme não só escancara a relação de estupro de Paulina mas também aponta para este machismo que se coloca em outras mulheres personagens do filme.

Figura 39 - Diálogo e paisagem. Frames do filme *La Patota* (2016)



As paisagens que nos fazem conhecer o filme *Paulina* estão relacionadas à característica mais rural da zona de fronteira, a partir dos bairros periféricos onde vivem, em sua maioria, pessoas provenientes do Paraguai e que trabalham nas madeireiras da região ou nas plantações de erva-mate. As estradas de chão batido marcam a paisagem, bem como a presença marcante do verde do “monte”, ou seja, a presença da Mata Atlântica que, cada vez mais, tem sido destruída para a ocupação das terras com plantação de pinus.

É neste contexto das contradições latentes de uma região da fronteira, na perspectiva do filme, uma região marginalizada que *La patota* (2016) se coloca com uma narrativa impactante, tornando-se difícil de ser digerida pelo público, por nos apresentar diversos incômodos diante dos princípios de justiça e de injustiça, por escancarar a fragilidade da presença do Estado e da educação e por apontar as dimensões culturais e sociais como possível “justificativa” para um ato de violência extremo, como o estupro. Por fim, é preciso considerar que, ao mesmo tempo em que o filme reforça o estereótipo de estigmas de uma região de fronteira, também é sensível às questões que norteiam o desamparo do Estado nestes territórios.

2.3.5 A paisagem nas margens da cabine de um caminhão: o encontro de Jacinta e Rubén

O filme *Las acacias* (2011) é uma coprodução entre a Argentina e a Espanha, dirigido por Pablo Giorgelli e com direção de fotografia de Diego Poleri. Na obra conhecemos Rubén, um motorista de caminhão solitário, que percorre há anos a estrada entre Assunção e Buenos Aires. Numa de suas viagens de retorno, ele terá que dar uma carona para Jacinta e sua filha bebê, Anahí até a capital da Argentina. O filme recebeu vários prêmios internacionais, entre eles, foi o vencedor do prêmio *Cámara de Ouro* para melhor diretor estreante no *Festival de Cannes* (2011), ainda, foi reconhecido como *Melhor Primeira Obra* no *Festival de Lima* (2011).

A paisagem da estrada entre o Paraguai e a Argentina acompanha, em todo o tempo, os personagens Jacinta, Anahí e Ruben. Os dois desconhecidos percorrem este território entre os países e, aos poucos, vão criando intimidade na cabine do caminhão. Este é o único filme do nosso corpus, no qual a presença do controle aduaneiro entre o Paraguai e a Argentina está presente na narrativa, de forma explícita, quando, logo no início do filme, Jacinta tem que apresentar documentos da filha na fronteira. Ali, o policial aduaneiro pergunta sobre os documentos do pai de Anahí, uma necessidade que sempre se coloca nas regiões da fronteira em relação às crianças menores de idade. No entanto, mesmo com essa indagação do policial, não há nenhum tipo de tensão que se coloque neste cruzamento e os três seguem viagem.

Praticamente toda a história decorre no espaço restrito da cabine do caminhão e isso impõe uma construção visual, da direção de fotografia, a qual se manteve organizada em poucos ângulos e com pequenas variações de pontos de vista. Em alguns momentos, há, em primeiro plano, o rosto do caminhoneiro; em outros momentos, o contraplano, a partir do rosto de Jacinta. Também os olhares de fuga sobre a paisagem e nos espelhos retrovisores. A paisagem acompanha, em todo o todo tempo, as imagens, é aquele “fundo” da imagem, sem tanta profundidade de campo, no qual vemos o verde dos campos da Argentina e algumas lagunas que estão no entorno deste caminho (Imagens X e X, abaixo).

Diante desta proposta narrativa, o tempo se torna primordial, permitindo sucessões de esperas, vazios, ações limitadas, pequenas surpresas e frustrações, ao longo dos mais de mil quilômetros do trajeto. É o tempo, sobretudo, que sustenta a transformação de Rubén, que dá sentidos afetivos à história, ao revelar, aos poucos, seu passado nebuloso, de uma paternidade não vivida, e sentimentos que se confundem pelo desejo e pela recusa neste encontro com Jacinta e Anahí.

Figura 40 - O caminho e o verde dos campos argentinos ao fundo.



Poderíamos afirmar que o filme *Las acacias* (2011) enquadra-se no gênero *road-movie*, mas no filme de Giorgelli, as paradas são apenas pontuações, não desfocam a tensão central, apenas alimentam um processo simples e eficiente que transmite as reações contraditórias. Uma das forças do filme vem de um suspense que se intensifica na duração precisa das cenas e por meio dos cortes, com elipses que condensam uma longa viagem, em pouco menos de uma hora e meia.

Ao contrário dos demais filmes, em que a paisagem ganha a tela com força e com centralidade em muitos momentos das narrativas, em *Las acacias* (2011), se bem ela está presente todo o tempo no enquadramento das janelas do caminhão, bem como dos retrovisores, ela também assume este papel de pano de fundo, revelando uma imagem sem profundidade de campo, em que o central para a história era manter a câmera próxima aos personagens, suas trocas e mudanças no decorrer do percurso. A câmera se aproxima, sobremaneira, dos personagens, se distanciando, assim, da paisagem do caminho.

2.3.6. A Ponte Internacional, o Rio Paraná e as Cataratas: mulheres no cotidiano fronteiriço em *Pasajeras* (2021)

O filme *Pasajeras* (2021), dirigido e roteirizado por mim e com direção de fotografia de Luciana Baseggio, foi filmado no ano de 2019 nas cidades de Foz do Iguçu e *Ciudad del Leste*, tendo a estreia prevista para o ano de 2022. Assim como na obra *La patota* (2016), a história se desenrola na mesma região da fronteira, sem deslocamento das personagens para além dos seus cotidianos. Isso não significa, no entanto, que neste transcurso entre um lado e outro da fronteira transformações afetivas e territoriais não aconteçam.

Pasajeras (2021) é um longa-metragem que acompanha o dia a dia das personagens Soledad, Maria, Felícia e Suzy, também de suas mães e filhas, mulheres trabalhadoras, paraguaias e brasileiras, que batalham diariamente pelo sustento de suas famílias na fronteira trinacional entre o Paraguai, o Brasil e a Argentina. Esta fronteira, como descrevemos anteriormente, é marcada pelo trânsito

intenso de pessoas, mercadorias, transportes e lendas. Nossas personagens fazem parte desta realidade que se apresenta como cenário do filme. Entre Foz do Iguaçu e *Ciudad del Este*, elas trabalham como “*paseras*”, ou seja, trabalham com o transporte de mercadorias, de um lado a outro da ponte, mas também são responsáveis pelos afazeres domésticos e, no caso de Soledad, ela ainda é professora de dança e bailarina. O filme propõe um formato híbrido, explorando os limites entre ficção e documentário, retratando, assim, personagens reais, inseridas em um roteiro de ficção, criado a partir de suas próprias vidas, mesclando os limites e as fronteiras entre o real e o ficcional. As personagens também contribuíram no processo de criação das cenas, indicando algumas situações que seriam mais realistas no seu dia a dia, porém, na maior parte do enredo, elas atuaram de acordo com o roteiro.

O roteiro era composto da descrição das cenas, indicando a temática central dos diálogos e, a partir de suas perspectivas, as personagens criavam as próprias falas. Sob nossa direção, as cenas foram se desenhando, enquanto aconteciam no *set* de filmagem e diante da câmera. Filmamos um roteiro ficcional, como um documentário de observação. Para isso, a diretora de fotografia, Luciana Passos, sugeriu que mantivéssemos a câmera em um plano aberto, buscando entender a naturalidade de cada situação. Em alguns momentos, onde sentíamos a possibilidade de repetição, criamos outros planos, mais próximos, para expandir as ações das personagens dando mais opções para a montagem. No entanto, nosso trabalho sempre esteve pautado na preservação da natureza documental da narrativa, buscando inserir a câmera no ambiente com vistas a preservar a naturalidade do acontecimento. Conforme relata a diretora de fotografia:

Desde a primeira reunião com a diretora, me interessei muito pela proposta narrativa, que permite grandes possibilidades de explorar **uma poética visual e brincar com a expectativa do espectador**. Em termos de enquadramentos, me inspirei no cinema do diretor japonês Yasujiro Ozu e no seu olhar sobre o cotidiano que silenciosamente observa as ações e personagens através de **composições cuidadosas e esteticamente ricas, que se utilizava da perspectiva, posição das personagens em relação uma com a outra, profundidade de campo, do vazio, sempre com maestria**. (BASEGGIO, 2020, entrevista concedida à *Revista Iris Cinematografia*, grifo nosso)⁶⁷

Para que a fotógrafa pudesse chegar a essas composições cuidadosas e “esteticamente ricas” a pré-produção do filme foi um espaço de elaboração fundamental, quando pensamos o universo do filme e expandimos o processo criativo, conjuntamente com a direção de fotografia e a direção de arte. Após diversas leituras do roteiro, começamos a entender o quanto gostaríamos ou não de intervir nas locações, ou seja, nos locais de gravação, tanto a partir da direção de arte quanto da

⁶⁷ Texto apresentado por Luciana Baseggio à Revista Iris-Cinematografia, 2020. Disponível em <<https://www.iriscine.com/pasajeras/>>. Acesso realizado em: 02 jan. 2022.

fotografia. Depois das visitas às locações, a diretora de arte, Tainá Xavier, nos apresentou o processo da arte, como uma mediação entre a interferência visual que poderíamos causar em cada casa das personagens e o quão natural e confortável as mulheres trabalhadoras se sentiriam estando ali, expondo suas histórias e vidas para a câmera. Escolhemos objetos e detalhes, que deveriam ser introduzidos como conceito, passando pela escolha das próprias personagens, suavizando a nossa interferência nos ambientes reais, sem afirmar ou, ao mesmo tempo, abdicar dos nossos conceitos e escolhas estéticas, criando um espaço de colaboração entre a equipe do filme e as mulheres-personagens.

Como resultado do processo criativo e colaborativo da pré-produção, a diretora de fotografia passou a trabalhar diante do desafio de materializar imgeticamente quatro espaços narrativos que tivessem como intenção mostrar, entre outras questões, o universo das mulheres, nos seus ambientes domésticos e nos bairros, ao mesmo tempo trazendo particularidades da paisagem desta fronteira, particularidades estas relacionadas às lendas e imaginários. Logo, apresentar as travessias cotidianas pela fronteira, o que também fazia com que as trabalhadoras tivessem um contato com a paisagem e, por fim, a construção de um espaço cênico para o relato das suas histórias de vida: quando, então, elas se deslocariam de seus ambientes de trabalho ou familiares e seriam conduzidas a um cenário construído, especialmente, para seus depoimentos. Essas quatro camadas narrativas do filme *Pasajeras* (2021) podem ser percebidas na sequência de frames do filme:

Figura 41 - Quatro camadas. Frames do filme *Pasajeras* (2021)





Uma questão central na proposta da direção de fotografia do filme *Pasajeros* (2021) era colocarmos em tela as características estéticas e semânticas que marcaram este território e suas paisagens, ou seja, as cores vibrantes que se manifestam na diferença entre a presença do verde da Mata Atlântica, o céu azul, a terra vermelha/*colorada* e como isso aparecia no cotidiano das personagens, na arquitetura dos seus lugares de moradia ou em suas roupas. A partir deste desafio, Luciana Baseggio fez um relato sobre o processo de apreensão da realidade da fronteira e como isso se refletiu no filme, tendo em vista o quadro cinematográfico composto por ela:

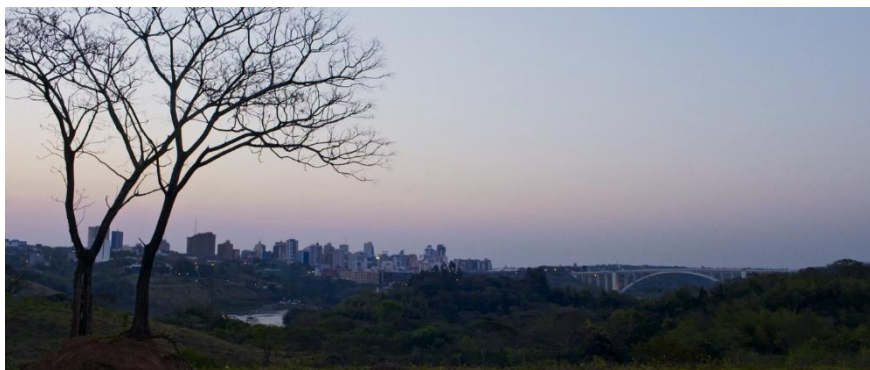
Aterrissei em Foz do Iguaçu algumas semanas antes de começarmos a filmar. Percorri a cidade fotografando diversas coisas, não necessariamente conectadas com o tema do filme. Através dessas imagens fui entendendo quais são as cores dos lugares, qual a paleta de cor que aparecia naturalmente. Muitas dessas fotos foram tiradas com o celular, em qualquer e todo momento em que algo me chamava a atenção, pois a prioridade ali era encontrar **as cores do filme**, trabalhar em cima da realidade. A terra vermelha, o céu azul, as águas verdes escuras, as roupas da cultura dos povos originários Maká, as casas coloridas em tons de rosa, vermelho, amarelo e azul: a América Latina em cores vivas, e que formaram nossa paleta de cores no filme. (BASEGGIO, 2020, on-line)

A paleta de cores do filme foi assumida e reforçada pela consciência da diretora de fotografia sobre o papel assumido centralmente no quadro pela paisagem natural e urbana da fronteira. A história do filme também gira em torno das travessias cotidianas das personagens pela fronteira tendo em vista a relação com este cotidiano, o qual é permeado pelas cores e texturas descritas acima. As mulheres realizam suas travessias diárias de barco, ônibus, carro e a pé. E este é um dos pontos mais importantes da construção narrativa do filme, pelo qual o espectador pode

respirar e observar imagens de passagem, ao som da poética da narração. Queríamos, desta forma, uma proposta de cinematografia imperceptível, mas que ativasse, mesmo que de forma inconsciente, o olhar poético do(a) espectador(a). Luciana Baseggio, mais uma vez, teve um papel fundamental na conformação da narrativa, a partir da direção de fotografia:

Ao longo da filmagem mantive meu olhar atento para também encontrar momentos de silêncio, planos que conseguissem causar um respiro, uma quietude entre cenas, uma fluidez imagética (imagem, abaixo) entre o que veio antes na montagem e o que vem a seguir, para desfrutar o movimento e a conexão entre elas. O diretor Ozu se utiliza muito desses enquadramentos, que ficaram conhecidos como "pillow shots". Eles trazem um ritmo específico para o filme. Não estão ali para levar informação, mas para fazer uma transição mais natural e estética, de uma cena para outra. (BASEGGIO, 2020, on-line)

Figura 42 - Exemplo de pillow shots. Frame do filme *Pasajeras* (2021)



Ao mesmo tempo, a diretora de fotografia foi colocada diante do desafio de retratar o movimento das travessias que nem sempre se dão de forma silenciosa e/ou controlada, como é o caso das travessias das personagens sobre a Ponte Internacional, de ônibus ou de mototáxi.

Optamos por movimentos fluidos para representar o ponto de vista das personagens e uma câmera estática que as observa, utilizando lentes 35mm e 50mm, na maioria dos casos. Minha intenção era trazer elementos estéticos ficcionais para um ambiente de filmagem voltado para o documentário, visto que tínhamos a necessidade de captar de forma documental o que acontecia frente às câmeras, sem causar tanta intervenção. Mas, ao mesmo tempo, queríamos uma linguagem mais próxima da ficção, trabalhando a decupagem na pré-produção e levando em conta os melhores horários de luz da locação. (BASEGGIO, 2020, on-line)

É flagrante, neste processo do filme *Pasajeras* (2021), a cumplicidade da direção de fotografia e da direção de cena para que fosse conformado um espaço fílmico que abarcasse todas as dimensões das camadas narrativas que queríamos concretizar. Trazendo para a imagem a relação existente entre paisagem de fronteira, personagens mulheres e seus entornos familiares, além de

contemplar a necessidade de que as lendas e os imaginários da região, que se afirmavam a partir da história de diversas mulheres indígenas, fossem representados.

Após a leitura dos filmes, destacando a relação da paisagem no campo fílmico e nos limites do quadro cinematográfico dos(as) diretores(as) de fotografia das obras, podemos reconhecer que “as paisagens” que marcam estes territórios de fronteira entre a Argentina, o Brasil, o Paraguai e o Uruguai são majoritariamente compostas por paisagens naturais que revelam a presença do ambiente mais rural, com a presença de lavouras de soja, da Mata Atlântica, das águas dos rios e das Cataratas. Ou seja, a paisagem urbana – característica pela presença marcante do concreto, materializada em prédios, viadutos, trilhos de trem urbano, ou pela presença constante do trânsito e etc – não se faz presente nestes espaços de deslocamento entre um país e outro nos enredos. Por certo, a realidade da paisagem urbana toma mais força quando as personagens chegam aos seus destinos, em especial, na cidade de Buenos Aires, que é cenário para três dos filmes que analisamos. Mesmo que, em cada um destes filmes, a capital da Argentina seja abordada sob diferentes ângulos.

O verde do Pampa gaúcho/*gaucho* e da Selva Misioneira, da Mata atlântica, no Parque Nacional do Iguazu; a cor azul dos céus missioneiros (entre o Paraguai, o Brasil e a Argentina), das águas do grande Rio Paraná; e a terra vermelha/*colorada* das estradas de chão, como também a cor marrom da madeira recém-derrubada marcam a paleta de cores das cinematografias dos(as) diretores(as) de fotografia que acompanhamos neste percurso de análise. Isso, sem perder de vista as especificidades de cada texto fílmico.

Por mais que os espaços urbanos das cidades de fronteira sejam muito importantes como territórios demarcadores das práticas de consumo (pela presença dos *freeshoppings* e dos centros comerciais), como também do deslocamento de muitas pessoas para essas regiões (bem como as aduanas e suas estruturas de concreto, que são bem-marcadas nesses lugares de passagens), os filmes contemporâneos que selecionamos para a análise nesta investigação, conjuntamente, abordam a fronteira desde outro ponto de vista, dando maior enfoque à relação das transformações subjetivas das personagens e sua relação com as paisagens naturais e seus contornos físicos e culturais.

Retomando a percepção de que a paisagem está associada ao arranjo visual que acenta um olhar, neste caso, também, uma câmera e suas lentes objetivas, no intento de organizar no quadro cinematográfico uma porção do espaço geográfico, o ofício do(a) diretor(a) de fotografia é basilar para esta construção imagética e semântica. É fundamental lembrar da dimensão da paisagem, apropriada pelos sujeitos, ganhando uma dimensão cultural, com isso, o trabalho criativo e as escolhas estéticas e políticas que se conformam fora do quadro, para além do exercício da direção

de fotografia, são estruturantes de um pensamento que privilegie a presença das paisagens na relação com a ação das personagens em cena ou em destaque no campo fílmico.

UM CONFLITO NO MEIO DE UMA CARTA

Foz do Iguaçu, dia 01 de março de 2021.

Diário de tese.

Não são poucas às vezes que as notícias dos jornais da cidade me lembram a complexidade de viver numa região de fronteira, em que não é possível nos apegarmos somente ao imaginário dos encontros ‘amenos’ das diferentes culturas, visto que se trata, aparentemente, de um território com uma passagem bastante ‘facilitada’ – realidade que mudou significativamente nos tempos da Covid-19-, se não que também se trata de um vasto território cheio de cicatrizes das violências que se escancararam por distintas formas. E o silenciamento da língua é apenas uma delas.

‘Brasileños prohíben hablar em guarani a sus empleados’ é o título uma matéria estampada hoje em um jornal do outro lado da fronteira. O episódio aconteceu na Colonia Luz Bella de Guayaibí em São Pedro, no Paraguai, quando a proprietária de uma fazenda, por meio de mensagens agressivas no whatsapp, tentou coibir os trabalhadores e trabalhadoras a não usarem a língua guarani considerada, também, uma língua oficial naquele país.

Luz Bella de Guayaibí é apenas uma das tantas colônias e cidades, na qual boa parte das terras paraguaias correspondem as grandes propriedades rurais nas mãos de brasileiros, conhecidos como brasiguaios. Herança da maior ditadura militar-empresarial da América Latina, quando a frente do Paraguai estava o assassino Alfredo Strossner que facilitou a entrega das terras paraguaias ao movimento de colonização dos brasileiros, diga-se de passagem, a maioria do Sul do Brasil.

Lembro-me de duas incursões recentes no interior do Paraguai quando colaborava na gravação do documentário ‘Amizade’ (2019) de Chico Faganello e também na gravação do nosso filme ‘Pasajeras’ (2021). Nas duas oportunidades, em cidades diferentes na região do Alto Paraná, encontramos cidades inteiras onde o português e/ou o portunhol eram as línguas predominantes, visto que por lá, eram os brasileiros/brasiguaios que ditam as regras de convivência no espaço público. Não são poucos os conflitos de terras e a relação de exploração dos trabalhadores e trabalhadoras do Paraguai, por parte dos brasileiros (as) que estenderam suas propriedades de um lado a outro do Paraná/Alto Paraná e que cicatrizam a terra com o avanço do agronegócio.

O guarani é mais do que a segunda língua oficial dos hermanos paraguaios, é um lugar de resistência e de liberdade de um povo que foi destruído pela Grande Guerra, financiada pelo imperialismo da Inglaterra que, fez com que nós brasileiros, uruguaios e argentinos fossemos responsáveis pelo assassinato de toda uma geração de homens, incluindo crianças e idosos. Um país que sofreu com a mais longa ditadura militar-empresaria do nosso continente e com a recente *Massacre de Curuguaty* que acarretou o Golpe contra Fernando Lugo em 2012 e, ao assassinato de varios campesinos em luta pela terra. A notícia me lembra que é preciso reafirmar a poesia que escrevi no livro ‘Fronteiriza’ (2021):

*Ejoka es romper
Hayhu dicen amar la tierra
Potayvy in libertad Y jajoka reme'yre
Pero yo creo que lo más importante para la poesia (...)
Son sueños-sonhos y la mandu'a.*

Nota de rodapé desta carta: **Mandu'a** em guarani significa **Terra**.

CAPÍTULO 3

Mulheres, *Mujeres*, *kuñas* e seus deslocamentos territoriais e afetivos no cinema

Anahí

*Anahí,
las arpas dolientes hoy lloran arpegios
que son para ti.
Anahí
recuerdan acaso tu inmensa bravura
reina guaraní.
Anahí
indiecita fea de la voz tan dulce
como el aguaí.
Anahí, Anahí
tu raza no ha muerto, perduran sus fueros
en la flor rubí.*

*Defendiendo altiva tu indómita tribu
fuiste prisionera;
condenada a muerte, ya estaba tu cuerpo
envuelto en la hoguera,
y en tanto las llamas lo estaban quemando
en roja corola se fue transformando.
La noche piedosa cubrió tu dolor
y el alba asombrada
miró tu martirio hecho ceibo en flor.
Lolita Torres, 1952*

A personagem Rosália, do filme *Pela janela* (2017), quando chega em Buenos Aires, depois da viagem desde o Brasil, canta com o irmão a música *Anahí*. O seu canto chama a atenção de uma jovem mulher argentina, de *Misiones*, que vive na mesma pousada onde eles se hospedam. É com esta jovem mulher que Rosália convive alguns dias na cidade argentina, ensinando esta mulher a fazer bordado tendo a presenteando, em dado momento, com uma panela. Rosália, a mulher que, há mais de três décadas, trabalhava na fábrica durante o dia e, à noite, cuidava da casa, estava ali, na cidade de Buenos Aires, se desapegando daqueles instrumentos que acompanham sua condição de existência feminina no mundo do trabalho, fora de casa, e dentro de casa (junto ao bordado e à panela). Na mala, no retorno para o Brasil, depois do desapego, ela carregava apenas um pequeno quadro das Cataratas do Iguçu.

A música *Anahí*, muito conhecida pelo sul do continente, em especial, entre as fronteiras do Paraguai, do Brasil e da Argentina, faz uma homenagem a uma jovem indígena que, conforme as lendas, foi amarrada em uma árvore e queimada viva, depois de se defender com bravura dos invasores espanhóis que destruíram e saquearam sua aldeia guarani, na região de *Misiones*. Ao ser queimada, a jovem se converteu em uma forte e bonita árvore e dela nasceram flores vermelhas: as flores de Ceibo.

Anahí também é o nome da bebê de Jacinta, que viaja do Paraguai para a Argentina com o caminhoneiro Ruben, no filme *Las acacias* (2011). A língua guarani, falada anteriormente pela

mulher indígena Anahí, e as lendas e histórias da região acompanham a vida de Iara no filme *Guarani* (2015), quando o avô lhe conta sobre o *hombre de la noche*, que pode engravidar as mulheres jovens quando elas não se “comportam”. É na sala de aula do bairro periférico de *Posadas* que a personagem Paulina, no filme *La patota* (2016), se confronta com a presença da língua guarani e percebe a distância que tem dos seus alunos paraguaios. As lendas sobre mulheres indígenas marcam o território do filme *Pasajeras* (2021), ao conhecermos a história das indígenas Jupira e de Naipi.

A lenda de *Anahí* ainda inspirou o filme *Anahy de las Misiones* (1997), do diretor Sérgio Silva, que conta a história da andarilha Anahy que, em 1839, viaja pelos campos de batalha do Rio Grande do Sul, durante a Guerra dos Farrapos⁶⁸. Ela saqueava os mortos e negociava os achados com os soldados sobreviventes. Junto dela iam seus filhos. O cenário do filme de *Anahy de las Misiones* (1997) é na região próxima do Pampa, onde encontramos a história de Nalu, na fronteira com o Uruguai.

Ou seja, os territórios de fronteira, ao sul do continente, carregam, em suas histórias, nas suas gentes, nas suas paisagens, as marcas de um espaço geográfico que foi e segue sendo território indígena, separado pelos conflitos das disputas coloniais e pelos interesses nacionais, mas ainda hoje *hermanados* por esses imaginários que perpassam músicas, filmes, *cuENTOS*, *leyendas* e a vida cotidiana das populações entrefronteiras e que são, de diferentes formas, evocados pelos filmes que analisamos ou, então, são elementos que compõem as passagens das personagens em trânsito, como é caso da própria Rosália que, mesmo sendo de São Paulo, carrega em sua voz a história de *Anahí*, enquanto seus olhos percorrem na viagem um espaço geográfico marcado pela presença dos indígenas guarani que, ainda hoje, vivem em *Misiones*. E, nessas lendas e histórias, é muito comum encontrarmos as lembranças de bravas mulheres que tiveram que lutar contra a violência colonial e aquela patriarcal.

No entanto, nos cabe aqui falarmos das mulheres dos filmes contemporâneos, seus deslocamentos territoriais e afetivos, suas possíveis transformações nos percursos, os encontros com outras mulheres em seus caminhos, além das fronteiras impostas não só pelo território (como vimos por meio das leituras realizadas nos capítulos 1 e 2), não sendo fronteiras que impeçam os

⁶⁸ A Guerra dos Farrapos é também conhecida como Revolução Farroupilha, ocorrida no Rio Grande do Sul, entre os anos de 1835 e 1845. Esta guerra civil é um fenômeno histórico, o qual é muito debatido pela historiografia sul-rio-grandense. A Guerra dos Farrapos faz parte do calendário oficial de comemorações, no estado do Rio Grande do Sul, possuindo uma semana com o seu nome – Semana Farroupilha –, na qual se celebra e se ritualiza as ações de estancieiros, em sua grande maioria, senhores de escravos, que levaram a cabo uma luta fratricida em busca de maior espaço de representação política e econômica junto ao poder central lutando, assim, contra o Governo Imperial. Consulta ao artigo **Guerra dos Farrapos (1835-1845):** entre o fato histórico e suas apropriações, de Anderson Marcelo Schmitt. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/view/2175-7976.2018v25n40p358/38353>>. Acesso realizado em: 12 fev. 2022.

vários trânsitos, mas que se impõem como fronteiras culturais, de sexo e geracionais, que marcam suas histórias e suas buscas no cruzamento pela fronteira física.

A narrativa fílmica, sendo uma construção discursiva, carrega em si diferentes expressões de corpos que os definem ou definiram no percurso histórico das imagens. Como o território físico das fronteiras, o idioma e seus enviesamentos, também o pensamento sobre a representação dos corpos femininos, na linguagem cinematográfica, é um campo de disputas ideológicas, políticas e estéticas, que permeiam as questões de classe, raça, gênero e sexualidade.

Sabemos hoje que, desde o início da produção das imagens no cinema, já tínhamos a cineasta Alice Guy-Blanché⁶⁹ colocando as mãos em uma câmera e assumindo o protagonismo na construção do cinema de ficção, tendo apresentado, em suas narrativas, importantes questões da realidade do seu tempo as quais seguem sendo do nosso tempo, como, por exemplo, a produção do filme *As consequências do feminismo* (1906) que, com humor e sagacidade, refletia a inversão dos papéis de sexo no cotidiano. Mas a cineasta foi apagada por décadas da história do cinema mundial e, junto com ela, foram muitas outras mulheres invisibilizadas ou, até mesmo, que não puderam acessar este campo da direção cinematográfica, em especial.

Segundo a autora Ana Maria Veiga (2019), a década de 1970 foi um momento privilegiado para que a crítica feminista reivindicasse, juntamente com os movimentos de mulheres, o reposicionamento do papel das mulheres nas produções fílmicas. Por um lado, dando destaque para outras formas de representação das personagens femininas, mas também, no que diz respeito às mulheres, pegando estas na câmera e fazendo seus próprios filmes. É neste período que surgiu os diferentes movimentos de “cinema de mulheres” no bojo das lutas do movimento feminista pelo mundo. Diz a autora:

A década de 1970 foi fundamental para a história dos movimentos feministas e de mulheres, que se viram representados no campo da produção fílmica pela idéia e pela prática de um ‘cinema de mulheres’ (films des femmes, women’s cinema, cine de mujeres). Foi nesses anos que grande parte das jovens cineastas que tiveram acesso ao domínio das câmeras passou a colocar em nossa cena subjetividades diversas, que dialogavam com aquilo que era então denominado a ‘condição feminina’. (VEIGA, 2019, p. 261-262)⁷⁰

Este trabalho não se debruçou sobre a questão das mulheres como realizadoras e produtoras de imagens⁷¹, mesmo que alguns dos filmes que foram analisados ou citados tivessem

⁶⁹ Podemos conhecer sua história no documentário *Alice Guy-Blanché: A história não contada da primeira cineasta do mundo* (2018), da diretora Pamela B. Green.

⁷⁰ VEIGA, Ana Maria. Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento. In: HOLANDA, Karla (org.) **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

⁷¹ Sobre essa questão, uma importante bibliografia vem sendo produzida no Brasil e, dentre os livros publicados, destacamos: **Feminino e plural. Mulheres no cinema brasileiro** (2017), organizado por Karla Holanda e Marina

sido realizados por mulheres cineastas, mas especialmente, esteve centrado sobre a questão de como as mulheres, personagens dos filmes, eram colocadas em trânsito, considerando o campo fílmico das diferentes obras. Mas é importante destacar que este movimento da luta das mulheres pela possibilidade de acesso à realização cinematográfica influenciou/influencia um novo pensamento sobre o cinema e, nesse sentido, novas possibilidades de apresentação/representação das “condições e questões femininas” em tela.

O movimento de luta pela emancipação das mulheres e também por outro pensamento sobre suas representações no cinema não se iniciou necessariamente no Ocidente, mas muito antes da década de 1970. O livro “Cinema soviético de mulheres” (2021), organizado por Marina Cavalcanti Tedesco e por Thais Carvalho Senna, traz, a partir de diferentes abordagens, o papel central da Revolução Russa, de 1917, que colocou em outro patamar o debate sobre o papel da mulher na sociedade, com isso, encorajando mulheres cineastas a realizarem esta reflexão no cinema. É o caso da cineasta soviética Esfir Chub que, desde o trabalho da montagem de materiais de arquivo, esteve ao lado de cineastas, tais como Eisentein, e contribuiu sobremaneira para a teoria e a prática da montagem. O artigo “Mulheres, projeto não realizado de Esfir Chub” (2021), de Marina Tedesco, revela o esforço da cineasta em propor um roteiro que articularia, na realização e na montagem, o papel da mulher na nova sociedade socialista. Thais Carvalho Senna, em seu texto “Entre a antiga e a nova mulher: uma análise de *As babas de Riazan*” (1927), da diretora soviética Baby Riazanskie, reforça o papel das cineastas soviéticas em pensar a “nova mulher”, nascida a partir das transformações da pós-Revolução de outubro de 1917.

Em outras palavras, os temas sobre as condições de vida das mulheres na sociedade patriarcal-capitalista e a forma como as mulheres aparecem no quadro cinematográfico nos acompanham desde o início da história do próprio cinema. Em ambos os casos, permanecem estruturas que se sustentam, nas diversas formas de exploração e de opressão, e que se fortalecem em imagens e imaginários estereotipados.

No dia 25 de junho de 2019, faleceu, na Argentina, a atriz Isabel Sarli, mais conhecida como Coca Sarli. A intérprete atuou em diversos filmes, na Argentina, no Brasil, no México e no Paraguai, realizados pelo diretor Armando Bó. Entre tantos momentos emblemáticos que poderíamos mencionar aqui, uma das cenas que marcou sua trajetória foi a exuberância do seu corpo sensual e nu em frente às Cataratas do Iguazu, conforme mencionamos anteriormente. No filme *Embrujada* (1979), a personagem vive os dilemas de uma mulher que não consegue ter filho com o marido e,

Cavalcanti Tedesco; **Mulheres de cinema** (2019); organizado por Karla Holanda e com contribuições de diversas pesquisadoras e pesquisadores; **Trabalhadoras do cinema brasileiro. Mulheres muito além da direção** (2021), organizado por Marina Cavalcanti Tedesco; e **Mulheres atrás das câmeras** (2019), organizado pelas autoras Luiza Lusvarghi e Camila Vieira da Silva.

então, se envolve com um personagem lendário da região de *Misiones*, o *Pombero* (uma figura mitológica que é meio homem, meio animal), e, por isso, ela estaria amaldiçoada, ou melhor, *embrujada*.

Coca Sarli, em grande parte dos filmes, teve como característica principal a hipersexualização do seu corpo feminino no cinema, o que, por um lado, alimentou os desejos de homens de diversas idades nas terras *hermanas*, mas também ela é lembrada como aquele corpo feminino distópico diante da conjuntura de uma rígida ditadura empresarial-militar que instalava o terror, do lado de fora e dentro dos cinemas, na Argentina e na América Latina. A escolha por destacar brevemente a trajetória de Coca Sarli se deve ao fato de ela ser uma personagem feminina que atravessou, em seus filmes, fronteiras territoriais nas regiões que abordamos na tese e, ainda, em razão dos filmes de Armando Bó terem uma abordagem temática destes territórios *entrefronteiras* e suas paisagens. A representação do corpo de Coca Sarli, no cinema de Armando Bó, está vinculada com a compreensão da fronteira territorial, como este espaço estranho, distante e exótico, em especial, se considerarmos que se tratam de produções realizadas entre as décadas de 1970 e 1980.

O cinema, nesse sentido, tem sido uma das áreas mais importantes a debater a representação das mulheres nas artes, com destaque para a cineasta e feminista Laura Mulvey que, nos anos de 1970, articulou feminismo, marxismo e psicanálise. No texto “*Visual pleasure and narrative cinema*” (1989), a autora buscou, na teoria psicanalítica, os fundamentos para uma profunda crítica da imagem, sobretudo, aquela produzida no contexto do cinema *hollywoodiano*, como um produto da predominância do olhar masculino, ao qual corresponderia a imagem da mulher como objeto passivo do olhar. Para a autora, a teoria psicanalítica é utilizada como uma “arma política” para desmascarar as formas como “o inconsciente da sociedade patriarcal ajuda a estruturar a forma do cinema” (MULVEY, 1989. p.14). Este texto serviu, mesmo tendo sido atualizado diversas vezes pela própria autora, como material fundante do pensamento feminista e sua articulação com o campo das artes.

Neste artigo inaugural, Mulvey (1989) faz uso de conceitos freudianos, dentre eles, a escopofilia, o *voyeurismo*, o complexo de castração, o narcisismo e, especialmente, o fetichismo. O texto tenta entender qual seria o mecanismo de prazer do cinema narrativo de ficção e propõe a destruição deste mecanismo e a produção de uma “nova linguagem do desejo”. Nesse sentido, para a autora, as posições masculina e feminina e a divisão heterossexista, baseada na concepção do ativo e passivo, significam entender que o homem é o olhar e a mulher é a imagem. Mulvey (1989) entende que o inconsciente masculino apresenta dois caminhos para escapar dessa necessidade de castração, colocando a mulher em uma posição de desvalorização, de uma pessoa que deve ser

salva ou punida, ou, na perspectiva da negação da castração, substituindo ou transformando a figura feminina pelo fetiche.

Já, em seu artigo posterior, “*Afterthoughts on visual pleasure and narrative cinema*” (1999), a autora apresenta duas novas questões para análise, quais sejam, a mulher como espectadora das imagens e a personagem feminina como centro da narrativa. Nesse artigo, que tem como foco a análise do filme *Duel in the Sun* (1946), e na ambiguidade da heroína feminina, os pressupostos centrais do texto inaugural são mantidos. Mas, neste caso, a autora tematiza a mulher na audiência e aprofunda a compreensão de que o olhar masculino, mais do que o “olhar do homem”, representa uma posição. Ou seja, neste caso, quando a autora se propõe a questionar o “olhar masculino”, ela está falando da masculinização da posição do espectador, sendo assim, da masculinidade como ponto de vista e, com isso, a mulher na posição de espectadora, muitas vezes, assumindo o lugar masculino do olhar e do prazer, reelaborando o que, para a psicanálise, é o aspecto perdido de sua sexualidade, em outras palavras, a fase ativa, fálica e pré-simbólica da vida sexual.

Outra abordagem importante que tensionou a construção das personagens femininas nas histórias aparece no texto “*The heroine’s journey*” (1990), da escritora e psicóloga Maureen Murdock, que foi a primeira autora a trazer uma visão alternativa para a “Jornada do herói” (1949), de Joseph Campbell. Murdock discordava da ideia de Campbell, em que “As mulheres não precisam fazer a jornada. Em toda a tradição mitológica, a mulher está lá. Tudo o que ela tem a fazer é perceber que ela é o lugar que as pessoas estão tentando chegar” (CAMPBELL, 1981).

Por conta desta discordância, Murdock criou a “Jornada da heroína” (1990). Em sua proposta, a autora faz uma revisão do modelo de Campbell (1949), pelo ponto de vista da mulher, com isso, ela vai dissecando diversas formas de representação da mulher nas narrativas ficcionais. Chega, então, à síntese de que a personagem feminina não deve seguir um objetivo restrito, como na jornada do herói, masculino, mas avança às voltas com uma estrutura mais circular, onde a narrativa é composta por círculos no entorno das personagens, ou seja, não é um arco definido para resgatar um ideal específico, por exemplo, o “resgato de um soldado” ou a necessidade de “desenterrar ouro”, mas é um arco dramático que vai se montando aos poucos e na interação com outros círculos narrativos. Adiante tentaremos perceber como este esquema pode se manifestar nas narrativas contemporâneas, conduzidas por personagens mulheres, como é o caso da obra *Mulher do pai* (2017), na qual a diretora Cristiane Oliveira se põe em contato com o esquema de Murdock (1990) para construir a personagem Nalu.

Antes de adentrarmos novamente nos filmes em debate, é necessário dialogarmos com as contribuições teórico-práticas da pesquisadora mexicana Glória Anzaldúa que, a partir de diversas publicações, expressou a relação entre fronteira física, sexualidade, raça e outras formas de

opressões que são latentes nas realidades fronteiriças, em especial, na fronteira em que ela viveu, entre o México e os Estados Unidos. Retomando algumas de suas poesias:

*Porque eu, uma mestiça,
Continuamente saio de uma cultura
para outra,
porque eu estou em todas as culturas ao mesmo tempo,
alma entre dos mundos, tres, cuatro,
me zumba la cabeza con lo contradictorio.
Estoy norteada por todas las voces que me hablan
Simultaneamente.⁷²*

*En la Frontera
tú eres el campo de batalla
donde los enemigos están emparentados entre sí;
tú estás en casa, eres una extraña,
las disputas de límites han sido dirimidas
el estampido de los disparos ha hecho trizas la tregua estás herida,
perdida en acción
muerta, resistiendo (...).
Para sobrevivir en la Frontera
debes vivir sin fronteras
ser un cruce de caminos.⁷³*

A relação entre territórios de fronteira e a condição das mulheres perpassa por indagações relacionadas à violência sexual, ao tráfico de pessoas, à prostituição, ao trabalho informal, à migração (seja ela legal ou ilegal), e a outras dimensões que balizam situação de exploração e opressão. Há vários os trabalhos que abordam essas dimensões tanto no sentido de denúncia quanto no sentido de problematizar esta condição nas artes. Gloria Anzaldúa, mulher *mestiça chicana* é uma dessas referências teóricas que, desde sua *práxis*, tem tensionado este lugar e reivindicado outra forma de existência e resistência, conforme ela menciona:

Sim, sou chicana, mas isso não define quem eu sou. Sim, sou mulher, mas isso também não me define. Sim, sou lésbica, mas isso não define tudo que sou. Sim, venho da classe proletária, mas não sou mais da classe proletária. Sim, venho de uma mestiçagem, mas quais são as partes dessa mestiçagem que se tornam privilegiadas? Só a parte espanhola, não a indígena ou negra. Comecei a pensar em termos de consciência mestiça. O que acontece com gente como eu que está ali no entrelugar de todas essas categorias diferentes? O que é que isso faz com nossos conceitos de nacionalismo, de raça, de etnia, e mesmo de gênero? Eu estava tentando articular e criar uma teoria de existência nas fronteiras. [...] Eu precisava, por conta própria, achar algum outro termo que pudesse descrever um nacionalismo mais poroso, aberto a outras categorias de identidade. (ANZALDÚA apud COSTA e ÁVILA, 2005, p. 691)

⁷² Glória Anzaldúa. Fragmento da poesia do texto *La conciencia de la mestiza/Rumo a una nova consciência*, publicado na Revista Estudos Feministas, de Florianópolis, em 2005.

⁷³ Glória Anzaldúa: *Bordelands/La Frontera: The New Mestiza*, Aunt-Lute, San Francisco, 1987, pp. 194-195.

O tema das fronteiras sempre esteve presente na vida de Anzaldúa. Isso é muito visível em seus escritos, dentre eles, destacamos “*This Bridge called my back: writings by radical women of color*” (1983); “Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo” (2000) e “*Borderlands/La Frontera: the new mestiza*” (2012). A partir de suas formulações, ela não trata apenas da fronteira territorial entre os territórios do México e dos Estados Unidos, mas utilizou dessa tensão, situação de fronteira, para se entender como ser humano, entender os conflitos entre território, cor, sexualidade e identidades, para, com isso, compreender o seu lugar no mundo. São nesses termos que ela constrói suas formulações, a partir de uma perspectiva cultural e política, isso quer dizer que Anzaldúa utiliza a fronteira como marca simbólica e emocional, por meio da qual, é possível apreender a complexa experiência de uma pessoa mestiça.

O pensamento interdisciplinar e aberto sobre as fronteiras é fundamental para Anzaldúa para dar sentido a uma nova elaboração sobre a teoria da identidade, já que a fronteira tanto na perspectiva geográfica quanto da construção de identidades integra sua vida, seu trabalho e sua relação com o mundo. A fronteira é, nesse sentido, para a autora, geográfica, identitária e metafórica, provocando um caráter híbrido e dinâmico, que é fundamental para entendê-la como local de mudança e de revisão dos elementos contraditórios que a compõem, versando, assim, sobre os limites e os encontros entre nações, pessoas e culturas.

Outra questão importante para Anzaldúa, no tocante à fronteira, é a metáfora da “ferida aberta”, retomada por Pietro-Iglesias (2010). Nessa abordagem, a autora salienta as particularidades históricas das assimetrias interculturais entre o México e os Estados Unidos. Melhor dizendo, trata-se de uma fronteira territorial extensa, com intenso cruzamento de pessoas, mas que paradoxalmente é palco de vários conflitos humanitários. A autora constrói a ideia da fronteira como um lugar de resistência, de ruptura, de implosão e explosão, no qual o encontro destes conflitos se assentam em um local oportuno para criar um novo conjunto de sínteses a partir da compreensão de cultura, nação, sexo ou gênero.

Anzaldúa reivindica o ser *mestiza* e também a produção de um conhecimento *mestizo*. Conforme as autoras Costa e Ávila (2005), a nova mestiça está perpassada por uma consciência polivalente e uma prática performática transgressiva. Para as autoras, isso significa dizer que essa consciência mestiça de Anzaldúa propõe uma relação epistemológica que não se conforma apenas a partir das relações binárias entre centro e periferia, tradição e modernidade, mas se constitui como produto da transculturação, da

diasporização que vão criar disjunturas entre a compreensão de tempo e espaço na fronteira e deslocamentos dos discursos sobre origem e essência (COSTA,; ÀVILA, 2005, p. 694-695).

Na nossa perspectiva, Anzandúa está tratando das várias contradições que se acentam nestes espaços de fronteira que carregam em si elementos que perpassam as dinâmicas concretas do território, mas também a questão das nacionalidade (ou de dupla nacionalidade), os preconceitos e as várias formas de violência, os desencontros, mas também os contatos e as mesclas. Em suas formações, Anzaldúa recorre à linguagem como uma forma de expressar este personagem *entrefronteira* mesclando vários gêneros textuais e discursivos⁷⁴.

Já nas fronteiras ao sul do continente latino-americano, a historiadora Sandra Jatahy Pesavento, em seu texto “Além das Fronteiras” (2002), reforça a compreensão da fronteira como marco físico ou natural, sobretudo, com dimensões simbólicas. Conforme a autora:

São marcos, sim, mas sobretudo de referência mental que guiam a percepção da realidade. Nesse sentido, são produtos desta capacidade mágica de representar o mundo por um mundo paralelo de sinais por meio do qual os homens percebem e qualificam a si próprios, ao corpo social, ao espaço e ao próprio tempo” (PESAVENTO, 2002. p. 35)

A autora explica que a tendência principal, quando pensamos em fronteira, é ancorar a compreensão na territorialidade que se desdobra no político, em outros termos, no encerramento de um espaço físico, na delimitação de um território, sendo, assim, um marco que limita e separa. E é justamente na compreensão da fronteira cultural que, para a autora, podemos encontrar e sustentar a ideia do trânsito e das passagens:

Se a fronteira cultural é trânsito e passagem, que ultrapassa os próprios limites que fixa, ela proporciona o surgimento de algo novo e diferente, possibilitado pela situação exemplar de contato, da mistura, da troca, do hibridismo, da mestiçagem cultural e étnica. (PESAVENTO, 2002, p.37)

Podemos perceber, nos filmes em análise, que a fronteira física, que delimita e marca o início ou fim de um país, está colocada como pano de fundo das histórias, sendo reivindicada, por um lado, como espaço territorial para situar melhor os conflitos sociais, econômicos e culturais que atravessam a vida das personagens, como é o caso dos filmes

⁷⁴ A proposta de Glória Anzandúa, de apresentar/problematizar e contestar as contradições da fronteira a partir de diferentes caminhos discursivos e textuais, nos inspirou também para a conformação desta tese, com isso, da *práxis* que tenho sinalizado, desde o início do trabalho, e que resultou neste texto, na realização do filme *Pasajeras* (2021) e no livro de poesias *Fronteriza* (2021).

La patota (2016) e *Pasajeras* (2021). De outro modo, é apenas atravessada pelas personagens, sem necessariamente delimitar ou impedir suas passagens, entretanto, permeiam suas reflexões e seus deslocamentos afetivos, como é o caso do filme *Pela janela* (2017), quando a personagem Rosália é tocada pelas Cataratas do Iguaçu, ou então, no caso do filme *Guarani* (2015), quando, depois da fronteira entre o Paraguai e a Argentina, Iara e seu avô Atilio iniciam um processo de maior cumplicidade.

No entanto, na nossa compreensão, são as fronteiras culturais que se manifestam de forma mais explícita nos textos fílmicos e na relação de vida das personagens que, em regiões de fronteiras territoriais, iniciam algum processo de deslocamento afetivo, ou seja, é nestes espaços geográficos da fronteira, a partir do encontro com suas paisagens e as diferentes percepções sobre elas, que “algo novo e diferente” surge, sendo um disparador de mudanças na vida das mulheres em trânsito.

As contribuições das autoras destacadas acima foram fundamentais para forjar um caminho de construção de um pensamento crítico sobre a representação das mulheres nas histórias dos filmes em questão, em especial, na história do cinema, possibilitando o tensionamento das perspectivas restritas que colocaram, ao longo da produção das imagens e imaginários, a mulher como objeto de fetiche, submissão e/ou secundarizadas nas narrativas. Com isso, possibilitaram que novos parâmetros de construção narrativas pudessem fazer parte do repertório fílmico contemporâneo, inclusive, em filmes que versam sobre os espaços geográficos de fronteira. E é a partir do impulso deste referencial teórico-prático que nos lançamos, mais uma vez, na análise dos filmes.

3.1. Que imagens, imaginários e realidades nos provocam as personagens mulheres nos filmes *entrefronteiras*?

Carta para nuestras hijas

*En esas líneas, mi hija
Te entrego el sudor de mis días
Para que ella pueda ser otro tipo de travessía.
Por aquí, por allá
Por los dos lados de los grandes ríos
Cruzamos, tantas veces, sin miedo, quién sabe.
Sin embargo, no hay carga mas digna que los sueños
Esos que te permiten caminar y vivir.*

REBELATTO, (2021)⁷⁵

⁷⁵ A poesia “*Carta para nuestras hijas*” faz parte da narração do filme *Pasajeras* (2021), que é conduzido pela personagem Soledad. No filme, as mulheres mães deixam uma caixa para suas filhas. Nesta caixa, a carta corresponde a um legado de vida e de luta na fronteira, como já mencionado neste trabalho.

Soledad, Maria, Felicia, Suzy, Cleide, Ingrid, Andrea, Cinthia, Alejandri e Carmen são as mulheres e meninas trabalhadoras que cruzam as fronteiras territoriais no filme *Pasajeras* (2021), entre o Paraguai e o Brasil. Nalu e sua professora uruguaia (a mulher do pai) cruzam a fronteira entre o Brasil e o Uruguai. Iara se desloca entre o Paraguai e a Argentina para encontrar a mãe. Rosário viaja de São Paulo a Buenos Aires na companhia do irmão. Paulina retorna de Buenos Aires para viver em *Misiones*, na fronteira com *Encarnación*, no Paraguai, contrariando o pai. Jacinta se desloca do interior Paraguai para Buenos Aires, de carona, com Rubén.

Todas as mulheres/*mujeres/kuñas*, personagens dos filmes em análise neste trabalho, empreendem algum tipo de deslocamento. O territorial é central em todos os casos, pois a passagem entre um país e outro acontece em todas as histórias, mesmo que de diferentes formas e intencionalidades. Algumas personagens realizam um deslocamento cotidiano, por viverem na fronteira, outras apenas cruzam a fronteira, quando motivadas por uma viagem. No entanto, esses deslocamentos territoriais vêm acompanhados de deslocamentos afetivos que perpassam, entre outros temas, as questões históricas de opressão de gênero, conflitos geracionais, nuances sobre a sexualidade na adolescência, a maternidade, a ausência da mãe e etc. São filmes que nos apresentam várias possibilidades de pensar a diversidade das realidades de mulheres latino-americanas nestes territórios ao sul do nosso continente.

Quando iniciei a pesquisa do filme *Pasajeras* (2021), queria trazer à tona a condição das mulheres trabalhadoras entre a Argentina, o Brasil e o Paraguai. Este interesse nasceu da percepção que tive, durante a graduação e o mestrado, me deslocando e realizando trabalho de campo entre os países. A realidade que encontrei nesses territórios era de uma economia informal que literalmente é “carregada nos ombros e nas costas” de mulheres trabalhadoras, mais conhecidas como “*paseras*”, “formigas”, “laranjas” e etc. Mesmo que os homens também possam desempenhar estes papéis e atravessar a fronteira transportando mercadorias, sempre me chamou a atenção o maior quantitativo de mulheres trabalhadoras informais nessas regiões.

Durante o trabalho de campo, no mestrado em ciências sociais, tive a possibilidade de adentrar um pouco mais neste universo das trabalhadoras informais e vivenciar com elas o cotidiano do transporte de mercadorias nas fronteiras entre a Argentina e o Brasil, nas cidades de Uruguaiana e *Paso de Los Libres*. Se, por um lado, minha presença junto ao grupo de mulheres “*paseras*” não gerou tanto incômodo para as trabalhadoras, o incômodo se colocou nos controles aduaneiros. Eu não carregava no meu corpo e na forma como me vestia determinados códigos culturais que as caracterizavam, mais do que isso, as trabalhadoras já eram bastante conhecidas nas aduanas, fato que denunciava a “presença estranha” da jovem mulher branca que tentava conviver

naquele cotidiano com “certa normalidade” e, por isso, fui por diversas vezes questionada pela Polícia Federal sobre o motivo da minha presença.

Ao chegar na cidade de Foz do Iguaçu, em 2013, para iniciar a caminhada na docência na UNILA, chamou-me a atenção algumas notícias, recorrentes nos jornais locais, sobre o fato de muitas mulheres se suicidarem na Ponte Internacional entre o Brasil e o Paraguai. Lembro-me perfeitamente o impacto de uma imagem da câmera de segurança da Ponte Internacional, quando um jovem casal de adolescentes lésbicas se jogou da Ponte, morrendo nas águas internacionais do Rio Paraná. Ainda, outro vídeo, bastante visualizado na *internet*, era o de uma jovem que queria se jogar da ponte, mas os policiais tentavam a convencer de não o fazer, diante disso, num movimento repentino, um motoqueiro, que cruzava sobre a Ponte Internacional, saltou a grade da rua e retirou a mulher à força.

A imagem é impactante, por um lado, pela possibilidade de morte da mulher jovem que pretendia se jogar da ponte, e, por outro, pela violência como aqueles homens, entre eles, os policiais, arrastaram a jovem, a impedindo de finalizar o suicídio. Essas duas imagens de câmeras amadoras me fizeram pensar muito em todas as formas de opressão e de exploração que se impõem sobre o corpo das mulheres em regiões de fronteira e, por isso, comecei a pesquisa de personagens para o filme *Pasajeras* (2021), que, no primeiro momento, abordaria também a questão do suicídio e a relação com este marco de concreto – subterfúgio material de passagem - que é a ponte, mas fui abandonando esta ideia e adentrando nas vicissitudes da realidade das mulheres trabalhadoras e seus desdobramentos nos entornos familiares.

Nesta pesquisa também foi muito evidente a questão da superexploração das mulheres trabalhadoras paraguaias, em especial, nos serviços domésticos em casas brasileiras⁷⁶. São muitas mulheres paraguaias trabalhando no Brasil, algumas de forma ilegal, outras, em situações análogas à escravidão. Elas são atraídas pela “armadilha do pertencimento” às famílias brasileiras e, com isso, são muito mal remuneradas. Também, chamou-me a atenção que o trabalho informal do transporte de mercadorias, mais uma vez, era majoritariamente feito por mulheres.

A primeira personagem que conheci foi Soledad Barret. Paraguaia, comerciante, bailarina e professora de dança. Soledad unia dois mundos importantes para pensar na construção dos diversos papéis assumidos pelas mulheres nesta região específica: a jornada constituída pela relação com o comércio de fronteira, pois ela era “*pasera*” e tinha recebido um ponto de venda de sua tia,

⁷⁶ A Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) tem sido um espaço privilegiado para o desenvolvimento de estudos sobre estes temas e sobre as contradições da fronteira. Em específico, sobre a questão das trabalhadoras paraguaias no Brasil, destacamos o mestrado do estudante Eduardo Alves Gomes, com o título “**Empregadas domésticas paraguaias inseridas em Foz do Iguaçu (BR):** uma análise sobre a trajetória de vida e condições laborais”. Disponível em: <<https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/5168/eduardoalvesgomes06092019.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso realizado em: 02 jan. 2022.

como também a relação de trabalho da sua mãe Andrea. Soledad, da mesma forma, trabalhou durante muitos anos como bailarina no conhecido espetáculo “*Lenda Show Cataratas*”, na Churrascaria brasileira *Rafain Show*, representando a personagem Naipi, uma jovem indígena que faz parte da lenda das Cataratas do Iguaçu. Soledad, igualmente, era professora de dança tradicional paraguaia na *Ciudad del Leste*, onde ensinava meninas e jovens a dança típica paraguaia, como a “*danza de las botellas*”, quando as bailarinas podem dançar com até sete garrafas sobre a cabeça usando longos vestidos tradicionais.

Soledad cruza a fronteira todos os dias, de diversas formas, mas, mais do que isso, ela representa a expressão concreta da dupla jornada de trabalho que é recorrente na vida das mulheres trabalhadoras no continente. Soledad também é mãe e cuida da casa onde vive com a filha, com o marido e a mãe.

Isso, de cruzar mercadoria, surgiu sinceramente, para mim, desde uma tragédia. Minha tia que trabalhava junto com a minha mãe. Depois minha mãe se dedicou a outra coisa. E ela ficou no centro fazendo esse trabalho. Logo minha tia faleceu e todos se perguntaram na casa: “e agora quem vai ficar com os clientes para cruzar a mercadoria?”. Todos perguntavam isso, mas ninguém queria ficar responsável. Então, eu, a artista, disse: “eu posso!”. E foi uma piada para minha família, porque eram totalmente diferentes os horários. “De uma vida boemia para ter que levantar às quatro da manhã e ter que ir passar mercadoria” (Depoimento de Soledad Barret no filme *Pasajeras*, 2021)

Depois conheci Felicia, mulher paraguaia, comerciante, que, desde os treze anos de idade, já cruzava com a mãe transportando, pelo Rio Paraná, de canoa, farinha e outros produtos, de um lado a outro. Ela hoje vive em frente ao Brasil, no Bairro Remansito e, no entorno de sua casa, vivem todos os seus filhos. É sua nora Cinthia que lhe ajuda todos os dias a cruzar a fronteira com verduras, frutas e outros produtos para vender nas ruas do centro de Foz do Iguaçu:

Nós chegamos em 1972 no Bairro Remansito e aí minha mãe passou nesse lado vender cigarro de canoa. E aí ela me ensinou a trabalhar com ela. Vendíamos cigarros e trazíamos do Paraguai e depois daqui levávamos açúcar e farinha. (Depoimento de Felícia Baez no filme *Pasajeras*, 2021)

Já Dona Maria, conheci por meio da sua filha taxista, Cleide, que faz parte de um universo expressivo de mulheres taxistas na cidade de Foz do Iguaçu. Maria é “*pasera*” há trinta anos, desde que chegou em Foz do Iguaçu para trabalhar, como ela mesmo relata no filme *Pasajeras* (2021).

Quando eu vim para Foz do Iguaçu, aqui era diferente, era muita gente, muito mesmo, muito movimento, né. Eu cheguei sozinha. Eu cheguei e fui para um hotel ali do lado da rodoviária velha. Um hotelzinho que até queimou, faz tempo, já, que ele queimou. Era de madeira, bem simplezinho, fiquei ali, das 3 horas da

manhã até 6 horas da manhã. Levantei, fui para o aeroporto, fui pra Argentina, fui para as Cataratas e para o Paraguai. Fiz toda essa rota minha, que minha vontade e minha curiosidade era demais, né. Daí, no outro dia, já fui atrás de serviço. Arrumei um lugar para ficar e já comecei a trabalhar. (Depoimento de Maria Lima no filme *Pasajeras*, 2021)

Por último, conheci a realidade das indígenas Makás que trabalham com a venda de artesanato em frente aos dois principais pontos turísticos da cidade de Foz do Iguaçu, as Cataratas do Iguaçu e o Parque das Aves. Suzy, a avó de Alejandri, a única personagem criança do filme *Pasajeras* (2021).

Destaco o encontro com as personagens mulheres do filme *Pasajeras* (2021), porque todas elas nos ajudam a montar este quebra-cabeças de contradições e de “situações de fronteira” que são o terreno fértil para a construção de imagens e de imaginários para o cinema e que podem contribuir também para a compreensão dos conflitos que se colocam nos outros filmes, sem necessariamente eles estarem assentados na mesma perspectiva de abordagem do espaço territorial, mas que são amalgamados a partir das histórias das personagens femininas que se cruzam de alguma forma, seja pela precarização do mundo do trabalho, seja pelas relações intrafamiliares e os papéis de gênero, dentre outros motivos.

No filme *Mulher do pai* (2017) encontramos-nos com a adolescente Nalu que está diante de uma decisão em sua vida, qual seja, a de permanecer no povoado junto ao pai cego ou, então, migrar para a capital do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, e seguir seus estudos acompanhando sua melhor amiga. No filme, a diretora Cristiane Oliveira busca elementos que compõem uma realidade social marcada pelo patriarcado e pelo machismo, por isso, a escolha pelo isolamento de uma pequena Vila rural no Pampa. Neste ambiente, temos a presença de um pai que pouco conhece e dialoga com a filha, ao passo que Nalu vai descobrindo sua sexualidade e seus desejos, ao iniciar uma relação com um jovem uruguaio. A distância entre pai e filha é algo central no filme e que, aos poucos, vai diminuindo, o que gerou, inclusive, por parte do público conservador do sul do Brasil, um grande incômodo, pois consideram que, no filme, aconteceu um incesto, devido ao fato de pai e filha começarem a se tocar, se conhecer e, com isso, a ter maior intimidade.

Figura 43 - Frames do filme “Mulher do pai” (2017)



Os dois frames acima são um exemplo nítido da relação entre pai e filha no filme. Na primeira imagem, a porta da casa separa os dois, logo após a morte da avó. São duas pessoas estranhas e distantes que terão que aprender a conviver. Este enquadramento é uma característica da fotografia de Heloisa Passos que demarca bem esse distanciamento de pai e filha por meio destes subterfúgios, de enquadrá-los de forma distanciada, entremeados por portas e janelas. Já na segunda imagem, o pai cego toca no rosto da filha pela primeira vez na vida de ambos e, com isso, consegue reconhecer os traços da mãe de Nalu que morreu no parto.

A ambientação da história de Nalu e do pai na Vila São Sebastião agrega muito significado ao enredo, visto que se trata de uma região isolada no Pampa, onde ainda é possível encontrar a figura mítica do gaúcho, homem do campo que lida com gado e que se desloca pelo campo sobre um cavalo. Conforme relata a diretora Cristiane Oliveira (2020), o filme *Mulher do pai* (2017) nasceu da sua vontade de falar sobre uma aproximação de pai e filha. Uma filha que, de repente, tem que cuidar de um pai cego e, com isso, tem que lidar com sentimentos que ela desconhece, e que não sabe muito bem como encaixar na sua vida. Trata-se de um pai que precisa de ajuda, pois vive num ambiente rural que não dá condições de acessibilidade para que ele possa ter uma vida mais independente. Nalu precisará cuidar do pai, por ele ser cego, então, isso gera uma proximidade nova entre ambos. Conforme relata a diretora:

Essa relação da mulher com o pai que é sempre essa primeira referência masculina, tem a ver com a minha experiência de ter crescido No Rio Grande do Sul que sempre me trouxe uma sensação de uma cultura com um foco muito grande na figura masculina. Não só do folclore, dessa imagem do gaúcho que é um folclore inventado, criado e formalizado, melhor dizendo, pelo Paixão Cortes e o Lessa no Movimento Tradicionalista Gaúcho e que reúne uma série de elementos que depois se desdobraram em uma série de elementos muito mais rigorosos nos Centro de Tradições Gaúchas (CTGs). (...) Depois a gente vai crescendo e vai entendendo de onde vem as coisas e a gente sente como a mulher é muito vista em função do homem em diversas situações e como na própria adolescência como a relação com o homem é muito definidora de um

grupo. (OLIVEIRA, 2020. Entrevista concedida para o programa Charlas Fronteiriças, on-line)⁷⁷

A partir da compreensão das questões centrais que moviam a história da personagem principal do filme *Mulher do pai* (2017), Cristiane Oliveira decidiu deslocar a história para a região da fronteira, por entender que ali era um espaço geográfico propício para investigar como ainda hoje se manifesta essa cultura gaúcha, centrada na figura masculina, e, por isso, bastante opressora para as mulheres. A diretora acrescenta:

Naturalmente a gente desloca para essa região, quando se pergunta sobre nossas origens, sobre as origens do povo gaúcho, essa base da nossa cultura, dessa cultura que tem muito a ver com a criação de gado que é uma atividade muito masculina e ela determina uma série de relações sociais, então, quando eu me volto para a fronteira e quando eu olho para esse filme que é para tratar da relação de uma menina com um homem, no caso um pai, me dá vontade de situar neste lugar, para investigar essa origem dessa sensação. (OLIVEIRA, 2020, on-line)

Na construção da personagem Nalu, uma das referências da diretora Cristiane Oliveira foram as pinturas do artista Balthus⁷⁸, em especial, a pintura *Thérèse* (1938) (Imagem X, abaixo). O pintor, inspirado em sua vizinha adolescente de 11 anos, marcou em suas obras a expressão de uma menina que, por vezes, estava em posições onde era possível ver suas roupas íntimas. Suas obras foram censuradas diversas vezes durante sua trajetória, pois consideravam que se tratavam de pinturas que hipersexualizavam uma criança.

No filme *Mulher do pai* (2017), não percebemos visualmente essa sensualidade da adolescente Nalu, por meio da forma como ela se veste ou se coloca em cena, como na pintura de Balthus (1938), no entanto, essa percepção da sua sexualidade aflora quando ela conhece um jovem uruguaio. Essa aproximação entre o jovem e a adolescente incomoda o pai de Nalu que tampouco sabe lidar com a situação, o que gera um ambiente de desconforto do pai em relação a esta nova realidade vivenciada pela filha adolescente. Essa descoberta da sexualidade da filha faz com que o pai também busque formas de viver sua limitada sexualidade, por exemplo, encontrando com uma mulher da cidade que trabalha como prostituta.

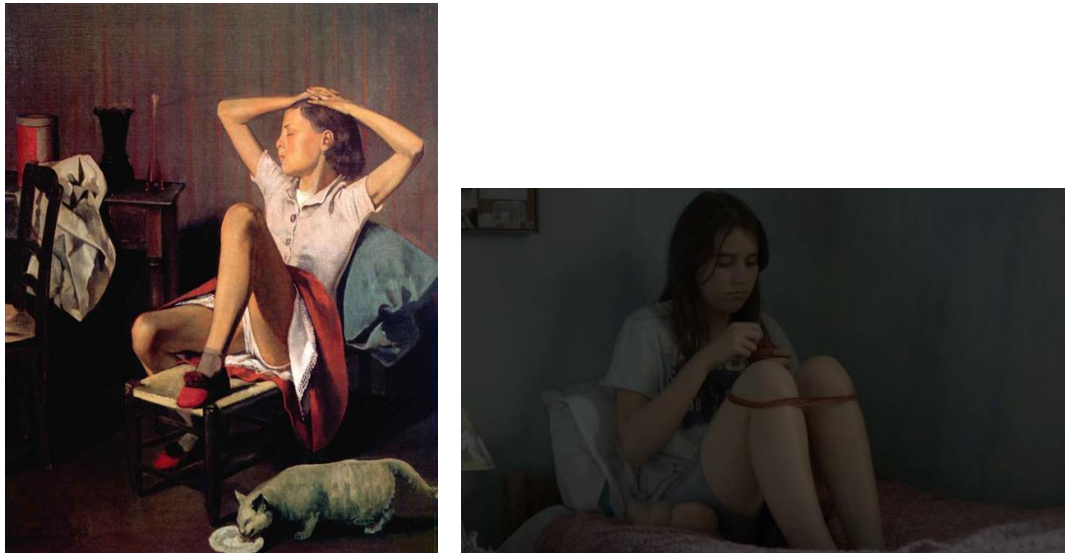
Se, por um lado, não vemos explicitamente a possível “sensualidade” de Nalu, expressa em sua forma de vestir, como na pintura *Thérèse* (1938), em alguns momentos, vemos posições de seu

⁷⁷ Entrevista de Cristiane Oliveira concedida para o Programa Charlas Fronteiriças. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e0c19GEEeSU&t=1615s>>. Acesso realizado em: 03 jan. 2022.

⁷⁸Balthus é o pseudônimo de Balthasar Klossowski (29 de fevereiro de 1908 – 18 de fevereiro de 2001), foi um artista plástico francês, de origem polaca. Em toda a sua carreira, Balthus rejeitou as convenções usuais do mundo da arte. Insistia que as suas pinturas deviam ser vistas, e não lidas, e resistiu a todas as tentativas para elaboração de um perfil biográfico.

corpo que lembram a adolescente de Balthus ou, então, seu estado de ânimo, com o rosto taciturno e que está relacionado à insegurança de Nalu diante da nova convivência com o pai naquele ambiente familiar e íntimo.

Figura 44 - Pintura de Thérèse de Balthus (1938) e Frame do filme "Mulher do pai" (2017)



Cristiane Oliveira não desejava fazer um filme centrado em uma personagem com um arco narrativo principal duro, ou seja, um roteiro que não permitisse mudanças na personagem principal, seja mudanças afetivas ou mudanças em seus itinerários. Ao contrário, a diretora teve contato com o trabalho de Maureen Murdock (1990) que vai apresentando as diversas contradições das formas de representação da mulher nas narrativas ficcionais e, com isso, a personagem não precisa necessariamente seguir um objetivo restrito, mas pode avançar com uma estrutura mais circular, como é o caso da Nalu:

Ela vive uma estrutura narrativa que é composto por vários círculos no entorno dela por que é uma jornada rumo a construção da própria identidade. É um arco dramático que vai se montando aos poucos e na interação com outros círculos narrativos como a relação da Nalu com o pai, a relação dela com a professora, com a amiga, com o uruguaio e cada novidade na relação com eles vai impactando nessa construção lenta com ela mesma, nesse momento de transformação que ela vive sem um norte claro. (OLIVEIRA, 2020, on-line)⁷⁹

São muitas tensões que permeiam a vida da adolescente Nalu, dentre elas, a percepção da sua sexualidade, a presença da sua professora de artes que passa a ocupar o papel de companheira

⁷⁹ Podcast ilustrado “Reescrevendo o filme Mulher do pai – a criação colaborativa do curta ao longa”. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=0gSQvt-zJn4>>. Acessado realizado em: 20 set. 2021.

do pai e, com isso, o lugar da mãe que sempre esteve ausente durante toda sua vida. Ainda, a necessidade de decidir deixar a Vila São Sebastião e partir para a capital, o sumiço do jovem uruguaio que, depois de ter uma breve relação com ela, foi embora da vila, sem se despedir ou dar notícias.

Todas essas tensões e conflitos íntimos e sociais são assentados neste espaço geográfico de fronteira, nem tão próximo do Uruguai, no entanto, nem tão distante, mas se prefiguram diante das várias fronteiras impostas pelas diferenças geracionais e de gênero entre pai e filha. Melhor dizendo, são essas dimensões de fronteira, na perspectiva cultural e simbólica, que se impõem na vida de Nalu fazendo com que ela possa, no decorrer da sua jornada circular, ir aos poucos descobrindo sua própria identidade que, por certo, não será definitiva.

No filme *La patota* (2016), Paulina decide voltar de Buenos Aires para o interior do país, mais precisamente para a cidade de *Posadas* que está em frente a cidade de *Encarnación*, no Paraguai. Logo no início do filme, o pai de Paulina julga sua decisão, o que para ele corresponderia a “*fantasias românticas de una mochilera*”. A jovem advogada responde ao pai o chamando de “*dogmático, conservador, reacionário, classista y elitista*”. Ambos durante a discussão defendem os papéis assumidos na região. O pai de Paulina é o juiz da província de *Misiones* e, na perspectiva dele, sua atuação impede que o governador avance com o processo de militarização da fronteira, inclusive, com a possível deportação de muitos migrantes que são alunos de Paulina na escola rural. Paulina, mesmo diante do questionamento do pai, que a considera super qualificada para a tarefa na escola, acredita que é fundamental estar no chão da sala de aula e colaborar para implementar o projeto de direitos humanos com os jovens da região.

A divergência entre pai e filha se acentuará durante o filme, em especial, quando Paulina será vítima de um estupro coletivo por parte de seus estudantes que a confundem com outra mulher, a Vivi, ex-namorada de um dos rapazes. Paulina, mesmo reconhecendo seus agressores, decide não denunciar os jovens paraguaios, antes gostaria de entender os motivos que os levaram a tal ato de violência. A advogada considera que a justiça institucional não respeita o direito das pessoas, em especial, pessoas pobres, mas sim, busca somente culpados. A situação se agrava quando a personagem descobre que está grávida e decide não abortar o bebê, contrariando mais uma vez o pai que lhe garante todas as condições econômicas e o apoio psicológico para tal.

Paulina empreende sozinha uma jornada para entender os motivos que levaram aqueles jovens a estuprá-la. Ela procura o rapaz responsável pela ação, ele que é um trabalhador paraguaio de uma madeireira da região. Essa “jornada” solitária leva Paulina a ocupar o centro do quadro cinematográfico do filme. Ou seja, a vemos, de forma mais frequente, no centro da imagem, seja

em momentos de deslocamento pelo bairro periférico onde decide viver com a amiga e colega Laura, seja em diversas cenas que a personagem está introspectiva e em silêncio (figuras abaixo).

Figura 45 - Frames do filme "La patota" (2016)



Paulina assume o centro do quadro, assim como assume a responsabilidade sobre suas decisões, pela não acusação dos jovens, pela não realização de um aborto, pelo fim do relacionamento com seu namorado e, ainda, pela recusa em identificar os jovens estupradores. Essa jornada se constituiu a distância do seu pai, já que ele se mostrou profundamente inconformado diante das escolhas da filha.

O filme nos apresenta várias contradições daquela região, desde os questionamentos de Paulina quanto ao papel da abordagem e da violência da polícia, a partir da lógica do punitivismo. A violência a que estão submetidas as mulheres, considerando que, além de Paulina, a personagem Vivi foi vítima de estupro, o qual foi realizado por um tio dela, quando ela tinha 14 anos de idade. Além disso, é num diálogo com a tia de Paulina que vemos a reflexão sobre o avanço das plantações de pinus na região, o que mudou a paisagem e intensificou a depredação da natureza restringindo a presença da Selva Misioneira no local intensificando a presença das madeiras onde a mão de obra dos migrantes paraguaios é absorvida por condições precárias.

Como mencionamos no capítulo 2, o filme *La Patota* (2016) inicia com um plano-sequência que destaca a tensão entre pai e filha. Essa escolha estética no início filme nos revela duas questões principais, ou seja, os conflitos que atravessarão toda a narrativa entre o juiz da Província de *Misiones*, o pai de Paulina, e a jovem advogada que decide retornar para a fronteira. Também nos

revela uma característica marcante da narrativa que é a câmera na mão e em movimento de acompanhamento constante da personagem pelo território de fronteira.

No filme apresentam-se duas formas de representar a história de Paulina. a primeira é a relação de conflito entre pai e filha que, em muitos momentos, repete a perspectiva do tensionamento numa estrutura de plano e contraplano que sempre mantém pai e filha no quadro, um fazendo referência à presença do outro. Ou, ainda, os dois estando no mesmo quadro, um em frente ao outro, nitidamente numa postura de enfrentamento. A segunda questão é o destaque de Paulina no quadro cinematográfico, conforme mencionamos acima.

Figura 46 – Frame do filme *La patota* (2016)



As especificidades da linguagem cinematográfica nos ajudam a intensificar as tensões intrínsecas ao enredo e a relação entre os personagens. Ao mesmo tempo, as fronteiras culturais, simbólicas, de gênero e geracional são fundamentais no desenrolar da história. Mais uma vez temos um final em aberto, não sendo previsível o destino da personagem Paulina. Temos apontamentos que partem de suas decisões, sempre relacionadas com o seu contato com as demais histórias, as quais se apresentam paralelas, sejam estas histórias das mulheres que encontra na jornada, seja aquela do pai ou, ainda, a história dos jovens agressores.

Rosália, uma mulher de mais de cinquenta anos, que, todos os dias, cumpre a mesma rotina. Ela coordena a equipe de trabalho para atingir as metas de produção na fábrica de reatores em São Paulo. Depois, no retorno à casa, lava roupas, as estende no varal e faz o jantar, enquanto seu irmão coloca a mesa. Logo depois do jantar, já em seu quarto, com luz baixa, ela faz um bordado, enquanto o irmão, no quarto ao lado, assiste à televisão. O filme *Pela janela* (2017), de imediato, consegue nos capturar para a compreensão de que todos os dias da operária Rosália são assim.

O despertador toca cedo, ela se senta na lateral da cama e abre a janela. Esse despertar da cama sempre está carregado por um cansaço e pela cabeça cabisbaixa de Rosália. Na cozinha, ela prepara o café e a marmita que vai levar para o trabalho, enquanto escuta músicas no rádio. Mais uma vez, temos a sensação de que todos os dias a mulher seguem estes mesmos rituais. Não nos parece à toa o fato da escolha dos enquadramentos serem reiterados no filme. A câmera se

posiciona a um ângulo de 90 graus da personagem, enquadrando-a a partir da contraluz da janela ou, então, mesmo quando a cama não está posicionada em frente a janela, o rosto de Rosália é iluminado pela luz que entra da janela, como é o caso da cena em que ela e o irmão se hospedam em um hotel na fronteira.

Figura 47 - Frames do filme "Pela janela" (2017)



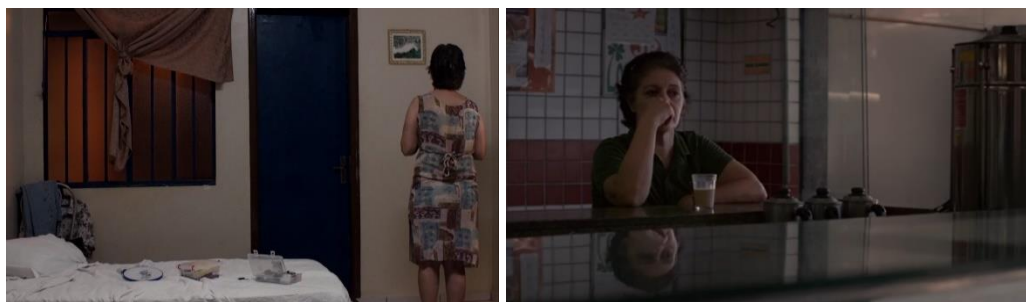
A história de Rosália, no filme *Pela Janela* (2017), traz questões importantes, como a dupla jornada de trabalho realizada por esta mulher, fora de casa e depois nos afazeres domésticos. Rosália não tem marido ou filho(s), mas é de responsabilidade dela o cuidado da casa que divide com o irmão. Ao mesmo tempo, descobrimos, durante o filme, que ela foi responsável por cuidar da mãe até sua morte.

Rosália se sente “velha” e o tema da idade também aparece de pano de fundo da história. Nota-se, ainda, a perspectiva de uma vida solitária, dedicada ao cuidado, inclusive, o cuidado com as metas a serem cumpridas na fábrica, o cuidado com a casa, o cuidado com a mãe e o irmão. E, nesta solidão que habita os dias de Rosália, talvez, ela se cuide pouco. Essa questão fica mais nítida durante a viagem realizada na trama. A primeira mudança no seu “estado de espírito” e no seu humor se dá logo depois da forte emoção de conhecer a exuberância das Cataratas do Iguazu, quando Rosália troca o medo por lágrimas e risos junto ao irmão. Depois, no percurso até Buenos Aires, eles vão se encontrando com grupos de pessoas idosas daquele país em diversas confraternizações entre as pessoas da mesma idade. Música, dança e a sociabilidade coletiva chamam a atenção de Rosália que, no início, se sente muito desconfortável, seja pela sua dificuldade

de compreensão do espanhol, seja por identificar que se tratasse de um tipo de socialização, o qual ela não estava acostumada.

Outra marca muito presente na forma de enquadrar a personagem Rosália é ela de costas no quadro cinematográfico, quando a câmera está a 180 graus do rosto da personagem. Ou, ainda, em diversas cenas, onde ela aparece com seu rosto invertido, em reflexos na água (do tanque de reatores; do tanque em casa; ou na bancada da lanchonete ainda em São Paulo).

Figura 48 - Frames do filme “Pela Janela” (2017)



Rosália, uma mulher quieta, solitária, que se considera “velha” e nos parece sempre se esconder da frontalidade da lente do diretor de fotografia Cláudio Leone. Seu rosto mais brando começa a ser centro da imagem, quando ela já está na Argentina e passa a ter uma outra atitude diante da vida, percorrendo as ruas da capital argentina sozinha, conversando com a mulher mais jovem de *Misiones* e seus filhos na pousada, participando de uma festa de aniversário de uma mulher mais idosa, onde a música é marcante no ambiente.

Temas como a solidão da mulher, a dedicação aos diferentes tipos de cuidado, a dupla jornada de trabalho e a falta de socialização para além do mundo do trabalho se constituem como elementos que evocam algumas das questões que marcam o texto fílmico de *Pela janela* (2017) e nos traz novas percepções sobre esse emaranhado de histórias latino-americanas no filme que, mais uma vez, se configuram como narrativas que atravessam fronteiras físicas, culturais e simbólicas.

No filme *Guarani* (2015), o avô Atílio e sua neta Iara, ao se deslocarem juntos pelo Rio Paraná, começam uma jornada que os aproxima e os coloca, lado a lado, no quadro cinematográfico (Imagens abaixo). Antes desta viagem, foram muitos os enfrentamentos entre os dois. A adolescente ajudava todos os dias o avô no trabalho de pesca e transporte pelo Rio Paraná, mas ele considerava que isso era lida para homens e carregava a frustração de não ter nenhum neto homem. Ele vivia rodeado de mulheres, na sua casa simples, localizada na beira do Rio.

O avô é profundamente arraigado nas tradições da cultura do Paraguai, por um lado, pela marcante expressão do machismo presente na divisão sexual do trabalho; por outro lado, pela necessidade de afirmar o guarani como a principal língua falada em sua casa. Iara, no entanto, é de

uma outra geração, gosta de escutar *rock'roll* em seu *walkman* enquanto se desloca de bicicleta pela vila e dialoga com as pessoas que encontra se expressando muito bem entre o guarani, o espanhol e o portunhol.

Iara tem sua vida marcada pela ausência da mãe que migrou para Buenos Aires atrás de emprego. Ao receber a notícia de que sua mãe estaria grávida e ela teria um novo irmão, Iara chorava sozinha no banheiro de casa. Mas não esperava, no entanto, que seu avô decidiria viajar com ela, pelo Rio Paraná, para buscar seu neto homem. Atilio acreditava que o menino devesse nascer no Paraguai e pretendia ensiná-lo a trabalhar no rio, como todos os outros homens da vila de pescadores onde viviam.

Figura 49 - Frames do filme "Guarani" (2015)



3.2. Os debates teóricos-práticos que pavimentam às lutas das mulheres trabalhadoras: nossas lentes sobre o cinema e as mulheres no quadro cinematográfico

Conforme a pesquisadora Menara Guizardi, em seu texto “*Las Mujeres y las regiones fronterizas latino-americanas. Movilidades, violências y agencias*” (2020)⁸⁰, ao tratarmos da relação entre mulheres e regiões de fronteiras, temos que recuperar algumas definições mais gerais das dinâmicas de circulação nesses territórios, pois as fronteiras são regiões complexas, heterogêneas e com uma diversidade constitutiva que seria um equívoco defini-las da mesma fora. Podemos pensar na discussão que já apresentamos das diferenças entre as fronteiras permeadas por uma “fronteira seca” e as fronteiras que estão marcadas por demarcações da natureza, como é o caso dos rios. No entanto, há algumas questões que permeiam, segundo a pesquisadora, a especificidade estruturante desses territórios, quais sejam:

Primero, estas áreas suelen ser poco o mal conocidas desde los centros de decisión de cada país. La concentración del poder político en ciudades o regiones por lo general alejadas de las fronteras configura estas últimas como zonas periféricas. Sus demandas, necesidades y particularidades son, en el mejor de los casos, malinterpretadas, y en el peor (y más frecuente), ignoradas desde los centros de decisión nacionales. La presencia de servicios públicos estatales en regiones fronterizas –sanitarios, educacionales, o incluso las oficinas documentales, para citar tres ejemplos muy mencionados en la bibliografía pertinente– es frecuentemente más deficitaria que en otros territorios. (...) Segundo, las disputas territoriales, económicas, políticas y sociales entre naciones colindantes afloran en las relaciones cotidianas en las fronteras y son parte constitutiva del modo de vida, de las identidades y de los procesos de producción y reproducción social. El día a día de quien habita en estos territorios depende de la movilidad constante entre espacios nacionales. La intensidad de estas movilidades se configura de manera específica en cada frontera y entre diferentes grupos sociales. No obstante, las economías y vidas fronterizas se construyen precisamente a partir de las pequeñas, medianas y grandes ganancias que se pueden obtener con estas vinculaciones y cruces: atravesando mercancías, dinero, servicios y actividades de un lado a otro, entre países. (GUIZARDI, 2020, p. 73-74)

Ao mesmo tempo em que essas regiões são invisibilizadas pelas políticas nacionais, em especial, os serviços públicos disponíveis para atender às necessidades básicas da população, é correto afirmar que nestes territórios encontramos maior presença militar estatal. Para a pesquisadora Guizardi (2020), isso tem implicações para a mobilidade das mulheres, visto que são elas que se encarregam de resolver questões familiares, principalmente, no tocante às necessidades de proteção social, como as demandas relacionadas com saúde, documentação, educação e mesmo em relação ao trabalho informal. Acrescenta a autora:

⁸⁰ Este artigo foi publicado na revista Nueva Sociedad No 289, septiembre-octubre de 2020, ISSN: 0251-3552, <www.nuso.org>. Acesso realizado em: 29 mar. 2022.

Así, las relaciones se van ajustando dinámicamente y los contactos entre unos y otros van cruzando los límites entre cercanía y distancia, legalidad e ilegalidad, formalidad e informalidad, pertenencia y desarraigo. Consecuentemente, las identidades en estos territorios suelen ser camaleónicas: se adaptan a las circunstancias e interacciones, mientras las diferenciaciones culturales (menos fluidas que las identidades) parecen volver una y otra vez a las disputas nacionales. (GUIZARDI, 2020, p. 74)

As formulações da pesquisadora Menara Guizardi (2020), que integra o grupo de pesquisa interdisciplinar latino-americano “Mujeres & Fronteras”⁸¹, nos ajudam a entender as dinâmicas sociais e culturais que perpassam e complexificam esses territórios de fronteiras na América Latina e, com isso, alargam as possibilidades de interpretação da realidade e como as histórias do cinema, a partir das personagens mulheres, podem imprimir, em suas histórias (mesmo que ficcionais) -, alguns destes conflitos. A partir do que nos pontua a autora, é possível materializarmos essas questões da mobilidade, da ausência das políticas públicas nestes territórios à parte, em especial, nos filmes *La Patota* (2016), *Guarani* (2015), *Mulher do pai* (2017), e ainda, centralmente no filme *Pasajeras* (2021).

Guizardi (2020) debate, ainda, o papel da conformação das fronteiras nacionais, destacando a fronteira entre a Argentina, o Brasil e o Paraguai, que é fruto das disputas coloniais e das disputas na conformação dos Estados-Nação na América Latina (conforme já demonstramos no capítulo 1), que se ancoraram em conflitos bélicos, com enfrentamentos militares, a exemplo da Grande Guerra. Isso significa dizer que são contextos territoriais que têm em suas cicatrizes históricas os resultados da violência bélica, para a autora, centralmente, uma violência masculina. Com isso:

*Se estableció así cierta permisividad de patrones de abuso violento de las poblaciones fronterizas en general, y de las mujeres, en particular: su dominación, violación y/o exterminio se convirtieron en un vehículo de expresión del poder de los Estados-nación. Lejos de constituir un pasado olvidado, la yuxtaposición entre **militarización, nacionalización y violencia de género** se materializa actualmente en estos espacios como una tensión social reiterativa. Las investigaciones registran que esta yuxtaposición se reproduce actualmente en la mayor parte de las fronteras latinoamericanas. En ellas, recuperando las palabras de Anzaldúa, **el cuerpo de las mujeres es el campo de batalla donde se marcan las disputas territoriales.** (GUIZARDI, 2020, p.76, grifos nosso)*

A questão das tensões territoriais relacionadas à perspectiva de gênero, seja pela presença do pai ou avô mais conservadores e arraigados, pela presença de um espaço territorial marcado pelo machismo ou pela violência, mesmo que diante de uma intensa militarização por parte dos Estados Nacionais, se manifestam nos filmes, mesmo que não tendo uma centralidade, como é o

⁸¹ Os estudos do grupo de pesquisa interdisciplinar e latino-americano *Mujeres & Fronteras* podem ser encontrados nesta plataforma virtual <<http://www.mujeresyfronteras.com/sobre-el-proyecto/>>. Acesso realizado em: 02 jan. 2022.

caso do filme *La Patota* (2016) e *Guarani* (2015) que exploram isso com maior nitidez. Mas, no filme *Las acacias* (2011), por exemplo, a personagem Jacinta, que tem que viajar com sua filha bebê, estando de carona e sozinha com um homem, gera uma expectativa, visto que é recorrente pensarmos, na condição de espectadores, neste “mundo da estrada”, ainda mais associado a um território à margem, como um espaço privilegiado para a violência patriarcal.

As condições precárias da vida das mulheres trabalhadoras segue sendo um grande tema da humanidade. Mesmo antes de serem representadas nos filmes, as mulheres – sob as marcas do patriarcado que, no capitalismo, encontra o solo fértil para precarizar ainda mais suas condições de existência – já estavam em luta para avançar em um projeto de mundo que pudesse acolher seu direito e fazê-las existir com igualdade. Se, no presente, os estudos de várias áreas, assentados pelas lutas feministas, voltam-se com mais força para a articulação entre território, violência e gênero, neste caso, ainda, agregando a produção de imagens, já no final do século XIX, ao estudar as contradições do sistema capitalista, Marx e Engels, em suas mais diversas obras, nos davam pistas para entendermos o que estrutura esse sistema que se ancora na exploração e na opressão.

A pesquisadora Ana Carolina Brandão Vazquez, em seu texto “A revolução será feminista ou não será?: o legado marxista para a emancipação das mulheres” (2021), destaca que os estudos de Marx sobre a sociedade burguesa se relaciona várias vezes à “apropriação da mulher pelo modo de produção capitalista”, e que, mesmo o autor não tendo avançado para as questões específicas da opressão e da exploração das mulheres, seus estudos foram o ponto de partida para que outros(as) autores(as) pudessem aprofundar o tema, entre eles(as), as mulheres revolucionárias Alexandra Kollontai ou Nadiéjda Krúpskaia, contemporâneas no contexto pró-revolucionário de 1917, na Rússia, e que tiveram a possibilidade de, a partir de um processo radical de intervenção na realidade social, na construção do socialismo, forjaram experiências a partir da relação entre teoria e prática para se pensar em um novo papel da mulher na sociedade.

Seguimos rente ao texto da autora para também compreender a profícua relação entre Marx e Engels, texto este atualizando os estudos de Marx, “localiza a opressão da mulher intimamente ligada à instituição família monogâmica e da propriedade privada, conferindo um caráter material à opressão capitalista” (Vazquez, 2021, p. 11). A autora inicia considerando o papel da obra “A ideologia Alemã” (1846) em que os autores vão construir o entendimento acerca do papel da família como sendo a primeira unidade produtiva, o que é fundamental para a conformação de uma sociedade de classes, isso significa dizer que, no interior da família, se consolida um sistema de hierarquização, a partir da relação com o trabalho. Destacando da obra dos autores:

Com a divisão do trabalho, na qual estão dadas todas estas contradições, e a qual por sua vez assenta na divisão natural do trabalho na família e na separação da

sociedade em famílias individuais e opostas umas às outras, está ao mesmo tempo dada também a repartição, e precisamente a repartição desigual, tanto quantitativa como qualitativa, do trabalho e dos seus produtos, e portanto a propriedade, a qual já tem seu embrião, a primeira forma, na família, onde a mulher e os filhos são os escravos do homem. A escravatura latente na família, é a primeira propriedade, que de resto já aqui corresponde perfeitamente à definição dos modernos economistas, segundo a qual é o dispor de força de trabalho alheia. (MARX; ENGELS, 2007, p. 36)

Conforme nos sinaliza Vazquez (2021), é na produção bibliográfica “Sobre o Suicídio” (1846) que Marx aprofunda a compreensão sobre a opressão patriarcal que sustenta, para ele, a sociedade burguesa. Tendo como base o estudo de vários suicídios, o autor traz a dimensão subjetiva ligada aos aspectos materiais e objetivos desta opressão, pois percebe que grande parte dos suicídios estudados na época foram de mulheres e, neste caso, incluindo mulheres de origem proletária e burguesas.

Logo, Vazquez (2021) segue em seus estudos sobre a opressão da mulher na teoria marxista destacando a obra “O Capital: crítica da economia política” (1867), na qual, mais uma vez, Marx menciona a questão da apropriação do trabalho feminino pelo modo de produção capitalista. Para a autora:

Com o desenvolvimento das forças produtivas, a força muscular torna-se imprescindível, possibilitando a incorporação massiva de mulheres e crianças em franca substituição à mão de obra masculina, desvalorizando a força de trabalho e, portanto, aumentando o mais-valor. (VAZQUEZ, 2021, p. 15)

Por fim, é no livro “A origem da família, da propriedade privada e do Estado” (1884), elaborado por Engels, que o autor trará a dimensão da monogamia e da propriedade privada como a origem principal da opressão sobre a mulher. Ou seja, partindo de estudos realizados anteriormente por antropólogos, entre eles Lewis H. Morgan, sobre sociedades que tinham como características relações de parentesco e familiares baseados na poligamia e na poliandria, o autor, observou que “os papéis atribuídos socialmente para homens e mulheres ganharam novos contornos e, em certa medida, uma verticalidade, uma hierarquia em que o trabalho doméstico ganhava status de subalternidade” (Vazques, 2021, p. 17), a partir da ordem capitalista e burguesa.

É a partir deste referencial teórico do marxismo, em consonância com o período histórico de transformação da base material e subjetiva de uma sociabilidade capitalista para uma sociedade socialista em construção, que as mulheres revolucionárias Alexandra Kollontai e Nadiéjda Krúpskaia assentaram seus esforços para a luta da emancipação das mulheres. Com isso, trataram de diferentes perspectivas da construção desta “nova mulher” partindo das opressões mais latentes advindas da relação entre o patriarcado e o modo de produção capitalista. Elas também travaram

este diálogo com Lenin, o grande líder da Revolução de Outubro de 1917, que também dava atenção às demandas das mulheres.

Kollontai (2017) dedicou-se a formular sobre a moral sexual da burguesia, sobre as delimitações da família e o controle da própria sexualidade. A revolucionária pondera a necessidade de construção de uma nova moral sexual que deve surgir da “necessidade da classe operária em constituir-se enquanto classe para si, forjando os meios de sua emancipação. Sob essa perspectiva, os moldes da família burguesa e o ideal de feminilidade exigida por tal não comportam as condições de emancipação tanto da mulher quanto do conjunto da classe trabalhadora” (VAZQUES, 2021, p.19). Uma das formas de avançar na construção desta nova moral sexual, a partir da sociabilidade socialista em construção, era o debate sobre igualdade de direito entre os sexos, por exemplo. E, ainda, conforme defendia Lenin (2007), era necessário avançar na socialização do trabalho doméstico, no sentido da libertação da mulher.

Logo, é fundamental destacar o papel central do debate de Nadiéjda Krupskaja, que esteve focada na construção do projeto de educação para a nova sociedade socialista, ou seja, a construção de uma pedagogia socialista. Krupskaja avançou na proposta de Lenin, da socialização do trabalho doméstico, como uma medida estruturante para a libertação da mulher, no entanto, para a revolucionária, isso também dependia de um avanço relacionado à desvinculação deste trabalho à responsabilidade feminina. E, por isso, ela destaca o papel da educação para a formação de geração de novos homens e mulheres que não sejam orientados para a divisão sexual restrita do trabalho, ou seja, para Krupskaja, era necessário “ensinar ‘coisas de mulher’” aos meninos. Isso significa dizer, nas palavras da autora, que “É preciso que meninos e meninas aprendam da mesma forma a fazer todo o necessário no trabalho necessário no trabalho doméstico e não se considerem indignos de realizá-lo” (KRUPSKAIA, 2017, p. 90).

Pois bem, com essas lentes teóricas e revolucionárias, retornamos aos anos 2000, marco histórico onde foram concretizadas as obras audiovisuais em análise. Mais de um século depois dos debates travados pelo campo marxista, desde uma perspectiva teórica, mas também a partir de uma experiência concreta de intervenção da realidade, qual seja, a Revolução Russa de 1917, lemos, nos filmes *Las acacias* (2011), *La patota* (2016), *Guarani* (2015), *Mulher do pai* (2017), *Pela janela* (2017) e *Pasajeras* (2021), os mesmos dilemas e contradições latentes.

Ou seja, nas histórias das mulheres protagonistas, em deslocamento pelos territórios de fronteiras, ao sul do continente, se materializam contradições do papel central da família tanto no que tange à divisão sexual do trabalho tanto no que tange às questões que norteiam a moral sexual burguesa. Basta vermos as histórias que atravessam as vidas das adolescentes Nalu e Iara, como também da trabalhadora adulta Rosália, por exemplo. De um lado, temos duas adolescentes,

ambientadas em famílias patriarcais, onde a figura do homem é central, seja na perspectiva do provedor e do detentor do poder de controle, seja na perspectiva do homem como cerceador da própria sexualidade das mulheres. Rosália expressa a representação ideal da mulher que carrega as demandas da dupla jornada de trabalho. Com isso, dialogamos com a pesquisadora Elen Scheneider:

Desde que temos a compreensão de que as mulheres são sujeitos-trabalhadoras é consenso o uso do termo “dupla jornada de trabalho”, e ele representa o trabalho realizado em duas esferas em um mesmo dia ou semana: 1) a doméstica, que envolve os trabalhos de cozinha, de limpeza, de lavanderia e de cuidado de crianças, idosos e doentes e 2) aquela realizada no espaço público e/ou considerada produtiva e geradora de valor econômico, mercantil. As duas esferas são, geralmente, consideradas distintas e até opostas na sociedade atual, na qual o trabalho assalariado tem um papel central e o doméstico um papel invisibilizado ou romantizado. (SCHENEIDER, 2020, p. 27)

No pano de fundo de grande parte dos filmes, o papel das mulheres, associado ao trabalho doméstico, está colocado, assim, reforçamos o caso da trabalhadora Rosália que, durante o dia, se ocupa com seu trabalho na fábrica e, ao final do dia e à noite, aos trabalhos domésticos. Isso é tão marcante em sua vida que, durante a viagem com o irmão para a Argentina, ao chegar num local na beira da estrada onde é possível comprar *souvenires* de viagem, ela só consegue comprar uma panela de pressão. A panela a acompanha até a cidade de Buenos Aires, quando, então, depois de um deslocamento afetivo e o encontro com a realidade de outras pessoas de sua idade, ela resolve deixar a panela na cidade argentina no retorno para casa.

Da mesma forma, é marcante no filme *Mulher do pai* (2017), o papel assumido pelas mulheres no trabalho com o cuidado. Antes, era a avó de Nalu que cuidava do pai cego e, com a morte repentina da avó, passa a ser ela a encarregada em cuidar do seu pai, logo, quando ele conhece sua professora de artes e ambos iniciam um relacionamento afetivo, a nova “mulher do pai” passa a cuidá-lo e, com isso, Nalu pode se mudar para Porto Alegre para seguir seus estudos. Não são diferentes as questões de fundo do filme *Guarani* (2015), quando são as mulheres responsáveis pela casa, por servir o avô Atílio na mesa de jantar, ou por estarem, lado a lado, no momento do nascimento de uma nova criança na família.

Sendo assim, destacamos nas narrativas as várias expressões das formas de exploração e de opressão das mulheres que, em solo latino-americano, em especial, nos territórios de fronteira, ainda marcam a vida concreta das mulheres e o processo de construção de suas subjetividades, com isso, suas identidades. É o caso da constatação da presença das diferentes violências de gênero, da sexualidade reprimida, da imposição da divisão sexual do trabalho, da invisibilidade do valor do trabalho doméstico e do papel do cuidado das mulheres em relação à família. Ainda encontramos

elementos para pensar na solidão da mulher, em muitos casos, ligada aos dilemas com a questão da idade.

Rosálias, Jacintas, Paulinas, Iaras, Nalus, Anahís, Lauras, Vivi, uma tia, uma irmã, a mulher do pai, outras tantas mulheres que vamos encontrando nos percursos dos filmes em análise e que vão tecendo um emaranhado de histórias, de desejos, de inquietações e de percepções de como se estruturam, se arraigam, permanecem ou são tensionadas as mazelas do patriarcado, do machismo, da violência, do silêncio e dos conflitos que marcam os corpos e as trajetórias destas mulheres sobre o solo latino-americano. Ao mesmo tempo em que Soledad, Suzy, Maria e Felícia, mulheres trabalhadoras reais e personagens do filme *Pasajeras* (2021), vão forjando no seu cotidiano a luta pela sobrevivência na fronteira, também marcada pelas contradições de nossa socialidade que se estrutura na lógica da exploração e das opressões.

Ao mesmo tempo, é preciso dizer que estes filmes deslocam, de várias formas, a representação das mulheres no cinema, ou seja, não se tratam de narrativas que exploram as mulheres numa perspectiva de hipersexualização de seus corpos, ou que destinam a elas apenas o papel de coadjuvantes de histórias masculinas, ou melhor, da representação linear da jornada do herói em busca de algum “tesouro perdido”, mas são histórias mais complexas, do nosso ponto de vista, mais dialéticas, que nos colocam diante de várias contradições e tantos outros arranjos das condições materiais da realidade, ao passo que problematizam com centralidade as questões subjetivas destas mulheres.

É fato que poderíamos olhar para estes filmes com uma perspectiva reducionista de que neles vemos a expressão de um tempo histórico que tem as subjetividades humanas construídas a partir da lógica do indivíduo como centro de sua própria história, ou a partir de questões essencializantes na conformação das identidades, no entanto, partimos de uma leitura materialista, histórica e dialética e, com isso, defendemos que esses filmes trazem um emaranhado de complexidades sociais, econômicas, culturais e intersubjetivas que nos ajudam a tematizar e a aprofundar o debate sobre os territórios da fronteiras, a relação com o pensamento sobre as paisagens, em especial, sobre as muitas questões que marcam a vida das personagens e sua relação com este espaço geográfico.

A pesquisadora Andrea Molfetta, em seu artigo “A personagem na natureza: filmes latino-americanos da virada do século” (2012)⁸², analisa filmes realizados no continente a partir da mostra “América Latina: diversidade e semelhança”, de 2007, no Brasil, na Cinemateca Paulista. Chama a atenção da autora como estes filmes contemporâneos realistas ou hiper-realistas, do ponto de vista

⁸² O artigo integra a publicação “Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos”, organizada pelas pesquisadoras Alessandra Brandão, Dilma Juliano e Ramayana Lira. Editora Unisul, Santa Catarina, 2012.

político, são muito menos “audazes e constestários, tanto na forma quanto na construção de personagens, com uma filmografia que aborda os sujeitos na sua intimidade, à procura de um trabalho reflexivo, e ao mesmo tempo, emocional” (MOLFETTA, 2012, p. 137). A autora está colocando estes filmes em contraponto com a produção realizada na década de 1960 em nosso continente, em especial, a expressão dos filmes realizados no bojo dos movimentos dos Novos Cinemas Latino-americanos que tinham como propósito reconhecer na arte uma ferramenta de transformação social.

O deslocamento da forma de pensar e produzir cinema, após a década de 1990 e nos anos 2000, para Molfetta (2012), significa entender que as estratégias de elaboração do discurso sobre o nacional passam atualmente muito mais pela esfera da elaboração dos personagens em seus contextos dramaturgicos, e não mais tendo como centralidade a escolha dos grandes temas que movem as contradições dos Estados-Nação, nem mesmo a partir de uma experimentação de linguagem que, nos anos de 1960, passou pela busca de novas impressões estilísticas, desde a fotografia e a montagem

Andrea Molfetta, ao se deparar com um conjunto de filmes contemporâneos, dentre eles, “*Que tã lejos*” (2006), de Tania Hermida; “*Como pasan las horas*” (2005), de Inés de Oliveira Cézár, ou ainda, “*Cinema, aspirinas e urubus*” (2004), de Marcelo Gomes, para citar alguns, argumenta que essas filmografias estão ancoradas em deslocamentos, viagens sem destino dos personagens, porque “não é uma viagem transformadora, nem de si mesmos, nem dos contextos” (MOLFETTA, 2012, p. 138). Como menciona a autora em relação aos personagens destes filmes:

Mas nem as motivações da viagem, nem seus resultados, lhes competem por completo. Todas são viagens empreendidas por sujeitos que são empurrados pelas suas histórias, e não viagens que o sujeito empreende com espírito de busca. Essas viagens, mais que um percurso proposto com um ponto de chegada, são fugas mais ou menos desorientadas. (MOLFETTA, 2012, p. 139)

A autora argumenta que estes filmes evocam a experiência do *flâneur* romântico das grandes cidades e uma atitude melancólica diante da história, conforme fora descrito anteriormente por Walter Benjamin, no entanto, nestes filmes o percurso dos personagens é continental, indo ao encontro ou sendo rodeado pela natureza do continente. No entanto, Molfetta (2012) ainda defende que essa natureza, que aparece no quadro cinematográfico, não é mais

(...) um símbolo da potência da Nação, como era o cinema clássico e moderno, discursos ainda iluminados pela perspectiva desenvolvimentista das novas metrópoles capitalistas dos processos de modernização econômico e cultural. Glauber tinha certeza de que no sertão encontrava o Brasil. Solanas e Getino, de

que encontravam na Argentina em Tucumán. Sanjinés, Na Puna; Litin, no deserto. (MOLFETTA, 2012, p. 143)

Por fim, para a pesquisadora argentina, a natureza passou a ser um espaço de autorreflexão, que marca um encontro conflitivo com a construção das identidades pessoais. Espaço onde a identidade transforma-se, segundo a autora, em perguntas, lugar onde as certezas são abandonadas e é dado início a um processo de buscas.

Dialogamos com Andrea Molfetta (2012) nesta etapa final da análise das obras filmicas, pois nos parece pertinente a compreensão deste deslocamento dos filmes contemporâneos dos grandes temas da nação, que inspiraram jovens cineastas, na década de 1960, os quais estavam sob a influência de outro momento político e também das referências artísticas e culturais das vanguardas europeias, dentre outras. Este cinema contemporâneo opera sua discursividade, por um lado, na lógica principal dos indivíduos construindo suas identidades, na qual o movimento e o deslocamento pelo espaço geográfico pode ser um impulsionador para a produção dessas novas subjetividades. Por outro lado, como bem menciona Molfetta (2012), se materializam a partir de uma linguagem realista, muitas vezes, hiper-realistas. Explora-se menos as experimentações estilísticas, como bem vimos no capítulo 2, são usados elementos estruturais do vocabulário cinematográfico que os quais convencionou-se a partir dos cânones da cinematografia.

No entanto, nos parece muito relevante chamar a atenção para a articulação discursiva, proposta pelo conjunto de filmes que analisamos, que se estrutura na relação entre o espaço geográfico das fronteiras, a paisagem que é manifestada no quadro cinematográfico, a qual é pano de fundo ou intervenção nas ações das personagens, com a construção de universos dramáticos que têm como foco a história de mulheres latino-americanas, em suas mais diversas perspectivas de representação, e que carregam nos seus trajetos as contradições latentes de uma sociabilidade que se estrutura, como mencionamos várias vezes nesta pesquisa, nas diferentes formas de exploração e opressão.

Ou seja, nos parece que este conjunto de filmes, por mais que esteja reivindicando a construção de personagens mulheres em seus universos íntimos e na perspectiva de construção de identidades individuais, não deixa de refletir e, com isso, de produzir novas sínteses que, a partir da lente do materialismo histórico e dialético, podem nos ajudar a compreender melhor a realidade latino-americana e suas fronteiras aosul.

CARTA DE PASSAGEM PARA A CONCLUSÃO

A história em movimento traz, ao nosso presente, novos desafios à humanidade. Enquanto finalizo este trabalho acadêmico, o mundo divide-se, de forma maniqueísta e rasa, entre a “figura do mal”, ou do bandido, representada por Putin e a Rússia, e a história do “bom moço”, Zelensky, um comediante, que hoje é considerado o novo estadista do século, ao estar à frente da “resistência ucraniana”. Ignora-se, diante desta perspectiva reducionista e maniqueísta, a história que joga luz sobre o presente e é o que nos permite pavimentar o caminho para um novo futuro, no qual não estejamos reproduzindo as mesmas contradições históricas.

Em mais um tema central para a conjuntura, nunca foi tão importante a geografia, suas fronteiras, o “imperialismo, ou seja, a fase superior do capitalismo”, como nos disse o camarada Lênin.

O professor de geografia Rogério Haesbaert, nesta semana, postou uma relevante contribuição no seu mural do *Facebook* (o novo palco contemporâneo dos debates e embates). Neste texto, ele nos chama a atenção para o fato de que o conflito entre a Ucrânia e a Rússia, que se acirra nesses dias (março de 2022), não se trata de uma guerra “nem somente de heróis ou bandidos, nem apenas velhas ou novas geografias”. Destaco de suas palavras:

“Mas é no confronto que se escancaram as oposições. A guerra declarada funda-se sobre a fabricação de um inimigo e exacerba o binarismo hierárquico entre bons e maus, mocinhos e bandidos. Aos olhos ocidentais, Zelinsky vira herói e Putin, o grande bandido. Estados Unidos e União Europeia, em defesa da democracia, mesmo enviando armas, estão do lado do bem; todos os males estão do lado da Rússia. Sob esse fundo, proliferam as explicações simplistas que, assim, ignoram nuances e ambigüidades, impedindo qualquer diálogo e negociação. Ambiente perfeito para o desentendimento, selando a máxima de Sun Tzu de que “a arte da guerra se baseia no engano”. É preciso enganar o outro enganando-se a si mesmo: tanto Putin quanto Zelinsky, cada um a seu modo e com seu nível de autoritarismo, incorporam o mito de heróis nacionais, porta-vozes transformados em atores centrais no palco espetaculatório da guerra. Diante de tudo isso, mesmo num mundo marcado pela virtualidade, a velha Geografia ainda se impõe, e a todo momento acionamos o mapa para nos situar. De repente todos sabemos o nome das mais importantes cidades ucranianas e até de ruas de Kiev. Memorizamos cartograficamente as áreas dominadas pelos russos, e sabemos o nome de todos os países limítrofes da Ucrânia, que já acolhem quase 700 mil refugiados. Para os corpos humanos - o corpo como nosso primeiro-último território - não há virtualidade, apenas se reforça o peso da materialidade: onde abrigar-se, para onde fugir?” (HAESBAERT, 2022, on-line).

O peso da materialidade, dos enfrentamentos dos dilemas humanos numa sociabilidade capitalista, que se sustenta também no conflito bélico (e, ainda, centrado, completamente, na figura masculina), é o que marca a construção das nossas subjetividades nestes tempos de conflitos. Enquanto a imprensa ocidental assume uma perspectiva deliberadamente racista, esquecemos que na Somália também há guerra. Não podemos perder a coragem e o ânimo para mudar esse estado de coisas.

Brasília, março de 2022.

CONCLUSÃO

Reiteramos que o que nos moveu neste percurso de doutoramento foi a necessidade de aliar a prática da realização cinematográfica à análise fílmica e à reflexão teórica sobre a produção cinematográfica contemporânea de parte de nosso continente latino-americano. Nesse sentido, o fazer cinematográfico está imbricado pelas leituras dos filmes de outros(as) realizadores(as) e vice-versa.

Para além do processo de estudos teóricos e da realização do meu primeiro longa-metragem, ainda deu-se a produção e editoração de um livro de poesia, chamado “Fronteriza”, que se conformou nesta caminhada do doutorado, sendo resultado da pesquisa do projeto do filme *Pasajeras* (2021), ou seja, este processo de formação, que se encerra com este texto, conformou-se, também, a partir da concepção de um *nanduti fronteirizo*, enlaçando pesquisa, realização cinematográfica, poesia e política.

A fronteira, objeto de pesquisa que nos acompanha desde a graduação em jornalismo, depois, no mestrado em ciências sociais, passou a ser entendida desde outra perspectiva teórica e, mais do que isso, desde as formulações no cinema, e o que antes estava na comunicação e na fotoetnografia, no doutorado, deslocou-se para a área específica em que atuo hoje, como docente, pesquisadora e realizadora. Retomando Walter Benjamin (2002), no seu texto “A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica”:

O cinema é a forma de arte correspondente aos perigos existenciais mais intensos com os quais se confronta o homem contemporâneo. Ele corresponde a metamorfoses profundas do aparelho perceptivo, como as que experimenta o passante, numa escala individual, quando enfrenta o tráfico, e como as experimenta, numa escala histórica, todo aquele que combate a ordem social vigente. (BENJAMIN, 2002, p. 192, grifo nosso)

Benjamin ilumina nossa análise e relação com o cinema, como também a necessidade da produção de novas sínteses, sempre que o cineasta, como construtor de discursos por meio das especificidades da linguagem, se coloca em movimento, com sua interpretação sobre os materiais da realidade do mundo contemporâneo, e, assim, é provocado a construir história: a história das

imagens e dos distintos imaginários provocados por estas imagens. Fomos, durante este trabalho, instigados a tecer uma análise filmográfica, a partir da *práxis* representada pelo *ñanduti*, ou seja, o encontro de linhas, formas, cores e texturas que, no artesanato paraguaio, se materializa em um emaranhado de fios, mas que, nesta tese, representa o encontro entre a teoria e a prática no pensar e no fazer cinema, a partir de vários caminhos de análise das filmografias.

Este trabalho partiu de uma escolha de textos fílmicos que trazem várias questões em comum, dentre elas, o fato de terem sido realizados em regiões de fronteira ou de passagem por estes espaços geográficos, entre os países Argentina, Brasil, Paraguai e Uruguai. Todos os filmes foram realizados em acordos de coprodução tendo em suas equipes técnicas artísticas e recursos movimentados desde os vários países envolvidos. Ainda contamos com a escolha pelo protagonismo de mulheres (adolescentes e adultas) nas narrativas. De uma forma ou outra, essas mulheres protagonistas estão em deslocamento pelo território entrefronteiras – sejam estes deslocamentos cotidianos ou deslocamentos impulsionados por uma viagem. Este recorte filmográfico também esteve centrado em obras realizadas na última década, o que, para nós, está no bojo de produções cinematográficas impulsionadas por políticas públicas que promoveram uma necessária – mesmo que, do nosso ponto-de-vista, insuficiente – descentralização das produções, a partir dos grandes centros urbanos dos nossos continentes.

Para além dos filmes dirigidos por outros diretores e diretoras, colocamos em diálogo, nesta pesquisa, o filme *Pasajeras* (2021), de minha autoria, no sentido de apontar a relação entre teoria e prática para a construção de uma *práxis* cinematográfica voltada para a compreensão dialética da fronteira e suas diversas contradições, a partir de especificidades territoriais, paisagísticas e culturais. Partimos do interesse de, ao destrinchar essas narrativas, entender como se movimentam novas sínteses e formulações acerca destes espaços geográficos às margens dos Estados-Nação.

Para Walter Benjamin (2002), o cinema tem como função primordial criar equilíbrio entre o homem e o aparelho. Isto significa dizer que cabe ao cinema não apenas entender como ele se representa diante do aparelho mas também como ele representa o mundo, graças ao aparelho. Conforme o autor,

Através dos seus grandes planos, de sua ênfase sobre pormenores ocultos dos objetos que nos são familiares, e de sua investigação dos ambientes mais vulgares sob a direção genial da objetiva, **o cinema faz-se vislumbrar, por um lado, os mil condicionamentos que determinam nossa existência**, e por outro assegura-nos **um grande e insuspeitado espaço de liberdade**. Nossos cafés e nossas ruas, nossos escritórios e nossos quartos alugados, nossas estações e nossas fábricas pareciam aprisionar-se inapelavelmente. Veio então o cinema, que fez explodir esse universo carcerário com a dinamite dos seus décimos de segundo, permitindo-nos empreender viagens aventurosas entre as ruínas arremassadas à distância. O espaço se amplia com o grande plano, o movimento

se torna mais vagaroso com a câmera lenta. É evidente, pois, que a natureza que se dirige à câmara não é a mesma que a que se dirige o olhar. A diferença está principalmente no fato de que o espaço em que o homem age conscientemente é substituído por outro em que sua ação é inconsciente (BENJAMIN, 2002: 189, grifo nosso)

A partir do pensamento de Benjamin, compreendemos que é este poder do cinema, de depurar os materiais da realidade, que o permite chegar às novas sínteses, como tematizamos em diálogo com o filósofo Badiou (2015) ainda na introdução deste trabalho. Ou seja, a linguagem, suas especificidades técnicas, estéticas e políticas partem das escolhas realizadas fora do quadro, de forma consciente e inconsciente, pelos realizadores e realizadoras, espaço este que conforma um locus criativo e político para pensar os vários temas que atravessam a humanidade e podem ser materializados nas histórias cinematográficas. Cabe às imagens, com isso, ampliar a produção de imaginários, neste caso, acerca dos espaços geográficos, de suas paisagens naturais decodificadas por meio da linguagem, e as personagens mulheres, em especial, e suas histórias de vida.

É a partir deste esforço, de posicionar o cinema como um forma artística e uma produção social, que tecemos este estudo reivindicado como um *nãnduti fronteiriço* que partiu da análise contextual e histórica de onde se assentam nossas histórias nos filmes *Mulher do pai* (2017), *Pela anela* (2017), *Guarani* (2015), *Las acacias* (2011), *La patota* (2016) e *Pasajeras* (2021) para depois adentrar em aspectos da linguagem cinematográfica, com destaque para a direção de fotografia e a relação entre o campo fílmico e o quadro cinematográfico se preenchendo com as paisagens e as mulheres em deslocamentos no território. Logo, depois de entender as nuances de como as paisagens se concretizam no quadro cinematográfico, analisamos quais discursos acerca da mulher nestes filmes contemporâneos nos provocam a pensar sobre a relação entre território, fronteiras e questões relacionadas ao gênero.

Para o marxismo, lente que orienta minha forma de ver e pensar o mundo hoje, é fundamental a dialética complexa que guia as interpelações entre a obra de arte e a vida social. Conforme, afirma Sérgio Dias Branco (2020):

Para um marxista, a arte está intimamente ligada à vida social. As partes da realidade social e do encadeamento histórico estão interligados e essas partes só podem ser entendidas em relação à totalidade (...). O objeto de análise marxista é compreender esta totalidade, este complexo de complexos. (DIAS BRANCO, 2020, p. 22)

Na nossa perspectiva, entender este “complexo de complexos” significa, entre outras coisas, situar em quais contextos históricos se acentam as histórias dos filmes, seus modos de produção, a partir de que lentes históricas, sociais e culturais estão sendo guiados os(as) cineastas,

em seu exercício criativo e político, durante a realização de um filme. Conforme discute o pesquisador português Sérgio Dias Branco (2020), as obras de arte surgem sempre como formas criativas do conhecimento e de expressão, que significa, também, a elevação da consciência, quando abrem um espaço de reflexão da realidade e da interação com ela, o que não pode estar resumido ao imediatismo, quando menos permite ao fechamento. A partir deste entendimento, o autor argumenta que a arte tem a capacidade de expressar a autoconsciência do que seja o ser humano, como também do seu desenvolvimento em diferentes temporalidades históricas, e nós acrescentaríamos: em determinados contextos e mudanças geográficas.

Sergio Dias Branco (2020), retoma o marxista húngaro Luckás, em especial, na compreensão de que o marxismo supera a oposição entre o objetivo e o subjetivo, a universalidade e o singular, o conteúdo e a forma. Para Luckás, esses termos não podem ser entendidos como termos irreconciliáveis, mas têm uma relação dialética que liga essas categorias. Para isso, eles retomam os escritos do próprio Marx:

O homem, por muito que seja um indivíduo particular e, precisamente, a sua particularidade faz dele um indivíduo e uma comunidade individual real – é tanto a totalidade, a totalidade ideal, a existência subjetiva para si da sociedade sentida e pensada também como existe na realidade, quer como intuição e fruição real da existência social quer como uma totalidade de exteriorização humana de vida. (MARX, 1844, apud DIAS BRANCO, 2020, p. 129).

Essa relação entre o indivíduo particular, constituído por uma subjetividade que é resultado da base material que sustenta sua vida e a ideia de totalidade, é o que, ao nosso entender, permite uma leitura histórica e dialética das obras fílmicas. Lemos os filmes contemporâneos, a partir das especificidades do seu tempo histórico, com isso, das condições materiais e subjetivas que os movem.

Diante disso, no primeiro capítulo deste trabalho, buscamos trazer à luz do debate a história de conformação das fronteiras ao sul que ainda hoje reverberam na vida e nos imaginários de quem vive nessas regiões. De outra parte, enunciaremos algumas questões norteadoras de como as políticas públicas empreendidas pelos Estados Nacionais corroboram ou não para as condições econômicas e culturais, no sentido de criar possibilidades da produção cinematográfica existir nessas regiões, ao sul do continente, em especial, nas regiões periféricas, como é o caso da Província de *Misiones*, do Paraguai, do Uruguai e do sul do Brasil. que não apresentam uma produção de imagens tão expressivas no interior da lógica comercial e mercantil, no marco das grandes indústrias cinematográficas do continente, como é o caso da Argentina, do Brasil e do México, a partir dos seus grandes centros urbanos.

Percebe-se que essas filmografias contemporâneas também foram impulsionadas pelas políticas de internacionalização do cinema, por meio dos acordos de coprodução que viabilizaram a produção e a circulação das obras pelos festivais de cinema internacionais e nos cinemas comerciais dos próprios países produtores. Essas coproduções não podem ser vistas, no entanto, somente como locus privilegiado para a captação de recursos financeiros, mas também como uma possibilidade de trocas criativas que podem enriquecer os enredos, numa perspectiva internacionalista, que se valem de equipes técnicas e artísticas, mas, em especial, movimentam, em suas histórias, a possibilidade dos encontros interculturais entre as diferentes expressões da cultura e da vida, de um lado e de outro da fronteira.

É notório que a percepção sobre os aspectos culturais, as paisagens naturais e as particularidades dos territórios de fronteira e das práticas sociais ampliam o repertório dos(as) cineastas que podem, a partir destes materiais disponíveis da vida social, sedimentar da melhor forma, o enredo das personagens nos seus percursos, agregando à narrativa reflexões que ampliam as discursividades sobre *nuestra América Latina* e suas contradições e potencialidades.

Quando pensamos nas paisagens ao sul do continente, temos analisado, a partir dos filmes, dos seus enquadramentos, composições e escolhas estéticas dos(as) diretores(as) de fotografia, a materialização destes espaços geográficos como “pano de fundo” das histórias e das imagens, ainda, na lateral das janelas e das personagens mulheres em trânsito, ou como subterfúgios e convocação do filme à contemplação dos espectadores, quando a paisagem toma conta da tela em detrimento da ação das personagens.

É o caso da presença marcante da câmera subjetiva em muitos dos nossos filmes, que nos permite ocupar o lugar do olhar de Rosália, de Jacinta, de Iara ou de Nalu e vermos, então, a Selva Misioneira na Argentina, ou seja, a presença da Mata Atlântica na região, as Cataratas do Iguazu, ou os Pampas gaúchos. Além disso, podemos conformar, em nosso olhar de espectadores(as), essa paleta de cores do espaço natural e rural que marca os territórios entrefronteiras, qual seja, o verde intenso das matas, a cor vermelha-*colorada* da terra, o azul dos céus da fronteira ou das águas do Rio Paraná. Essas cores, texturas e formas aparecem no quadro cinematográfico e são abordadas pela direção de fotografia destacando sua relação com os enredos e o deslocamento das personagens.

Nesse sentido, apontamos o papel central assumido pela paisagem *entrefronteira*, em detrimento de um discurso marcado pela presença das aduanas, dos controles fronteiriços, da militarização, do contrabando ou da realidade de uma fronteira marcada por práticas ilegais. É a paisagem e sua relação com processos de construção de subjetividades na conformação de novas identidades que encontramos nessas obras. Isso não significa dizer, no entanto, que a fronteira

física, a partir dos marcos de concreto e do seu entendimento enquanto limite e demarcação territorial, não estejam também norteando, mesmo que de forma secundária e mais fora do quadro do que em quadro, certamente, o pensamento sobre a complexidade destes espaços geográficos limiars.

No tocante ao trabalho artístico, criativo e político da direção de fotografia, no segundo capítulo, destacamos as várias camadas que envolvem esta elaboração cinematográfica, que se expressa nos enquadramentos, no papel da câmera em relação às locações, na luz que marca essas territorialidades, e, diante deste universo complexo do ofício da direção de fotografia, construir sentidos e traduzir os roteiros cinematográficos. Meu interesse pela direção de fotografia é flagrante, diante do fato de que atuo na universidade como docente de direção de fotografia, mais do que isso, também atuo como fotógrafa, como já mencionamos. Por essa necessidade de nos apropriarmos das especificidades da cinematografia, é que parte do nosso método de análise esteve centrado nos esforços de olhar para os filmes pelas lentes dos(as) diretores(as) de fotografia e suas escolhas, sempre em diálogo com o trabalho do(a) diretor(a) da obra.

Mais uma vez Walter Benjamin (2002) nos convoca à reflexão do papel da arte cinematográfica, a partir de sua intervenção sobre a realidade, com o domínio de um aparelho técnico, mas que provoca diferentes leituras e percepções das imagens plasmadas no cinema. Para o autor:

(...) intervém a câmera com seus inúmeros recursos auxiliares, suas imersões e emersões, suas interrupções e seus isolamentos, suas extensões e suas acelerações, suas ampliações e suas miniaturizações. Ela nos abre, pela primeira vez, a experiência do inconsciente ótico, do mesmo modo que a psicanálise nos abre a experiência do inconsciente pulsional. De resto, existem entre os dois inconscientes as relações mais estreitas. Pois os múltiplos aspectos que o aparelho pode registrar da realidade situam-se em grande parte fora do espectro de uma percepção sensível normal. Muitas deformações e estereotípias, transformações e catástrofes que o mundo visual pode sofrer no filme afetam realmente esse mundo das psicoses, alucinações e sonhos. Desse modo, os procedimentos da câmera correspondem aos procedimentos graças aos quais a percepção coletiva do público se apropria dos modos de percepção individual do psicótico ou do sonhador. (BENJAMIN, 2002:190)

Entendemos, mais uma vez, que o pensamento de Benjamin (2002) se associa à compreensão do filósofo Alain Badiou (2005) sobre o papel do cinema com a relação à própria filosofia que, a partir de rupturas nos modos de percepção, provoca a produção de novas sínteses. Isso significa, no entanto, entender que as novas sínteses do cinema, sobre o tempo e o espaço, são conformadas pela apropriação do cineasta da forma artística, ou seja, dos meandros e nuances

da própria linguagem cinematográfica que tem sintaxes visuais e sonoras que alimentam essas imagens e os imaginários neste percurso histórico da imagem em movimento.

Defendemos, neste percurso da tese, que era necessário realizar uma demarcação das filmografias contemporâneas, no mapa das cinematográficas mundiais, trazendo para o centro do debate filmes que tratassem de regiões periféricas, como é o caso das fronteiras, mas também de regiões geográficas dos nossos países latino-americanos que pouco são considerados nos marcos da produção cinematográfica ou audiovisual. Ou seja, que estas filmografias ocupam também na histórica do cinema, especialmente, numa perspectiva mercantil, um lugar à margem, nas bordas invisíveis da própria produção de filmes no continente.

Percebemos, no decorrer deste trabalho, com destaque para as discussões empreendidas no terceiro capítulo, que a subjetividade das personagens mulheres em quadro, somada à presença marcante da natureza específica, tem uma centralidade maior nas obras, o que demonstra um deslocamento do próprio cinema na representação dos sujeitos latino-americanos na contemporaneidade. Entendemos que estes filmes podem ser considerados aqueles nos quais as questões subjetivas e intersubjetivas que movem as personagens mulheres ganham destaque em relação aos grandes temas da nação, como poderia ser as próprias contradições latentes e mais expressadas quando se fala de fronteiras.

No entanto, as questões suscitadas pelas histórias de vida representadas pelas mulheres nos textos fílmicos retomam importantes debates colocados pela perspectiva da pesquisadora chicana Glória Anzaldúa que complexifica os conceitos de fronteira, em específico, sobre a construção de uma identidade de resistência e de enfrentamento às contradições da fronteira física, cultural e simbólica que se manifesta nas questões de raça, sexualidade e classe. Mas evocam questões estruturais que historicamente impõe diferentes manifestações da sociabilidade capitalista que é atravessada pela exploração e pelas opressões. Ou seja, por meio das narrativas visualizamos uma teia complexa da relação entre território, violência de gênero, papéis estruturais assumidos pelo homem ou a mulher, os desafios da descoberta da sexualidade, dentre outros temas que marcam as subjetividades das personagens femininas e suas relações, em alguns casos, com a convivência com o território específico da fronteira, em outros casos, impulsionadas pelos deslocamentos que cruzam essas regiões.

Uma tese, um filme e um livro de poesia: tecendo uma *práxis* entre-fronteiras.

Escrevendo um Currículo
Wisława Szymborska

O que é preciso?
É preciso fazer um requerimento
e ao requerimento anexar um currículo.
O currículo tem que ser curto
mesmo que a vida seja longa.
Obrigatória a concisão e seleção dos fatos.
Trocem-se as paisagens pelos endereços
e a memória vacilante pelas datas imóveis.
De todos os amores basta o casamento,
e dos filhos só os nascidos.
Melhor quem te conhece do que o teu conhecido.
Viagens só se for para fora.
Associações a quê, mas sem por quê.
Distinções sem a razão.
Escreva como se nunca falasse consigo
e se mantivesse à distância.
Passe ao largo de cães, gatos e pássaros,
de trastes empoeirados, amigos e sonhos.
Antes o preço que o valor
e o título que o conteúdo.
Antes o número do sapato que aonde vai,
esse por quem você se passa.
Acrescente uma foto com a orelha de fora.
O que conta é o seu formato, não o que se ouve.
O que se ouve?
O matraquear das máquinas picotando o papel

Como mencionamos desde o início deste texto, nosso intento foi tecer um processo formativo que se amalgamasse a partir da relação entre a pesquisa cinematográfica, a realização de imagens, por meio do cinema e da fotografia, e ainda a formulação artística com a poesia, tudo isso atravessado pela militância política, o que não é algo menor, pois é o que nos conforma como sujeito que, nas expressões dessas diferentes linguagens, pretende ler o mundo e intervir melhor sobre ele. Mesmo que nem todas essas dimensões fiquem tão nítidas na construção de um currículo, por isso, a poesia acima, de Wisława (2011), contempla minhas percepções diante das várias camadas objetivas e subjetivas que materializam um processo de formação.

É importante retomar o fato de que não só tecemos a análise dos filmes, a partir de uma metodologia simbólica que temos chamado de *ñanduti fronteiraço*, mas que também materializamos essa tessitura na relação entre a escrita da tese com a reflexão de filmes realizados por outros(as) cineastas, lado a lado, com a construção narrativa do filme *Pasajeras* (2021) que versa e apresenta o tema do espaço geográfico da fronteira, suas paisagens e as mulheres que por aqui cruzam,

conforme já dito. Da mesma forma, no livro *Fronteriza* (2021), me propus a fazer uma reflexão poética sobre este percurso formativo, ao me deslocar da fronteira entre a Argentina, o Brasil e o Paraguai, para viver no Rio de Janeiro, enquanto cursava as disciplinas e, com isso, me confrontei com outras realidades e suas tantas fronteiras. Também tentei materializar, em diversos poemas, as fronteiras pensadas desde outros territórios, mas que fizeram parte da formação no doutorado, como é o caso da minha ida para Portugal e para a África do Sul, em diferentes instâncias de formação e congressos internacionais.

Ao final deste doutorado, eu retorno para a sala de aula na Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), uma universidade que nasceu com a vocação de pensar processos de integração dos povos da América Latina por meio da solidariedade internacionalista que se expressa na produção do conhecimento. Por isso, acredito ter sido fundamental assumir o compromisso de olhar para o cinema do nosso continente, suas imagens e imaginários acionados nas narrativas, seus modos de produção e contradições que os filmes nos revelam sobre a realidade sócio-histórica, geográfica e cultural sendo tudo isso basilar para este encontro da prática da docência, da pesquisa e da extensão na referida universidade. Penso que, a partir deste doutoramento, dou um passo a mais na minha formação como docente que irá intervir diretamente em uma sala de aula com a perspectiva latino-americanista.

São muitas as “situações-fronteira” que se colocam na realidade de uma universidade como a UNILA, com o propósito de integração, quando, na verdade, são muito maiores os mecanismos políticos e sociais de desintegração, seja pela imposição das diferentes conjunturas políticas que emanam todos os tipos de conflitos e de desigualdades profundas na realidade dos nossos povos, seja pelas diferenças latentes em torno das disputas de projetos de universidade, especialmente, da universidade pública. Ou seja, convém nos perguntar todo tempo que universidade queremos? Em quase projetos de sociedade ela tem que investir seus esforços, no sentido da formação crítica dos seus estudantes, que, no caso do cinema e do audiovisual, atuarão na produção de imagens que mobilizam interpretações das distintas realidades que conformam o mundo concreto, mesmo que, para isso, o cinema recorra às distintas representações, operando, no interior do seu discurso, a relação entre ser forma artística e a produto social?

Importante ainda mencionar que esta tese foi realizada durante a maior crise sanitária do nosso século, com a pandemia da covid-19 que, só no Brasil já vitimou mais de 660 mil pessoas,⁸³ vítimas não só da pandemia, mas das políticas deliberadas de morte do governo de Bolsonaro e Mourão, e isso nos impôs estarmos atentas aos reflexos desta nova “realidade nada normal” sobre o cotidiano das fronteiras. Ou seja, vimos o fechamento das pontes internacionais entre a

⁸³ Dados oficiais no site <https://covid.saude.gov.br/>. Acessado em 05 de abril de 2022.

Argentina, o Brasil e o Paraguai, diante disso, o impedimento da passagem de pessoas e de seus projetos de vida. Também foram impostas, com ainda mais força, as fronteiras do imperialismo e das profundas contradições mundiais quando vacinas não chegaram a contento nos países africanos, por exemplo, em detrimento do norte global que é detentor das patentes científicas e do conhecimento que deveria ser público e universal.

Mas acreditamos, assim como Walter Benjamin, que o cinema abre a possibilidade de o homem e a mulher experimentarem o mundo de outras formas. Por meio dos aparelhos tecnológicos, permite ver o que não era visto a olho nu, mostra à humanidade o que apenas seu cérebro via. Isso significa dizer que a natureza que fala à câmera não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente. A câmera, então, teria essa tarefa de trazer para o consciente o que antes somente o nosso inconsciente via por meio da imaginação.

Em outras palavras e, com isso, finalizar esta reflexão, tem o cinema a capacidade de nos mover diante das contradições do mundo, contribuir com a interpretação deste “complexo de complexos” e, a partir das especificidades e da riqueza da linguagem cinematográfica, trazer à tona novos discursos, territórios, paisagens e histórias de mulheres. Assentar isso na realidade da UNILA significa dizer e assumir um compromisso político de, por meio da produção e da reflexão das imagens, contribuir com os processos de construção de *nostra* Pátria Grande!

FILMOGRAFIA

As consequências do feminismo (1906). Direção de Alice Guy-Blanché

Alexandra (2007). Direção de Alexander Sokurov

Amizade (2019). Direção de Chico Faganello

Mulher do pai (2017). Direção de Cristiane Oliveira

Pela janela (2017). Direção de Caroline Leone

La patota (2016). Direção de Santiago Mitre

Guarani (2015). Direção de Luis Zorraquin

Las acácias (2011). Direção de Pablo Giorgelli

Série *Mujeres Entre Fronteras* (2017). Direção de Clarissa Navas

Série *Mixtura de Vida* (1998-2000). Direção de Ana Zanotti

Los Silencios (2018). Direção de Beatriz Seigner

La Embrujada (1969). Direção de Armando Bó

Touch of Evil (1958). Direção de Orson Wells

Hamaca paraguaya (1996). Direção de Paz Encina

Las Hederedas (2018). Direção de Marcelo Martinessi

Siete Cajas (2014) Direção de Tana Schemborri e Magnólia

Causos e cuentos de fronteira (2010). Direção de Fran Rebelatto e Luciana Hartmann;

Palavras sem fronteira (2010). Direção de Luciana Hartmann.

El traficante (2013). Direção de Fran Rebelatto

Fronteira-mulher; um ensaio (2018). Direção de Fran Rebelatto

Pasajeras (2021). Direção de Fran Rebelatto

Ejercicios de Memoria (2016). Direção de Paz Encina.

Happy Together (1997). Direção de Won Kar Wai

Que tán lejos(2006). Direção de Tania Hermida

Como pasan las horas (2005). Direção de Inés de Oliveira Cézár

ENTREVISTAS EM VÍDEO

LEONE, Claudio. **Claudio Leone fala sobre o filme “Pela Janela”**. Entrevista ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE CINEMATOGRAFIA – ABC.. Disponível em: <<https://abcine.org.br/site/entrevista-claudio-leone-fala-sobre-o-filme-pela-janela/>>. Acesso em: 20 fev. 2021.

BASEGGIO, Luciana. **Pasajeras**. Revista Iris-Cinematografia, 2020. Disponível em: <<https://www.iriscine.com/pasajeras/>>. Acesso realizado em: 02 jan. 2022.

EL TERRITORIO. **Guaraní, una película de frontera**. Disponível em: <<https://www.eltterritorio.com.ar/noticias/2016/02/29/469040-guarani-una-pelicula-de-%20frontera#:~:text=%E2%80%9CLa%20pel%C3%ADcula%20fue%20inspirada%20en,se%20estrenar%C3%A1%20co%20mercialmente%20en%20el>>. Acesso realizado em: 20 de jan. 2021.

LEONE, Carolina. **Entrevista Sessão ABC: Pela Janela**. Associação Brasileira de Cinematografia. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=-RZP2SnioKM>> Acesso realizado em: 05 set. 2021.

LEONE, Claudio. **Claudio Leone fala sobre o filme “Pela janela”**. Associação Brasileira de Cinematografia. Disponível em: <<https://abcine.org.br/site/entrevista-claudio-leone-fala-sobre-o-filme-pela-janela/>>. Acesso realizado em: 05 set. 2021.

NAVAS, Clarisa. **Clarisa Navas uma cineasta que aposta a historias de frontera**. Disponível em: <<https://www.abc.com.py/edicion-impresa/artes-espectaculos/clarisa-navas-una-cineasta-que-apuesta-a-historias-de-frontera-1722192.html>>. Acesso em: 25 jun. 2019

OLIVEIRA, Cristiane. **Entrevista. Making off do filme Mulher do pai (2017)**. Distribuidora Vitrine Filmes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OG0N2FSUaKI>>. Acesso realizado em: 12 dez. 2020.

OLIVEIRA, Cristiane. **Entrevista. Programa Charlas Fronteiriças recebe a cineasta Cristiane Oliveira**, 2020. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=e0c19GEEeSU&t=1209s>>. Acesso realizado em: 12 de outubro de 2021.

PASSOS, Heloisa Passos. **Entrevista. Making off do filme Mulher do pai (2017)**. Distribuidora Vitrine Filmes. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OG0N2FSUaKI>>. Acesso realizado em: 03 set. 2020.

MITRE, Santiago. **Entrevista com Santiago Mitre diretor de La Patota**. Disponível em: <<https://www.latamcinema.com/entrevistas/santiago-mitre-director-de-la-patota/>>. Acesso realizado em: 15 fev. 2021.

BIBLIOGRAFIA

ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands/La frontera: the new mestiza**. 4 ed. San Francisco: Aunte Lute Books, 2012.

_____. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do Terceiro Mundo**. Trad. Édina de Marco. *Estudos Feministas*, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

_____; MORAGA, Cherríe (Ed). ***This Bridge called my back: writings on radical women of color***. New York: Kitchen Table: Women of color Press, 1983.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**: Campinas – SP: Papirus, 1994.

AUMONT, Jacques. **O olho interminável: Cinema e Pintura**. São Paulo: Editora [Cosac Naify](#), 2004.

_____, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Papirus Editora, 2003.

BADIOU, Alain. **O Cinema como experimentação filosófica**. In: YOEL, Gerardo (org). **Pensar o Cinema**. São Paulo: Imagem, Ética e Filosofia, 2015.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica**. In *Magia e Técnica, Arte e Política. Ensaio Sobre Literatura e História da Cultura - Volume 1. Série Obras Escolhidas*. Editora : Brasiliense; 8ª edição, 2012.

BERNALES, Manuel. **De Iquitos al Mercosul: vivência y concepción integradora de las fronteras**. 309. 2006

BERQUE, Augustin. Paisagem-marca, paisagem-matriz: elementos da problemática para uma geografia cultural. In: CORREA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny (orgs.). **Paisagem, tempo e cultura**. Rio de Janeiro: EDUERJ, (1984) 1998.

BESSE, Marc. **Ver a terra: SEIS ensaios sobre a paisagem e a geografia**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BRANDÃO, Alessandra; LIRA, Dilma Juliano Ramayana. **Retrato de uma mulher em trânsito**. In: **Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneo: múltiplos olhares sobre a cinematografia latino-americana atual**. Palhoça: Ed. Unisul, 2012.

BURCH, Noel. **Práxis do Cinema**. Editora Perspectiva, 1969.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. Lisboa: Edições 70, 2008.

COLLOT, Michel. **Poética e filosofia da paisagem**. Tradução: Ida Alves— 1. Ed. – Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.

COSTA, Cláudia de Lima; ÁVILA, Eliana. **Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o "feminismo da diferença"**. *Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 13, n. 3, p. 691 - 703, dez. 2005. Disponível em:

<<https://www.scielo.br/j/ref/a/R4rf3YG4z6ZMhTkLcVQQkPG/?lang=pt>>.

Acesso realizado em: 12 de jan. 2022.

CUEVA, Agustín. **O desenvolvimento do capitalismo na América-Latina**. São Paulo: Global Ed., 1983.

_____. Problemas y perspectivas de la teoría de la dependencia. *In*: MOREANO, Alejandro (org.). **Entre la ira y la esperanza y otros ensayos de crítica latinoamericana**. Bogotá: CLACSO y Siglo del Hombre Editores, 2008a. p. 83-116.

_____. El estado latinoamericano y las raíces estructurales del autoritarismo. *In*: TINAJERO, Fernando (org.). **Agustín Cueva: ensayos sociológicos y políticos**. Série Pensamiento Político Ecuatoriano. Quito–Equador: Ministerio de Coordinación de la Política y GAD, 2012a. p. 143-156.

_____. La democracia latinoamericana: ¿forma vacía de todo contenido?. *In*: TINAJERO, Fernando (org.). **Agustín Cueva: ensayos sociológicos y políticos**. Série Pensamiento Político Ecuatoriano. Quito–Equador: Ministerio de Coordinación de la Política y GAD, 2012b. p. 165-176.

DIAS BRANCO, Sérgio. **O Trabalho das imagens, estudos sobre cinema e marxismo**. Ed. Lisboa: Página a Página, 2020.

DIAS, Inês Sapeta. Paisagem – Sobre a reconfiguração cinematográfica da descrição da natureza. *In*: GRILO, João Mário; APARÍCIO, Maria Irene (eds.). **Cinema e Filosofia -Compêndio**. Lisboa: Edições Colibri, 2014.

ELSAESSER, Thomas e HGENER, Malte. **Teoria do Cinema. Uma introdução através dos sentidos**. São Paulo: Ed. Papyrus, 2018.

EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. Editora Zahar, 2002

FRANÇA, Andréa. **Terras e fronteiras no cinema político contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

GAMARRA, Hugo. **Historia del Cine Paraguayo**. Publicado en *Diccionario del Cine Iberoamericano*. España, Portugal y América; SGAE, 2011; Tomo Tomo 6, pags. 553-560. Disponível em < <https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/articulos/historia-del-cine-paraguayo/>>. Acessado em 01 de janeiro de 2020.

GETTINO, Octavio. **As cinematografias da América Latina e do Caribe: indústria, produção e mercado**. *In*: MELEIRO, Alessandra (org.). **Cinema no mundo: indústria, política e mercado**. São Paulo: Escritura Editoras, 2007.

GLISSANT, Edouard. **Introdução a uma poética da diversidade**; tradução de. Enilce do Carmo Albergaria Rocha. - Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GUIZARDI, Menara. **Las Mujeres y las regiones fronterizas latinoamericanas. Movilidades, violências y agencias.** Nueva Sociedad, n. 289, septiembre-octubre de 2020, ISSN: 0251-3552. Disponível em: <www.nuso.org>. Acesso realizado em: 03 jan. 2021.

HAESBAERT, Rogério. **Contenção territorial: ‘campos’ e novos muros.** Boletín de Estudios Geográficos de la Universidad Nacional de Cuyo, v. 102, p. 24-45, 2015.

_____. Territórios em disputa: desafios da lógica espacial zonal na luta política. **Campo - Território**, v. 9, p. 1-17, 2014.

_____. **O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade.** 8 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

IGLESIAS-PIETRO, Norma. **[Trascendiendo límites: La frontera México-Estados Unidos en el cine.](#)** In: FORUM FOR INTER-AMERICAN RESEARCH (FIAR). **Cine y Frontera.** Vol. 32, nov. 2010. ISSN: 1867-1519. Disponível em: <<http://interamerica.de/current-issue/iglesias-prieto/>>. Acesso realizado em: 01 jun. 2019.

LEFEBVRE, Martin. **Between Setting and Landscape in the Cinema.** In: LEFEBVRE Martin (ed.). **Landscape and film.** Nova Iorque: Routledge, 2006. 19-59.

LOPEZ, Ana. **Cine temprano y modernidad en América Latina.** Trad. Francisco Álvez Francese Vivomatografias. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica, n. 1, diciembre de 2015, pp. 128-170. Disponível em: <<http://www.vivomatografias.com/index.php/vmfs/article/view/31>>. Acesso realizado em: 03 mar. 2019.

MARTÍ, José. **Nossa América.** Tradução de Maria Angélica de Almeida Triber. São Paulo: HUCITEC, 1983.254p. (Texto original de 1891)

MARTINS, José de Souza. **Fronreira: a degradação do outro nos confins do humano.** São Paulo: Contexto (2019)

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica.** São Paulo: Brasiliense, 2005.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

_____. **Um sentido global do lugar.** In: ARANTES, Antonio A. **O espaço da diferença.** Campinas: Papiurus, 2000.

MARX, Karl; ENGELS, Friederich. **A ideologia alemã.** Editorial Boitempo: Rio de Janeiro, 2007.

_____, Karl. **O Capital: crítica da economia política. O processo de produção do capital.** Editorial Boitempo: Rio de Janeiro, 2011.

MEZADRA, Sandro y NEILSON Brett. **A fronteira como método.** Edición: Traficantes de Sueños C/ Duque de Alba, 13. 28012, Madrid, 2013.

MIRANDA, Maria Dias. **Experiências de classes: Micropolítica dos afetos no cinema argentino contemporâneo**. Dissertação de mestrado. RJ: Universidade Federal Fluminense, 2020. Disponível em:

<<http://ppgcine.cinemauff.com.br/wp-content/uploads/2020/06/Disserta%C3%A7%C3%A3o-Mariana-Dias-Miranda.pdf>> Acesso realizado em 10 de fevereiro de 2022.

MOLFETTA, Andrea. **A personagem na natureza: filmes latino-americanos da virada do século**. In: BRANDÃO, Alessandra; JULIANO, Dilma; LIRA, Ramayana. **Políticas dos cinemas latino-americanos contemporâneos**. Editora Unisul, Santa Catarina, 2012.

MULVEY, Laura. **Afterthoughts on “Visual Pleasure and Narrative Cinema”**. Inspired by King Vidor’s *Duel in the Sun* (1946). *Feminist Film Theory: a Reader*. Edited by Sue Thornham, NYU Press, 1999, pp. 122-130.

MURDOCK, Maureen. **The heroine's journey**. Boulder: Shambhala, 1990.

NAME, Leonardo. **Geografia pop. O Cinema e o outro**. Editora PUC Rio: Ed. Apicuri, 2013.

OLIVEIRA, Bruno Gomes. **Variantes sin contenido: territórios, especulação estética e visualidades decoloniais na América Latina**. Dissertação de mestrado, 2016. Disponível em: <https://dspace.unila.edu.br/bitstream/handle/123456789/722/dissertacao_fase3.pdf?sequence=4&isAllowed=y>. Acesso realizado em: 03 mar. 2020.

OLIVEIRA, Rogério Luiz de. **Lampejos na direção de fotografia brasileira** in TEDESCO, Marina Cavalcanti, OLIVEIRA, Rogério Luiz, *Cinematografia, expressão e pensamento*. Editora Appris, Curitiba, 2019.

PARANAGUÁ, Paulo Antonio. **Cinema na América Latina: longe de Deus e perto de Hollywood**. Porto Alegre: L & PM Editores, 1985.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes - conceitos e metodologia(s)**. In: VI Congresso SOPCOM, Lisboa, 2009. Anais eletrônicos. Lisboa, SOPCOM, 2009. Disponível em: <<http://www.bocc.uff.br/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 18 de out. de 2021

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **Além das fronteiras**. In: Martins, Maria Helena (org.) **Fronteiras Culturais**. Brasil-Uruguaí-Argentina. Atêlie Editorial, São Paulo, 2002.

PRADO, Maria Lígia; PELLEGRINO, Gabriela. **História da América Latina**. 1.ed, 4ª reimpressão. São Paulo: Contexto, 2019.

PRYSTHON, Angela. **Espaço, paisagem e cidade em Patrick Keiller**. Disponível em: <<http://www.lafuriaumana.it/index.php/67-archive/lfu-34/799-angela-prysthon-espaco-paisagem-e-cidade-em-patrick-keiller>>. Acesso realizado em: 02 jan. 2022.

REBELATTO, Fran. **Fronteiriza**. Editora Patuá, São Paulo, 2021.

_____, Fran. **O transbordar do quadro fotográfico dos filmes paraguaios** *Ejercicios*

de Memória e Fuera de Campo: memória e território no Cinema in TEDESCO, Marina Cavalcanti, OLIVEIRA, Rogério Luiz, Cinematografia, expressão e pensamento. Editora Appris, Curitiba, 2019.

_____, Fran e DIAS FONSECA, Eduardo. **Fórum Entre Fronteiras: uma experiência de produção cinematográfica transnacional no Mercosul**. Revista Sures: Unila, 2015. Disponível em: <<https://revistas.unila.edu.br/sures/article/view/284>>. Acessado em: 29 mar. 2021.

_____, Fran. **Cruzando a ponte, vivendo na linha: marcos e marcas de uma cultura de fronteira à luz da fotoetnografia**. Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UFSM, 2011. Disponível em <<https://repositorio.ufsm.br/bitstream/handle/1/6209/REBELATTO%2c%20FRANCIELL.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acessado em 02 de fevereiro de 2021.

RIBEIRO, Ana Costa. **Olhar o céu, ouvir a terra: anotações sobre corpo, memória e paisagem no cinema de James Benning e Cao Guimarães** in ROSÁRIO, Filipa e VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván. A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço. Revista Aniki, vol.4, n.1, 2017.

ROGER, Alain. **Historie d'une passion thèorique ou comment on devient um Robalio du paysage**. In: BERQUE, Augustin (org.). Cinq propositions pour une théorie du paysage. Seyssel: Champ Vallon. 1994.

ROSÁRIO, Filipa e VILLARMEA ÁLVAREZ, Iván. **A paisagem no cinema: imagens para pensar o tempo através do espaço**. Revista Aniki, vol.4, n.1, 2017.

SALES, Camila Monteiro. **Cartografia, arte e visões de mundo na reprodução do “Mapa Invertido da América do Sul**. ESPAÇO E CULTURA, UERJ, RJ, N. 39, P.157-174, JAN./JUN. DE 2016 Disponível em <http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/espacoecultura>. Acessado em 03 de janeiro de 2021.

SCHNEIDER, Élen Cristiane. **A violência das múltiplas jornadas de trabalho atribuídas às mulheres**. In: TONATTO, Regiane Cristina; OLIVEIRA, Renata de Peixoto (orgs). **Por elas e por nossas lutas: igualdade e justiça nos debates de gênero e diversidade nas sociedades contemporâneas**. 1ª Edição. Editora Adunila, Foz do Iguaçu, 2020.

SCANSIANI, Andrea. **Visualização da matéria filmica: A imagem cinematográfica em camadas**. in TEDESCO, Marina Cavalcanti, OLIVEIRA, Rogério Luiz , Cinematografia, expressão e pensamento. Editora Appris, Curitiba, 2019.

TEDESCO, Marina Cavalcanti; SENNA, Thais Carvalho (orgs). **Cinema soviético de mulheres**. Nau Editora, Rio de Janeiro, 2021.

_____, Marina Cavalcanti. **Mulheres, projeto não realizado de Esfir Chub**. In: TEDESCO, Marina Cavalcanti; SENNA, Thais Carvalho (orgs). **Cinema soviético de mulheres**. Nau Editora: Rio de Janeiro, 2021.

TORRES-GARCIA, Joaquín. **Historia de Mi vida**. Editora Paidós, México, 1990.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução: Marina Appenzeller. 2ª ed. Campinas: Papirus, 2002.

VARGAS, Juan Carlos; MARTÍNEZ-ZALCE, Graciela (orgs). **Cine y frontera: territorios ilimitados de la mirada**. México: Centro de Investigaciones sobre América del Norte; Bonilla Artigas Editores, 2014.

VAZQUEZ, Ana Carolina Brandão. **A revolução será feminista ou não será': o legado marxista para a emancipação das mulheres**. *In*: TEDESCO, Marina; SENNA, Thais Carvalho (orgs) **Cinema Soviético de Mulheres**. Nau Editora: Rio de Janeiro, 2021.

VEIGA, Ana Maria. **Teoria e crítica feminista: do contracinema ao filme acontecimento**. *In*: Holanda, Karla (org.) **Mulheres de Cinema**. Rio de Janeiro: Numa, 2019.

ZAPIOLA, Guillermo e MELZER, Ronald. **História do Cinema Uruguaio. Dicionario del Cine Iberoamericano**. España, Portugal y América; SGAE, 2011; Tomo 8, pags. 496-506.

Zavala, Lauro. **Tradiciones metodológicas en el análisis cinematográfico**. La Colmena, núm. 74, abril-julio, 2012, pp. 9-16. Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, México.