

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ PROGRAMA  
CAMPUS DE CURITIBA II – FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

CAMILA VITAL PASCHOAL

ÑANDUTI: MIGRAÇÕES E TERRITÓRIOS AFETIVOS NA TRÍPLICE  
FRONTEIRA

CURITIBA

2021

CAMILA VITAL PASCHOAL

ÑANDUTI: MIGRAÇÕES E TERRITÓRIOS AFETIVOS NA TRÍPLICE  
FRONTEIRA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná, linha de Processos Criativos no Cinema e nas Artes do Vídeo como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo

Orientador: Pedro Plaza Pinto

Co-orientadora: Beatriz Vasconcelos

CURITIBA

2021

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Paschoal, Camila Vital  
Ñanduti : migrações e territórios afetivos na tríplice fronteira.  
/ Camila Vital Paschoal, 2021.  
73f.

Dissertação ( Mestrado ) – Universidade Estadual do  
Paraná – Programa de Pós - Graduação em Cinema e  
Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)

Orientador : Profº Drº Pedro Plaza Pinto  
Co-orientadora : Profª Drª Beatriz Vasconcelos

1. Cinema latino americano. 2. Processos de criação.  
3. Cinema comunitário. 4. Cinema universitário.  
I.T. II. Universidade Estadual do Paraná.

CDD : 791.43

# TERMO DE APROVAÇÃO

**CAMILA VITAL PASCHOAL**

**ÑANDUTI: MIGRAÇÕES E TERRITÓRIOS AFETIVOS NA TRÍPLICE FRONTEIRA**

Esta dissertação foi julgada e aprovada para a obtenção do título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo na Universidade Estadual do Paraná.

Curitiba, 12/08/2021.

---

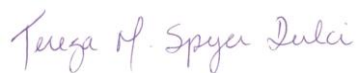
Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV)  
Linha de pesquisa: 2) Processos de Criação no Cinema e nas Artes do Vídeo



**Prof. Dr. Pedro Plaza Pinto**  
Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



**Prof. Dr. Fábio Jabur de Noronha**  
Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



**Profa. Dra. Tereza Maria Spyer Dulci**  
Membro Externo (PPG-ICAL UNILA)

## AGRADECIMENTOS

Toda esta aventura de oeste a leste paranaense só foi possível graças a minha amada e afetuosa rede de apoio. A família sanguínea e a família que escolhemos para caminhar juntas. Agradeço minha mãe Sandra Helena, minha tia/madrinha Maria Isabel, minha prima Daniele Vich e meu pai José Carlos, que me apoiaram incondicionalmente em todos os momentos desta jornada acadêmica. Meus tios e tias, primos e primas por me acompanharem em todo este processo também.

Ao querido, sensível e paciente orientador Pedro Plaza Pinto por toda a generosidade ao longo do processo de investigação e escrita da dissertação. Obrigada por ter me acolhido!

À Tereza Spyer e ao Fábio Noronha, pela contribuição na qualificação e na banca de defesa, mas, sobretudo, pelos momentos, conversas e trocas ao longo de todo o processo.

Marcela Kobayashi e Luis Nogueira, pessoas incríveis que estudaram na Unila e me receberam em Curitiba no início das aulas do mestrado, quando eu ainda não era bolsista, não conhecia a cidade e nem habitantes. Sem vocês, esta dissertação não teria acontecido. Agradeço muito!

À minha amada Carolina Albuquerque e ao meu amado Neto Flora por todo o apoio, incentivo e compreensão nos momentos críticos da escrita desta dissertação. A vida com vocês é mais colorida!

Às amigas são carlenses.

As professoras e professores do PPG-CINEAV pelas trocas ao longo do mestrado

A Universidade Federal da Integração Latino Americana pela expansão do meu pensamento crítico, social, artístico e humanista.

Agradeço também a todas as unileiras, unileires e unileiros com quem cruzei os caminhos e compartilhei vivências. Levarei comigo este período transformador e revolucionário para toda a vida!

Às subjetividades que foram oprimidas, exploradas e violentadas. Por uma emancipação, soberania e integração dos povos do Sul.

Vuelvo al Sur,  
como se vuelve siempre al amor,  
vuelvo a vos,  
con mi deseo, con mi temor.  
Llevo el Sur,  
como un destino del corazón,  
soy del Sur,  
como los aires del bandoneón.  
Sueño el Sur,  
inmensa luna, cielo al revés,  
Busco el Sur,  
el tiempo abierto, y su después.  
Quiero al Sur,  
su buena gente, su dignidad,  
Siento el Sur,  
como tu cuerpo en la intimidad.  
Te quiero Sur,

(Astor Piazzolla / Fernando E. Solanas)

## RESUMO

Esta dissertação resulta do processo de concepção, pesquisa e período de filmagem de *Ñanduti: migrações e territórios afetivos na tríplice fronteira* e permeada na dualidade realizadora-pesquisadora. Para tal, no primeiro capítulo apresento o inventário do *Ñanduti*, o argumento do filme, paisagens, proposta estética, relatos de momentos de filmagem e sobre a impossibilidade do fazer que provocaram as reflexões e problematizações desenvolvidas na pesquisa. No capítulo seguinte, apresento uma discussão com foco nas teorias do cinema latino-americano, cinema comunitário e cinema universitário, utilizando aportes teóricos e manifestos produzidos por realizadores que fizeram parte do Nuevo Cine Latinoamericano em diálogo com a ideia de Cinema Comunitário, desenvolvida por Alfonso Gumucio Dagron, e as escolas de cinema implementadas por Fernando Birri, buscando traços que convergem e divergem ao analisar a formação, as narrativas e as práticas na realização dos curtas-metragem de estudantes e egressos do curso de graduação em Cinema e Audiovisual na América Latina da Universidade Federal da Integração Latino Americana (UNILA). E por fim, no terceiro capítulo, analisamos outros cinco curtas-metragens produzidos por estudantes, que completaram todo o seu processo de pré-produção, produção e pós-produção, e que foram exibidos em festivais e mostras de cinema independentes e universitários. Esta construção buscou compreender, de maneira teórica e empírica, como a vivência na região transfronteiriça e a proposta acadêmica da universidade se fazem presentes nas construções narrativas e nos modos de produção desenvolvidos para a realização.

**Palavras-chave:** Cinema latino-americano, processos de criação, cinema comunitário; cinema universitário;



## RESUMEN

Esta disertación es el resultado del proceso de concepción, investigación y período de rodaje de *Ñanduti: migraciones y territorios afectivos en la triple frontera*, impregnada por la dualidad cineasta-investigadora. Para tal, en el primer capítulo presento el inventario de *Ñanduti*, el argumento de la película, los paisajes, propuesta estética, informes de momentos de rodaje y sobre la imposibilidad del hacer que provocaron las reflexiones y problematizaciones descaroladas en la investigación. En el siguiente capítulo, presento una discusión centrada en las teorías del cine latinoamericano, el cine comunitario y el cine universitario, utilizando contribuciones teóricas y manifiestos producidos por cineastas que formaron parte del *Nuevo Cine Latinoamericano*, en diálogo con la idea de Cine Comunitario aquí desarrollada por Alfonso Gumucio Dragon, y las escuelas de cine implementadas por Fernando Birri, buscando rasgos que convergen y divergen al analizar la formación, las narrativas y las prácticas en la realización de cortometrajes de estudiantes y egresados de la carrera de grado en Cine y Audiovisual en América Latina de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana (UNILA). Y finalmente, en el tercer capítulo, analizamos otros cinco cortometrajes producidos por estudiantes, que completaron todo su proceso de preproducción, producción y postproducción, y que fueron proyectados en festivales y exposiciones de cine independiente y universitario. Esta construcción buscó comprender, teórica y empíricamente, cómo la experiencia en la región transfronteriza y la propuesta académica de la universidad están presentes en las construcciones narrativas y en los modos de producción desarrollados para la realización.

**Palabras clave:** Cine latinoamericano; procesos creativos; cine comunitario; cine universitario;

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Arquivo pessoal.....	19
Figura 2 – Arquivo pessoal.....	19
Figura 3 – Arquivo pessoal.....	20
Figura 4 – Arquivo pessoal.....	20
Figura 5 – Arquivo pessoal.....	21
Figura 6 – Arquivo pessoal.....	27
Figura 7 – Arquivo pessoal.....	27
Figura 8 – Arquivo pessoal.....	27
Figura 9 – Arquivo pessoal.....	27
Figura 10 – Arquivo pessoal.....	27
Figura 11 – Arquivo pessoal.....	27
Figura 12 – Arquivo pessoal.....	27
Figura 13 – Arquivo pessoal.....	27
Figura 14 – Arquivo pessoal.....	27
Figura 15 – Arquivo pessoal.....	27
Figura 16 – Arquivo pessoal.....	27
Figura 17 – Arquivo pessoal.....	29
Figura 18 – Arquivo pessoal.....	29
Figura 19 – Arquivo pessoal.....	30
Figura 20 – Arquivo pessoal.....	30
Figura 21 – Arquivo pessoal.....	31
Figura 22 – Arquivo pessoal.....	56
Figura 23 – Arquivo pessoal.....	57
Figura 24 – Arquivo pessoal.....	59
Figura 25 – Arquivo pessoal.....	60
Figura 26 – Arquivo pessoal.....	60
Figura 27 – Arquivo pessoal.....	61



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>07</b>
<b>CAPÍTULO 1 - Migrações e territórios afetivos na tríplice fronteira</b> .....	<b>09</b>
1.1. Argumento.....	13
1.2. Proposta estética .....	17
1.3. Relatos .....	22
1.4. Impossibilidade do fazer .....	24
1.5. Equipe .....	27
1.6. Protagonistas .....	28
1.7. Paisagens .....	29
<b>CAPÍTULO 2 - Teorias do cinema latino americano, cinema universitário e cinema comunitário</b> .....	<b>32</b>
2.1. Cinema comunitário .....	37
2.2. Escolas de cinema e cinema universitário .....	41
<b>CAPÍTULO 3 - As fronteiras, a UNILA e a graduação de Cinema e Audiovisual: Hacia un cine unileiro?</b> .....	<b>46</b>
3.1. Avaré .....	47
3.2. O Sol nasce depois do rio .....	48
3.3. La Yuyera .....	49
3.4. Experiências em curtas-metragens que completaram seu processo na cadeia do audiovisual: pré-produção, produção e pós-produção .....	51
3.5. Putta .....	52
3.6. Caburé .....	57
<b>CONSIDERAÇÃO FINAIS</b> .....	<b>62</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>66</b>
<b>REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS</b> .....	<b>68</b>

## INTRODUÇÃO

As escolas de cinema no continente latino-americano e caribenho foram e são fundamentais para a formação de novos profissionais, pesquisadoras e pesquisadores do audiovisual, por proporcionar a experimentação da linguagem audiovisual e, principalmente, na construção de possibilidades inventivas de novos modos de produção e formulação de discursos narrativos. *Ñanduti*, que significa teia de aranha no idioma guarani, é um projeto de curta-metragem idealizado na metade do ano de 2018 com o intuito de acompanhar estudantes estrangeiros que migraram para a cidade de Foz do Iguaçu, região de tríplice fronteira nacional, em busca de se diplomar na Universidade Federal da Integração Latino Americana, a UNILA.

Nesta época, eu estava na fase de conclusão da graduação em Cinema e Audiovisual pela mesma instituição e havia um desejo em retribuir, de maneira audiovisual, um pouco da vivência deste deslocamento movido a sonhos, diversidade e incertezas. Portanto, esta dissertação surge do meu trabalho nas realizações de curtas-metragens na graduação, atrelado diretamente às inquietações afloradas nas vivências daquele cotidiano, bem como em estudos e pesquisas de temas que discorro ao longo da dissertação, ou seja, “de criar um campo de pensamento que me amparasse no entendimento de questões que perpassavam minha vida pessoal, profissional e acadêmica” (RUIZ, 2020, p.18).

Sendo assim, no primeiro capítulo discorro vivências e formações no período da graduação (2014-2018) na UNILA, em Foz do Iguaçu, região de tríplice fronteira composta também pelas cidades Ciudad del Este – Paraguai e Puerto Iguazú – Argentina, que edificaram minha sensibilidade com relação a América Latina e Caribe, com o cinema latino-americano e caribenho, e com a vivência na diversidade. Aqui apresento o inventário artístico do *Ñanduti: Migrações e territórios afetivos na tríplice fronteira*, bem como as motivações para a realização fílmica, o argumento do curta, as personagens, a proposta estética e relatos, tanto das diárias realizadas, como também da impossibilidade

do fazer consequente do distanciamento social diante da crise sanitária e pandêmica da covid-19.

No segundo capítulo, apresento discussões teóricas em torno do cinema latino-americano, os manifestos de realizadores nos anos 60 e 70, o cinema comunitário e o cinema universitário. Para isso, busco compreender os elementos destas práticas, como estas foram constituídas ao longo do tempo e de que maneira os sentidos foram aflorados para uma narrativa cinematográfica conduzida a partir, e através, de sujeitos que compõem um todo na história e, carregam em si, a potencialidade para construir um outro imaginário possível, menos voltado no “eu” individualizado perante a sociedade (nas histórias e na forma) para um “nós” solidários, combativos e pertencentes.

No terceiro capítulo, proponho a análise de outros dois curtas-metragens, *Putta (2015)*, de *Lílian Alcântara e Caburé (2018)*, de *Luiz Todeschini*, que trabalhei na realização, como também de curtas realizados por outros estudantes do curso de cinema na Unila, *Avaré (2019)*, de *Beto Ruhoff e Victor Gimenes* e *O Sol nasce depois do Rio (2020)*, de *André Gomez* e *La Yuyera (2020)*, de *Mariae Avalos*, visando compreender como as vivências e a formação técnica, teórica e conceitual transpassam nas construções narrativas audiovisuais das obras. Observa-se que, tanto a universidade, quanto a região em que ela foi escolhida para ser implementada são atores fundamentais que atravessam a formação do egresso.

## **Capítulo 1: Migrações e territórios afetivos na tríplice fronteira**

Ñanduti, que significa teia de aranha no idioma guarani, é um projeto de curta-metragem idealizado na metade do ano de 2018 com o intuito de acompanhar estudantes estrangeiros que migraram para a cidade de Foz do Iguaçu, região de tríplice fronteira nacional, em busca de se diplomar na Universidade Federal da Integração Latino Americana, a UNILA.

Nesta época eu estava na fase de conclusão da graduação em Cinema e Audiovisual pela mesma instituição e havia um desejo em retribuir, de maneira audiovisual, um pouco da vivência deste deslocamento movido a sonhos, diversidade e incertezas. Para tanto, a ideia sempre foi que esta experiência coletiva precisava ser construída em conjunto e, para isso, o modo de produção deveria envolver pessoas que tivessem o interesse despertado para colaborar na construção desta história também.

Desde o início desta jornada, o projeto Ñanduti passou por diversas formatações e algumas camadas se destacaram ao longo do processo, outras desapareceram ou adquiriram um caráter de pouca relevância e algumas se solidificaram quase que inquestionavelmente. Esta dissertação é uma reflexão sobre a construção da obra fílmica proposta e suas questões implícitas, como o roteiro, a linguagem, a estética, o modo de produção. O desenvolvimento de questões teóricas sobre o cinema latino americano e as práxis no continente, amparadas nos manifestos produzidos por realizadores e realizadoras, e autores e autoras, do período do Nuevo Cine Latinoamericano, bem como a ideia de Cinema Comunitário e a relevância de escolas de cinema no continente surgiram ao longo do processo de pesquisa e realização do filme.

Portanto ressalto aqui que as definições dos capítulos, bem como do aporte teórico, surgiram da proposta fílmica do Ñanduti, das vivências empíricas, e dos questionamentos resultantes da prática e da realização de pré-produção, produção e sets de filmagem. Uma vez que esta dissertação se insere na linha de pesquisa intitulada Processos de Criação no Cinema e Artes do Vídeo, cabe aqui apresentar a trajetória e motivações desta realização, da escolha do tema e, conseqüentemente, da pesquisa nesta dualidade artista-pesquisadora e pesquisadora-artista impulsionada pelo programa.

Sem dúvidas, a semente começou a germinar quando me mudei de uma cidade de 200 mil habitantes do interior de São Paulo para estudar Cinema e Audiovisual na América Latina em uma nova universidade, de caráter plurinacional e multicultural, em Foz do Iguaçu, região de tríplice fronteira juntamente com Puerto Iguazú - Argentina e Ciudad del Este - Paraguai. A UNILA, Universidade Federal da Integração Latino Americana, foi e segue sendo uma vivência fundamental não somente para o Ñanduti, mas, pessoalmente, na formação humana, profissional, crítica, de posicionamento e de pensamento.

As trocas nos corredores, as relações do cotidiano na instituição, as semelhanças, os encontros e festas foram fatores importantes na busca de uma vivência latino-americana. A realização de curtas-metragens durante o período lá vivido (2014-2018), bem como tocar em uma banda com companheiros da Unila, foram fundamentais para construir uma relação com o território, as cidades fronteiriças e os espaços culturais. O trabalho como bolsista no projeto de extensão *Cineclubes Cinelatino: Imagens da América Latina a serem decifradas*, colaborando com a curadoria e organizando a exibição sempre acompanhada de debate, também foi de grande valia para a minha formação. Foi a partir e através destes trabalhos, que extrapolaram os limites da instituição universitária, que se ampliaram os vínculos e as memórias afetivas com o lugar.

Em paralelo com estas práticas, algumas disciplinas foram fundamentais no amparo teórico e metodológico para construir um pensamento criterioso, e um olhar decolonial, em torno da cinematografia latino-americana. Dentre elas destaco Cinema Latino Americano I e II, América Latina no cinema e audiovisual, Literatura Latino-Americana, Economia Audiovisual na América Latina, Cinema Contemporâneo e Fundamentos da América Latina I, II e III (esta última compõe o ciclo comum na grade de qualquer curso de graduação da universidade).

Todos estes acontecimentos do período de graduação foram essenciais para a formação da minha subjetividade, mas também, e principalmente, para catalisar reflexões e indignações sobre questões sociais, históricas, políticas, econômicas, culturais e artísticas do continente latino-americano, em um primeiro momento, posteriormente canalizados e ressignificados em força motriz para a criatividade, para a inspiração e motivação da produção artística, e de interesse de pesquisa e investigação acadêmica.



O trabalho de conclusão de curso teórico da graduação foi o início de uma pesquisa no campo investigativo de temas que continuo debruçada aqui neste texto. Intitulado “A representação do imigrante em *Bolívia* (2001): Narrativas, deslocamento e a jornada do imigrante”. Busquei na materialidade da obra camadas para analisar sua formalidade, as narrativas e a construção fílmica. Após a análise fílmica, busquei também na história da construção dos estados nacionais de Bolívia e Argentina, e nas relações entre os países, a compreensão de questões sociais, culturais e de comportamentos xenófobos presentes no enredo do filme.

Entre maio e junho de 2018 realizei uma viagem por cinco fronteiras e 4 países (Argentina, Bolívia, Peru, Paraguai) que me inspira a cada vez que a recordo. Algumas cidades foram mapeadas, porém as surpresas e conversas do dia-a-dia nortearam muito mais esta vivência. A UNILA proporciona rede de contato pela América Latina e Caribe, permitindo recepções e passeios com familiares e pessoas conhecidas e, em algumas cidades, como em San Salvador de Jujuy, capital do departamento de Jujuy, na Argentina e em La Paz, atual capital da Bolívia, estadia, prosas e passeios mais prolongados. Nesta última tive a oportunidade de conhecer a sede da Ukamau, um dos mais importantes coletivos de cinema na América Latina, criado nos anos 60, e que tem como seu principal expoente o diretor boliviano Jorge Sanjinés.

Pensar a modernidade após este contato adquiriu outros níveis de percepção e acredito que foi neste momento que a insurgência decolonial aflorou em minhas reflexões e em minhas práticas. A percepção vem antes do contato e aprofundamento na episteme em si. Retornar para Foz do Iguaçu, e lidar com os sentimentos aflorados, inspiraram e incitaram a semente do Ñanduti. Desejava finalizar esta jornada da graduação com uma obra fílmica.

Em julho de 2018, conheci o então recém-formado núcleo de arte e cultura do IMEA (Instituto Mercosul de Estudos Avançados), vinculado a UNILA, e nele tive a oportunidade de iniciar a pesquisa para a elaboração do projeto fílmico. A ideia, na sua origem mais crua, era a de um filme sobre imigrantes na tríplice fronteira. A então diretora do núcleo e relações públicas da Unila, Michele Dacas, foi fundamental parceira tanto neste momento de pesquisa, argumento e pré-produção, quanto na institucionalização do projeto para eventuais utilizações da

estrutura da universidade, como transporte, equipamentos de som e imagem para filmagens e pré-entrevistas.

Ao longo do desenvolvimento no segundo semestre de 2018, percebemos que o tema era amplo, principalmente por se tratar de um território multicultural e plurinacional. Decidimos que precisaríamos de mais tempo de pesquisa para a construção e elaboração de projeto minimamente consistente.

Neste processo, percebemos que já fazíamos parte de um contexto e de uma situação que correspondiam com os impulsos e intenções da realização fílmica e que, portanto, faria muito mais sentido aproximar a narrativa da história que gostaríamos de contar, com a vivência que já tínhamos enquanto equipe, realizadoras e *unileiras*. Decidimos então que as personagens que contariam esta história seriam as estrangeiras e os estrangeiros faziam parte da comunidade da UNILA.

Em dezembro de 2018 me deparei com o processo seletivo para o mestrado em *Cinema e Artes do Vídeo da Unespar/FAP - Campus Curitiba II* com uma linha de pesquisa intitulada *Processos de Criação do Cinema e Artes do Vídeo*. Foi a oportunidade para aprofundar a investigação e a solidez da pré-produção, das práxis, e refletir as camadas teóricas que se ressaltam a partir do Ñanduti e balizam esta pesquisa.

Portanto, em março de 2019 inicia-se esta nova etapa do projeto que resultou também no enfrentamento de novos desafios. O tempo para a pesquisa aumentou, porém, a distância territorial com o objeto também. Adaptações foram necessárias na relação com a equipe, tanto de produção quanto criativa, e reuniões semanais foram realizadas por videochamada com o intuito de não desritmar o trabalho que vinha sendo construído e, por isso, os encontros com as personagens-protagonistas se tornaram prioridades em todas as quatro vezes que retornei à região no ano de 2019.

Enquanto filme, ele foi se remodelando a partir das vivências e trocas de afeto ao longo dos encontros da equipe técnica com as personagens, as pré-entrevistas, as conversas informais e visitas técnicas aos locais de filmagem. É perceptível que o tema, o enredo e a forma mobilizaram e impulsionaram diversos sentimentos de todas as pessoas envolvidas, tanto diante das câmeras quanto as que estavam por trás das lentes. E, destas percepções e

questionamentos, afloraram os operadores teóricos mobilizados para a dissertação.

Nos deparamos, por diversos momentos, construindo a cena junto com a pessoa que estávamos registrando. Por exemplo, quando filmamos com o Aldo um trajeto que faz diariamente de moto: a travessia da ponte da amizade. Ou quando filmamos com a Oriana e seu pai na Feirinha Agroecológica, que acontece no Jardim Universitário, na UNILAA, todas as quintas-feiras. Desde a preparação do espaço, as vendas das arepas e a desmontagem da banca de vendas.

No segundo semestre de 2019, o minicurso intitulado *Insurgências Decoloniais - UNILA* foi o estopim para pensar a cinematografia latino-americana desde uma outra *mirada* epistêmica, na possibilidade da construção de proposições analíticas, construções narrativas e de audiovisuais no continente. Uma das expositoras do curso, que também foi minha orientadora no TCC da graduação, professora Tereza Spyer, muito contribuiu neste processo de aprendizagem e por isso deixo registrado meu afetuoso agradecimento pela participação na banca de defesa desta dissertação.

O seminário do professor Pablo Piedras (Universidad de Buenos Aires) no evento Cinemagem em Curitiba, bem como a oportunidade de entrevistá-lo posteriormente (e que resultou em um artigo publicado na revista *O MOSAICO* em fevereiro de 2020)<sup>1</sup> sobre a necessidade de analisar o cinema latino-americano e caribenho desde uma outra perspectiva, de um outro lugar e, conseqüentemente, de outras referências teóricas, metodológicas e de marcos temporais, também me encorajaram nas escolhas para esta dissertação.

## 1.1 ARGUMENTO

Se a integração está no DNA da região, o Ñanduti propõem que a imigração, apesar do percurso isolado do indivíduo, a permanência trata-se de processos coletivos e estruturais. As personagens já expandiram as redes,

---

<sup>1</sup> Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/article/view/3343>

construíram pontes e transitam nos espaços. Os limites físicos instaurados são transpassados pela busca por pertencimento, e os simbólicos são enfrentados e encarados com a resiliência que o corpo desterritorializado constrói na condição de imigrante e que se torna perceptível quando esta vivência do indivíduo deslocado é em coletivo.

O projeto fílmico Ñanduti trata-se da rede formada por indivíduos que vieram até Foz do Iguaçu para estudar na Universidade Federal da Integração Latino-Americana, a UNILA. Acompanhamos Aldo, migrante em um fluxo transitório entre Ciudad del Este – PY, onde vive com sua avó, e Foz do Iguaçu (BR), onde cursa a graduação de Ciências Políticas e Sociologia. Antes mesmo de estudar na Unila, Aldo já retratava a fronteira trinacional pelas lentes do audiovisual em seu canal no Youtube, era acostumado com a travessia da ponte da amizade em sua rotina, mas, somente ao ingressar na universidade, e ao participar do coletivo de estudantes paraguaios, relata reconhecer e valorizar sua origem e identidade nesta relação de apoio mútuo e debatendo temas que envolvem seu país.

Oriana nasceu na Venezuela e migrou com sua mãe em 2018 para cursar a graduação em Cinema e Audiovisual na Unila. Juntas, elas se dividem entre a rotina universitária, onde vendem as tradicionais arepas venezuelanas na feira livre da Unila, e a colaboração em uma associação de venezuelanos para acolher outros imigrantes de seu país, na cidade de Foz do Iguaçu. Através da força de mãe e filha elas entrelaçam dois territórios distantes ao trazer para a fronteira a sua identidade no sabor das arepas e na ação coletiva da associação de imigrantes ao acolher os desafios e expectativas dos venezuelanos. No segundo semestre de 2018, chegaram na cidade o pai de Oriana, que trabalha em um hostel e também colabora com as arepas, e o irmão pré-adolescente. .

Besna é uruguaia, vive em Foz do Iguaçu desde 2011 e foi uma das primeiras estudantes estrangeiras a ingressar no curso de ciências políticas da universidade, na qual seguiu seus estudos até a conclusão do mestrado. Talvez por ter acompanhado desde o início a criação da Unila, construiu uma trajetória de atuação política em defesa da universidade, tendo como um marco de sua luta quando foi até o senado e fez uma fala emocionante contra o desmonte da Universidade em 2017. Besna defende o ensino superior público e inclusivo não

apenas para imigrantes, mas também para os brasileiros e tantas minorias que estão mais do que nunca ameaçados pelo avanço de uma política de privatização da educação.

Dentro da instituição, seu ativismo é reconhecido pelas redes de apoio e acolhimento a outros imigrantes que ela já recebeu em sua casa em seus anos de Unila, através de uma acolhedora feijoada ou da celebração de uma partida de futebol, mas também pelo coletivo Pra Quem Tem Disposição, pela militância na UJS, pela presença em marchas e por posicionamentos públicos, carregando em seu corpo e no seu sorriso a utopia da integração.

A paisagem fronteira será uma quarta personagem que estará presente nas cenas de transição para a valoração do espaço. Esta construção busca potencializar a reinvenção do mesmo a partir das subjetividades compartilhadas. Um local que em um momento é representado pela exuberância da floresta que cerca o rio Iguaçu e o rio Paraná, e ao mesmo tempo é construído como uma zona de perigo e contravenção, além das imagens mundialmente difundidas pelo turismo exploratório dos recursos naturais.

A teia narrativa representada pelo Ñanduti, artesanato típico da região, é o entrelaçar de todas essas histórias, uma narrativa que parte da universidade da integração latino-americana como lugar comum de todas as personagens, que enfrentam na jornada do imigrante de cada uma, em seu cotidiano, nas mais variadas formas, a dualidade entre pertencer e não pertencer a esse espaço tão peculiar que é a região da fronteira trinacional. Ñanduti, que em guarani significa teia de aranha, é uma tradicional técnica paraguaia de tecelagem feita, majoritariamente, pelas mulheres artesãs e que referencia a natureza. E é nessa teia que nossas personagens se encontram.

Besna é uruguaia, Aldo é paraguaio, Oriana é venezuelana. Colocaram-se a viver o fluxo em trânsito, ambos vivem na fronteira mais movimentada do país e a permanência tem um ponto em comum: eles vieram até esse lugar para estudar na universidade federal da integração latino-americana. A Unila surge em 2010 para ir mais além da formação acadêmica e ser um lugar de construção da soberania dos povos latino-americanos e caribenhos através da integração solidária, das relações de semelhanças e do conhecimento. Motivados por esse tema, estudantes de diferentes países chegam em busca da experiência da

integração e acabam se deparando com um fenômeno tão complexo quanto a universidade multicultural que vieram se diplomar: a cidade de Foz do Iguaçu na região da fronteira trinacional entre Brasil, Paraguai e Argentina, onde está localizada a Unila.

Nesta trama, nem a Unila é como qualquer universidade pública tradicional, e nem Foz do Iguaçu é como qualquer outra cidade do estado do Paraná. Estão nas bordas e nos limites territoriais, e o cenário geográfico, social e político se transforma intensamente. Um golpe no Paraguai em 2012 é sentido como um retumbante presságio no outro lado da ponte, vira alvo de protesto solidário dos unileiros, e desperta um sentimento de alerta. Ao mesmo tempo em que a derrocada de Lugo é despercebida aos termômetros das capitais e do Brasil mais ao centro. Há muita complexidade nesta região: Do bairro árabe, ao bairro chinês, grupos neonazistas, MST e MTST, povos originários guaranis, conservadorismo, centro de conscienciologia, comunidade palestina, dentre tantas peculiaridades presentes neste território.

De 2014 para cá muita coisa mudou na Unila, na cidade e nas vidas dos estudantes que vieram em busca da integração. Tanto a história, como os sujeitos e as instituições são feitas das contradições. Nem todos os unileiros estão por esta causa, muitos de dentro e de fora da universidade até gostariam que a Unila não fosse a Unila. Portanto, nem tudo que é produzido na universidade é completamente diverso, multicultural, bilíngue, progressista etc. Estar juntos num recorte de tempo e espaço não significa que olhamos para a mesma direção, mesmo em uma localidade fronteiriça, que se vangloria de suas múltiplas etnias, e mesmo em uma universidade que se propõe ser intercultural e diversa, as nacionalidades muitas vezes parecem ilhas, e aquilo que deveria ser fluxo e encontro pode também ser conflito e solidão. E são nestes momentos que a rede de solidariedade se ressalta como essencial para a permanência e bem-estar destes corpos translocados<sup>2</sup>.

Afetados por isso, as personagens que escolhemos acompanhar com o olhar da câmera no Ñanduti expõem vidas entrelaçadas pela universidade, nos espaços sociais, pela fronteira e nas construções coletivas dos espaços e

---

<sup>2</sup> Translocados é um neologismo que vem da bibliografia, porém aqui utilizado para poder tratar destas pessoas, destes imigrantes e destes corpos.

processos de integração e, neste sentido, observar também como as singularidades se movimentam em conjunto. Ora pelo lado daqueles que nem com a dureza dos dias atuais “olvidam el proyecto revolucionário Unila” como é o caso da estudante uruguaia Besna. Ou de Aldo, estudante de Ciudad Del Este, que antes mesmo da Unila já vivia na fronteira e a experiência cotidiana da troca, mas que ao entrar na universidade sente a necessidade de participar de um coletivo de estudos paraguaios. E da venezuelana Oriana, que veio para estudar e permanecer, trazendo toda sua família de seu país e, aqui, sua mãe passou a atuar em uma associação de venezuelanos extrapolando os limites da universidade.

As ressignificações subjetivas da paisagem no território, que fluem como os rios que diluem as margens da tríplice fronteira, transbordam os limites de Estado-Nação e representam no Ñanduti, a teia da natureza, a conexão viva além das fronteiras que interpela a jornada de todas as personagens.

## **1.2 Proposta estética**

A proposta da estrutura narrativa do filme foge da tradicional apresentação das protagonistas-personagens, quem são, onde e como vivem, em quais contextos e, posteriormente, apresentação dos conflitos, complexidades e vivências que resultam em um desfecho heroico, ou de aprendizagem, ou de superação do impossível. Ñanduti vai da dimensão macro das relações das personagens-protagonistas para o micro da subjetividade e do íntimo. O protagonismo está nos espaços de encontro e construção coletiva das personagens, nos fluxos e movimentações espaciais do cotidiano.

A utilização de pessoas-personagens, ou seja, de não-atores com formação profissional na área de atuação para corporificar as ações da narrativa, ou da utilização de técnicas amplamente reconhecidas como forma documental (a câmera na mão, por exemplo), não faz com que o filme adquira de imediato um caráter documental, pois a intenção aqui não é a de registrar e/ou retratar os específicos estudantes estrangeiros da Unila que vivem na tríplice fronteira.

O intuito é “situacionar” um contexto específico, lugarizando (PALERMO, 2018) esta determinada região e, a partir e através das e dos agentes que

corporificam a ação cênica na dimensão do plano e nas micros vivências em espaços coletivos, dimensionar relevantes camadas para a conformação da ação no macro da narrativa.

Lugar para Zulma Palermo é aquele “que não é somente territorial, mas sim aquele em que se constrói o conhecimento em comum, deixando emergir muitas formas compartilhadas de saber e de fazer” (PALERMO, 2018, p.150). Os saberes são sempre de alguma lugar e saberes corporificados é porque o território define o saber. É dizer que, se narrativas clássicas apresentam uma crescente intensidade na sucessão de ações e acontecimentos em torno de personagens protagonistas, a narrativa do Ñanduti decresce da intensa interação dos corpos com os espaços e com os coletivos, transpassados pelas paisagens da tríplice fronteira e que desfecha no retorno à subjetividade do indivíduo e nos espaços íntimos destas personagens-protagonistas.

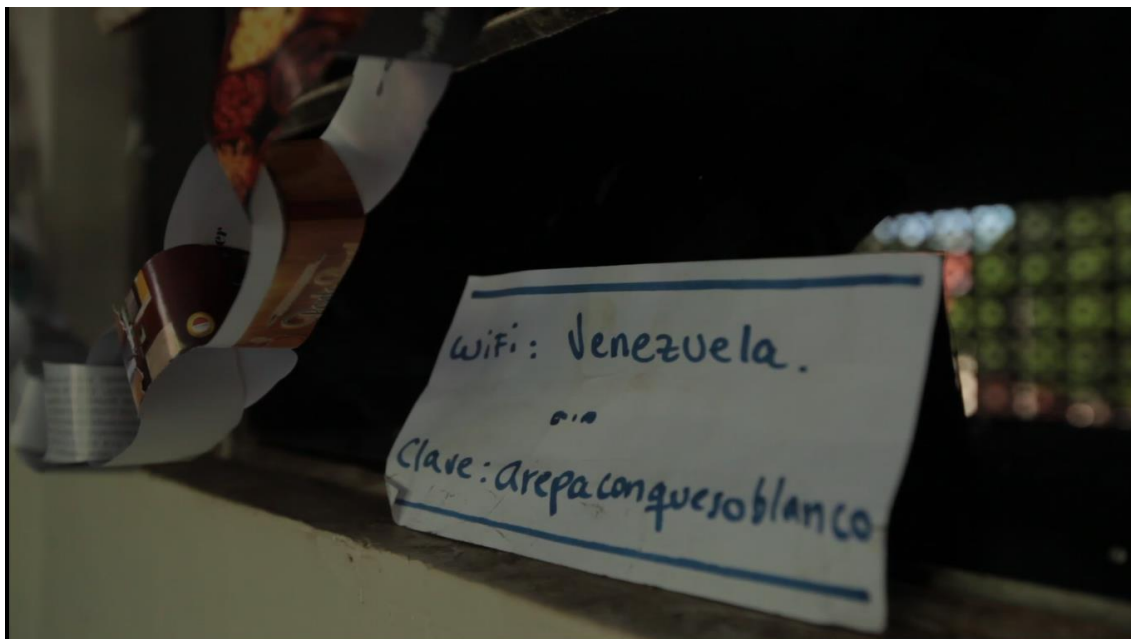
As imagens acompanharão este movimento: De planos mais abertos, situacionais e planos conjunto para planos em detalhe. Há algumas imensidões na paisagem tri fronteira: as extensões dos rios Paraná e Iguazú, bem como seu encontro e junção no marco das três fronteiras. A imensidão de água por segundo que despenca das Cataratas do Iguaçu. A gigantesca engenharia para a obra da Usina Hidrelétrica de Itaipu nos anos 70 e, com ela, a instalação das torres de alta tensão que atravessam os céus dos bairros, inclusive em cima de moradias e de cidades da região. As alturas da Ponte da Amizade e da Ponte da Fraternidade que, por cima dos rios, conectam as margens e possibilitam os trânsitos e fluxos.

Todas as paisagens foram pensadas para transcorrer o filme entre as ações dos corpos que acompanhamos. Estes corpos também estavam inseridos em um todo e, por isso, em um primeiro momento, o que acompanhamos é a sua ação-atuação no coletivo, onde percorrem, como se manifestam e em quais espaços. As paisagens nas transições nos possibilitam o silêncio da contemplação e da assimilação das informações prévias. Nos aproximamos ao longo do filme das pessoas-personagens como ato de empatia e de valoração à subjetividade.









Serão mantidas as sonoridades das ambiências percorridas por este corpo-personagem bem como suas relações e diálogos com o entorno. Há um fenômeno muito interessante que ocorre após algum tempo vivendo nesta tríplice fronteira multicultural: Frequentemente se observa conversas onde a pessoa hispana falante se expressa no idioma espanhol e a pessoa luso falante se expressa no idioma português, e ambas compreendem e estabelecem a comunicação. Após mais tempo de vivência se percebe um outro movimento, que propicia a integração, o diálogo e a comunicação, que é a utilização do portuñol quase que como um dialeto, uma língua oficial de regiões fronteiriças e, também, uma importante ponte de integração entre os povos habitantes em uma zona de contato (PRATT, 1999). Douglas Diegues em seu texto “*Karta-Manifesto-del-Amor-Amor-en-Portunhol-Selvagem*”, corrói as dimensões de língua, território e identidade, na defesa desta língua poética que mescla português e espanhol e guarani. Escrita em 2008, ele pontua enfaticamente:

¡HAY LLEGADA LA HORA DE INBENTAR EL NUEBO MUNDO POST-HYSTÓRIKO!  
 ¡HAY LLEGADA LA HORA DE LA TERNURA CALIENTE INVADIENDO KORAZONES Y KORAZONES Y KORAZONES DE TODAS LAS PARTES DE TODAS LAS GALÁXIAS DE TODOS LOS UNIVERSOS!  
 ¡HAY LLEGADA LA HORA DE INBENTAR EL NUEBO MUNDO COM LA ELETRICIDADE DEL AMOR AMOR!

¡EL AMOR AMOR ES SINCERAMENTE SINCERO  
 COMO KATARATAS DEL YGUAZÚ FALA EL  
 ASTRONAUTA PARAGUAYO!  
 ¡ABAJO LA MODA DE LA DEPRESION, DE LA  
 CODIZIA, DEL STRESS, DE LA RÁBIA, DEL  
 KANGUILON, DE LA IGNORÂNCIA, DE LA GUERRA,  
 EL GLAMOUROSO HORROR, DE LA COMÉDIA  
 SANGUINÁRIA!  
 ¡HASTA LOS POMBEROS YASIYATERÊS KURUPÍS  
 Y DEMAIS SERES MITOLÓGICOS DE LAS SELVAS  
 AMERÍNDIAS APOYAM LUGO Y LULA Y EL NUEBO  
 CONTRATO EN PORTUNHOLITO SELVAGEM!  
 Escribimos esta carta porque todavia amamos  
 ¡NON SOMOS CONTRA NADA!  
 Avanzamos nomás tranki tranki  
 PRA FRENXI SEMPRE  
 el amor amor sem nacionalidades nem globalismos  
 nem sexos nem sexismos nem poder desenfrenado  
 nem lucros depravados  
 ¡LA QUEIMA DEL CONTRATO MAU DE ITAIPÚ  
 BINACIONAL ES EL PUNTO DE PARTIDA PARA LA  
 INBENCIÓN DEL NUEBO MUNDO!  
 ¡Y HAY LLEGADA LA HORA DE LA CARTA-  
 MANIFESTO DEKOLAR AGORA DEL KORAZÓN DEL  
 2222 Y DEL 2008 A LA VEZ ASTRONAUTICAMENTE  
 DE LA TORRE DE LA TIGREZA AVIADORA DEL  
 HOTELITO DEL LAGO PARA TODAS LAS GALÁXIAS!  
 ¡¡¡¡ZERO, QUATRO, OCHO, ZÁZ!!!! (Diegues, 2008)

A produção do autor trilha um caminho paralelo ao da sofisticação erudita de outros poetas contemporâneos uma vez que “expõe uma vertente abusada, paródica e iconoclástica que ironiza a alta cultura com o acréscimo perturbador do portunhol do poeta, que desestabiliza a língua portuguesa” (KAIMOTI, 2014, p.174).

Portanto, o enquadramento e a montagem são as importantes técnicas da linguagem cinematográfica que serão utilizadas para articular enunciados e silêncios (que também expressam) no discurso fílmico. Por isso, não o compreendo como um documentário nas definições das teorias clássicas do cinema. Afinal, como definir o que é real na arte cinematográfica considerando a sua composição todo um processo de construção?

### 1.3 RELATOS

Se existe uma questão chave entre a práxis e o aporte teórico utilizado para a dissertação, e aqui considero onde as coisas convergiram, é a



permanência ou não do arco narrativo da personagem guarani que, em uma das versões do roteiro, seria quem percorre pelos espaços mapeados para as cenas de transição do filme, do cinza do concreto ao verde da natureza. Devido à uma situação específica e sensível envolvendo a produção destas sequências, foi tomada a decisão de não inserir mais uma personagem e assumir o protagonismo de algo que já permeia todo o roteiro: A paisagem.

Mas, se eu estou falando desde um lugar e de um território específico, com o cuidado e a sensibilidade para buscar esta construção desde uma outra mirada (que cabe tanto para a forma quanto aos operadores teóricos), o quão contraditório seria esta ausência na puesta en escena? O quanto de esquecimento tem nesta decisão? O que há de diferente nesta situação da crítica aos “gringos nacionais” que Jorge Sanjinés deixa explícito em *Para recibir lo canto de los pájaros*, por exemplo? Se estou considerando o território e as paisagens do mesmo, me parece ser mais uma prática de silenciamento do direito à terra dos povos originários da região, afinal, o que deixa de ser enquadrado também é uma posição.

Outra situação que destaco foi a primeira visita técnica, com equipe reduzida e o protagonista Aldo, na Ponte da Amizade, que conecta as cidades de Foz do Iguaçu e Ciudad del Este - PY. Ninguém da equipe, com exceção da Michele, tinha tido a experiência de filmar neste local de intensos fluxos e trânsitos e, ao mesmo tempo, de limites e revistas (por parte da Polícia Federal e soldados do exército).

Por esta experiência, a produção se certificou de acertar as questões burocráticas com a Receita Federal, de maneira que todas (observação importante: éramos todas mulheres na equipe, Camila, Nayara, Suellen, Michele e eu) nós tínhamos um crachá de “imprensa” para permanecer com os equipamentos, gravando som ambiente e alguns planos, na aduana. Sabíamos que Aldo iria atravessar a fronteira naquele dia e combinamos um local de encontro um pouco mais cedo.

Empolgadas com as possibilidades, pensamos: “Por que não fazer um primeiro teste de como seria filmar o Aldo na moto fazendo a travessia? ”. E resolvemos tentar com um mototaxista. Fomos até um canto onde vários ficam estacionados à espera de passageiros para tentar algum que aceitasse fazer

este bate-volta entre aduanas em baixa velocidade. Não foi fácil a abordagem. Não nos levavam muito a sério.

Aguardamos a chegada de Aldo para compartilhar a situação e ele, de imediato, se prontificou em abordar algum moto-táxi. Eu o acompanhei nesta missão e Aldo explicou todo o contexto no idioma guarani. De pronto o mototaxista se solidarizou pela bagatela de vinte reais. Foi uma situação em que as questões de gênero e as questões linguísticas se sobressaíram para a produção e realização de uma cena, construída tanto de logística quanto de decupagem, em conjunto e de maneira colaborativa com o Aldo.

Uma terceira situação que destaco das já vividas em períodos de filmagem do Ñanduti, foi o acolhimento e paciência da Oriana e sua família durante a preparação da ceia de natal de 2018, ocasião em que receberam em sua casa companheiras venezuelanas e companheiros venezuelanos da universidade para comerem, beberem e dançarem nesta data simbólica do calendário ocidental. E digo comer, beber e dançar porque foi o clima que nos deparamos desde as preparações durante a tarde, principalmente, das comidas que seriam servidas na ceia acompanhadas de músicas. Acertamos previamente com a família que não iríamos filmar a festa com todas as pessoas presentes porque muitas não sabiam que estaríamos ali com câmera e gravador de som, e havia uma preocupação pertinente em decorrência da intensa espetacularização da crise migratória da população venezuelana naquele ano. Após algumas chegadas e interações, fechamos a câmera.

#### **1.4 A impossibilidade do fazer**

O ano de 2020 ficará marcado na memória coletiva da humanidade. Diante da ameaça da transmissão de um vírus respiratório invisível aos olhos, nos vimos obrigadas e estimuladas a permanecer em casa, a se isolar do convívio social, o fechamento de espaços que promovem aglomerações (sejam por razões festivas, educacionais e/ou culturais), a rápida transição para o *home office* e o ensino remoto, a novidade do utensílio da máscara em nossas faces, o uso do álcool em gel após tocar qualquer objeto, dentre outros.

Esta situação interrompe bruscamente o planejamento e cronograma do projeto ao longo do ano. O fazer cinematográfico aqui proposto implica na proximidade dos corpos dispostos e envolvidos em contar esta história e há uma força maior que impossibilita a realização em um momento de pandemia global, ainda mais por se tratar de uma produção que propõe a ser coletiva e colaborativa, de baixo orçamento e que acompanha as personagens em espaços afetivos, públicos e privados.

Além disso, seria de tremenda irresponsabilidade por parte da equipe de realização propor alguma diária de gravação dentro deste contexto no ano de 2020. Com exceção da Besna, Aldo vive em Ciudad del Este com sua avó e Oriana vive em Foz do Iguaçu com pai, mãe e irmão, colocando todos em risco de contaminação.

As fronteiras foram fechadas no início da pandemia e, devido a irresponsabilidade do desgoverno brasileiro, a fronteira com a Argentina permanece fechada e a fronteira com o Paraguai está com uma série de restrições. Este fluxo constante e diário era parte essencial do Ñanduti, principalmente quando estamos com Aldo, estudante unileiro que diariamente atravessa a Ponte da Amizade.

Esta reestruturação na dinâmica da vida não contempla as intenções que impulsionaram a nossa aproximação e o nosso desejo na realização do Ñanduti de ser uma obra audiovisual que acompanhasse estudantes migrantes unileiros, seus territórios afetivos e a dinâmica da região transfronteiriça. Não há possibilidade de tecer o pluriverso com as afetividades abaladas e individualizadas em suas micro realidades. O ensino remoto, ou ensino à distância, não dá conta de suprir a proposta humanística e afetiva da relação diária na universidade.

A seguir apresento a equipe que acompanhou esta jornada do Ñanduti repleta de afeto, disposição e envolvimento. Sem as parcerias e o comprometimento destas pessoas, tanto em 2018 enquanto ainda estava na região, como também, e principalmente, no ano de 2019 quando me desloquei territorialmente, o projeto não seria nem a metade do que ele é até o presente momento. E ressalto isto para destacar duas problemáticas que surgiram no ano de 2020 (além das paralisações das atividades não essenciais desde o mês de

março, decorrente da crise sanitária mundial do Covid-19 já descrito) e que dificultam o seguimento da obra fílmica da maneira em que vínhamos realizando.

A primeira questão é que o Núcleo de Cultura do Instituto Mercosul de Estudos Avançados (IMEA), que a Michele coordenava, infelizmente, foi realocado para a Pró-Reitoria de Extensão mudando também o seu funcionamento e autonomia. Logo, o projeto Ñanduti não tem mais um vínculo formal com a instituição que permitia a reserva de equipamentos e o transporte.

A segunda questão é mais problemática pois implica na materialidade criativa e técnica do filme. Camila Ribeiro, Naya Soares e Mateo Bravo, que exercem funções primordiais nas áreas criativas dos filmes (Direção de Fotografia, Montagem e Direção de Som/Mixagem/Masterização, respectivamente), se mudaram no decorrer do ano de 2020. Este fator irá dificultar a logística das próximas gravações pois, não cogito dar continuidade sem a substancialidade das três pessoas considerando, dentre outras coisas, as sintonias e identificações que criamos desde o trabalho em projetos anteriores (No caso de Camila e Nayara, Sobre Olga (2016) e Caburé (2018) sendo este último o TCC Prático desenvolvido e apresentado em conjunto com o Mateo Bravo, Luiz Todeschini e por mim).

Enquanto Besna, Oriana e Aldo permanecerem na região, o Ñanduti não perde a sua temporalidade narrativa e tampouco sua intenção e argumentação, mas, diante dos novos desafios, se faz necessário a paciência do tempo das coisas bem como a remodelagem da produção de maneira que possibilite e viabilize a realização e finalização do filme.



## 1.5 EQUIPE

**Camila Ribeiro**  
Diretora de Fotografia



**Naya Soares**  
Montagem e Finalização



**Michele Dacas**  
Pesquisa e Produção



**Ritielle**  
Ass. de Produção



**Gabriel Gustavo**  
Ass. de Produção



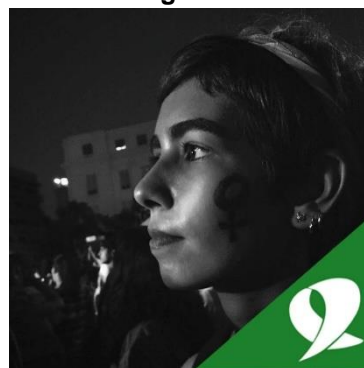
**Mateo Bravo**  
Som, mixagem e masterização



**Suellen**  
Técnica de Som Direto



**Sophia**  
Still e Making Of



## 1.6 PROTAGONISTAS

**Besna Yacovenco**



**Oriana Stiu**



**Aldo Alarcon**





## 1.7 PAISAGENS

Ciudad del Este - Foz do Iguazu via Google Earth



Congestionamento aduaneiro





**Torres e Fios de alta tensão**



**O encontro dos rios Paraná e Iguazú no Marco das 3 Fronteiras do lado argentino**



## **Capítulo 2: Teorias do cinema latino americano e caribenho, cinema universitário e cinema comunitário**

O cinema latino-americano e caribenho sempre esteve mais próximo do artesanal do que da indústria. Desde a modernização das estruturas cinematográficas da década de 1950, e principalmente nas décadas de 60 e 70, certas questões em torno da cinematografia latino-americana vêm sendo discutidas por realizadores e realizadoras, e pesquisadores e pesquisadoras, tais como o privilégio dos longas de ficção industrial nas telas comerciais do continente, os modos de produção cinematográfica e o fazer cinematográfico, a falta de vocação comercial para longas documentários e curtas-metragens, a ausência de salas de exibição para os filmes produzidos no continente, dentre outras.

Inclusive, o Cinema Novo ou Nuevo Cine Latinoamericano, foi a geração de cineastas que além de contribuir com valor estético e social, contribuiu também com ensaios e manifestos sobre o fazer cinematográfico, com as práticas de produção e de distribuição de filmes e com a discussão acerca da situação colonial do mercado dos países do continente. A título de exemplo de profissionais que fomentaram esse debate anti-imperialista, citamos: Octavio Getino y Fernando Solanas (1969), Glauber Rocha (1965), Julio Garcia Espinosa (1973), Jorge Sanjinés (1979), Paulo Emílio Salles Gomes (1969).

São, pois, cineastas e pesquisadores urbanos com sensibilidade social e com caráter político de subversão que vão em busca do seu país desconhecido, tendo como denominador comum de muitas de suas produções a tomada de consciência acerca das culturas indígenas e da vida em áreas rurais em regiões latino-americanas. Diferenciando-se, assim, do cinema moderno europeu cuja máxima é a criatividade individual de seus diretores, prática conhecida por política de autores (DAGRÓN, 2014; LEÓN, 2005).

Além disso, quase simultaneamente ao Nuevo Cine Latinoamericano, surgem os conceitos de Cinema Periférico/Cinema Marginal. Entretanto, a própria noção de marginalidade para o cinema latino-americano, e para o contexto em geral do continente, surge a partir de uma perspectiva eurocentrada tanto nas pesquisas cinematográficas quanto nos estudos sociais e culturais.

Segundo Cristian León, sociólogo equatoriano, a visão essencialista e localizada, com enfoque economicista para designar um efeito estrutural do capitalismo, é incapaz de dar respostas à problemática da diversidade cultural em que se debate a América Latina e o Caribe. Neste sentido, o discurso fílmico não se pode entender como um sistema fechado de signos sem vinculação com o contexto histórico, os conflitos culturais, as relações de poder e o universo do espectador. Com este giro cultural no olhar e na forma de investigar as imagens, se abre um novo caminho para a compreensão do discurso cinematográfico. (LEÓN, 2005).

Ao longo da história do pensamento sobre o cinema latino-americano, três aspectos aparecem atravessados nos estudos comparados em distintas fases: “A historiografia clássica, os novos modelos que desde os anos 70 cruzam teoria e prática e a consolidação dos estudos culturais e pós-coloniais nas últimas décadas” (LUSNICH, 27, 2011). Todavia, os textos apresentam variações em suas características centrais e situacionais de comparação. Por um lado, argumenta-se como situação de comparação, a perspectiva diacrônica, “propondo a escritura de um panorama geral do cinema latino-americano que se sustenta na periodização preestabelecida para cinematografias de outros continentes e que abarca as etapas silencioso, clássica-industrial e moderna” (LUSNICH, 27, 2011). Destaca-se neste grupo o autor Paulo Antonio Paranaguá, que defendia os estudos comparados “como antídoto do nacionalismo e a necessidade de reavaliar os parâmetros de comparação segundo as conjunturas e necessidades” (LUSNICH, 28, 2011). Sua análise de períodos históricos apresenta uma metodologia comum: “Se expõem os problemas relacionados à cinematografia da região em primeiro término e as particularidades de cada uma são então confrontadas” (LUSNICH, 27-28, 2011). Para Paranaguá:

Não existe um cinema latino-americano no sentido estrito; a imensa maioria de filmes se geram no âmbito nacional, às vezes inclusive em âmbito provincial ou municipal, mesmo com forças transnacionais e estratégias continentais desde a revolução do cinema sonoro” (PARANAGUÁ, 2003, p.23). A questão para ele é que “não se pode ter o mesmo significado as noções de tradição e modernidade, classicismo e renovação, em países com tantas diferenças quanto ao volume, continuidade e recepção da produção local” (PARANAGUÁ, 2003, p. 25-26).

A importação de filmes para alimentar o novo espetáculo “é o aspecto mais evidente da dependência. Mas a importação de maquinaria ou tecnologia é comum na exibição e na produção” (PARANAGUÁ, 2003, p. 28). Assim:

Nem do ponto de vista do consumo, muito menos do ponto de vista da produção, existe homogeneidade entre os países ou centros urbanos latinoamericano. Todo estúdio global de cinema na América Latina deve ter sempre presentes as imensas distâncias herdadas da história, a demografia e a geografia, sem dúvidas tão importantes como as afinidades culturais ou sociais (PARANAGUÁ, 2003, p. 28)

Por outro lado, argumenta-se desde uma visão sincrônica, “concentrando-se no período de modernização das estruturas cinematográficas que emerge desde meados da década de 50 e se estende até os anos 70” (LUSNICH, 27, 2011). Este grupo compreende que uma grande questão para se pensar a cinematografia latino-americana, além do modo de produção, é o fortalecimento de uma rede de distribuição e exibição para o acesso e consumo das obras realizadas no continente. Neste grupo destaca-se o autor José Carlos Avellar que “exibe o achado de uma série de parâmetros cinematográficos e extra-cinematográficos comuns que agrupam e alinham as cinematografias da América Latina de forma excepcional” (LUSNICH, 28, 2011).

A autora Ana Laura Lusnich compreende duas fases nos estudos comparados na cinematografia latino-americana: A primeira “se manifesta um real interesse por construir relatos homogeneizadores e a periodização - larga ou curta -do tempo histórico era uma característica escritural central” (LUSNICH, 31, 2011). A segunda fase, com as contribuições renovadas dos anos 70, “destacam a maior intervenção teórica e metodológica no desenho das investigações e uma maior exaustão no achado e manuseio das fontes” (LUSNICH, 31, 2011). Paranaguá estrutura metodologicamente seus livros com base na Historiografia Paralela e a Comparação Assimétrica e, esta combinação, “por distintos fatores (carência de fontes, conhecimento maior de uma cinematografia, interesses distintos), destaca uma cinematografia por sobre outra” (LUSNICH, 33, 2011).



É inviável comparar, em termos quantitativos, a produção do cinema clássico industrial produzido na Argentina, México e Brasil no século XX, com as demais cinematografias do continente. A segunda fase, implicou a desarticulação do Estado-Nação como foco central dos modelos historiográficos, outros aspectos aparecem como centro da discussão e que estabelecem um diálogo entre si: “o social, o étnico, o regional, o genérico, as identidades múltiplas” (LUSNICH, 35, 2011). Neste sentido, “a fragmentação e a multiplicação substituem as noções de unidade e organicidade perseguidas pela comparatística tradicional e o interesse posto no plano político” (LUSNICH, p.35, 2011). Surge aqui um singular cruzamento entre os estudos cinematográficos e outras áreas do pensamento contemporâneo e, é neste sentido, que busco construir esta dissertação: Na valorização do olhar que ressalta a diversidade cultural, os conflitos específicos, mas que transborda os limites de Estado-Nação para a compreensão de um cenário transnacional e transfronteiriço dentro na análise da filmografia selecionada.

O Cinema Novo Latinoamericano tem forte em suas narrativas, e em seus discursos textuais, temas como a luta anti-imperialista, a emancipação econômica, cultural, política e exploratória, a construção da nação e a noção de povo. Este Novo Cinema adota uma forte crítica à despersonalização da indústria cinematográfica, herda uma certa sofisticação do cinema moderno europeu, porém com um corte “tradicional e nacionalista que os governos populistas deram à cultura” (LEÓN, p. 18). Além disso, há um traço de extrema relevância que diferencia estes cinemas: “Diferente do cinema moderno europeu cuja máxima é a criatividade individual (política de autores), o Novo Cinema Latino Americano resgatou para si uma dimensão impugnadora de caráter social (política da subversão)” (LEÓN, p.19).

É neste período dos anos 60 e 70 que surgem os conceitos de Cinema Periférico/Cinema Marginal, a própria noção de marginalidade para o cinema latino-americano e caribenho, e para o contexto em geral do continente. A visão essencialista e localizada, com enfoque economicista para designar um efeito estrutural do capitalismo “é incapaz de dar respostas à problemática da diversidade cultural em que se debate Latinoamérica” (LEÓN, p.11). Neste sentido, “terminaram por afirmar a matriz de pensamento colonialista que

pretenderam contestar” (LEÓN, p.11) e, dessa maneira, se faz a manutenção da lógica binária modernidade/colonialidade ou, aqui neste caso, marginalidade/cultura hegemônica. Questionar essa lógica é fundamental na crítica decolonial para a compreensão de que “Al plantear que a exclusão não é somente sócio-econômica, mas sim que opera em todas as práticas simbólicas, multiplicam-se os campos marginais e desconstroem seus limites espaciais” (LEÓN, p.11).

Este olhar privilegia um cinema de terras e fronteiras (FRANÇA, 2006) que aposta na “necessidade de repensar as culturas como misturas e não como territórios simbólicos cristalizados, estanques, imemoriais” (FRANÇA, p.397, 2006) e que seguir compartilhando desta tese de cinematografias periféricas seria apenas:

(...) dar continuidade ao discurso que vê nesse cinema a expressão geográfica de territorialidades miseráveis e à margem da ordem capitalista global, a expressão da própria situação coletiva de atraso e opressão, situação essa que forneceria a base histórica para a construção (potencial) de uma arte política (FRANÇA, p.397, 2006)

Ele prossegue ainda sobre a necessidade de:

Inventar, também através do cinema e das imagens, novas terras, novas nações, novas comunidades onde elas ali sequer existem. Essas novas terras não são geográficas, bem entendido, são territórios afetivos, sensíveis, novos mapas de pertencimento e filiação translocais. E inventar não significa aqui fazer filmes de ficção apenas, pois existem filmes de ficção sem inventividade ficcional. Invenção significa quebrar o ordinário do desfile de imagens e da associação de palavras às coisas, romper com os esquemas mecanizados de perceber e sentir, escapar enfim do consenso cultural (FRANÇA, p. 398-399, 2006)

Christian León ressalva que “o discurso fílmico não se pode entender como um sistema fechado de signos sem vinculação com o contexto histórico, os conflitos culturais, as relações de poder e o universo do espectador”, a partir de uma investigação interdisciplinar proposta pelos Estudos de Cultura Visual, e ainda propõem que “este giro cultural na forma de investigar as imagens abre

um novo caminho para a compreensão do discurso cinematográfico” (LEÓN, p. 10). Até porque “o periférico de ontem, hoje, está dentro, é engolido pela internacionalização e é dessa integração que as diferenças serão administradas e controladas” (FRANÇA, p.397, 2006).

## 2.1 Cinema comunitário

No início dos anos 80, há um rompimento entre o cinema realizado por cineastas interessados na realidade social (muitos deles militantes progressistas) e os processos de produção e difusão do audiovisual.

De acordo com Alfonso Gumucio Dagron, cineasta e especialista em comunicação de desenvolvimento boliviano, as comunidades começam a interpelar sua própria realidade social, política e cultural, ou seja, refletem desde *adentro* e adotam modos de produção audiovisual para expressar-se por si mesmas, iniciando, desse modo, a ideia de um cinema comunitário. O avanço tecnológico da Super 8mm, do Vídeo e com custos mais acessíveis, são fatores fundamentais para esta prática pois possibilitaram pensar o audiovisual como instrumento de resistência popular ampliando a participação da comunidade na realização audiovisual (DAGRON, 2014).

Neste sentido:

As novas tecnologias colocaram em dia a discussão sobre a democratização do audiovisual e seu papel no fortalecimento da liberdade de expressão e no exercício do direito a comunicação e à informação gestando, assim, um movimento continental preocupado em utilizar o meio audiovisual como um instrumento de recuperação histórica, reforçamento da identidade, promoção cultural, denúncia, educação e democratização. O audiovisual de intervenção social se denominou popular, alternativo, educativo ou cidadão, e foi desenvolvendo relatos próprios e que buscavam outros espaços e outros canais de difusão, para fomentar projeções grupais, clandestinas ou mostras em telas grandes em lugares públicos” (DRAGON, 2004, p.12)

Portanto, é uma expressão de comunicação, uma expressão artística e uma expressão política que “pretende cumprir na sociedade a função de representar politicamente a coletividades marginalizadas, pouco representadas ou ignoradas” (DAGRON, 2014, p. 09) e, estas comunidades, assumem a posição de controle de suas narrativas sem a intermediação de grandes veículos empresariais de comunicação ou de filmes até então distantes, e de caráter colonial, na representação do *Outro*. O que antecedeu o cinema comunitário foram “os pioneiros do cinema etnográfico e antropológico que garantiu legitimidade cultural a comunidades cujas imagens haviam sido, até então, reflexos exóticos” (DAGRON, 2014, p.10).

O cinema latino-americano e caribenho ao longo de sua história apresenta diversos momentos de rupturas e descontinuidades, de crises e retomadas. Há “pioneirismos na remoção do véu nacionalista que havia caído sobre a questão indígena”, pensando na filmografia do cineasta boliviano Jorge Sanjinés, como nos aponta Silvia Rivera Cusicanqui, dizendo que “seus filmes nos revelaram subitamente que aqui não somente havia índios, mas sim racismo, violência e negação cultural” (CUSICANQUI, p. 284, 2015). Porém, são nos anos 90 que os conceitos de nação, revolução e identidade nacional, amplamente relatados no discurso cinematográfico até então, passam a perder vigência e legitimidade diante dos “intercâmbios transnacionais que propicia a globalização e a ação de grupos subalternos que planteam sua diferença cultural no interior da nação” (LEÓN, p. 20) e, neste sentido, surgem novos desafios narrativos para abordar as singularidades que “se debate entre o desencanto da modernidade e a desenfreada globalização” (LEÓN, p. 22-23).

As singularidades e os processos singularizantes funcionam, no cinema, como resistência em um contexto de homogeneização. Neste sentido,

“Essa posição do problema, centrada nas comunidades sensíveis, nas aberturas para novos sentidos de mundo que se forjam em dispersões e deslocamentos, configura uma nova cartografia, que pode ser extremamente fecunda” (FRANÇA, p.398, 2006).

A exclusão social produzida pelo neoliberalismo é encarada de maneira crítica. Seres marginalizados pelas instituições sociais passam a ganhar

protagonismo nas narrativas de filmes com temáticas urbanas, sendo batizado apelativamente como “realismo sujo” (LEÓN, p. 23). Este realismo sujo, o *callejero*, no cinema latino americano e caribenho apresentam algumas características diante da decomposição dos valores sociais e dos ideais comunitários, e os filmes apresentam traços cinematográficos marcantes como “os ágeis movimentos de câmera, a montagem fulminante e a inspiração documental” (LEÓN, p. 23).

O realismo sujo e a violência urbana são os operadores para o que Christian León chamou de “Cine de la Marginalidad” (LEÓN, 2005), que se diferencia do “cinema marginal” ou “underground” por seu caráter artesanal e sua difusão em circuitos contraculturais. O autor alude a um tipo de relato cinematográfico que trata de reconstruir “a experiência da exclusão social e a marginalidade sem recorrer a narrativas burguesas, elitistas, ou ilustradas, que aborda a pobreza e a violência desde o ponto de vista de personagens marginais” (LEÓN, p. 24). Não cabe aqui representações concebidas a partir de padrões de linguagem cinematográfica clássica e do realismo social pois “são herdeiras da cultura burguesa” (LEÓN, p. 25).

O pensamento cinematográfico pode ser uma dissidência com relação às imagens amplamente propagadas e difundidas no mundo através das novas possibilidades tecnológicas e digitais (internet e redes sociais), das mídias televisivas, dos jornais e da publicidade. Estas grandes mídias não cessam de fornecer imagens de “esquecidos” e “desamparados”, qualificando-os como reais. Neste sentido, “não basta dar visibilidade a um povo ou a uma cultura em luta pela sobrevivência” pois “a experiência de desterritorialização, da migração brutal dos últimos anos, as circulações aceleradas de imagens do mundo pelo mundo tornam ineficaz a visibilidade pura e simples do outro” (FRANÇA, p. 398).

O discurso de neutralidade não se aplica na construção da narrativa audiovisual, pois há constantes posicionamentos e intervenções. Em um primeiro momento, com os posicionamentos de câmera, os enquadramentos, as personagens e as paisagens, compõem a imagem desde uma perspectiva e de um lugar. Em um segundo momento, quando se escolhe o que será visto e o que será descartado na montagem, qual será a duração do plano filmado, qual será a ordem e o ritmo das sequências. Todos estes elementos são escolhas e

intervenções que fazem parte do processo de criação audiovisual cinematográfico.

Alguns temas que atravessam os processos no cinema comunitário ajudam na conformação das identidades e na preservação da memória na História. Neste sentido, revela a construção permanente de identidades “que correspondem a diferentes grupos sociais que compartilham um mesmo espaço geográfico e uma mesma problemática, mas não necessariamente os mesmos anseios e objetivos.” (DAGRON, 2014, p.15).

Nesta dissertação, não é endossada a tese de cinematografia periférica, pois seria dar continuidade a uma definição discursiva opressora que “vê nesse cinema a expressão geográfica de territorialidades miseráveis e à margem da ordem capitalista global, a expressão da própria situação coletiva de atraso e opressão, situação essa que forneceria a base histórica para a construção (potencial) de uma arte política” (FRANÇA, p. 397).

A invenção de novas terras, nações e comunidades através da linguagem cinematográfica se faz necessária, de maneira que estas novas terras “não são geográficas, bem entendido, são territórios afetivos, sensíveis, novos mapas de pertencimento e filiação translocais.” (FRANÇA, p.398). Deste modo, compreendemos “margem” como “campo de afirmação de experiências, práticas e subjetividades que se estabelecem fora das normas das sociedades contemporâneas” (RAMALHO, 2020).

O conjunto de pessoas que habitam uma delimitada área se torna, assim, “um território no qual ensaiar modos imaginativos de viver, produzir relações e transformar a realidade.” (RAMALHO, p.192) e, por isso, outros modos, outros fazeres e outras formas são essenciais para a criação de uma versão não-oficial sobre as histórias populares dos países do continente latino-americano e caribenho, buscando emancipar-se deste cunho desenvolvimentista.

Neste cenário, faz-se necessária a insurgência de uma alfabetização midiática decolonial (ZÁRATE-MOEDANO, 2018). Estes grandes consórcios dos meios de comunicação, mediante uma demanda dominante poderosa, reproduzem:

desigualdades no acesso ao reconhecimento social de sujeitos e coletivos diversos, com fundamento em suas

características físicas, culturais, identitárias, origem étnico ou geográfica, língua ou religião, condição social ou econômica, ou em combinação de todas elas (MOEDANO; VÁSQUEZ; MÉNDEZ-TELLO, p.207)

Compreender estas relações de poder que dominam e reproduzem o discurso é fundamental para o que se compreende como “saber ler” pois supõem “que a formação básica de todo indivíduo permita que compreenda as funções dos meios de comunicação, avaliar seus conteúdos e tomar decisões fundadas como consumidor e criador” (MOEDANO; VÁSQUEZ; MÉNDEZ-TELLO, p.209-210). A formação de miradas críticas diante do cinema hegemônico, orientadas pela interculturalidade e decolonialidade, é fundamental para a construção de “formas Otras de imaginar e construir o mundo” (MOEDANO; VÁSQUEZ; MÉNDEZ-TELLO, p.211).

## **2.2 Escolas de cinema e cinema universitário**

Outro momento notório para o fazer cinematográfico do continente foi com o surgimento de projetos educativos de formação audiovisual e escolas de cinema. A institucionalização do ensino, com âmbito universitário, foi alimentada “por muitos dos referentes nucleados em torno dos cineclubes e as publicações de cinema, muitos deles haviam se formado no exterior e, ao retornar, voltaram sua experiência na criação dos cursos” (TORRE, 2012, p. 115).

São espaços de estudo e aceitação das influências, mas que possibilitam e potencializam a criatividade para as mais distintas formas da linguagem audiovisual. Permitem outras possibilidades de produção e de realização audiovisual a novas realizadoras e realizadores que desloquem a narrativa clássica de jornada do herói, clímax, ponto de virada e desfecho, para um lugar de experimentação de linguagem, de sensações e de novas construções narrativas e audiovisuais.

No Brasil, a partir dos anos 1960 se inicia um fortalecimento do ensino de cinema que passa a ter um papel preponderante junto ao meio de produção cinematográfica mundial, tendo em vista a valorização da “política de autores”,

não somente questões de linguagem, como estéticas e políticas. As escolas se configuraram como um espaço de experimentação, mas também de preservação e institucionalização desse movimento. Assim, é neste panorama que surgem os primeiros cursos de cinema em universidades no país, abrindo espaço para um novo tipo de formação: a do cinema de autor que seguia um modelo de produção independente, além da prática de um cinema de pesquisa e de reflexão da nossa realidade social. (MOURÃO, 1999).

O cineasta argentino Fernando Birri foi pioneiro ao fundar a Primeira Escuela de Cine en América Latina, em Santa Fé de la Vera Cruz, no interior da Argentina, após regressar de seus estudos na Itália em 1956, lugar onde conhece os também cineastas Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinoza e com o nobel colombiano Gabriel García Márquez. Birri também foi responsável pela existência do Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral, do Laboratorio ambulante de poéticas cinematográficas no Departamento de Cine de la Universidad de Los Andes na Venezuela e, talvez a de maior notoriedade no continente latinoamericano, a Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV), fundada em dezembro de 1986 por Fidel Castro, Gabriel García Márquez e o próprio Birri, em Cuba, sendo o primeiro diretor deste novo projeto ecumênico (como aponta Edmundo Aray sobre a fundação da EICTV no site da Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano [FNCL]) mas de caráter integrador: latinoamericano, caribeño, iberoamericano (ARAY, 2005).

Esta escola foi pensada para receber alunos de toda América Latina e Caribe, bem como da África e Ásia, que estão em busca de uma formação acadêmica e prática que não reproduzisse as estruturas narrativas e formais implantadas fortemente na indústria cinematográfica hollywoodiana. Fernando Birri pautava-se na ideia de que os jovens aprendem fazendo e que todos, inclusive professores, aprendiam com este fazer. Além disso, o ambiente plurinacional presente na escola propicia o intercâmbio cultural na formação dos estudantes, conformações heterogêneas nas equipes de realização, redes de contato, parcerias de co-produção, dentre outras integrações.

Com estas diretrizes propositivas bem delineadas sobre o ensino e a prática cinematográfica, conseguimos compreender a epígrafe em destaque de Gabriel Garcia Márquez no portal da FNCL: “Nuestro objetivo final es nada



menos que lograr la integración del cine latinoamericano. Así de simple, y así de desmesurado”.

Se trata da “consagração da crença no valor cultural e artístico do cinema que, ao mesmo tempo, estabelecia uma demarcação e um descrédito em relação ao cinema comercial ou de entretenimento” (TORRE, 2012, p.115).

Fernando Birri combinou seu talento como realizador cinematográfico com a criação de numerosas escolas de cinema e descreveu claramente o tipo de cinema que queria para o continente:

“Um cinema que nos desenvolva. Um cinema que lhes dá consciência, tomada de conhecimento, que nos esclareça; que fortaleça a consciência revolucionária daqueles que já a tem; que os fervorize, que inquiete, preocupe, assuste, debilite, aos que tem ‘má consciência’, consciência reacionária, que define perfis nacionais, latino-americanos; que seja autêntico; que seja anti-oligárquico e anti-burguês em ordem nacional e anti-colonial e anti-imperialista na ordem nacional; que seja pró-povo e contra o anti-povo; que ajude a emergir do subdesenvolvimento ao desenvolvimento, do sub estômago ao estômago, da subcultura à cultura, da sub felicidade à felicidade, da sub vida à vida (Birri, 1988: 17).” (BIRRI, p. 03-04)

“O campo social era seu ponto de partida e de chegada” (AIMARETTI; BORDIGONI; CAMPO, 2009, p. 01). Os sentidos se afloram para uma narrativa cinematográfica conduzida a partir e através de sujeitos que compõem um todo na história e carregam em si a potencialidade para construir um outro imaginário possível, menos voltado no eu individualizado perante a sociedade (nas histórias e na forma) para um nós solidários, combativos e pertencentes. Neste sentido, Birri foi um grande defensor de um cinema que promova “uma consciência revolucionária nos países da América Latina, um cinema anti-oligárquico e anti-burguês na ordem nacional e anti-colonial e anti-imperialista na ordem internacional” (BIRRI, p.09).

A Unila é uma das universidades temáticas do Reuni voltada para a integração e desenvolvimento regional, cooperação e o intercâmbio cultural, científico e educacional na América Latina. Esta, por sua vez, apresenta um tripé institucional que rege o projeto: o bilinguismo, o multiculturalismo e a interdisciplinaridade. Estes elementos na formação, por si só, compõem uma

solidez conceitual que destoaria se comparado com universidades estruturadas dentro da lógica modernista.

Além disso, sua implementação em uma cidade transfronteiriça, com cerca de 86 nacionalidades e etnias que habitam em um mesmo território, também proporciona ao estudante que se desloca de sua cidade e/ou seu país, uma particular vivência transnacional e multicultural nos trânsitos cotidianos.

Sendo assim, tanto a universidade quanto a região em que ela foi escolhida para ser implementada são atores fundamentais que atravessam a formação do egresso. Estamos falando de uma graduação em Cinema e Audiovisual que, obviamente, há disciplinas que valorizam a capacitação técnica dos estudantes, porém se diferencia por sua formação humanística, crítica e social, ao incentivar a pesquisa da cinematografia, bem como da história, do continente latino-americano.

O ciclo comum da universidade são disciplinas que estão presentes na grade curricular independente da graduação cursada, sendo elas, a de idiomas (Espanhol-Português), Introdução ao Pensamento Científico e FAL I, II e III (Fundamentos da América Latina). Além disso, a própria grade do curso de cinema contém como obrigatórias as disciplinas de Cinema Latino-Americano I e II e Cinema e Audiovisual na América Latina.

O cotidiano do estudante da graduação também é constantemente interpelado pelos sentidos de estranhamentos/acolhimentos, deslocado/localizado, pertencente e não-pertencente àquele lugar, pois “onde há riqueza de troca cultural, também há espaço para tensões e busca por identidade (ODERICH, p.95-96, 2019). A noção de fronteira advinda das reflexões sobre o espaço e os limites dos Estados está estreitamente relacionada aos discursos fundacionais dos estados latino-americanos. Por sua vez, a presença do *outro* interpela as certezas acerca da identidade nacional, da cultura e do estado (CEBRELLI; ARANCIBIA, 2017).

Alguns elementos como as fronteiras nacionais separadas e conectadas por pontes, presenças simbólicas e concretas do militarismo nas paisagens diárias, alta quantidade de restaurantes árabes e uma mesquita devido a grande presença da comunidade árabe na região, um templo budista, o *campus* da CEAEC (Centro de Altos Estudos da Conscienciologia), localizada na rua da

cosmoética, no bairro cognópolis, a presença de muitos chineses e taiwaneses no comércio de Ciudad del Este, famílias guaranis muitas vezes em situação de rua, a rota de visitação que as Cataratas do Iguaçu se tornou para turistas do mundo inteiro, permeiam constantemente as vivências de uma pessoa não nascida na região.

O histórico da região do oeste do Paraná também é marcado por violentas e sangrentas estratégias militares de ocupação do espaço. Podemos citar a famosa Guerra da Tríplice Aliança, que dizimou o povo Guarani e reestruturou a história oficial, bem como a construção da usina hidrelétrica de Itaipu entre os anos de 1970 e 1980, tida como símbolo da modernização e avanço, que também invisibilizou e desapropriou vilarejos e aldeias guaranis.

### **Capítulo 03 - As fronteiras, a UNILA e a graduação de Cinema e Audiovisual: Hacia un cine unileiro?**

O cinema europeu moderno, com indivíduos assolados pós-guerra, contribuiu para esta construção narrativa essencialista do sujeito eu-rocentrada mas também, e principalmente, na forma em que a linguagem cinematográfica (as imagens e os sons) se manifesta para narrar e expressar essas histórias: Excessos de plano médio, plano detalhe do rosto, de parte do rosto (boca, olhos), primeiros e primeiríssimos planos e close-ups. Quadros fechados e voltados para o detalhe do eu, da lágrima da emoção, da brasa do cigarro que está sendo tragado, do pé que balança inquietamente. Esta construção da narrativa individualizada e autocentrada na figura de uma personagem condutora, como também a prática centralizadora na ideia de autoria e genialidade da direção que estes filmes carregam, não correspondem com o discurso que vinha sendo construído no continente latinoamericano.

Para construir novas maneiras de pensar o cinema latino-americano e de realizar cinema no continente são necessários outros métodos de formação, produção e realização que demanda mais organicidade, sensibilidade, abertura e tempo de todos os agentes envolvidos para a realização da obra fílmica, bem como diálogo e negociação ao decidir o que permanece ou não no filme. A tomada de decisão implica ao intercâmbio de ideias que geram discussões e debates e, das reflexões geradas, devem chegar a consensos que enriqueçam tanto os conteúdos abordados quanto as formas utilizadas.

O debate apresentado anteriormente sobre o ensino de cinema e algumas práxis adotadas na produção cinematográfica do continente na segunda metade do século XX, nos trazem elementos e aportes teóricos para pesquisar as construções audiovisuais de alguns curtas-metragens selecionados para esta dissertação, bem como ferramentas para analisar de que maneira as estruturas formais e os contextos históricos, sociais, políticos e culturais da região permeiam e transpassam as narrativas desenvolvidas por estudantes do curso de Cinema e Audiovisual na América Latina da UNILA.

É interessante observar nas conversas informais que referências nas turmas de 1º semestre, como Tarantino e Almodóvar, por exemplo, vão sendo

dissolvidos e ressignificados no decorrer dos estudos na graduação e não por critérios de qualidade artística e técnica, mas sim pelo estímulo e reconhecimento de outras cinematografias possíveis.

As cidades que compõem a tríplice fronteira são muito distantes de seus centros político-administrativos. As capitais federais de Brasil, Paraguai e Argentina estão muito distantes das cidades de Foz do Iguaçu, Asunción e Buenos Aires, respectivamente, compondo o imaginário centrista de ser um lugar distante e violência constante. Vivemos muito próximos da ilegalidade e constantemente somos interpelados por situações limites.

Uma busca rápida no Youtube sobre a tríplice fronteira nos mostra que a grande maioria dos vídeos estão relacionados ou com a questão da segurança pública (tráfico de drogas, de mercadorias e o comércio ilegal) ou com o turismo selvagem incentivado pelas municipalidades e a usina hidrelétrica de Itaipu. Contudo, a região também é expoente em expressão étnica e a cultura é relevante elemento de análise da diversidade, neste sentido, “o cinema independente e comunitário emerge e tensiona a visão das margens, limites e fronteiras da região” (ODERICH, 2019, p. 101-102).

Assim, analisaremos a seguir os curtas-metragens Putta (2015), de Lílian Alcântara, Caburé (2018), de Luiz Todeschini, Avaré (2019), de Beto Ruhoff e Victor Gimenes e O Sol nasce depois do Rio (2020), de André Gomez e La Yuyera (2020), de Mariae Avalos. Além destes selecionados para análise, outros curtas também poderiam compor este *corpus* como Queda (2020), de Gabriel Ramos, Cicatriz (2016), de Luiz Brasileiro, Energia Recontada (2013), de João Paulo Pugin, Sobre Olga (2020), de Thayná Almeida, Esqueleto de Hierro (2021), de Eliana del Rosário, dentre outros.

### **3.1 Avaré (2019)**

Avaré (2019), de Victor Gimenes e Beto Ruhoff, é um curta realizado em plano sequência fixo e em zoom out, ou seja, o plano inicia com o quadro fechado no rosto de uma personagem e, como se estivesse “se afastando”, abre a imagem do quadro para que, além do corpo todo da personagem centralizada, vejamos aos poucos o que está ao seu redor e personagens que transitam pelo

fundo em um plano aberto. A personagem central está caracterizada de indígena e reconhecemos através de alguns elementos que estão em seu corpo: O cocar na cabeça, a rosa branca em umas das mãos e, na outra, um instrumento rítmico e percussivo de madeira.

Com o início do zoom out, personagens cruzam o quadro da direita para esquerda, da esquerda para a direita, interagindo de maneira física com a personagem que permanece de olhos fechados e em profundo estado de inércia. Borram a pintura de seu rosto, trocam a flor pelo livro da constituição, o cocar pelo chapéu de cowboy, o instrumento por uma cruz de madeira e, ao fundo, boias-frias roçam o capim. Argumento, e crítica, do filme sintetizado em elementos simbólicos colonizadores em nossa história nacional e continental que povos originários sofreram, e permanecem em resistência, diante do avanço da monocultura e do agronegócio.

A personagem desperta em estado de alerta, agachado, com um arco e flecha de madeira, sentindo que está em uma condição de perigo. Por fim, surge da escuridão o engravatado que se aproxima pelas costas da personagem, saca e aponta a arma e fecha o filme ao som do disparo. Este plano em zoom out é um convite ao espectador para abrir e ampliar o panorama e contextos que envolvem esta situação que ocorre do extermínio indígena em diversas regiões do oeste brasileiro sendo assim, também, na região do oeste paranaense. Um curta-minuto com elementos simbólicos e críticos à bancada da bíblia, do boi e da bala existente no congresso brasileiro.

### **3.2 O Sol nasce depois do Rio (2020)**

No curta-metragem O Sol nasce depois do Rio (2020) acompanhamos a jornada de Liz, uma jovem paraguaia e de descendência Guarani que cruza a fronteira para o Brasil para trabalhar de empregada doméstica na casa de uma família de classe média alta.

O filme inicia com Liz criança correndo nos campos de soja em direção da câmera, e o enquadramento fecha em uma medalhinha que carregava no peito de Nossa Senhora Aparecida. Já adulta, carrega consigo memórias que

tem de seu pai. Estas memórias são ativadas, por flashbacks, quando reza no idioma guarani na presença da imagem desta mesma santa católica.

Além do cuidado com a casa, Liz também é responsável a maior parte do tempo pelo cuidado da filha criança do casal. A patroa a trata constantemente com desdém em suas ordens e de maneira agressiva. Liz pouco se expressa de maneira verbal e seu olhar raramente se encontra com o olhar da patroa. Esta intimidação constante faz com que ela consiga um pouco de leveza somente nos momentos em que está a sós com a criança.

O suspense é a ambiência e o tom narrativo construído para conduzir a trama de Liz na casa desta família. Liz também, em um outro flashback, observa os assassinos, e os assassinato, de seu pai na propriedade de terra em que viviam quando ela ainda era criança

Rogério, o chefe de família, retorna para a casa após alguns dias de viagem a trabalho e Liz é apresentada a ele por sua esposa. Na hora do jantar todos se serviram, exceto Liz que estava sentada à mesa para dar a comida da filha do casal. Esta, por sua vez, se recusa a comer mesmo Liz tentando com brincadeiras e muita paciência. Ele, porém, se estressa com a rejeição da criança e diz para que fique sem comer mesmo e que vá dormir.

No meio da noite, enquanto Rogério tomava uma taça de vinho, Liz se aproxima vindo da penumbra ao fundo e, enforcado, o mata com uma corda. O dia amanhece e vemos Liz sair com a criança e os corpos dos pais estirados pelo chão. A vingança de Liz é também a vingança dos que foram desapropriados de seus pedaços de terra, dos que morreram na resistência por elas e também, em certa medida, aos que foram colonizados e catequizados.

### **3.3 La Yuyera (2020)**

O filme inicia ao som do rádio ligado, sons de violão e a voz do locutor falando em espanhol. A câmera está com um plano fechado na altura da cintura de um adulto perto de uma porta. Vemos um homem, ao sair, fechar sua calça e cinto e, em seguida, desligar o rádio. Este prólogo nos apresenta tensão e indícios do que vem a ser o filme. Em seguida, a câmera continua em plano fechado na altura da cintura, mas, desta vez, vemos mão delicadas que desrama

uma erva e a insere em uma chaleira que está ao fogo. Logo após, do lado externo em plano médio, vemos uma casa simples de madeira, chão de terra, uma moça varrendo e a chegada de um senhor grisalho que oferece uma bebida em uma caneca à moça e segue sem verbalizar nada, terminando sua ação sentado em uma cadeira em primeiro plano enquanto a moça observa e ingere a bebida ao fundo.

Os sons da natureza preenchem a tensão e o silêncio verbal entre as personagens. Escuta-se o vento, pássaros, galinhas, as folhas balançando e os passos tanto do velho, que carrega uma mesa de montar, quanto da moça, que carrega uma sexta em cada braço com ervas. Caminham até um ponto mais urbanizado da região, com escola e comércio, onde montam sua mesa com as ervas e as comercializam. Aproxima-se então uma cliente que nos dá a informação que se trata de seu avô ao perguntar à menina, *La Yuyera*, onde ele estava e se demoraria a retornar, enquanto segue olhando as ervas, *las yuyas*. Quando o velho volta, a moça comenta que está com a menstruação atrasada e lhe pede algo para tomar. Este recomenda uma planta, mas que não utilize muito pois é tóxica. O diálogo acontece, bem como todo o filme praticamente, em guarani.

O avô não só a coloca para trabalhar na venda das ervas, como também negociação sua mão de obra de trabalho ao negociar o preço das faxinas que presta em casas de terceiros. A jovem, que observa a escola e as outras jovens de uniforme escolar e mochila, tem um caderno escondido que utiliza ervas como marcação de página e, em cada página, faz anotações. Quando ela machuca o braço, ele finge preocupação e cuidado, mas é perceptível seu incômodo.

Após várias ordens vindas do velho, voltamos a cena do prólogo do filme, mas agora, ele liga o rádio para entrar no quarto da jovem e fechar a porta. No dia seguinte ele prepara um chá e, novamente, entrega uma caneca com uma bebida para a moça. À esta altura, encaminhando ao final do filme e com todos os códigos desenvolvidos e a encenação dos corpos, já sabemos que se trata de uma situação de abuso de menores e violência sexual. Mas também sabemos que a jovem tem consciência dos poderes e da força das ervas, e que a dosagem da mesma pode ser tóxica dependendo de sua dosagem.



Ela, então, o encara pela primeira vez, dobra algumas roupas e vai para o quarto, quando a música se inicia novamente e o velho-avô começa a se despir. A moça com olhar determinado, ao amanhecer, prepara o mate, serve ao velho com as ervas e coloca um fim naquela situação. Enquanto escutamos ele engasgando, ela prepara as cestas com as ervas e segue caminhada costumeira ao centro da cidade.

Este foi o primeiro curta do curso de cinema da Unila filmado no interior do Paraguai. Mariae Avalos, roteirista e diretora, é de Asunción, fala o idioma guarani e nos apresenta uma situação delicada de exploração sexual infantil que, neste caso, ocorre dentro da família por parte do avô, mas que jovens guarani aldeadas, ou que vivem em *pueblitos*, também são vítimas da exploração e do comércio sexual.

### **3.4 Experiências em curtas-metragens que completaram seu processo na cadeia do audiovisual: pré-produção, produção e pós-produção**

Aqui analiso e ofereço dados a partir de outros projetos que produzi entre os anos de 2015 e 2018, e que completaram todo o seu processo de pré-produção, produção, e pós-produção, e que foi exibido em festivais e mostras de cinema independentes e universitários.

As realizações dos curtas-metragens só foram possíveis nos organizando de outra maneira para conseguir viabilizar a produção, como vaquinha online, parcerias com lojas, estabelecimentos, restaurantes, amigos entusiastas, e apoio institucional da universidade com relação a equipamentos para a captação, edição e com o transporte. São projetos que dificilmente são selecionados, ou sequer inscritos, em editais estaduais e federais pois as organicidades na condução dos projetos não correspondem com as premissas jurídicas, cronogramas e documentação burocrática exigidos em muitos processos de seleção.

Putta e Caburé são processos distintos de pesquisa e pré-produção. O primeiro é um documentário que acompanha o relato de três profissionais do sexo e nos exigiu um processo de pesquisa sobre a prostituição na região e

questão relacionadas a gênero, o segundo é um curta ficcional que acompanha Clara, uma senhora casada com militar aposentado e que, no dia de seu aniversário de 60 anos, decide fugir. A pesquisa aqui foi sobre o rito de passagem da segunda para a terceira idade, o militarismo no território e de como este fantasma é, todavia, presente e se manifesta no espaço e na memória.

Nosso apoio para encontrar e conhecer mulheres que trabalhavam com a prostituição foi o CRAM (Centro de Referência em Atendimento à Mulher em Situação de Violência) e as assistentes sociais. Conhecemos mulheres também que fazem ponto de trabalho na rua, próximo a bares, hotéis, restaurantes e hotéis, na região central de Foz do Iguaçu.

A protagonista é a mãe de um conhecido do diretor Luiz Todeschini e, seu marido, o diretor de arte do filme o conheceu tocando cajón em um festival de arte no Teatro Barracão da cidade. Posteriormente viemos a descobrir que ele é aposentado da Itaipu e que, quando jovem, prestou serviços ao exército. Talvez por um processo de identificação, ambos se empolgaram com a história e aceitaram participar de uma primeira leitura em conjunto do roteiro.

As dinâmicas do cotidiano, os sons ambientes de uma cidade cercada por dois rios que são gigantes em extensão, a conversa com moradores de bairros descentralizados, caminhar pela cidade com um olhar atento as espacialidades das construções imagéticas desejadas, os pontos turísticos, mas, principalmente os “não-turísticos”, são fatores da pré-produção e produção dos curtas que se tornam particulares elementos afetivos, e espaços de encontros, entre as pessoas envolvidas na realização.

### **3.5 PUTTA (2016)**

O curta-metragem Putta (2016), de Lílian Alcântara, acompanha o relato biográfico de três mulheres que vivem na tríplice fronteira e trabalham no ambiente da prostituição. Acompanhamos a partir e através de suas vivências, complexos atravessamentos da profissão (trabalham na rua, na internet, boates ou em casas de prostituição), a relação com as famílias, com a sociedade, a transsexualidade e a maternidade dentro destes contextos.

O filme inicia na fachada da boate Pantera Drink, prostíbulo que existe há mais de 40 anos no mesmo lugar, localizado ao lado do presídio de Foz do Iguaçu. Em voz off escutamos a voz de Pantera, uma senhora na casa dos 60 anos e que chegou nesta região do Bairro Três Lagoas quando ainda adolescente. A câmera percorre o corredor da boate, as árvores, terrenos ao lado do lugar, a rua, enquanto ela narra que, com a chegada de milhares de homens na cidade para trabalhar na construção da hidrelétrica de Itaipu nos anos 70, aquilo era “o Paraguai em dia de compra, era o fervo, parecia um formigueiro”. (Putta, 2016).

Em seguida, vários planos detalhe dos corpos, vestimentas e objetos enquanto escutamos as vozes de Diva e Xayenne. Até o momento, imagens e sons são assíncronas, os rostos das personagens ainda não são apresentados ao público, apenas suas vozes, histórias e origem dos nomes utilizados no trabalho por cada uma. Logo após o prólogo, é apresentado ao espectador a origem da palavra “puta” e seu significado, utilizando pinturas além da linguagem textual, mostrando a origem da terminologia e em qual ocasião era utilizada. Este início de filme introduz o espectador ao universo da obra documentária, que já com o título sugestivo, nos apresenta o que será narrado no filme, desde que lugar simbólico e em qual lugar territorial.

O plano geral da Praça da Paz, no centro da cidade, com o nome da cidade no canto superior esquerdo nos guia para a primeira sequência com sincronia de imagem e relato. A partir daqui, inicia-se entrevistas com as três personagens-protagonistas intercaladas de acordo com a similaridade de perguntas e respostas, ou seja, entre contrapontos e convergências a montagem vai tecendo o discurso narrativo interligando as questões alcançadas nas entrevistas.

Diva é uma mulher doce que nos leva para o interior de seu apartamento, lugar em que se sente confortável e segura, para compartilhar relatos dolorosos da sua relação com a família e sobre a transsexualidade. Xayenne, uma travesti, tenta dar a volta em suas memórias, talvez buscando não reviver seus sofrimentos, relata sobre a relação com a família, o instrumento que toca no grupo de maracatu, o trabalho sexual e a religiosidade.

Em alguns momentos percebe-se a presença da diretora na interação com as entrevistadas, momentos assíncronos na montagem do que está sendo visto com o que está sendo relatado e, também, a equipe de som e fotografia na construção de um espaço de escuta para o que elas tinham a dizer em seus lugares de fala.

Trabalhei na produção de *Putta* e também fiz a assistência de direção no filme. Após um período de pesquisa sobre a prostituição e a dinâmica da prostituição na tríplice fronteira, nosso grande desafio inicial de pré-produção era encontrar as profissionais, construir uma relação de aproximação e, posteriormente, que elas aceitassem falar diante da câmera. Foram algumas negativas até chegarmos em Pantera, Diva e Xayenne. Algumas, que não entraram no filme, negaram alegando medo de serem reconhecidas na cidade e sofrerem violências, ou receio de a família descobrir, vergonha de mostrar o rosto, dentre outras preocupações que acompanham a profissão.

Para a filmagem, com exceção da Pantera, programamos 2 diárias com Diva e Xayenne onde propusemos que elas indicassem um local de preferência para um dia, e no outro preparamos a sala negra da universidade com alguns objetos que tinham significados para elas. Tínhamos um pré-roteiro de perguntas e o desejo era de fazer o menor número de cortes possíveis durante a entrevista. Portanto, a dinâmica adotada foi a de deixar a sala pré-produzida e, na filmagem, seguimos o pré-roteiro utilizado para as três em um primeiro momento, fazíamos uma pequena pausa para retoques e reformulações, e um segundo take de acordo com cada protagonista.

Pantera apresentava dúvidas no início de nossa aproximação, foi a última a confirmar conosco e, quando concordou em compartilhar sua vivência, ressaltou: “Venham logo antes que eu mude de ideia”. No dia seguinte estávamos na sua boate e, no posterior, novamente já com equipe completa e equipamentos. Era uma segunda-feira, pois neste dia é a folga das meninas que trabalhavam no Pantera Drink e elas chegariam somente no final da tarde.

Ao final da filmagem, Pantera nos convida para uma cerveja em seu bar enquanto desmontamos os equipamentos. Conhecemos três dos seis filhos adotivos que tem e, nesse meio tempo, as profissionais chegaram em moto-táxi. Eram nove paraguaias e uma brasileira que trabalham e vivem ao longo da

semana na boate, cada uma tem seu respectivo quarto e aos domingos visitam suas casas. Mesmo com a câmera já desligada e Pantera avisando que estava tudo bem, quando viram os equipamentos e a equipe, rapidamente taparam os rostos com blusas e correram para os quartos.

O comércio da prostituição foi amplamente controlado pela ditadura, como nos indica esta investigação realizada pelo Mauri König para o *The Intercept* e publicada em janeiro de 2021. Recolhiam mensalmente taxas das boates que eram convertidas em aparato policial, como armas, munições e viaturas. Segundo o jornalista, “a equipe da delegacia de Foz do Iguaçu enviava relatórios mensais de arrecadação ao comando da Polícia Civil, em Curitiba. Não há registros de quanto dinheiro a prostituição vigiada em Três Lagoas rendeu à ditadura militar.” (The Intercept, 2021).

Pantera relata que vivia no interior do Rio Grande do Sul quando conheceu o homem que a convidou para trabalhar no comércio da fronteira. Ao chegar no lugar, sem imaginar onde estava, descobriu que este comércio era o sexual.

A hidrelétrica de Itaipu foi usada como símbolo do “milagre econômico” pelos generais da ditadura e, para tal realizado, muitos homens foram a Foz do Iguaçu para trabalhar como operários desta mega obra. Segunda a reportagem, “no pico das obras, Itaipu contava com 40 mil empregados - 12 mil deles solteiros” (Intercept, 2021). Este momento de construção da Itaipu desencadeou um problemático crescimento populacional que desenha a disposição da cidade até os dias atuais com seus resquícios.

Estima-se que Foz do Iguaçu subiu de 35 mil habitantes em 1975 para 140 mil habitantes em 1984, ano em que se iniciou as operações da usina. E é neste mesmo período que aumentam o número de crianças sem o nome do pai no registro, o que motiva a manchete da notícia “prostituição controlada pela ditadura para construir Itaipu deixou legião de crianças sem pai” (Intercept, 2021) e, como indica Mauri, “é difícil precisar o número exato de crianças nascidas das relações dos barrageiros com as prostitutas. Mas, de concreto, há 12.115 nascimentos registrados sem o nome do pai em apenas duas décadas de influência direta de Itaipu na demografia de Foz do Iguaçu.” (Intercept, 2021).

Diva e Xayenne, quando souberam que estavam no mesmo filme, nos deram a condição de não as colocar em um mesmo set pois já se conheciam e tinham histórias mal resolvidas. Nós já tínhamos organizado as diárias por personagens e não havia este risco, mas ficamos preocupadas porque também estava planejado a primeira exibição do filme acompanhado de um debate com as protagonistas e a equipe de realização. Fizemos o convite, porém sem muitas expectativas. Pantera agradeceu, mas negou logo de cara. Para a nossa apreensão, Diva e Xayenne confirmaram. Projeção preparada, equipe, público e convidadas a postos, porém ambas atrasaram e não davam nenhum retorno. A aflição desapareceu quando chegou um táxi e Xayenne e Diva desceram do veículo. Não entendemos nada, mas depois elas disseram que resolveram conversar após as filmagens e fizeram esta surpresa para nós.

O filme criou asas como as desenhadas por Xayenne e participou em mais de 50 festivais, mostras e cineclubes em 13 países, entre eles, Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Guatemala, México, Paraguai, Portugal, Espanha, Itália, Suíça e Romênia. Recebeu Menção Honrosa no Festival Cinecipó em Belo Horizonte e prêmio de Melhor Documentário no 12 Months Film Festival, na Romênia.





### 3.6 CABURÉ (2018)

O curta-metragem *Caburé* (2018), de Luiz Todeschini, narra a história de Clara, uma senhora que no dia de seu aniversário de 60 anos resolve fugir para a noite em busca de uma evasão até silenciada em sua vida.

O filme inicia em um corredor externo de pouca luminosidade com algumas portas numeradas por placa, tratando-se de um hotel. Clara se aproxima de uma porta entreaberta e observa pernas masculinas e trajes militares sobre o chão. Clara, então, se afasta, se aproxima novamente e observa como um ato de confirmação, e depois se retira do ambiente. Este prólogo dá a primeira abertura para o que viria a ser sua fuga (ou libertação).

É seu aniversário e seu esposo Benjamin, um militar aposentado, prepara o bolo com velas para levá-lo até a sala onde está havendo a confraternização. Clara retém seu olhar na chama do pavio, com frieza e indiferença, enquanto convidados e anfitrião cantam uma música de aniversário. A firmeza com que bate a faca ao cortar o bolo nos dá outro indício de que haveria um basta nesta situação matrimonial.

Em seguida, observamos entre portas a Clara sentada na beirada da cama e sendo despida por Benjamin que, logo em seguida, também retira suas roupas e as dobra sistematicamente, em uma demonstração de carga disciplinar do rigor do regime militar, ou seja, seu passado enraizado em pequenas ações do cotidiano. Logo após, em um contra-plongée de Clara olhando para a cama, ela acende um cigarro e se retira do quarto. A partir daí, inicia-se sua jornada noturna de libertação com seu barulhento carrinho de mão.

Ela se aproxima na beira do rio, próximo de uma mata fechada, e em um único movimento, atira um corpo com grande esforço. O filme encerra em um zenital de dois braços que recebe a bandeira do Brasil ao som de trompete e tiros, formalidades que ocorrem em quartéis ao falecer algum servidor do exército.

A temporalidade da trama inicia-se nesta noite e acaba ao amanhecer frio e úmido de Foz do Iguaçu. A luz dura e amarela da noite dá lugar a luz azul e difusa da manhã. Os planos vêm da construção inicial de uma atmosfera sufocante e que enclausura Clara em um primeiro momento e, posteriormente, que a liberta consigo mesma em planos abertos e gerais no espaço urbano. É um filme que busca promover a reflexão em torno das violências simbólicas que estão enraizadas nas relações humanas perante o espaço que habitam.

Este filme é fruto do Trabalho de Conclusão de Curso da graduação em Cinema e Audiovisual da Unila realizado pelos, hoje egressos, Luiz Todeschini, Mateo Bravo e por mim onde, respectivamente, trabalhamos na Direção, Direção de Som e Direção de Produção/assistência de direção. Foram seis meses de pesquisa e pré-produção que consistiram nas seguintes demandas: Tratamento final do roteiro; Produção de locação; Scouting técnico de locação; Produção de elenco (casting); Captação de recursos financeiros; Contato e confirmação com instituições parceiras; Pesquisa de direção de arte e produção da bíblia (incluindo figurino, maquiagem e cenários); Testes de figurino e maquiagem; Testes de som nas locações; Preparação e ensaio de elenco; Desenvolvimento do projeto estético; Alinhamento da equipe criativa e dos conceitos estéticos; Confirmação do uso do equipamento audiovisual; Planejamento e confirmação dos dias de filmagem; Decupagem (direção, fotografia, arte e som), dentre outras preocupações que permeiam esta etapa.



Gravamos o filme em sete dias e, o cronograma de filmagem e as ordens do dia, foram construídos de acordo com a disponibilidade de nossas parcerias de locação e, principalmente, com os horários livres que Zeleny, quem interpretou Clara. Ela trabalhava das 14h às 22h em uma hamburgueria, mas sempre nutriu o desejo em atuar. Como a maior parte do filme foi gravado em externas e internas noturnas, nossa preocupação era que Zeleny conseguisse descansar e, portanto, as filmagens iniciavam às 23h e encerravam por volta das 4h da manhã.

A vivência no exército de Seu Miguel, quem interpretou o marido Benjamin, fez a diferença tanto com relação à postura corporal rígida quanto para nas sugestões de elementos e simbolismos que foram incorporados na personagem e no filme como, por exemplo, o plano final da bandeira nos braços da viúva ao som de condecorações oficiais.







O filme foi apresentado pela primeira vez na banca de defesa e, posteriormente, exibido no FEST - Festival de Novos Realizadores, em Portugal, na 17ª Mostra de Audiovisual Universitário e Independente da América Latina, em Cuiabá (MT), no 2º Metrô - Festival do Cinema Brasileiro Universitário, em Curitiba, no 20º Festival Kinoarte de Cinema, em Londrina (PR), na 6ª Mostra FEISAL (Federación de Escuelas de Imagen y el Sonido de América Latina) e no MIS-PR na “Sessão UNILA de curtas-metragem”.

Ambos os filmes são dramas realistas da vida real e privada. É possível, assim, a compreensão de que curtas produzidos por estudantes e egressos do curso de cinema da Unila apresentam convergências entre a prática artesanal e coletiva do Cinema Comunitário com uma preocupação técnica e formal da linguagem cinematográfica.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta investigação buscou alcançar uma reflexão sobre a construção da obra fílmica proposta e suas questões eminentes, como o roteiro, a linguagem, a estética e modo de produção, e o desenvolvimento de questões teóricas sobre o cinema latino americano e a práxis no continente ao longo das últimas décadas, amparada nos manifestos produzidos por realizadores e realizadoras, e autores e autoras do período do Nuevo Cine Latinoamericano, a ideia de Cinema Comunitário, bem como as escolas de cinema implementadas por Fernando Birri. Compreendendo que os sentidos se afloram para uma narrativa cinematográfica conduzida a partir e através de sujeitos que compõem um todo na história e carregam em si a potencialidade para construir um outro imaginário possível, menos voltado no “eu” individualizado perante a sociedade (nas histórias e na forma) para um “nós” solidários, combativos e pertencentes.

As dificuldades tecnológicas, que são comuns em graduações e escolas de cinemas no continente latinoamericano, não são limitações para a realização. Pelo contrário, se transformam em potencialidade criativa, narrativa e de inventividade com a linguagem. Porém, a maior limitação que se apresentou durante a pesquisa foi a pandemia mundial da Covid-19 e, com ela, a paralisação das filmagens, das atividades acadêmicas presenciais, do fechamento das fronteiras e o isolamento social. Não há possibilidade de tecer o pluriverso do Ñanduti com as afetividades abaladas e individualizadas em suas micro realidades.

A teia narrativa representada pelo Ñanduti, artesanato típico da região, é o entrelaçar de todas essas histórias, uma narrativa que parte da universidade da integração latino-americana como lugar comum de todas as personagens, que enfrentam na jornada do imigrante de cada um, no seu cotidiano, nas mais variadas formas, a dualidade entre pertencer e não pertencer a esse espaço tão peculiar que é a região da fronteira trinacional. Ñanduti, que em guarani significa teia de aranha, é uma tradicional técnica paraguaia de tecelagem feita, majoritariamente, pelas mulheres artesãs e que referencia a natureza. E é nessa teia que nossas personagens se encontram.



No primeiro capítulo, compartilho as vivências e formações no período da graduação (2014-2018) na UNILA, em Foz do Iguaçu, região de tríplice fronteira composta também pelas cidades Ciudad del Este – Paraguai e Puerto Iguazú – Argentina. Este período sensibilizou minha relação com a América Latina, o cinema latino-americano e mobilizou a vivência na diversidade. Aqui apresento o inventário artístico do *Ñanduti: Migrações e territórios afetivos na tríplice fronteira*, as motivações para a realização fílmica, o argumento do filme, as personagens, a proposta estética, relatos das diárias possíveis de serem realizadas bem como a impossibilidade do fazer consequente do distanciamento social diante da crise sanitária e pandêmica da covid-19.

No segundo capítulo, apresento discussões teóricas em torno do cinema latino-americano, os manifestos de realizadores nos anos 60 e 70, o cinema comunitário e o cinema universitário. Aqui é interessante compreender as referências e marcos temporais ao longo da busca de uma teoria do cinema latino americano e caribenho. Para isso, busco compreender os elementos das práticas, como foram constituídas ao longo do tempo de maneira que os sentidos se aflorassem para uma narrativa cinematográfica conduzida a partir, e através, de sujeitos que compõem um todo na história, e que carregam em si a potencialidades para construir um outro imaginário possível, menos voltado no eu individualizado perante a sociedade (nas histórias e na forma) para um nós solidários, combativos e pertencentes.

A Unila apresenta um tripé institucional que compõem a solidez conceitual que a diferencia das demais universidades: o bilinguismo português-espanhol, o multiculturalismo e a interdisciplinaridade. Além disso, sua implementação em uma cidade transfronteiriça, com cerca de 86 nacionalidades e etnias que habitam em um mesmo território, também proporciona ao estudante que se desloca de sua cidade e/ou seu país, uma particular vivência transnacional e multicultural nos trânsitos cotidianos. Assim, tanto a universidade quanto a região em que foi implementada são fatores fundamentais na formação do egresso. Obviamente há disciplinas que enfatizam a capacitação técnica, porém estas são simultâneas aos estudos da história do continente latino-americano bem como da cinematografia produzida nos países, proporcionando um ambiente de reflexão crítica, humanística e social.

A partir da análise de curtas-metragens realizados por estudantes e egressos da Unila, localizada em Foz do Iguaçu, cidade que integra a tríplice fronteira, no oeste do Paraná, percebe-se as influências da vivência na região, bem como da formação sistematizada da universidade, nas construções narrativas audiovisuais elaboradas e também nas práticas utilizadas para a realização. Assim, tanto a universidade quanto a região, ambas multiculturais e plurinacionais, são fatores fundamentais na formação do indivíduo, nas construções narrativas e nas realizações audiovisuais.

Para tal, no terceiro capítulo analiso outros dois curtas-metragens, *Putta* (2015), de Lílian Alcântara e *Caburé* (2018), de Luiz Todeschini, que trabalhei na realização, como também de curtas realizados por outros estudantes do curso de cinema na Unila, *Avaré* (2019), de Beto Ruhoff e Victor Gimenes e *O Sol nasce depois do Rio* (2020), de André Gomez e *La Yuyera* (2020), de Mariae Avalos, visando compreender como as vivências e a formação técnica, teórica e conceitual transpassam nas construções narrativas audiovisuais das obras. Observa-se que, tanto a universidade, quanto a região em que ela foi escolhida para ser implementada são atores fundamentais que atravessam a formação do egresso.

O curta-metragem é uma obra comum das escolas de cinema, não somente pelo seu custo reduzido para produzir, como também é estratégico e pedagógico pela condensação argumentativa e pela possibilidade de experimentação da linguagem audiovisual na prática cinematográfica. Este produto resulta de um contexto que se nutre de muitas fontes, inspirações e inquietudes. Vale ressaltar que nem tudo o que é produzido na graduação em Cinema e Audiovisual da América Latina na universidade é multicultural, diverso e decolonial. Há também produções com de linguagem e narrativas mainstream, clássicas e/ou publicitárias.

Entretanto, a Unila está muito distante de uma educação meramente técnica. É um lugar de reflexão e pensamento que se aproveita justamente do espaço de formação diverso e multicultural. Os estudantes não aprendem somente a manusear uma câmera, um gravador de som, a posicionar uma luz, um objeto, ajustar o microfone ou a editar e finalizar um filme. Nossa

sensibilidade é alimentada constantemente tanto com as disciplinas de caráter latino americanista da malha curricular quanto no convívio institucional e social.

Poucas pesquisas foram realizadas sobre os filmes, a produção cinematográfica e o audiovisual existentes nesta região trinacional composta pelas cidades de Foz do Iguaçu, Ciudad del Este e Puerto Iguazú. Em um outro momento, é possível refletir e relacionar a formação e os filmes realizados na Escuela N° 722, administrada pelo INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales) e localizada em Puerto Iguazú. Ou então analisar as possibilidades e potencialidades de co-produções entre as cidades vizinhas, o que já acontece com o festival de cinema 3 Margens, por exemplo. Por fim, esta investigação buscou contribuir para uma reflexão e um olhar voltado ao Sul, como indica a epígrafe da dissertação, desde o Sul para os povos do Sul.

## BIBLIOGRAFIA

AIMARETTI, Maria; BORDIGONI, Lorena; CAMPO, Javier. La Escuela Documental de Santa Fe: un ciempiés que camina. **Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1896-1969)**. Buenos Aires: Nueva Librería, 2009.

A UNILA em Construção: **um projeto universitário para a América Latina**. Instituto Mercosul de Estudos Avançados, Foz do Iguaçu: IMEA, 2009.

BIRRI, Fernando. **Introducción al cine latinoamericano**.

CEBRELLI, Alejandra; ARANCIBIA, Víctor. **Hacia una epistemología fronteriza en/desde América Latina. Aportes para una teoría decolonial de la comunicación**. Torrico, E. y Eloina Castro L. (coord.) Comunicación y decolonialidad. Quito: Ciespal, 2017

CUSICANQUI, Silvia Rivera. **Sociología de la imagen: ensayos**. 1ª ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

DAGRON, Alfonso Gumucio (Ed.). **El cine comunitario en América Latina y el Caribe**. Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano, 2014.

DIÉ, Tire. Fernando Birri. **Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral**, 1958.

ESPINOSA, Julio García. **Por un cine imperfecto**. Castellote, 1976.

FRANÇA, Andréa. **Cinema de terras e fronteiras**. Coleção Campo Imagético, p.395, 2006.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Uma Situação Colonial?**. Contracampo Revista de Cinema. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/15/umasituacaocolonial.htm>> Acesso em: 30 mar. 2021.

<https://theintercept.com/2021/01/06/prostituicao-controlada-pela-ditadura-para-construir-itaipu-deixou-legiao-de-criancas-sem-pai/> acessado em 08/01/2021

KAIMOTI, Ana Paula Macedo Cartapatti. Douglas Diegues: Poesia e crise. **Remate de Males**, v. 34, n. 1, p. 171-184, 2014.

LEÓN, Christian. **El cine de la marginalidad: realismo sucio y violencia urbana**. Editorial Abya Yala, 2005.



MOURÃO, Maria Dora G. **Ensino de cinema no Brasil**. Sessões do Imaginário, v. 4, n. 4.

ODERICH, Cecília Leão. **Organização processual de um novo cinema? Estudos de caso da construção de trajetórias de grupos produtores independentes na Tríplice Fronteira Brasil-Paraguai-Argentina**. 2019.

PASCHOAL, Camila Vital; MENDONÇA, Thaíse. DARLING, Victoria. **Do documentário em primeira pessoa à pesquisa sobre as canções: Entrevista com Pablo Piedras**. O Mosaico, n. 18, 2020.

RAMALHO, Fábio Allan Mendes. **Encontros nas margens: percursos urbanos, corpo e desejo na filmografia de Marcelo Caetano**. Revista Maracanan, n. 24, p. 501-517, 2020.

ROCHA, Glauber. **Uma estética da fome**. Revista Civilização Brasileira, v. 3, p. 165-170, 1965.

RUIZ, Coraci Bartman et al. Documentário autobiográfico de mulheres: tecnologias, gestos e estéticas de resistência. 2020.

SOLANAS, Fernando; GETINO, Octavio. **Hacia un tercer cine**. Tricontinental, v. 13, p. 107-132, 1969.

TORRE, María. La educación de los profesionales del cine: características y tensiones de un campo en formación. **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos**, n. 39, p. 113-130, 2012.

**FILMOGRAFIA**

*Avaré*, 2019, Beto Ruhoff e Victor Gimenes

*Caburé*, 2018, Luiz Todeschini

*La Yuyera*, 2020, Mariae Avalos

*O Sol nasce depois do Rio*, 2020, André Gomez

*Putta*, 2016, Lílian Alcântara

