



Caderno
Maloca v.3, n.5
ISSN 2965-856X
Foz do Iguaçu
Setembro de 2022

Dossier

Passajeras

dinâmicas do
território no
fazer cinema



Dossier

Pasajeras

dinâmicas
do território
no fazer
cinema

Equipe gravando performance final de Soledad, com a Ponte da Amizade ao fundo



Caderno Maloca v. 3, n.5

ISSN 2965-856X

Foz do Iguaçu

Setembro de 2022

Capa

Colagem por Maicon Rugeri

Conselho Editorial

Adriana Nascimento, Ana Paula do Val, Ana Sílvia Fonseca, Andréia Moassab, Ariana Mara Silva, Bruno Oliveira, Celine Verissimo, Cláudio Ribeiro, Daniel Cardoso, Fábio Velame, Fran Rebelatto, Gabriel Cunha, Leonardo Name, Karine Queiroz, Maicon Rugeri, Maria Estela Ramos, Maurício Santos, Miriam Chugar, Patti Anahory, Pedro Arantes, Renata Machado, Rodrigo Nogueira, Sílvia Dobry, Thiago Hoshino, Tiago Bastos

Coordenação Editorial

Fran Rebelatto e Andréia Moassab

Projeto gráfico e diagramação

Maicon Rugeri

Textos

Fran Rebelatto, Gabriela Pastor, Luciana Baseggio, Kira Pereira, Marcelo Villena, Tainá Xavier

Fotografia

Frames do filme, exceto quando indicado

Cartaz do f



MALOCA Grupo de Estudos Multidisciplinares em Urbanismos e Arquiteturas do Sul

Avenida Tancredo Neves, 6731, Bloco 01

Espaço 04, Sala 05 - PTI (Ruínas/Biblioteca)

Foz do Iguaçu, Paraná, Brasil | Caixa Postal 2044 - CEP 85.867-970

E-mail: maloca.unila@gmail.com

Todo o material escrito pode ser reproduzido para atividades sem fins lucrativos, mediante citação da fonte. ISSN 2965-856X Periodicidade: Semestral Idioma: Português e/ou Espanhol

filme



ROSEMARY APARECIDA VIEIRA
 ALEXANDRA PINTOS
 ANDREA ALVAREZ
 ALEJANDRI DUARTE
 NILDA FLORES
 SOLEDAD ALVAREZ
 KOY SUZY FLORES
 FELÍCIA BAEZ DE GALEANO
 ANA ANTONIA (MARIA)
 DIRCE OCAMPOS
 QLEIDE LIMA

E TAMBÉM COM
 SIEGRED NEITZKE
 CARMEN GIMENEZ
 CYNTHIA CAROLINA DIAZ

PASAJERAS

VULCANA CINEMA APRESENTA PASAJERAS DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA LUCIANA BASEGGIO DAFB
 DIREÇÃO DE ARTE TAINÁ XAVIER DIREÇÃO DE PRODUÇÃO NAY ARAÚJO ASSISTENTE DE DIREÇÃO EMILIO SANABRIA
 MONTAGEM VIRGINIA FLORES EDIÇÃO DE SOM LUCAS KINOSHITA TÉCNICA DE SOM KIRA PEREIRA
 TRILHA SONORA ORIGINAL MARCELO VILLENA PRODUÇÃO JESSICA LUZ E NAY ARAÚJO
 DIREÇÃO E ROTEIRO FRAN REBELATTO

Este projeto é selecionado
RUMOS
 Itaú Cultural

THE END

TAMBOR ARTE
 ESTÚDIO MÓVEL

DE LA TIERRA
 PRODUCTORA

PRODUÇÃO
VULCANA

ARTE DE TAINÁ XAVIER

Editorial

O **dossier Pasajeras: dinâmicas do território no fazer cinema** constitui o terceiro número da série Cadernos MALOCA, uma publicação semestral que tem por objetivo a popularização da ciência e do conhecimento, com especial foco nos debates pautados pelo Grupo de Pesquisa em Arquiteturas e Urbanismos do Sul - MALOCA e suas pesquisadoras e pesquisadores.

Este dossier traz questões da dinâmica do território a partir das lentes do cinema, mais especificamente, do processo criativo e de realização do filme **Pasajeras**, escrito e dirigido por Fran Rebelatto, pesquisadora do MALOCA. Trata-se de um longa-metragem que acompanha o dia a dia de **Soledad, Maria, Felícia e Suzy**, mulheres paraguaias e brasileiras, independentes e trabalhadoras, que batalham diariamente pelo sustento de suas famílias na região transfronteiriça entre Paraguai, Brasil e Argentina. Esta fronteira latino-americana é marcada pelo trânsito intenso de pessoas, mercadorias e imaginários. As personagens fazem parte desta realidade que se apresenta como cenário do filme.

Entre Foz do Iguaçu e Ciudad del Este, elas trabalham arduamente como paseras, designação dada à pessoa que leva e traz mercadoria de um país ao outro. Num formato híbrido, o filme explora os limites entre ficção e documentário. Por muitos anos a diretora pesquisou mulheres e zonas de fronteiras, e sua relação com as protagonistas retratadas no filme foi carinhosamente construída através dessa aproximação e cumplicidade.

Abre o caderno, o texto **Frontera, território y paisaje**, de **Gabriela Pastor**, que destaca no filme três questões fundamentais: a fronteira, o território e a paisagem. Para a autora, a fronteira trinacional traz um paradoxo. Ao mesmo tempo em que a área urbanizada vai se configurando e adaptando sem considerar os limites nacionais, o nome “tríplice fronteira” reforça o conceito de Estado-nação, apelando para uma definição institucionalizada do espaço e do território. **Em contraposição, Pasajeras constrói outras territorialidades, desenhada pelos trânsitos e histórias das mulheres trabalhadoras.**

Por meio do olhar, dois textos destrincham imagens do mundo vivido na narrativa documental-ficcional: **Compor imagens do mundo vivido**, de **Tainá Xavier** e **A posição da câmera no território: a criação da direção de fotografia entre a ficção e o documentário**, de **Luciana Baseggio**. Para a primeira, o desafio foi compreender a direção de arte como mais um procedimento técnico-estético-sensível e político na construção da obra audiovisual, nem sempre um recurso utilizado em documentários.

Por sua vez, **Luciana Baseggio** conta que desbravou o conceito de fotografia do filme separando o roteiro em quatro partes: encaixes, depoimentos, travessias e personagens. Cada qual com sua complexidade e característica, a exigir uma resposta em termos de enquadramento e iluminação.

Além disso, ambas autoras reconhecem positivamente o aspecto coletivo da construção narrativa e da direção de arte e de fotografia. Maria, Soledad, Felícia e Suzy foram participantes ativas da criação. **Com seus objetos e espaços que compõem seus mundos, elas permitiram compor um imaginário fronteiro longe do estereótipo usual feito para consumo turístico. Igualmente, as paisagens urbanas e da natureza exuberante com seus sons, cheiros e cores foram elementos primordiais para a ambiência fílmica. O contraste entre o espaço construído pelo trânsito das mulheres na fronteira, com o local dos relatos e destes com a paisagem onírica dos contos de Naipi e Jupira,** também foi motivo de profunda reflexão da direção de arte e de fotografia.

Das histórias de mulheres na fronteira para mulheres na equipe de filmagem, **Fran Rebelatto** expõe os desafios de compor um set de filmagem majoritariamente feminino, no universo patriarcal, machista e racista como este do fazer cinema. No texto **Câmera na mão e ideias na cabeça: por mais mulheres contando histórias no cinema,** a autora aponta que 75% dos filmes nacionais são dirigidos por homens.

Além disso, às mulheres está reservado funções relativas ao cuidado e à organização dos espaços. Ao contrário, em **Pasajeras,** as mulheres contam a história e produzem a narrativa fílmica, construindo um ambiente laboral mais pautado pela generosidade e partilha e, menos, na usual hierarquia do set de filmagem.

Na sequência, **Kira Pereira**, ao mesmo tempo em que expõe suas escolhas estéticas para o desenho sonoro do filme, **relata o quanto um set composto basicamente por mulheres a deixou muito mais à vontade para exercer as funções técnicas e para participar ativamente da criação do filme. No texto de Sonidos Pasajeros**, a autora debate gênero de um ponto de vista bastante pessoal, enquanto mostra os critérios técnicos para elaborar a sonoridade fronteriza do filme, com suas intensidades de ruídos, músicas, som das águas e, também, seus silêncios.

Continuando as reflexões sobre as sensibilidades do ouvir o dossier se encerra com o texto **Música para nuevas leyendas**, no qual **Marcelo Villena** se pergunta como compor uma trilha sonora para apresentar lugares carregados de sentimentos, de sonhos e frustrações. Transitando entre sua própria vida andarilha e de imigrante na fronteira, o autor estabelece um diálogo sonoro entre os muitos povos que já habitaram estas terras e as histórias contadas pelas mulheres em **Pasajeras**.

Este dossiê é um convite para que possamos ampliar as perspectivas em torno da relação do território com os diferentes processos de criação artística, sempre atravessados pelas dimensões técnicas, estéticas e políticas. **Pasajeras** foi gravado em 2019, finalizado no ano de 2021 quando ainda vivíamos as consequências da pandemia da Covid-19 que impactou fortemente este ir e vir da fronteira e com isso as condições de vida dessas mulheres. Em simultâneo, as muitas reflexões deste rico processo nos instigaram a organizar este terceiro dossier do caderno MALOCA.

O filme estreou em 2022 e desde então tem circulado diferentes espaços, festivais e salas, no Brasil e no exterior.



Soledad em dança típica do Paraguai



Sumário



Frontera, território y paisaje

Gabriela Pastor

15

Compor imagens do mundo vivido

Tainá Xavier

22

A posição da câmera no território

a direção de fotografia
entre ficção e documentário

Luciana Baseggio

43

Câmera na mão e ideias na cabeça

por mais mulheres contando histórias no cinema

Fran Rebelatto

61

Sonidos passageiros

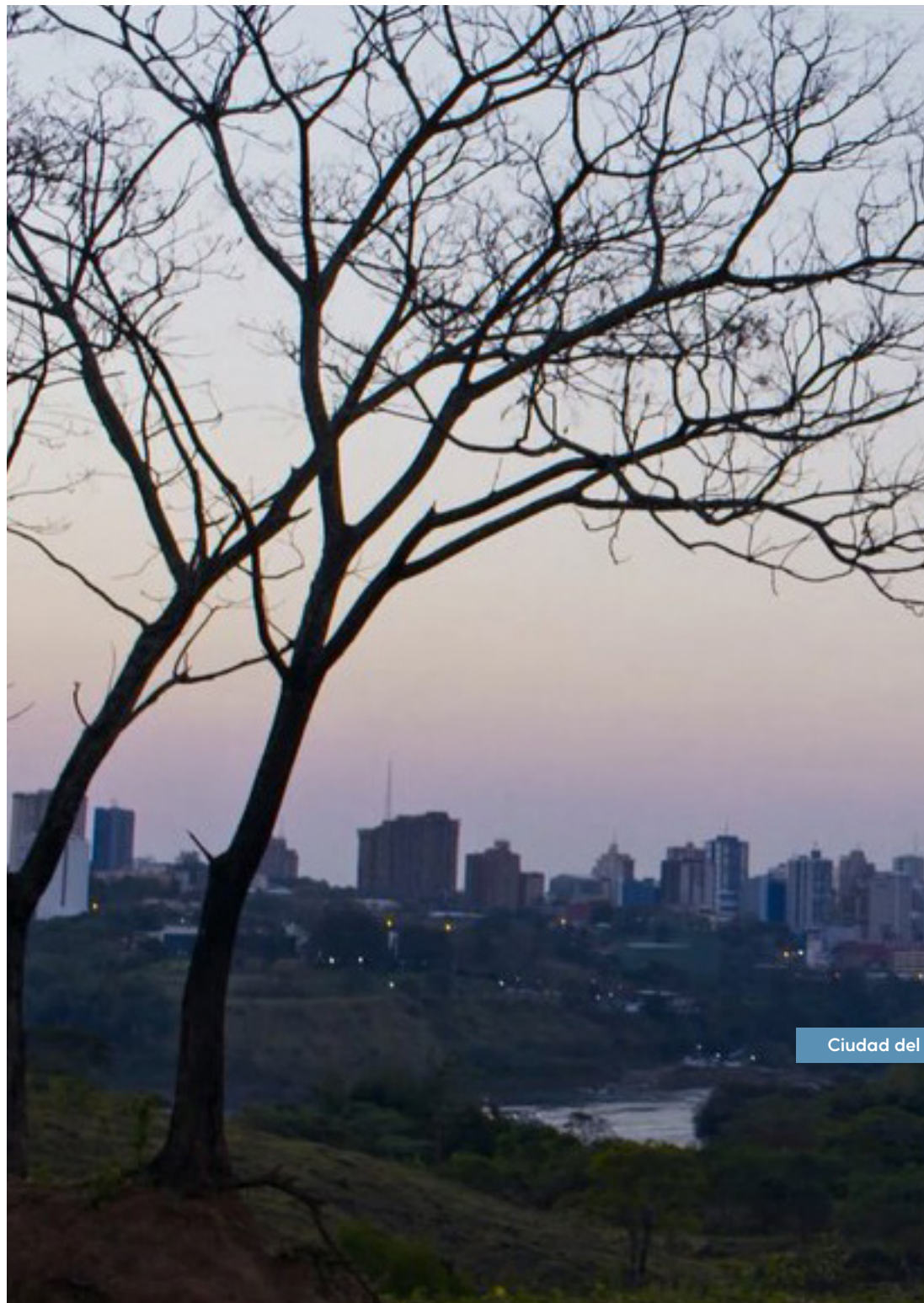
Kira Pereira

68

Música para nuevas leyendas

Marcelo Ricardo Villena

76



Ciudad del

Fronteira, território y paisaje

Este vista a partir de Foz do Iguazu

Gabriela Pastor

Arquiteta, professora na Universidad Nacional de Cuyo, na Argentina.

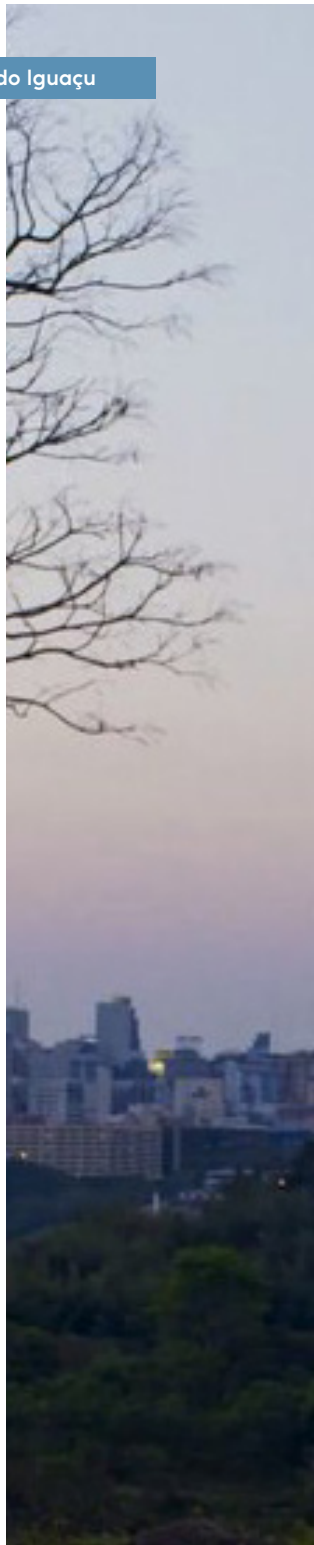
Texto apresentado ao programa URBANICIDADES em 28 de setembro de 2021.

Tres cuestiones emergen con mucha fuerza: la frontera, el territorio y el paisaje, las cuales tejen un sin número de relaciones que, lejos de analizarlas o comentarlas exhaustivamente apenas voy a mencionar a manera de notas.

La triple frontera. Un área urbanizada que se hace lugar desplazando a una naturaleza ubérrima para construir **el hábitat humano que se expande más allá de las convenciones de límites nacionales.**

Al mismo tiempo y paradójicamente ese nombre triple frontera pareciera querer reforzar el concepto del borde, límite al que los estados-nación apelan para definir su territorio institucionalizado y su espacio.

En este sentido cabe recordar dos acciones del estado argentino en la década del 1930. El límite internacional argentino-boliviano, en el marco de un proceso de fronterización de Argentina, como nos muestran Alejandro Benedetti y Esteban Salizz, fue consolidado con dos parques nacionales, los primeros del país: Iguazú y Nahuel Huapi. Ambos fueran sustentados







en intereses geopolíticos y por esto **contaron con el apoyo de las élites como "reservorios de belleza"**, como los denomina Perla Zusman. Pero también su declaratoria procuraba hacer efectiva la presencia del Estado en zonas tan alejadas y pobladas por grupos indígenas de gran movilidad. **Era necesario ejercer el control estatal sobre territorios y territorialidades que a la luz de las miradas de la centralidad metropolitana requerían disciplinamiento.**

Este tipo de definiciones territoriales, habían cobrado relevancia a partir del siglo XIX. Con el advenimiento de los procesos de globalización se suponía se volverían irrelevantes. El final del siglo XX y los procesos actuales parecen indicar por el contrario: hay un renovado proceso de fronterización. La Pandemia COVID entre otras cosas, reforzó el concepto y su espacialización a distintas escalas, **diseñando una profusión de "nuevas linhas imaginarias" cada vez más próximas, multiescalares y polisémicas...**

Algunos autores y autoras han definido las fronteras como entidades relacionales entre territorialidades (diversas?), que son a la vez lugar y región, que condensan escalas, al mismo tiempo que señalan un continuum pero también discontinuidades. Es todo ello imbricaciones que suponen implícita, una movilidad. Cuestiones paradójales complejas que **Pasajeras** expresa.

Aquí emerge **el territorio** en la diversidad y convergencia de nuevas territorialidades. Territorio en tensión, entre los elementos fijos -puentes, controles, la frontera misma, los ríos y el dinamismo que esos mismos elementos fijos provocan. Movilidades, cíclicas, rítmicas. Desafíos y miedos. **“Esta feo allí”**, dice Soledad en algún momento.

Francesco Careri dedica su libro “Walkscapes: el andar como práctica estética”, a lo que él denomina la transurbancia. Neologismo elaborado a partir del concepto de transhumancia, reversionado en **la condición cada vez más urbana de nuestros territorios**. Sin embargo, aquí podríamos ensayar el concepto de “transtermitancia urbana” definida por los alcances espaciales que las movilidades y desplazamientos pendulares indican.

Si el territorio como alguna vez lo definiera Claude Raffestin, es el trabajo humano en el espacio mediado por el poder, **el trabajo de estas mujeres pasajeras – trabajo productivo y reproductivo, construye ese territorio, complejo, móvil, en los que la emoción y el dolor, pasión y sueños producen el paisaje de los derroteros diarios**. Un paisaje producido desde una cadena de saberes, generaciones de mujeres, abuelas, madres, hijas, tías, nietas, presentes tejiendo esa urdimbre de sueños, poesía, mitos en la “inconformidad de la Injusticia”. La guerra, incluso.

Pasajeras tiene múltiples lecturas, complejas, embarazadas, muchas capas y discursos paralelos. Como decía una canción de Lito Nebbia, cantautor nacido en Rosario sobre la orilla del Río Paraná: “quien quiera oír que oiga”, que podríamos parafrasear, **quien quiera VER, que vea**.

Que vea el paisaje, un dinámico código de símbolos como apuntara Joan Nogue en sus aproximaciones desde la cultura contemporánea. La decodificación o deconstrucción de los paisajes de **Pasajeras** no puede estar escindida de la emoción: son relatos que interpelan desde muchos lugares, escalas, que alcanzan incluso, hasta los sabores locales o las improntas del Banco Interamericano de Desarrollo.

Pero también nos muestra micropaisajes de las escenas cotidianas. Los microrrelatos situados en **el interior del espacio doméstico de las viviendas, del espacio público, del tránsito, de la ribera, de los caminos fijos y móviles**. Unos paisajes construidos social, espacial y simbólicamente, anclados en la propia naturaleza, a su vez, perpetuada en los mitos y rituales cotidianos.

Son pocos los momentos que el relato gráfico toma perspectiva. Todavía, hay una imagen que es como un sacudón, la de un paisaje estratificado, expresado en **franjas de agua del río**, el verde de la vegetación de donde emergen las torres que se recortan sobre el cielo. El mismo cielo que, recortado por el verde abre el relato de **Pasajeras**.

Fronteras, territorios y paisajes abigarrados. Esas torres escindidas de los estratos que la sostienen, podrían erróneamente llevarnos a pensar que se trata de un no lugar, en palabras de Marc Augé. Sin embargo y a mi modo de comprenderlo, **Pasajeras** es de todo lo contrario: la frontera como lugar, **las mujeres como frontera de un paisaje** producido por una “formación social abigarrada”, como elucidado por René Zavaleta. El que resulta no sólo diciente si no también explicativo de la concurrencia de grupos sociales en territorios fronterizos. Desde esta perspectiva se vuelve evidente la superposición de varios tipos de sociedad, de tiempos históricos y presentes, de modos de producción y reproducción, lenguas y lenguajes, oralidades, modos de expresión en el arte, uso del espacio y formas de decir **“el canto del hablar”**. Aunque, son formas de



Equipe filmando a performance de Soledad

organización en la que ninguna de estas diversidades económico-sociales mantiene exactamente su forma de origen, como se nos mostró José Luis Antezana. Veamos a Susi, por ejemplo, que habla castellano, pero piensa en guaraní. Sin embargo, ella recupera y caracteriza las diversas historias en juego. El día, y sobre todo la noche, en la que todas somos Naipí.

"Que mujer es esa... Susi, Soledad, Nilda. Felicia, Maria, Naipís y Yupiras, mujer fonteriza, esa que es pasajera" muestra el entramado de lugares, territorios, ríos, fronteras y agua, ficciones y realidades de historias personales que constituyen las condiciones irremplazables de su propia reproducción. **Fronteras, territorios, paisajes móviles, pensados vividos, sentidos y soñados**, un legado, que cabe en una poesía contenida en una caja, donde esa estratigrafía se vuelve a resignificar y fundir leyenda y realidad en una imagen de mujer danzando cerca del puente.

Compor imagens do mundo vivido



ando tererê

Tainá Xavier

Doutoranda em Cinema e Audiovisual pela Universidade Federal Fluminense. Professora da UNILA entre 2014 e 2021. Atualmente, é diretora financeira do Fórum Brasileiro de Ensino de Cinema e Audiovisual. Atua nas áreas de produção e direção de arte desde 1996.

Sillas cable na parede da casa de Soledad FOTO DE

O documentário é uma forma de cinema em que se busca uma representação do real, sem dissimular ou negar o gesto de reescrita dos acontecimentos, conforme muitos autores e autoras têm definido. No entanto, no filme **Pasajeras**, o desafio da direção de arte foi noutro rumo: compreender a direção de arte como mais **um procedimento técnico-estético-sensível e político na construção da obra audiovisual**.

Primeiramente, procurei olhar para o conjunto de elementos materiais, visuais e simbólicos, mobilizados como forma de contribuição com a construção do conjunto representativo, narrativo e sensorial do filme. A seguir, era preciso reconhecer o aspecto coletivo em que se desenvolve este processo de construção, onde nós que filmamos buscamos uma posição de diálogo e intermediação com as mulheres que seriam filmadas, para juntas construirmos um espaço no qual todas se sentissem confortáveis e participantes ativas.



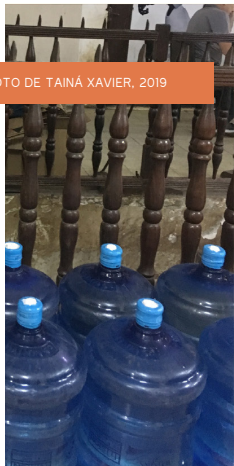
A direção de arte, de um modo geral, é a equipe criativa de um set de filmagem, responsável pelo projeto espaço-visual sensível. É de nossa responsabilidade a criação, planejamento e execução dos ambientes cênicos e a caracterização de personagens. Historicamente, esta função surge com o cinema industrial de ficção, em decorrência da complexidade do processo de produção em larga escala. Durante anos, esta atividade foi exclusiva da construção ficcional. Atualmente, contudo, **a direção de arte tem sido agregada a produções documentais, como uma forma de contribuição estética e conceitual** em filmes que, longe de se afastarem de uma abordagem fiel às realidades representadas, o fazem beneficiando-se, igualmente, das relações sensíveis e conceituais que extrapolam o discurso factual sobre os acontecimentos.

Ao incluir-se como procedimento criativo estruturante da imagem, juntamente com a direção de fotografia e a direção, a direção de arte agrega um olhar voltado para a potência estética, sensorial, simbólica e conceitual das matérias do mundo que comporão aquele ponto de vista particular. A realização audiovisual é composta de escolhas. **Quem ou o que filmar? Como? Onde?** Estas são perguntas que podem ser todas respondidas pela pessoa encarregada da direção ou por uma equipe, onde **olhares particularmente preocupados com diferentes aspectos das perguntas podem agregar a um processo coletivo de obter respostas.**

Trabalhei, portanto, em constante troca criativa com a diretora, a diretora de fotografia, a produção e assistência de arte, e, ainda com a pessoa que criou graficamente todo o material utilizado em cena, como jornal, cartazes, revistas etc... Felícia, Maria, Soledad, Suzy, que encarnam as mujeres pasajeras de nosso filme, **igualmente são criadoras desta obra**, pois contribuíram tanto por estarem em frente às câmeras como pela generosidade diante dos espaços e objetos que compõem seus mundos: **suas residências, peças de vestuário, acessórios, automóveis intermediaram relações com familiares, conhecidos e conhecidas para que obtivéssemos tudo o que considerávamos necessário para as situações de seus cotidianos, reencenadas para as filmagens.**



FOTO DE TAINÁ XAVIER, 2019



Nosso trabalho começa bem antes das filmagens. Para compor um **imaginário fronteiriço**, o processo de pré-produção da direção de arte tem início com uma primeira pesquisa iconográfica do ponto de cruzamento das trajetórias das nossas *pasajeras*, mulheres cujo cotidiano é marcado pelo trânsito na fronteira entre Brasil e Paraguai: o centro de Ciudad del Este. O levantamento deste universo revelou algumas características que nos interessavam: **desgastes, misturas, heterogeneidade e diversidade de materiais geravam uma profusão de texturas, linhas e cores, que se mostraram como marcadores daquela visualidade.**



Coluna de uma galeria comercial em Ciudad del Este FOTO DE TAINÁ XAVIER, 2019

Eram notáveis também **as camadas de tempo expressas nestas matérias, vestígios de passagens destas mulheres e de tantas outras pessoas**. Ciudad del Este se apresentava para nós como um documento a ser explorado. Sobre tal dimensão temporal dos espaços urbanos, Jean-Louis Comolli, em seu livro “Ver e Poder”, afirma que os vestígios “são as vidas que passaram por aí, os corpos, as palavras, as narrativas, todo um emaranhado de encontros tão intensivamente vividos quanto rapidamente perdidos”.

Ao compreender **estes vestígios de cidade, precisávamos buscar as locações, ou seja, lugares que sintetizassem as visualidades representativas**

daquele universo. É aqui que a contradição se expõe. Entre a precariedade das instalações e o desejo de conforto e beleza, encontramos os artifícios que buscávamos. **Potência de reinvenção e apropriação de um repertório cultural imposto pelas formas de uso daquele território**: comércio de importados, turismo e outras atividades menos lícitas, que de igual modo aglutinam nacionalidades



Jardineira no interior de uma galeria comercial em Ciudad del Este FOTO DE TAINÁ XAVIER, 2019

diversas e olhares externos. As fotos da nossa visita a centros comerciais revelam alguns dos muitos procedimentos de criação de artifício utilizados na composição das locações.

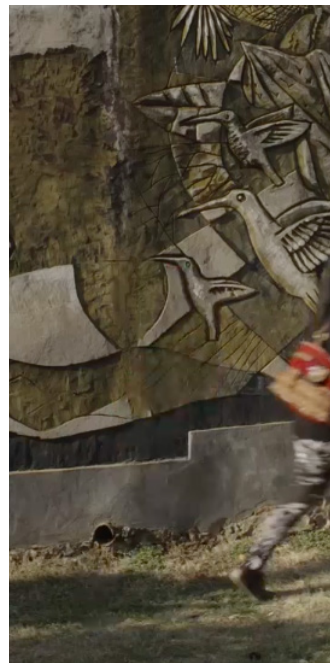
Na simulação de uma coluna de pedra, obtida pelo revestimento com tiras de granito em uma coluna de concreto, cuja imagem é registrada em um momento em que a coluna já está deteriorada, é exposto o procedimento, a tentativa de fixação, com fita adesiva, de partes do revestimento restantes. Sem este reforço, as tiras continuariam se soltando.

A jardineira no interior de uma galeria sem incidência de luz natural, como todas as outras no efusivo comércio local, mostra uma forma de não renunciar ao desejo de embelezamento por plantas e flores, que ali, só poderia ser alcançado ao se recorrer ao uso de plantas artificiais. O local foi usado como locação para uma das passagens de Soledad pelo comércio.

Finalmente, compunha este imaginário, a partir do roteiro, **as figuras de Naipi e Jupira, remanescentes da mitologia indígena, ainda muito presentes na região.** Naipi, a índia cujo amor, segundo a lenda, deu origem às Cataratas do Iguaçu, é trazida para o filme por meio da relação de Soledad, uma das *pasajeras*, com a encenação da lenda, num grande show folclórico-turístico, realizado há muitos anos, numa churrascaria da cidade de Foz do Iguaçu.



Cena de Naipi diante das Cataratas do Iguaçu



Mural em Ciudad del Este

O imaginário mítico local (e também o turístico) é constituído, assim, de identidades forjadas tanto pelas narrativas ancestrais quanto pela fabulação nos moldes de um show para estrangeiros e estrangeiras. Nos interessava elaborar essa dimensão. Por isso, convidamos duas bailarinas, que ainda trabalham no show, para desenvolverem uma encenação do encontro entre duas Naipis. Uma mais velha, que deixa seu posto, e outra mais nova, que a substituiu. Assim sucedeu com Soledad e ocorre até hoje. Tendo as Cataratas como cenário, a cena realizada conta com figurinos idealizados e realizados a nosso convite, pelas atrizes-bailarinas Alejandra Pintos e Dirce Ocampo.

Por sua vez, **Jupira, a pequena guardiã da Ilha Acaray** é encenada por Alejandri. Em uma de nossas visitas de pesquisa à aldeia Maká, no centro de CDE, uma pequena menina se conecta com a equipe. Conversávamos na calçada, quando pedimos para Suzy nos apresentar os artefatos cerimoniais de seu grupo. Neste momento,

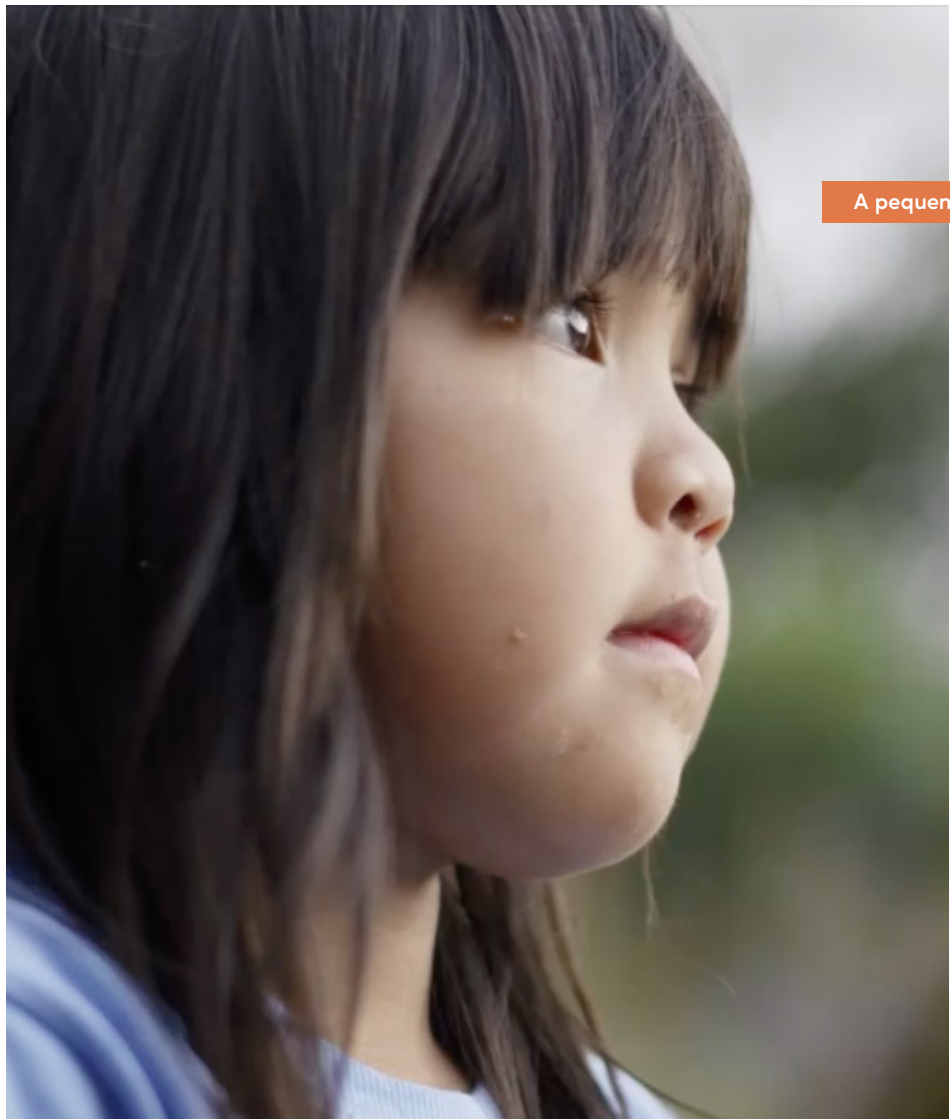


Alunas de dança

Alejandri, sua neta, entra na aldeia e busca objetos seus para nos mostrar. **Diante de nossa incapacidade de compreensão do idioma Maká, seu gesto e a comunicação afetiva estabelecida imediatamente com o olhar nos informam sua participação no filme.**

Outro espaço a chamar a atenção durante a fase exploratória é a rua, em CDE, com os grandes relevos em muros a retratar o povo paraguaio, no qual há **muitas mulheres vestidas em fartas saias, carregando cestos de frutas na cabeça.** Este foi o cenário escolhido para apresentar a chegada de Soledad ao centro, no início do filme.

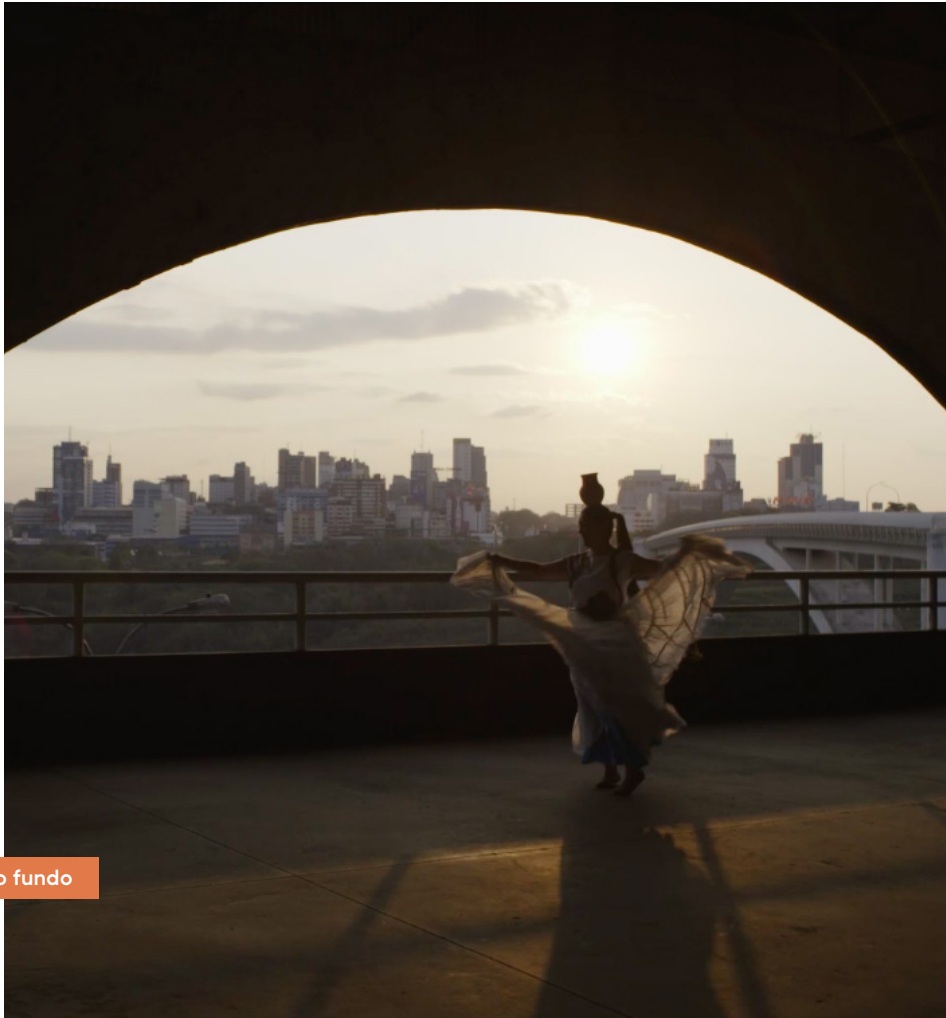
Além disso, a imagem da **mulher paraguaia** com objetos na cabeça é retomada em outros dois momentos, por meio da dança paraguaia com o jarro de água: quando a voz de Soledad transmite a tradição para as pequenas bailarinas-aprendizes e quando a professora faz a sua performance de saia farta e jarro na cabeça no mirante da aduana brasileira. **Naquele instante, testemunhamos a sua transição simbólica de pasajera à bailarina de dança paraguaia.**



A pequena

Performance de Soledad, com a Ponte da Amizade

maká, Alejandri



ao fundo

Espaços vividos, vidas filmadas

Cena de Soledad,

O processo de imersão no universo do filme continua com idas frequentes às casas e ambientes de trabalho de Maria, Soledad, Felícia e Suzy, cuja aproximação inicial já havia sido feita pela diretora, o que beneficia a minha inserção em sua privacidade. Fui muito bem recebida por todas elas.



Maria, em casa, com sua filha e neta



Com Maria, que vive no Brasil e com quem tivemos mais tempo de interlocução, pensamos a direção de arte como uma mediação entre o espaço vivido e aquele a ser filmado, que usualmente requer adaptações. Estabelecemos, então, um diálogo para que Maria participasse nas escolhas referentes às intervenções a serem realizadas em sua casa. Nesta interlocução, procuramos atender a algumas de suas demandas, pois **era importante que ela se sentisse à vontade para ter sua casa (e vida) transformada em imagem.**

No que diz respeito ao espaço de moradia de Soledad, as intervenções foram menores. No entanto, tivemos o mesmo cuidado de pensar nossa atuação como **intermediação entre as necessidades na filmagem e o bem-estar das pessoas filmadas. Esta postura regeu nossa atuação.** Em seu quarto, o roteiro sugeria elementos que indicassem a relação com a dança. Neste sentido colocamos em cena peças de vestuário relacionadas a esse universo e um pôster de dança flamenca, escolhido com Soledad e trazido de outro local da casa. Ademais, outros ambientes do filme informam sua relação com a dança: as escolas onde leciona, em CDE e em Mbaracayu, no interior do Paraguai.



Alunas de Soledad em coreografia especial para o filme



Felícia em sua banca de frutas

Seu envolvimento com a dança transparece em seu cotidiano. Num de seus relatos em nossas visitas, ela comentou sobre um trabalho que havia desenvolvido com suas aprendizes sobre a Grande Guerra. Pedimos, então, a Soledad para criar uma coreografia especialmente para o filme, performada pelas pequenas bailarinas numa alameda arborizada em Mbaracayu.

No caso de Felícia, a privacidade de sua casa não demandou intervenções. **A construção de seu universo espacial próprio se dá nos exteriores**, em trânsito por espaços públicos ou no pátio em frente à casa de sua nora e companheira de trabalho. O ambiente exterior é caracterizado tanto pelo ponto fixo de venda de frutas na avenida Brasil, no centro de Foz do Iguaçu, quanto em seu descanso no convívio com vizinhos e familiares em uma área aberta próxima à sua casa, no bairro Remansito, em CDE.

Vale destacar, ainda, a colaboração de Felícia na obtenção de mercadorias para as cenas que filmamos em sua banca e sua intermediação na escolha e agendamento do barco para filmagem de suas cenas da travessia pelo rio Paraná.

Semelhantemente, o exterior marca os espaços de Suzy. Conheceremos seu cotidiano por meio de espaços abertos: a rua onde fica aldeia Maká, no centro de CDE; o ponto de venda de artesanato, em frente ao Parque das Aves, em Foz do Iguaçu; e o Parque do Salto del Monday, local de encontro e celebrações para as Maká.



as em Foz do Iguaçu



Felícia atravessando o rio Paraná



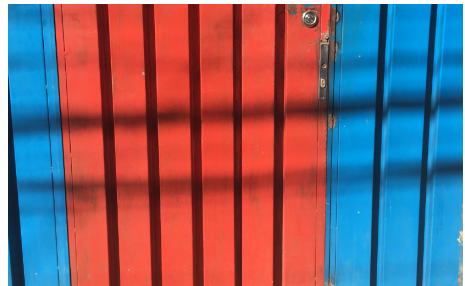
Suzy em seu ponto de venda em frente ao Parque das Aves, em Foz do Iguaçu



Suzy e a pequena Alejandri



Composição



Um lugar para histórias e relatos

Diante da percepção do colorido presente nos espaços de todas as personagens, bem como da constatação de que o universo do centro de CDE possui ainda maior profusão de cores, camadas de linhas, formas, materiais e texturas, começamos a pensar como esses elementos visuais funcionariam articulados no filme, enquanto fluxo contínuo de imagens.

Percebemos que **o grande apelo visual destes espaços precisaria de um contraponto, construído com a neutralidade do cenário de estúdio**, onde foram realizadas as entrevistas. Este seria um lugar de respiro e de destaque para as mulheres e seus depoimentos.

A escolha do material do cenário se desdobra do processo de pesquisa, desta vez, do exame de procedimentos e materiais de embalagem, transporte e fluxos de cargas, característicos da fronteira. Havíamos identificado os materiais mais utilizados no comércio de CDE com objetivo de produzir objetos de cena para as encenações do cotidiano de trânsito de mercadorias das pasajeras e para a encomenda que veríamos circular entre as mulheres. Isto é, se constituiria **um dispositivo ficcional que as interligava por meio de suas atividades comuns de transporte de mercadorias e que se revelaria, ao fim do filme, como representação do legado que estas mulheres recebem e deixam na história de batalha diária das populações a que pertencem.**

Nesta pesquisa constatamos que **o papelão cru é um material muito presente e significativo da chegada de novas mercadorias, em trânsito constante pelo espaço.** Ao mesmo tempo, visualmente, o papelão se apresentava como um elemento neutro destacado do entorno de colorido saturado do centro de CDE, ou seja, o contraponto visual que necessitávamos. Para completar o ambiente das entrevistas foi produzida uma **silla cable, cadeira muito comum, cadeira encontrada em diversas casas latino-americanas, especialmente nas casas paraguaias, presente em todas as casas das pasajeras.** Além disso, **para nós a silla ganhava uma força conceitual, pois seu trançado de tiras plásticas fazia um paralelo com os traçados do trânsito constante das mulheres que formavam a teia de sustentação de nosso filme.**

Filha de

O filme pronto: tudo e nada do que pen

Examinar o processo de trabalho da direção de arte em **Pasajeras** é refazer um percurso de ativação de sentidos, que buscamos para levar para as telas, em um processo coletivo de criação com Felícia, Maria, Soledad e Suzy. Estas mulheres habitam a fronteira entre Foz do Iguaçu e Ciudad del Este, tirando deste trânsito seu sustento e escrevendo neste zigue-zague seu legado. **O respeito e admiração por suas trajetórias de vida foram nossa principal inspiração.**

A direção de arte no cinema documental é um processo de mediação entre as materialidades do mundo vivido e sua imagem filmada. Nesse sentido, nosso trabalho objetivou identificar e sintetizar as visualidades dos universos envolvidos; mediar a estruturação espacial dos lares e a autocomposição das mulheres filmadas, incluindo-as como participantes ativas no processo de transformação de pequenos segmentos de suas vidas em imagens. Uma vez que nem tudo que



Soledad encontra a caixa deixada pela mãe



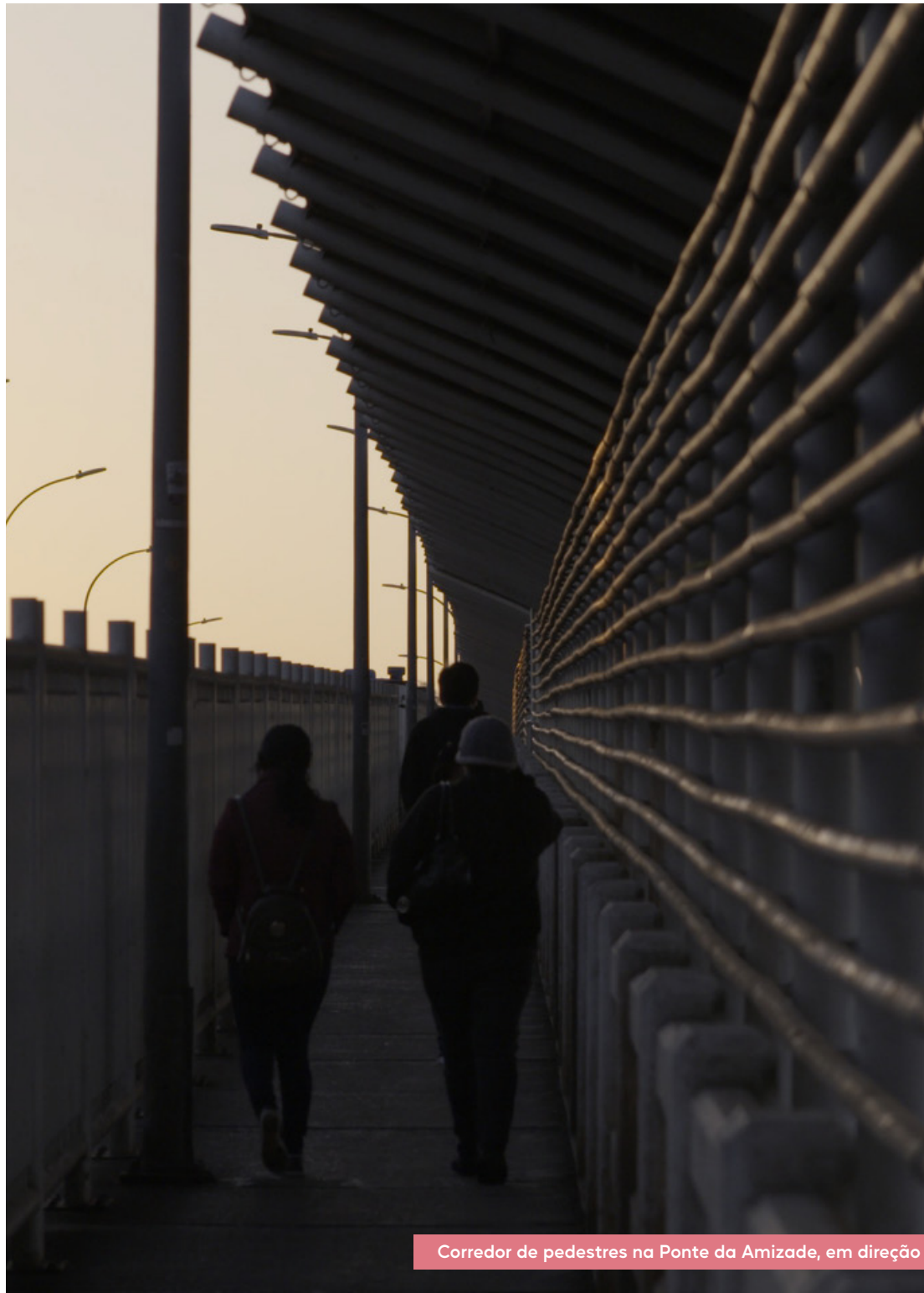
Soledad em entrevista no estúdio de gravação

samos

gostaríamos de conhecer se daria a ver em imagens, articulamos os espaços do mundo vivido com um outro, desta vez criado por nós. Um cenário construído em estúdio, no qual a dimensão imaterial dos relatos e histórias de vida destas (e outras) mulheres fosse o foco principal.

O filme pronto é, ao mesmo tempo, tudo e nada do que pensamos. Muito do processo relatado pode ser visto, mas há também a parte que não está, porque na montagem o filme ganha seu próprio corpo, seu tempo, seus espaços. Resignificando o material filmado, a montagem de Virginia Flores é a etapa final na conversão de vida em filme, que já não é mais o que filmamos, é fluxo de tempo contínuo, é amanhecer, anoitecer. Vidas que se movem, cuidam, transmitem conhecimentos, sonham, partilham histórias do que passou e desejos de porvir.

Ver e ouvir. Sentir. Experimentar. Esforçar-se para ver por outros olhos, sentir por outros corpos o que é uma vida-filme pasajera.



Corredor de pedestres na Ponte da Amizade, em direção

A posição da câmera no território

a direção de fotografia
entre a ficção e o
documentário

Luciana Baseggio

Diretora de fotografia e operadora de câmera em São Paulo.
Uma das fundadoras do Coletivo das Diretoras de Fotografia do Brasil.

penso, às vezes,
que viver na fronteira
é como viver em um manifesto.

traficava em sua garganta
umas palavras doces.

em suas pálpebras
o peso da paisagem.
seus olhos-rios
tinham vontade
de abraçar
o verde da selva.

em seu pescoço
carregava
o suor missioneiro.

fragmento de
'Manifiesto de la Mujer Transfronteriza',
poesia escrita por Fran Rebelatto
durante processo de pesquisa e
escrita do roteiro do filme *Pasajeras*.

O filme **Pasajeras** retrata personagens reais inseridas em um roteiro de ficção criado a partir de suas próprias vidas, **mesclando os limites entre o real e o ficcional**. As personagens contribuíram no processo de criação das cenas, indicando algumas situações que seriam um pouco mais realistas no seu dia-a-dia, porém, na maioria das vezes, elas atuavam de acordo com o roteiro. Desde a primeira reunião com a diretora do filme me interessei muito pela proposta narrativa, que permite grandes possibilidades de explorar uma poética visual e brincar com a expectativa do espectador ou espectadora.

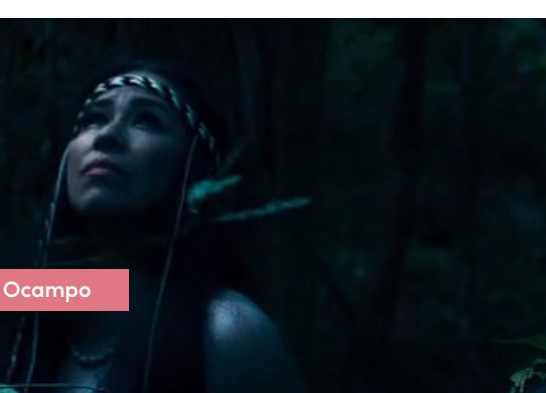


Composto por descrição de cenas, o roteiro indicava a temática central dos diálogos e, a partir de seus olhares, as personagens criavam as próprias falas. Com a direção de Fran Rebelatto, as cenas iam se desenhando enquanto aconteciam. Poucas falas eram repetidas e poucas ações eram reencenadas. **Filmamos um roteiro ficcional como um documentário de observação. Optamos por manter a câmera num plano aberto, buscando entender a naturalidade de cada cena.** Em algumas situações, quando eu sentia a possibilidade de repetição, criamos um segundo ou terceiro plano para expandir as possibilidades das atuações e das cenas. Todavia, sempre preservando a natureza documental da narrativa e buscando inserir a câmera no ambiente, de modo a preservar a espontaneidade do acontecimento.

Em termos de enquadramentos, me inspirei no cinema do diretor japonês Yasujiro Ozu e no seu olhar sobre o cotidiano que silenciosamente observa as ações e personagens, por meio de composições cuidadosas e esteticamente ricas, que se utilizam da perspectiva, posição das personagens na relação de uma com a outra, profundidade de campo e do vazio, sempre com maestria.

Fotografia em quatro partes

O período de pré-produção é importantíssimo para a construção de um filme. É uma das partes do trabalho na direção de fotografia de que mais gosto, quando pensamos **o universo do filme e expandimos o processo criativo**. Após diversas leituras do roteiro e conversas com a diretora Fran Rebelatto e com a diretora de arte Tainá Xavier começamos a entender **o quanto iríamos intervir dentro das locações, ou seja, dos locais de gravação, tanto na direção de arte, quanto na fotografia**. Após algumas visitas de locações, o processo da direção de arte foi me apresentado como uma mediação entre a interferência visual que poderíamos causar em cada casa e o quão natural e confortável as personagens se sentiriam estando ali, expondo suas histórias e vidas para a câmera. Escolhemos alguns objetos e detalhes, os quais deveriam ser introduzidos como conceito, passando pela escolha das próprias personagens, suavizando a nossa interferência nos ambientes reais, sem afirmar ou, ao mesmo tempo, abdicar dos nossos conceitos e escolhas estéticas, **criando um espaço de colaboração**. A partir desse momento, comecei a desbravar o que seria o conceito de fotografia do filme separando o roteiro em quatro partes: **1 - encenações, 2 - depoimentos, 3 - travessias e 4 - personagens**.



1. Encenações

O filme busca construir uma narração poética, instigando o imaginário do espectador ou espectadora. O roteiro conta com algumas passagens que discorrem sobre antigas lendas da região da fronteira. Uma delas é sobre Naipi, uma mulher indígena que um dia se apaixonou por Tarobá, um amor proibido. **A história nasceu com os indígenas Kaingang, habitantes da beira do rio Iguaçu, que acreditavam num Deus chamado M'boi, com forma de serpente, filho de Tupã.** Naipi era filha do cacique e era tão bonita que as águas do Iguaçu paravam, quando nelas a jovem se mirava. Naipi foi oferecida a M'boi em troca de peixes, já raros no rio. Porém, na festa que celebraria esta união, Tarobá, um indígena da aldeia se apaixonou por Naipi. Os dois planejam fugir juntos, quando M'boi se recolhesse nas águas para dormir. À noite, os dois amantes entram numa canoa e o balanço das águas acorda a grande serpente. Furioso ao ver sua prometida fugindo com outro homem, **M'boi mergulhou tão fundo que causou uma fenda que os engoliu imediatamente, formando as Cataratas do Iguaçu.** Tupã, enraivecido com as brigas e traições, castigou os três: Naipi foi transformada numa rocha, no centro das cataratas; Tarobá numa palmeira inclinada sobre a garganta do rio, sem nunca mais tocar a amada; e M'boi ficou para sempre dentro da garganta do Diabo.

A encenação da lenda foi criada como performance em parceria com as atrizes e a partir de suas experiências como dançarinas e coreógrafas em espetáculos de dança que recontam esta história. Nossa ideia tenta contrastar o imaginário do conto popular com o contexto do espetáculo turístico: Naipi é um clássico dos shows há muitos anos em Foz do Iguaçu. Para esta filmagem, eu acreditava que cenas noturnas poderiam criar uma visualidade mística em torno da encenação. Inicialmente, para criar essa atmosfera, queríamos filmar à noite, na lua cheia, e usar as fortes quedas d'água iluminadas pela lua como fundo, silhuetaando as atrizes, que caminham sobre as pedras. **Em termos de orçamento e logística, infelizmente, essa ideia se tornou impossível. Então, decidi que faríamos a cena day-for-night, filmando de dia e usando a correção de cor para transformá-la em noite.** É uma estética que me agrada e que poderia trazer uma sensação onírica para a cena.

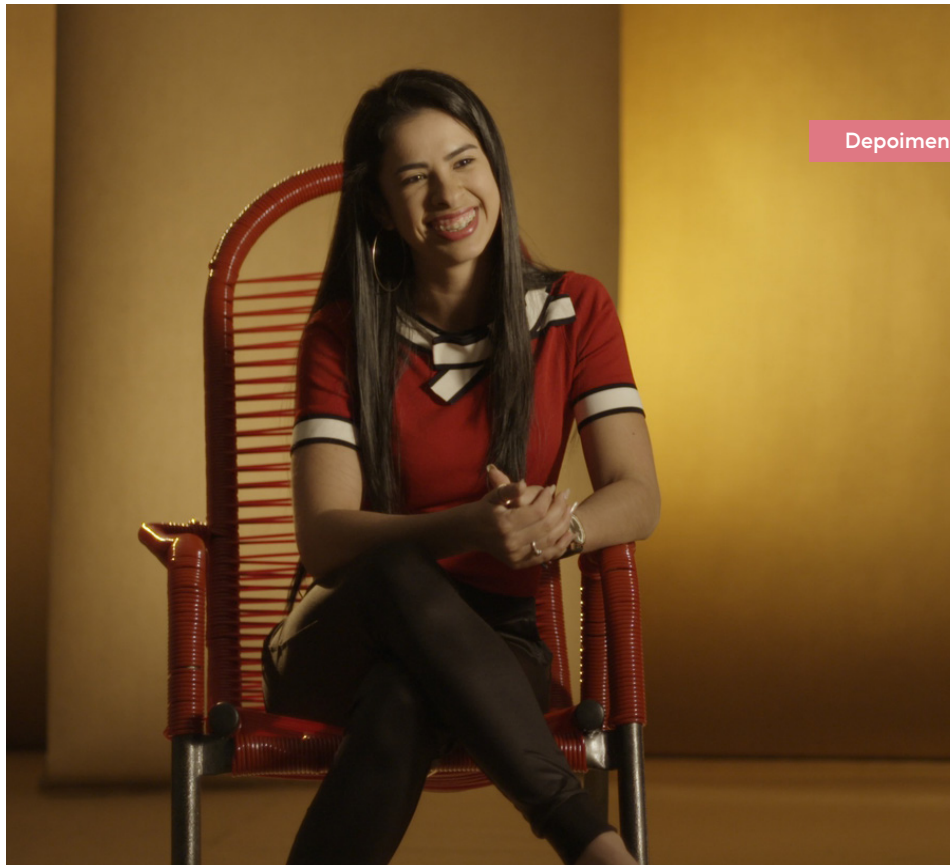
Estava caminhando em um terreno não tão desconhecido, porém, me preocupava com o brilho excessivo do sol nas fortes quedas d'água das cataratas. Durante a pré-produção visitei a locação e filmei testes **para entender como expor o céu e as águas do rio Iguaçu.** A escolha do horário da filmagem foi essencial para atingir o resultado que eu desejava. Em planos mais fechados e com mais controle, e de acordo com os testes, filmamos em horários perto do pôr do sol ou aproveitamos momentos em que o céu estava nublado. **Com a produção, organizei a diária para que o último plano nas cataratas fosse filmado no momento limite antes do sol se esconder atrás das águas, para usar a própria imagem do sol como se fosse a lua.**

2. Depoimentos

Os depoimentos deveriam acontecer num só lugar. Isto é, deslocar as personagens dos seus espaços cotidianos e colocá-las num mesmo cenário, **reforçando o conceito híbrido do filme e explorando as possibilidades da transparência da câmera e da mescla da ficção com a realidade**. Começamos, então, a discutir que cenário seria esse.

A escolha da diretora de arte, Tainá Xavier, pretendeu conectar esse cenário com as cenas finais do filme, quando as mães deixam caixas de papelão para as filhas, contendo um relicário, uma herança emocional, passada pelas mulheres de geração em geração. **O conceito foi transformar o estúdio no interior desta caixa de papelão, ali as mulheres dariam seus depoimentos, fazendo um paralelo ao legado que deixavam para as filhas, constituído de suas próprias histórias e percurso de mulheres trabalhadoras e batalhadoras.**

Camadas de papelão transformaram o fundo das entrevistas e as personagens sentaram-se numa popular *silla cable*. O cenário concebido conseguiu remeter ao ambiente natural das personagens, porém, criando um contraste com as demais cenas do roteiro, visto que em muitas das nossas locações externas e internas havia uma informação visual exacerbante. Portanto, era fundamental que os depoimentos fornecessem um certo alívio visual, sem destoar do resto do filme. Ainda, nada no plano deveria chamar mais atenção do que as personagens e seus rostos enquanto contavam suas histórias. Para isso, escolhi puxar a iluminação para cores mais amareladas, utilizando os refletores Arri fresnel tungstênio suavizados com difusão, mantendo a temperatura de cor na câmera em 5.600k para criar uma luz harmoniosa com as cores do cenário e dos figurinos.



Os enquadramentos visavam manter o rosto das personagens em evidência na imagem, mesmo quando a câmera não está em um enquadramento fechado, a atenção ainda leva os olhares para os rostos. Era muito importante retratá-las com potência, elas estavam ali, em frente à câmera, representando a história em si. Estávamos documentando, através delas, esse passado, que estava ali impregnado. Estávamos retratando diversas peles, marcas e histórias dessas mulheres que, embora muito diferentes entre si, carregam a ancestralidade de sua cultura, de seu povo. Por isso, eu quis me aproximar delas, ver de perto as texturas de seus rostos. Para esses closes utilizei a lente 25mm.

de Alejandra



Depoimentos de Maria e Cleide



3. Travessias

A temática do filme gira em torno da fronteira entre os países e das mulheres que por ela passam todos os dias, de barco, ônibus, carro e a pé. No início do meu processo de criação, essa foi a primeira pergunta: **Como retratar esses movimentos no filme? Como transformar essa sensação das personagens em imagem?** Esse é um dos pontos mais importantes da construção narrativa deste filme; é onde o espectador respira e observa imagens de passagem, ao som da poética narração. Para mim, foi o primeiro passo para entender a linguagem visual que seguiríamos. Optamos, consequentemente, por movimentos fluidos para representar o ponto de vista das personagens e uma câmera estática que as observa, utilizando lentes 35mm e 50mm, na maioria dos casos.

Minha intenção foi trazer elementos estéticos ficcionais para um ambiente de filmagem voltado para o documentário, visto que tínhamos a necessidade de captar de forma documental o que acontecia em frente às câmeras, sem causar tanta intervenção. Ao mesmo tempo, queríamos uma linguagem mais próxima da ficção, trabalhando a decupagem na pré-produção e levando em conta os melhores horários de luz da locação. Utilizei lentes Zeiss Super Speed, tentando sempre expor entre 1.3 e 2.8. f e somei essa estética com uma câmera Sony FS7, que me trouxe muita versatilidade e boa qualidade de imagem comparada ao tamanho do arquivo.



Eu queria criar uma cinematografia imperceptível, que ativasse inconscientemente o olhar poético do espectador. Ao longo da filmagem procurei encontrar momentos de silêncio, planos de respiro, uma quietude entre cenas, uma fluidez imagética entre o que veio antes na montagem e o que vem a seguir, para desfrutar o movimento e a conexão entre elas. O diretor Ozu utiliza muito esses enquadramentos, conhecidos como “pillow shots”. Trazendo um ritmo específico para o filme, eles colaboram para uma transição mais natural e estética de uma cena para outra.

4. Personagens



Soledad

Paraguaia, professora de dança, pasera, dançarina, filha de Andrea e mãe de Carmen. Sua família inteira nos recebeu e acolheu com muito carinho. Soledad, além de ser uma das personagens principais, narra o filme, numa entrega muito generosa. Sua mãe é uma mulher batalhadora, que mesmo com toda a dificuldade sempre apoiou a carreira artística da filha.



Felícia

Também paraguaia, atravessa a fronteira entre Ciudad del Este e Foz do Iguaçu com a nora Cyntia todos os dias, para vender verduras e frutas no Brasil. Acompanhamos seu caminho diário, atravessando de barco a remo essa divisa marcada pelo Rio Paraná.

Suzy

Dos povos originários Maká, mora em Ciudad del Este, em um espaço cedido pela prefeitura para parte da comunidade indígena que vive do artesanato, vendido principalmente para turistas das Cataratas. Uma arte passada de mãe para filha há muitas gerações.



Maria

Brasileira, pasera, mãe de Siegred e de Cleide, que é taxista e ajuda a mãe em algumas travessias. Maria chegou sozinha a Foz do Iguaçu, curiosa por conhecer o novo lugar, encontrou no 'leva e traz' de mercadoria o sustento de sua família.





Visitamos todas as casas, o lar das personagens do filme, ambiente que buscamos interferir minimamente. Trabalhamos com o que tínhamos à nossa disposição para transformar as cenas cotidianas em imagens com potência narrativa. **Na luz, sempre tentei manter a mesma orientação, sem deixar que o aparato se sobressaísse na filmagem.** Além disso, nem orçamento tampouco o tamanho da equipe permitiam outra possibilidade. Utilizei dois painéis de LED bi-color com bateria acoplada e um kit Arri básico. **Pouco ajuste de luz foi feito entre planos. Posicionei os refletores de modo que iluminassem entre as portas e janelas, deixando-os longe do alcance dos olhos das personagens.** Para as casas, nosso conceito procurou enquadramentos fixos, com um olhar observador, trazendo assim uma **certa naturalidade para a cena por meio de uma composição que trabalha a profundidade, o posicionamento das personagens e as texturas, utilizando as aberturas do ambiente para encontrar enquadramentos dentro do quadro.**

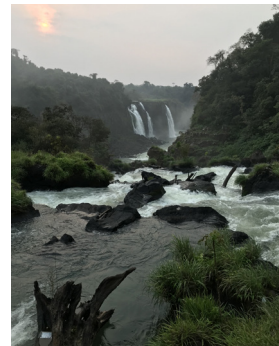
parando para cruzar a fronteira e buscar mercadorias no Paraguai

Estudo de cores FOTOS DE LUCIANA BASEGGIO, 2019

Cores



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





Soledad, mãe e filha antes de saírem para o trabalho





Diretora d



Câmera na mão e ideias na cabeça

por mais mulheres
contando histórias
no cinema

Fran Rebelatto

Professora do curso de Cinema e Audiovisual da UNILA. Pesquisadora do MALOCA.

Ao finalizar a gravação do meu primeiro longa-metragem sobre mulheres trabalhadoras paraguaias e brasileiras da região da fronteira, fui instigada a aprofundar algumas questões em torno da configuração laboral de um set de filmagem, no qual historicamente nós mulheres fomos minoria, sobretudo em funções ‘cabeças’, ou seja, funções com maior visibilidade do processo de realização cinematográfica como na direção, roteiro e direção de fotografia. Ao me reconhecer como mulher feminista, sindicalista e realizadora cinematográfica, consciente da exploração das mulheres no mundo capitalista, acredito que me cabe apontar como o trabalho na área de cinema impõe mazelas sobre os corpos das mulheres. Ao vermos um filme não temos ideia do tempo de produção, da quantidade de profissionais ou dos custos financeiros envolvidos. Por esse motivo, são quase totalmente desconhecidos do público em geral como ocorrem os recortes de **classe, gênero e raça inerente ao ofício e como há um cristalizado privilégio do homem branco, de classe média/alta e heterossexual, como o rosto principal que ainda perfila, em grande parte, os tapetes vermelhos do cinema.**

Em 2016, a Agência Nacional de Cinema - ANCINE realizou uma pesquisa com a produção de filmes lançados no Brasil naquele ano. A pesquisa “Diversidade de gênero e raça nos lançamentos brasileiros de 2016” apontou dados alarmantes sobre a direção dos 146 filmes analisados. **Mais de 75% dos filmes nacionais daquele ano foram dirigidos por homens brancos, 19% por mulheres brancas e a participação de mulheres negras era nula.**



Nos últimos anos, a ANCINE – hoje seriamente ameaçada pelo governo profotofascista de Jair Bolsonaro –, empreendeu esforços para alterar este cenário por meio de políticas específicas que ampliassem as possibilidades de novos rostos estarem à frente da cinematografia nacional. Não obstante, em 2021, o quadro não mudou tanto para que nós mulheres pudéssemos estar celebrando a equidade de gênero em detrimento dos mais de cem anos da história do cinema dominada por homens brancos. Pesquisas da ONU Mulheres ainda apontam que **'embora as mulheres representem metade da população mundial, menos de um quarto da força de trabalho fictícia no cinema é composta de mulheres (22,5%). Quando têm empregos, as mulheres normalmente estão ausentes das posições de poder'**.

No primeiro set de filmagem de um longa-metragem em que pude participar profissionalmente, em meados dos anos de 2010, me impressionou como a divisão do trabalho por gênero seguia uma lógica muito estrita. Embora não seja central neste texto, importa destacar que as pessoas negras correspondiam a menos de 5% da equipe técnica daquele mesmo filme. No que tange às mulheres, **estávamos relegadas às funções relacionadas ao cuidado ou às possíveis "habilidades femininas", como de organizar espaços**. Este era o caso da direção de arte, da produção de figurino, da maquiagem ou da continuísta/assistente de direção, funções em que muitos homens diretores preferem ali ter a figura feminina para resguardar atenção nos detalhes do filme. Assim o é até hoje. Naquela oportunidade, notei que na área que mais me interessa dentro do

set de filmagem - a direção de fotografia-, a equipe estava composta exclusivamente de homens. Num primeiro momento, até considerei “compreensível”, quando estacionou no set das gravações três caminhões de equipamentos de iluminação.

Na ocasião, reproduzindo, sem perceber um imaginário construído pelo patriarcado, parecia razoável pensar que para carregar aquela quantidade de maquinaria, de luzes, tripé, câmera e kits de lentes, somente a força física masculina daria conta. Com o passar dos anos, no entanto, a partir de novas vivências profissionais, com a aproximação do meu próprio corpo ao aparato técnico da câmera e, especialmente, consolidando minha perspectiva classista e feminista de mundo, fui conseguindo desconstruir aquela naturalização histórica de que uma equipe da direção de fotografia ou de um set de filmagem deveria ser composto majoritariamente de homens (brancos).

Diante deste quadro na qual a direção de fotografia está comumente associada ao gênero masculino, **as trabalhadoras mulheres do setor audiovisual criaram, em 2016, o Coletivo de Mulheres Diretoras de Fotografia do Brasil – DAFB, a fim de pensar novas estratégias de formação de mulheres para área, bem como mapear as profissionais do país, no sentido de promover a possibilidade de ampliação da atuação de mulheres no setor.**

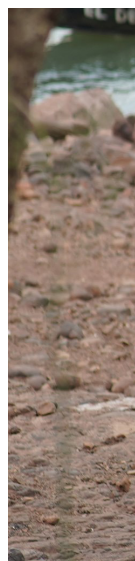
Por conseguinte, nos dois últimos trabalhos em que fiz a direção cinematográfica, **assumi o desafio pessoal de reverter esta configuração do set de filmagem, construindo caminhos para que mais mulheres pudessem estar atrás das câmeras, como 'cabeças de equipe'**. Também tenho buscado criar possibilidades de troca entre profissionais atuantes com professoras e acadêmicas do curso de Cinema e Audiovisual da UNILA, a fim de vivenciarmos uma configuração laboral na qual nós mulheres possamos ser protagonistas do fazer cinema, em suas mais diferentes áreas. Tal

desafio inclui pensar num modo de produção mais colaborativo e não pautado única e exclusivamente pela hierarquia das funções. Nesta outra configuração de set de filmagem, estávamos todas aprendendo a conviver num espaço de mulheres, a não ter medo e limitações ao tocar nos equipamentos, de nos apropriarmos dos aparatos, das histórias e das narrativas. Ao mesmo, encorajávamos as estudantes a traçar uma trajetória profissional mais pautada pela generosidade e partilha e, menos, na usual hierarquia do set de filmagem.

As reflexões sobre o set são paralelas e complementares às narrativas de meus dois últimos trabalhos **Fronteira-mulher: um ensaio**, de 2018, exibido pelo Canal Futura, e o longa-metragem **Pasajeras**, fio condutor deste dossier, filmado em 2019, com estreia prevista para 2022. **Ambos trazem relatos sobre os universos laborais de mulheres na fronteira, uma reflexão sobre os trânsitos, suas formas de trabalho, suas lutas, labutas diárias e inquietações que nos tocam como mulheres neste mundo patriarcal e machista, que nos imputa a base da superexploração capitalista.**

Como as feministas comunistas têm demonstrado há mais de um século, a classe trabalhadora não é uma massa homogênea. Portanto, para entender o mundo do trabalho na sociedade capitalista, há a necessidade de se observar as várias formas de exploração da força de trabalho, uma delas - e uma das mais substanciais para os pilares do lucro e da extração da mais valia - a exploração da força de trabalho feminina.

Em paralelo, é fundamental perceber que esse sistema de exploração nos nega o direito de estar equitativamente em lugares que nos permitam contar nossas histórias. Compreendi, nos últimos tempos, a importância de nos encontrarmos em frente e detrás das câmeras.



Diversos registros da equipe trabalhando durante as filmagens em setembro de 2019





Sonidos po

Kira Pereira e Denise Rodrigues, na captação de som



asajeros



Kira Pereira

Professora do curso de Cinema e Audiovisual da UNILA

Contar histórias por meio do audiovisual faz parte da minha relação com Fran Rebelatto, desde 2014. Ao me mudar para Foz do Iguaçu e iniciar meu trabalho como docente da UNILA, logo tive notícias do filme **Do Amor, Pequenas Coisas**. Seu filme, de 2015, havia sido realizado com uma equipe de profissionais da Argentina, Brasil e Paraguai, e com a participação de estudantes do curso de Cinema e Audiovisual da UNILA. Me pareceu sensacional toda a ideia de integrar realizadores e realizadoras de toda a tríplice fronteira com estudantes do curso. Mal esperava para poder me envolver em algum projeto similar no futuro.

Dois anos depois recebi o convite para nossa primeira empreitada conjunta: **Fronteira-Mulher: um ensaio**, de 2018. Documentário de curta-metragem realizado em Foz do Iguaçu e Ciudad del Este, o projeto guardava algumas semelhanças com o filme anterior, com estudantes na equipe e ambientado na região trinacional. Traços estes presentes em **Pasajeras**, no qual mais uma vez, trabalhamos juntas.

Envolver estudantes e egressas do curso é uma oportunidade ímpar de relacionar teoria e prática, resultando numa práxis cinematográfica que estreita laços profissionais e humanos e contribui para uma melhor inserção das estudantes na produção audiovisual. À semelhança de Fronteira-Mulher, Pasajeras foi gravado entre Foz do Iguaçu e Paraguai abordando a vida de mulheres. Outra característica a se repetir foi contar com uma equipe majoritariamente feminina, experiência que eu nunca tinha vivido antes.

Por um lado, com essa experiência pude vivenciar a região mais a fundo, conhecendo espaços nunca visitados e as histórias das personagens, moradoras desta região há muito mais tempo que eu. Elas nos brindaram com suas diferentes perspectivas sobre este nosso lugar de morada e trabalho. **Por outro lado, numa equipe de mulheres me senti muito mais à vontade para exercer as funções técnicas e para participar ativamente da criação do filme.** Não sei se apenas por conta da identidade de gênero das membras da equipe, por suas personalidades e posturas profissionais tranquilas e generosas ou pela direção de Fran, que sempre primava por uma escuta atenta e criação colaborativa. Talvez, por uma mistura disso tudo.

O trabalho no filme iniciou pouco mais de seis meses antes das filmagens, com uma reunião, na qual Fran me contou sobre o estado das coisas na criação do documentário, iniciado em 2014, com pesquisa e vivência intensa da diretora com as personagens. Fran contou sobre a vida e os espaços pelos quais circulavam cada uma delas. Discutimos o quanto seria interessante **apresentar estas paisagens de forma visual e também sonoramente, por meio dos sons ambiente.** Nesse período, a semana dedicada à imersão no universo do filme, foi essencial para o processo criativo. Primeiramente, tivemos um bate-papo entre todas as participantes - equipe e personagens - que se apresentaram e trocaram experiências de vida. Este dia auxiliou para construirmos uma relação horizontal muito bonita e benéfica, no sentido estabelecer maior confiança entre as partes, deixando personagens e equipe mais à vontade.

Na sequência, realizamos uma leitura coletiva do roteiro, para debater questões técnicas e estéticas. Posteriormente, cada “cabeça de equipe” tratou de forma mais aprofundada suas concepções estéticas para o filme. Trocamos referências filmicas e debatemos como unir os conceitos, encaixando e alterando, em alguns casos, detalhes das propostas estéticas. Apresentei dois documentários nos quais trabalhei, **Still Life** (dir. Giu Tourino, 2007) e **Tão Longe é Aqui** (dir. Eliza Capai, 2013), e dois curtas do Cao Guimarães, **Da Janela do Meu Quarto** (2004) e **Nanofania** (2003), como referências de utilização de ruídos assíncronicos expressivos, que acabam fazendo, às vezes, o papel da música ao provocar emoções e sensações. Mencionei, ainda, como exemplo da utilização de sons ambiente, o filme **Avenida Brasília Formosa** (dir. Gabriel Mascaro, 2010).

Estas seriam sonoridades plausíveis para os momentos oníricos, como uma cena de bolhas de sabão pairando na ponte da amizade, que acabou caindo na montagem. Sugerí, para tal, o som de água ou que remetesse a esta, processados. Além disso, visitamos as principais locações, buscando possíveis problemas com ruídos e, sobretudo, elencando as sonoridades interessantes a serem captadas para compor o filme.

A Ponte da Amizade, espaço central na narrativa do filme permite explorar a forte intensidade dos ruídos de carros, motos, ônibus e caminhões, com o intuito de reforçar a tensão do momento do cruce. Há, ainda, as várias formas de cruzamento: barco, moto, van e o caminhar sobre a ponte, uma paisagem visual e sonora completamente distinta. De igual modo, capturamos as sonoridades de todos os espaços retratados. Durante toda a gravação orientei minha assistente e estudante da UNILA, Denise Rodrigues, usando um gravador de mão - que contava com um par de microfones estéreo embutidos-, a captar o máximo possível de ambiências sonoras e o som dos rádios ou músicas frequentes nos espaços visitados. Todas estas sonoridades ajudaram a compor muito bem a trilha sonora do filme.



A água foi outro som crucial para a composição daquele universo, tanto para os momentos em que aparece na imagem - no caso dos rios e cachoeiras - quanto para ser utilizado como elemento simbólico da região e do feminino, nos planos poéticos e nas “fabulações”. **O silêncio relativo da ambiência era igualmente relevante**, como no caso das conversas dentro dos carros - que acabaram por contar com uma presença relativamente grande do motor e demais ruídos do veículo - e, principalmente, nas entrevistas no estúdio. Seria fundamental escutar muito bem o diálogo entre as personagens, pois o conteúdo verbal traria informações sobre seu cotidiano e suas histórias de vida.



Em adição, como a diretora decidiu trabalhar com vários planos-sequência e enquadramentos bastante abertos, optei por usar o microfone de lapela em todas as personagens com diálogos, sempre que possível. Para essa demanda narrativa, precisaríamos de uma técnica adequada, ou seja, um gravador multipista. No laboratório de equipamentos da UNILA, parceiro para os equipamentos de som, havia duas opções, ambas da Sound Devices: um gravador 664, pesado, apenas com alimentação por pilhas ou A/C, porém, com mais canais; e um 744t, mais leve, com bateria de ótima duração, entretanto, com a restrição de gravar apenas em quatro canais, com o auxílio de um mixer. Por conta de custos e mobilidade, optamos pelo gravador 744t, limitando o número de lapelas a três por plano, o que afinal, não se configurou um problema para as gravações.

Além dos microfones lapelas, recorreremos sempre a pelo menos um canal gravando um microfone aéreo, que alternamos ou combinamos entre o Sennheiser MKH 60 - para a maioria dos planos ou o MKH 70 e o MKH 50. Quando os lapelas falhavam, um problema misterioso e intermitente que não resolvemos, a utilização de um MKH 60 e/ou um MKH 50 ocultos dentro do quadro salvou a captação. **Para o ocultamento do microfone no quadro registrado pela direção de fotografia, houve a valiosa colaboração da direção de arte, movendo ou adicionando objetos que nos ajudaram a esconder os microfones. Um, entre os diversos casos, de colaboração e integração desta equipe maravilhosa.**

Por questões pessoais não pude realizar a edição de som do filme, etapa cumprida por Lucas Kinoshita, que realizou um trabalho bastante cuidadoso e detalhado. Ele considerou algumas das características pensadas no início do projeto, como foi o caso da **expressividade dos sons ambiente**, e acrescentou outras, **como um foley - ou ruído de sala - bastante presente**. Vale explicar que o termo foley, muito utilizado no cinema, é uma homenagem a Jack Foley, o primeiro artista a realizar performances sonoras em filmes, isto é, dublar os movimentos das personagens em sincronia com a imagem, para ressaltar a movimentação e chamar a atenção para elas.

Outro elemento basilar na composição da sonoridade do filme foi a música realizada por Marcelo Villena, **delicada, com poucos elementos e uma estética que remete à musicalidade latino-americana. A música, utilizada de forma pontual e precisa, alçou a um outro nível a trilha sonora de Pasajeras.**

Foi um prazer depois de tanto tempo reencontrar essas pessoas e espaços, transformados pela etapa de finalização. **Que venham mais filmes fronterizos, femininos, criativos e calorosos!**



**Música
para
nuevas
leyendas**



Marcelo Villena

Professor do curso de música da UNILA.

¿Como componer la banda sonora de una película que trata sobre **lugares que, al aparecer en pantalla, vienen cargados de sentimientos?** ¿Como **no sentir dolor de no poder estar de cuerpo presente en esos lugares**, imaginando las escenas, recordando situaciones de mi propia vida, identificando en las personas que transitan, personas similares a los personajes de la película, luchando para sobrevivir? ¿Cómo no imaginar a una amiga que pasaba mercadería para poder cursar la universidad? **Las personas y sus sueños. Las personas y sus frustraciones.**

Por ese puente entré por primera vez a Brasil en el año 1992. Éramos tres artistas viajando y presentando una performance callejera sobre el hombre pré-histórico. Digno de devaneos de Rayuela. Fue por ese puente.

La Triple Frontera reúne la historia de tres países y de muchos pueblos que pasaron por acá antes de 1492. Ya fue un peabirú por el que pasó uno de los primeros blancos que aprendió a ser chamán, Cabeza de Vaca. Hoy es la entrada a tres países. **Para Paraguay es la salida al mar. La salida que Argentina siempre le negó. La frontera huele a Guerra de la Triple Alianza, a la lucha de clases diaria.** El paraguayo y la paraguaya cuando hablan con conterráneos y conterráneas usan el guaraní, pero para sobrevivir tienen que hablar en otros tres idiomas. El argentino, la argentina, el brasileño y la brasileña sólo hablan uno. ¿Y el chino y china? ¿Y el árabe? ¿Y el nombre del puente?



Susy e netas nas marges do rio Iguaçu



Sólo no pasé el puente en helicóptero. Las imágenes de la película son las de mi vida. Pasé de moto. Pasé de taxi. Pasé de moto-taxi. Pasé a pie. Pasé de colectivo. Muchas veces con mercaderías para mí. Compré mucha fruta a las verduleras del centro. Vi escuelas (de música, no de danza) en Paraguay. Anduve por aldeas indígenas (guaraní, no Maká), compré maracas a las indias, toqué en la flauta dulce la melodía guaraní que me pasó la profesora en el Colegio Teko Ñemoingó. Escuché mucho flamenco en mi adolescencia. La persona que me “presentó” Brasil había bailado en el mismo restaurante que es mencionado por la bailarina. ¿Se conocieron? ¿O fueron épocas distintas?

Ver las imágenes, durante la composición, activaba memorias, y el hecho de no poder ir a esos lugares, tal vez intensificó la conexión con los trazos marcados en mi cuerpo. La madre que llega cansada a casa, es mi madre cuando atravesaba el puente, pero mucho más, es el cansancio de mi madre teniendo que salir todos los días a ese medio hostil para ganar el pan. Es mi madre si mi papá la hubiera abandonado. **Las memorias y las percepciones sobre los personajes se pintaban con los paisajes sonoros fronterizos, multilingües, contrastantes, llenos de pájaros, ensordecedores de tránsito y carros de som, llenos de cumbia, pop-rock, reggaeton, música romántica, sertanejo, purahei jahe'o, chamamé.**

Y en el medio de la noche la mǎe-da-lua / urutau / guajojó / ayaymama.

Ay! ¡Ay, Mamá!

¿Qué sonidos para esas imágenes?

La primera cena, cuando las Makás ven la cascada, me invitó a tomar las maracas y probar. Definí, de alguna manera, mi forma de trabajar: veo la escena e imagino qué instrumento, de los pocos que tengo en casa, podría combinar con la situación, con la imagen, con el sentimiento. Improviso varias veces.

Escucho las improvisaciones mirando el video y elijo la mejor (o los mejores momentos de varias). Estudió la relación entre los comportamientos de la imagen en movimiento con lo que improvisé. Las maracas, asociadas a las makás en O espírito do rio, definieron de entrada una banda sonora con instrumentos tradicionais indígenas y latinoamericanos. **Cada instrumento tiene un espíritu y de alguna manera era como si mis manos y mi aliento le contaran al instrumento lo que mis ojos veían. Y yo hablaba con su voz.** En contraste yo no usé mi propia voz. Es que era un film de mujeres. ¿Qué haría una voz masculina en ese contexto?

La maraca solitaria del chamán. La maraca en parejas del joropo. La maraca aceleradora de partículas, como dice Viveiros de Castro. La maraca comunica todos los mundos y todas las perspectivas. La maraca trajo junto a la guitarra. Ecos de Atahualpa Yupanqui. Melancolía. Mirar en silencio el crepúsculo en el puente. La guitarra-río, atravesando, llevándose todos los despojos. La tierra sepultada en rascacielos. Mujer-hormiga cargando un peso treinta veces más pesado que su cuerpo. Trabajo colectivo.

La escena de **Cruce por el río** aumentaba ese sentimiento crepuscular, las imágenes sugerían una despedida, aún cuando fuera, por el contexto, una despedida diaria. La guitarra repite, en looping, una cadencia frígida. ¿Andalucía? Y una flauta llorona perdida en el humo de un narguilé. Ver las imágenes, aún de la ciudad moderna, **me contaban la historia, las costumbres en común que llegaron por acá: el mate, el tereré, la práctica de pasar mercaderías, las danzas, las músicas, los idiomas, los lunfardos.** Lugar de tránsito, en busca de la tierra sin males.

Atravesando en balsa, charlando con el poema, **Aquella pequeña isla, con imágenes lentas del agua del río y la isla cubierta de selva. ¿Como sería antes de que llegara este sistema económico frenético? Imaginar en un paisaje desnudo el mundo que existía antes de toda esta destrucción.**

Antes de que aportaran tantos desterrados... Era el tiempo de las leyendas. Tarka, pezuñas, sikus. La selva en que todo flota, suspendida en el aire, como describe Ramón Ayala. ¿Las leyendas viven dentro nuestro? ¡Qué silencio!

Las gitanas siempre fueron paseras. Soledad se presenta con su grupo de danza. Palmas. ¡Lógico que bailan flamenco! Lógico que ella es pasera porque su tatarabuela lo era. Palmas, guitarras y cajón, improvisando en una taberna. Pongámosle un reverb de taberna.

Cuando yo me muera quiero cantar con mi tío abuelo andaluz en el cielo. Granada no es Europa. Es África, Asia y Latinoamérica. Una cuatrista venezolana me juró que el flamenco no existiría si la música del Caribe no existiera. **Cantes de ida y de vuelta atravesando continentes, atravesando mares. Construyendo y atravesando puentes.**

A carta ahonda en melancolía. La carta de una madre trabajadora a una hija. Guitarra-tambor, como takuapu, el bastón de ritmo guaraní, que sólo las mujeres tocan, el que despierta la tierra. Esa tierra a la que pertenecemos, los y las habitantes de la Triple Frontera. Tierra colorada. Tierra llena de verde. La flauta lenta. Otra despedida. Una música que exprese un testamento, intimidad, tristeza por la vida dura, la firmeza de principios de una madre trabajadora y la conexión con su hija.

Danza en Soledad, construida de forma fantasiosa. Soledad baila con la botella teniendo el puente como fondo. Los ritmos de los pies sugieren un ritmo hispano-americano, pero sin caer en lo obvio (una polca) llamo al cajón peruano (instrumento negro de la costa peruana) y las gaitas colombianas (instrumento indígena). El sonido resultante le daba un toque de fantasía a una escena mágica en sí. Parar de trabajar para bailar. Expandirse en el territorio. Y la música expandiendo el territorio para toda América del Sur. Perú y Colombia atraviesan todos los días el puente de esta frontera en que los poderosos, los explotadores, provocan un silenciamiento de identidades.



e a nora Cynthia fazem pausa para o tererê, durante o expediente em Foz do Iguaçu

Cuando termine la pandemia, cuando esté vacunado, quiero escuchar cada música en su sitio, quiero sentir las en su lugar de pertenecimiento. Ahora, que la insanidad de este sistema económico, generador de enfermedades por el desequilibrio ambiental, nos encarcela y nos ata a una computadora o a un celular, **la presencia física de los lugares se vuelve más importante. Sentir la ciudad con todos los sentidos. Oler la ciudad, escuchar el caos sonoro de un centro comercial, tocar con las manos la tierra, degustar un tereré tomado en la calle con las viejitas yuyeras.** Todo parece haber quedado en la memoria. ¿De que sobrevivieron las paseras cuando el puente estaba cerrado?

Pensar que la desigualdad aumentó con esta situación. Triple Frontera, lugar desigual. Montañas de dinero para pocos. ¡Conmuevo oír las declaraciones de amor de las paseras a la frontera, siendo un lugar tan excluyente! ¿De dónde sacan fuerza estas mujeres?

Quería inventar una nueva leyenda. La leyenda de seres invisibles que se levantan todos los días y levantan el mundo todos los días. Seres invisibles que tienen historias increíbles, aún cuando su vida es una secuencia de explotaciones. ¿De qué forma la banda sonora cuenta esta leyenda?

Supongo que la cuenta a través de las raíces musicales que se escapan por los agujeros de ese flujo sonoro libre que fue el proceso de creación. Música indígena, folklore, flamenco, música experimental. La materialidad de los instrumentos artesanales. Las escalas no temperadas. **El poder simbólico de los materiales musicales referenciales, dialogando con las imágenes del cotidiano, de la vida de las paseras. La improvisación como método compositivo. La improvisación como método de sobrevivencia.** Dicen que la diferencia entre América Latina y Europa es que nosotros y nosotras vivimos improvisando. Los europeos planean.

¡Que sigamos contando estas leyendas!

Ma moquetza huehuet!! [que se levante el tambor!]

Felícia e a nora saindo de casa



i, no Paraguai







acompanhe o maloca nas redes sociais



facebook.com/malocaunila



youtube.com/@GrupoMaloca



issuu.com/cadernomaloca



linktr.ee/maloca.unila



Susy e as netas nas margens do rio Iguaçu



grupo de estudos
multidisciplinares em
urbanismos e
arquiteturas do sul
unila/brasil

