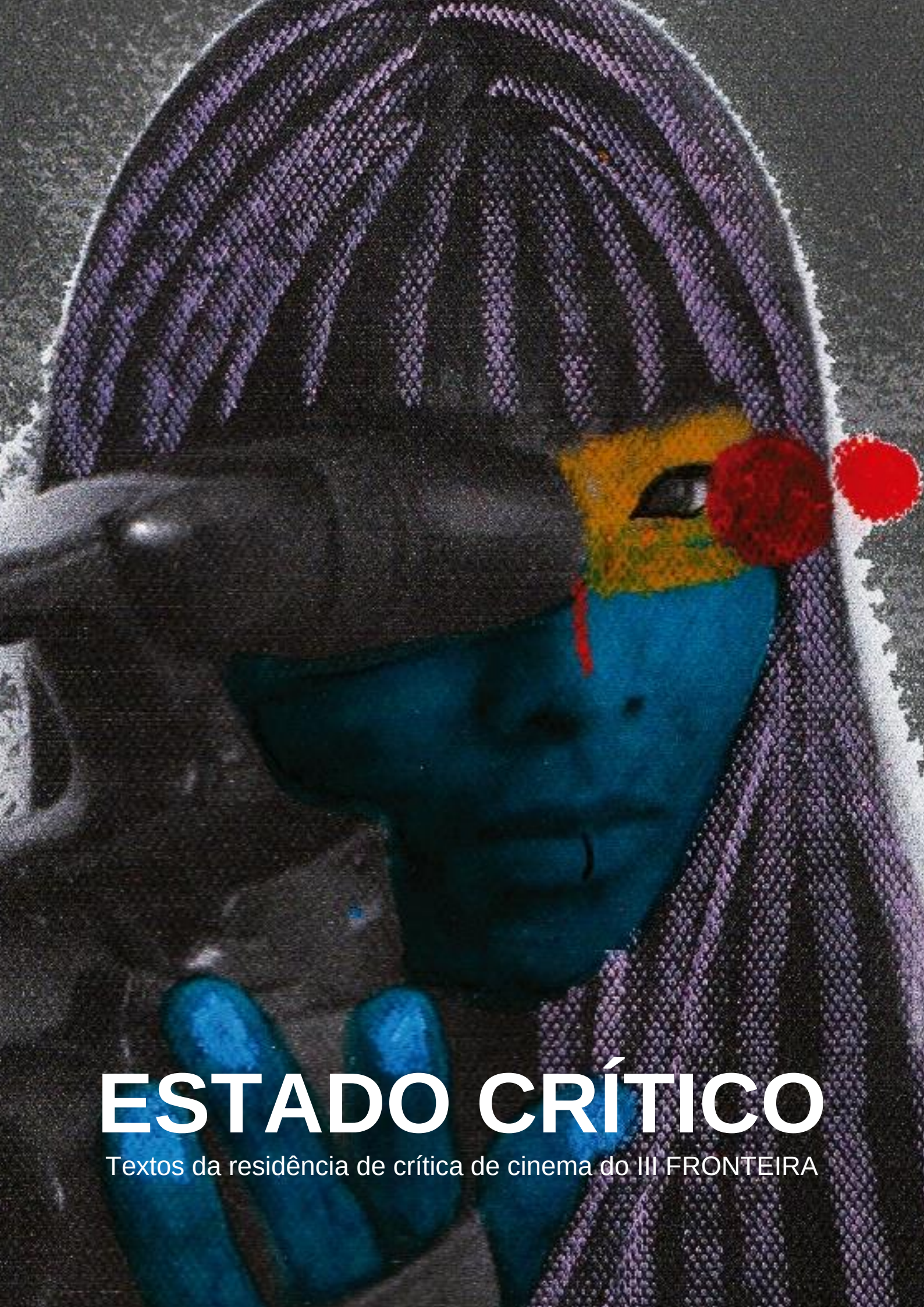




ESTADO CRÍTICO

Textos da residência de crítica de cinema do III FRONTEIRA

ÍNDICE

- 2 APRESENTAÇÃO
- 3 A CELEBRAÇÃO DA MORTE NO CINEMA DE
BORIS LEHMAN
MARINA COSTIN FUSER
- 7 APONTAMENTOS SOBRE O FILME QUE LEO
PYRATA NÃO FEZ
ALICE FÁTIMA MARTINS
- 17 BRESSANE E O DUPLO QUE SE REPLICA AO
INFINITO
MARINA COSTIN FUSER
- 21 ENTRE FESTIVAIS: SUBYBAYA E BARONESA
GLÊNIS CARDOSO
- 27 MAIS VALE UMA VIDA DE RETOMADA QUE UMA VIDA
DE ACAMPAMENTO
SOPHIA PINHEIRO
- 35 NOITES PARAGUAYAS - UMA HISTÓRIA DE
PERAMBULAÇÕES E ENCONTROS
GIOVANNA CONSENTINI
- 43 COORDENADORAS - ESTADO CRÍTICO
- 44 FICHA TÉCNICA – III FRONTEIRA

APRESENTAÇÃO

A **Residência Estado Crítico do Fronteira Festival Internacional do Filme Experimental e Documentário** de 2017 foi composta apenas por mulheres, desde suas ministrantes - Dalila Martins e Janaína Oliveira - até suas participantes - Alice Martins, Danielle Tega, Giovanna Consentini, Glênis Cardoso, Juliana Cândido, Marina Fuser e Sophia Pinheiro. Esta decisão condisse com a urgência de nos contrapormos à hegemonia masculina na crítica de cinema no Brasil, acompanhando a irrupção de questionamentos quanto à presença feminina no metiê audiovisual de um modo geral. Assim, por exemplo, tomamos nossa atividade como um dos ecos da *Vivência em Curadoria com Mulheres* que aconteceu na edição de 2016 do *Cachoeira.Doc*. Pois nós, tal qual Amaranta Cesar, idealizadora do festival do recôncavo baiano, também “nos perguntamos (...) em que medida a atuação minoritária das mulheres na curadoria e na crítica condiciona os parâmetros de legitimação dos filmes em vigor, bem como a notável negligência crítica em relação às mulheres do/no cinema brasileiro.”¹

E para que uma outra lógica criativa se engendrasse, rompendo com a já por demais naturalizada dinâmica solitária da escrita, procuramos compartilhar impressões acerca dos filmes programados, dos debates suscitados após as sessões no Cine Ritz e no Cine Cultura e do próprio trabalho da curadoria, para só então discutir em conjunto os esboços redigidos, nos afastando deliberadamente da proposta inicial segundo a qual cada participante produziria um texto por dia. A intenção foi aproveitar o encontro não somente para tecer reflexões sobre as formas e os conteúdos das obras em evidência, mas também para ampliar a percepção acerca do significado social do processo de crítica que elege determinados objetos, condenando à invisibilidade tantos outros. Não obstante tais considerações extrafílmicas, foi igualmente necessário compreender os meios pelos quais a linguagem cinematográfica é, ela mesma, território dessa disputa. Para tanto, ministramos uma breve aula a respeito da análise imanente, método que parte da investigação concreta da mediação em que consiste cada filme em sua especificidade, possibilitando revelar os movimentos singulares de constituição de sentido.

Neste e-book se encontram, a seguir, os resultados de nossos esforços coletivos.

¹ Apresentação da *Vivência em Curadoria com Mulheres*, <http://www.cachoeiradoc.com.br/2016/vivencia-em-curadoria-da-perspectiva-das-mulheres/> (acessado em 03 de maio de 2017).



AUTO-FICÇÕES: BORIS LEHMAN



A CELEBRAÇÃO DA MORTE NO CINEMA DE BORIS LEHMAN

Marina Costin Fuser

Ao viver, todos nós, (dispostos ou não) desenvolvem uma ação moral cujo significado seja suspenso. Eis a razão para a morte. Se nós fôssemos imortais, nós seríamos imorais, pois nosso exemplo nunca chegaria ao fim, portanto seria indecifrável, eternamente suspenso e ambíguo. (...) Ou se expressa e morre, ou permanece inexpressivo e imortal, eu disse. (...) Mas minha concepção de morte seria, portanto, uma concepção moral e comportamental: não teria uma preocupação com a vida após a morte, mas com sua premissa mesma, não tanto com o que vai além, mas com a vida em si. Com a vida, entendida em sua plenitude, como uma desesperada e incerta busca por perfeição explícita, buscando constante apoio, oportunidades e relacionamentos.²

A morte, para Pier Paolo Pasolini, traz a baila o incomunicável, o inenarrável, o momento em que palavras não bastam para se expressar. No cinema, a morte não é o fim do filme, mas uma operação de edição realizada em seu desenrolar.

A morte põe em marcha uma montagem instantânea das nossas vidas, ou seja, escolhe os momentos mais significativos (que não são mais modificáveis por outros momentos contrários ou incoerentes) e os configura em sequência, os transformando em infinitos, instáveis e incertos – e portanto inenarrável linguisticamente – presente num passado nítido, estável, preciso, e por isso mesmo narrável (no preciso contexto da Semiologia Geral). É graças à morte que a vida nos autoriza a expressa-la) Editar, portanto, se dá no material do filme... nas operações que a morte elabora sobre a vida...³

A partir dessa ideia de morte como algo inerente à vida, algo inerente ao filme à medida que ela expressa uma vacuidade, um interstício por onde o filme respira, ou aceita o mistério, cabe aceitar o mistério daquilo que não pode ser dito é um ponto de partida do filme de Boris Lehman, um homem que morre 18 vezes em *Funerais (A Arte de Morrer)* (2016) de Boris Lehman. O filme trata de uma busca por ritualizar a morte em vida, com um diretor que se deita em um caixão, que passa por rituais judaicos, por cultos fúnebres, e toda uma sucessão de ritos de passagem entre a vida e a morte, entre placas

² Pasolini, P.P (1982) *Emprismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim.

³ Pasolini, P.P (1982) *Emprismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim.

que indicam que o diretor teria encontrado o fim da linha. Este filme é uma cerimônia de adeus em vida, um testamento do cineasta belga que realizou cerca de 500 filmes ao longo de sua vida. Este seria seu último filme, como afirma o diretor num momento em que o diretor é entrevistado, com seus múltiplos rolos de filme atrás.

O filme é recheado de indicações à morte: as roupas brancas do cineasta, que afirma uma alegoria fantasmagórica, roupa que é posta em destaque na primeira cena quando ele estende sua calça no varal, e a câmera isola a imagem das vestes brancas, rasgadas, voando com o vento. As placas que indicam que aqui passou o diretor que já não está mais entre nós, e outras ironias semelhantes são indicadores ao fim da linha, à rua sem saída, ou a uma fatalidade da qual não há linha de fuga possível. O diretor usa e abusa de uma semiologia fúnebre para criar uma linguagem cinematográfica, com um humor sombrio que advém do excesso de *props* que se remetem à morte do diretor. O excesso é um artifício que bombardeia o espectador com indicações cuja repetição cria um distanciamento crítico pelo riso. O excesso transborda a dimensão simbólica da morte que se avizinha, abrindo espaço para o riso num lugar onde comumente se chora: a cerimônia de adeus replicada, multiplicada, profanada pelo excesso simbólico.

No momento crucial do filme não é o corpo de Lehman que se define na passagem para a morte, mas seus filmes. Pilhas de rolos de filme são queimadas enquanto Lehman dá uma entrevista, numa imagem forte, que lança chamas sobre aquilo que dá sentido à vida do diretor enquanto tal: seu cinema. A obra que se destrói em chamas é precisamente o fim da linha. Algo efetivamente morre no filme, numa liturgia de cremação que põe fim ao trabalho de toda uma vida criativa. Evidentemente este é um ato simbólico. Durante a sessão de perguntas, o diretor nos tranquiliza: com efeito, este acervo ainda existe em sua totalidade. Os filmes queimados eram só cópias. Não obstante, a violência das chamas sobre os rolos produz uma angústia que é fulcral: o que morre no cinema de Lehman é a materialidade da vida em rolos de película.

A morte do cineasta remete a uma cerimônia de adeus ao cinema de um homem que já realizou sua grande obra. Fez cinema com qualidade reconhecida, com a excelência impecável dos grandes nomes que fizeram a história do cinema. A morte reverbera como o fim de uma carreira, quíça uma justificativa ao respeitável público sobre a morte do cinema, mais do que a morte do cineasta. Me pergunto se essa morte em vida

do cinema de Lehman não seria algo irrealizável, uma vez que o cinema immortaliza o filme como um devir, um processo criativo, que vai muito além do diretor e da brevidade da vida. Se o o cinema immortaliza momentos, juventudes perdidas, pequenos e grandes eventos da vida, como o cinema não immortalizaria a morte? Até que ponto a morte, ritualizada 18 vezes em *Funerais (A Arte de Morrer)* não seria também immortalizada numa sala escura, ao ser apropriada por cada pessoa que viria assistir a este filme?

Volto ao Pasolini em busca de pistas para entender mais a fundo o sentido da morte em Lehman:

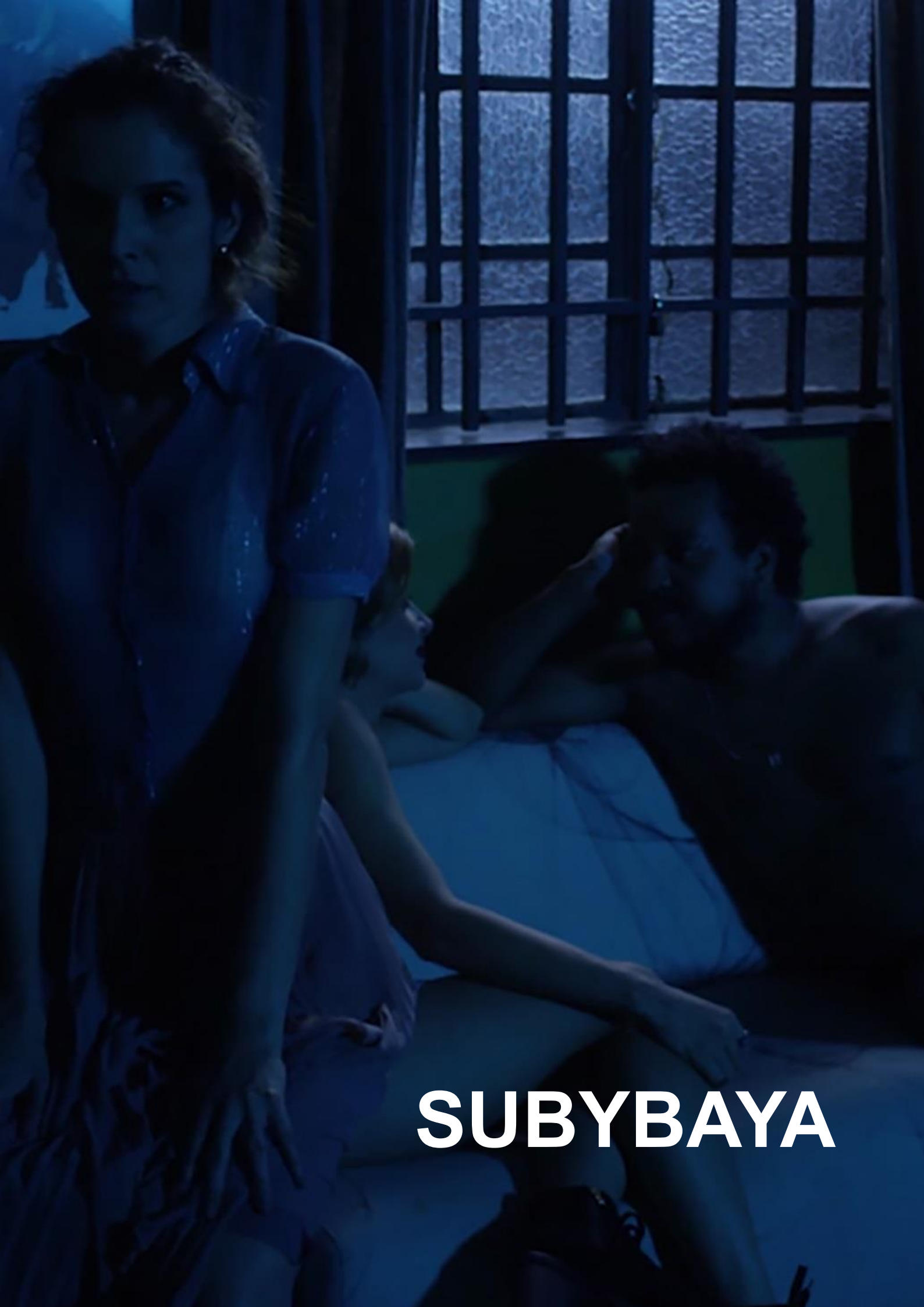
É assim absolutamente necessário morrer, porque estamos vivos, falta-nos sentido, e a linguagem da nossa vida (com que nos expressamos, e a que, por conseguinte, atribuímos a máxima importância é intraduzível: um caos de possibilidades, uma busca de relações e de significados sem soluções de continuidade. A morte realiza uma montagem fulminante na nossa vida: ou seja, escolhe os seus momentos realmente significativos (e doravante, já não modificáveis por outros possíveis momentos contrários ou incoerentes), e coloca-nos em sucessão, fazendo do nosso presente infinito, instável, e incerto, e por isso não descritível linguisticamente, um passado claro, estável e certo, e por isso bem descritível linguisticamente (no âmbito precisamente de uma Semiologia Geral). Só graças à morte, nossa vida serve para nos expressarmos.⁴

Quem sabe, como confabula Pasolini, a morte do *mise-en-scène* no cinema Lehman seja precisamenmte o que dá sentido ao seu cinema realizado em vida? Não me refiro especificamente a *Funerais (A Arte de Morrer)*, mas a todos os rolos atrás dele, aqueles incendiados pelo próprio diretor em seu último filme. Não seriam as chamas uma tentativa de dar sentido ao seu cinema, evocando a morte da obra para eternizar sua existência até o fim? Não seria esta uma tentativa de incluir o fim, como um cinema completo, com o início da carreira, o meio e o fim ritualizados em tela? Tenho a impressão de que *Funerais (A Arte de Morrer)* desenvolve um olhar retrospectivo sobre a vida e obra do autor pelo autor, para quem seu cinema não faria sentido sem que fosse celebrado o fim de um ciclo vital, um final não para o filme, mas para o cinema. *Closure*.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

Pasolini, P.P (1982) *Emprismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim.

⁴ Pasolini, P.P (1982) *Emprismo Hereje*. Lisboa: Assírio e Alvim.



SUBYBAYA

APONTAMENTOS SOBRE O FILME QUE LEO PYRATA NÃO FEZ

Alice Fátima Martins (UFG, CNPq)

Nas cenas iniciais, o ambiente de festa é marcado por música dançante. Há uma festa em curso. A câmera localiza a porta fechada de um sanitário sinalizado como masculino. Ela se abre e de dentro sai uma moça. Sua expressão revela algum desconforto. Talvez não quisesse estar ali. Esta sequência parece ser bem emblemática a respeito do modo como a proposta do filme *Subybaya* foi desenvolvida por seu diretor, Leo Pyrata. Ela oferece o esquadro que pode ajudar a compreender não só o desenrolar da narrativa, mas principalmente as repercussões junto ao público.

Ao propor alguns apontamentos sobre o filme que Leo Pyrata não fez, neste texto são alinhavadas algumas reflexões sobre possíveis promessas que cercam a realização do filme, mas que não são viabilizadas. Ao mesmo tempo, imagina uma saída hipotética para o trabalho na qual tais promessas poderiam ter sido cumpridas. O que está em pauta é um filme que não foi realizado: ou porque não cumpriu seu projeto, ou porque não tenha sido esse o seu projeto.

Trata-se de uma produção mineira, que se passa em Belo Horizonte, Minas Gerais. O título evoca uma frase de Rômulo Paes: “A minha vida é esta: subir Bahia, descer Floresta...” Refere-se, o autor, às ruas, por onde subiam e desciam os bondes. Dito com sotaque da região, parte da frase soa maneira: subybaya. Assim, o título evoca uma relação de intimidade com o ambiente onde foi produzido, e onde se passa a história, a capital *Beagá*⁵, e suas peculiaridades.

Subybaya integrou a programação do III Fronteira Festival, em março de 2017, em Goiânia. Antes disso, foi apresentado ao público em território mineiro, tendo participado da Mostra de Cinema de Tiradentes do mesmo ano. Desde lá, gerou polêmicas e debates acalorados a partir de uma possível abordagem rasa de questões caras às discussões feministas atuais. No entanto, o filme não tem como prioridade discutir questões femininas, tampouco segue quaisquer veredas feministas. Este não é o

⁵ Beagá é como os habitantes da capital mineira referem-se afetivamente à sua cidade, pronunciando as primeiras letras de seu nome: B, de Belo, e H, de Horizonte.

debate que lhe deva ser endereçado prioritariamente, embora a própria narrativa possa querer fazer supor que seja.

O filme está organizado em partes, ou capítulos. A moça que sai de dentro de um banheiro masculino, na sequência inicial, é a protagonista. Nessa primeira parte, ela se encontra numa festa. Os participantes dançam e participam de uma orgia. Mas ela não se integra ao grupo. Embora pareça desejar fazê-lo, não consegue. A sensação de desconforto não é perceptível apenas nela. Mesmo as personagens que supostamente deveriam se encontrar envolvidas sensualmente na dança coletiva não aparentam estar à vontade. Os corpos não se encaixam entre si. Trata-se de uma orgia que, afinal, não se consoma.

Nas partes que se seguem, os conflitos da protagonista vão sendo gradativamente delineados: jovem, insatisfeita, é aconselhada pela amiga a “transar primeiro, depois se apaixonar”. Ela alterna o trabalho, durante o dia, com baladas à noite. Mas não consegue se encontrar. Nesse trajeto, os diálogos são construídos de modo raso, soam artificiais, e, em muitos aspectos, acabam por reforçar estereótipos de gênero e raça. Por exemplo, os homens que abordam a personagem de modo inadequado são, em sua maioria, negros.

Feito o primeiro esboço da personagem, o diretor a conduz (e, com ela, a audiência do filme) à casa de seus pais, buscando mostrar aspectos dos conflitos familiares. Tomam parte da cena a filha, a mãe e o pai, sendo que este não aparece em cena. Sua voz é apenas ouvida, fora do enquadramento. A mãe mostra-se submissa ao marido. Contudo, na cena, está sentada à cabeceira da mesa – local tradicionalmente reservado a quem detenha maior poder no núcleo familiar. Considerando-se a pouca densidade dos diálogos, é de se supor que esse posicionamento da personagem não resulte de uma intencionalidade da cena, mas tenha se dado ao acaso, ou por desatenção da direção de arte.

A filha fala pouco. Em todas as cenas, até ali, quase nunca se pronuncia. Quando o faz, é de modo monossilábico. No diálogo estabelecido com a mãe ela não se porta de modo diferente. A partir das falas do pai e da mãe, o público é informado de alguns dados relevantes: ela tem um irmão que vive nos Estados Unidos da América do Norte, bem situado economicamente. Ambos romperam os laços por questões políticas. A mãe lamenta que ambos não mantenham relações. Fala de suas preocupações, queixa-

se saber pouco sobre a filha. Quer providenciar alguma coisa especial para o lanche, revelando que a filha não come carne. Por essa razão, lhe dá uma maçã verde. Esta maçã acompanha a protagonista numa sequência posterior. Numa balada, ela divide mordidas na maçã com várias pessoas, enquanto parece se divertir.

O diretor do filme segue acrescentando alguns traços ao perfil psicológico da personagem: jovem mulher, com convicções políticas, vegetariana, buscando exercer sua liberdade sexual, mas insatisfeita, sem encontrar seu lugar, com dificuldade para expressar suas próprias expectativas e experiências.

É preciso não perder de vista a cena inicial, tomada como chave de análise do filme: trata-se de uma personagem feminina concebida no mundo/aposentos de um homem, o diretor, desde sua perspectiva masculina a respeito das questões levantadas. Isto se confirma quando Pyrata passando a conduzir a narrativa para uma espécie de virada. Nela, aparecem vozes femininas em off que problematizam as escolhas do diretor e os rumos da narrativa. Enquanto isso, a protagonista mexe com louças sujas na pia da cozinha. As vozes atribuídas a mulheres supostamente feministas contestam o destino da personagem, denunciando traços machistas na conduta do diretor. Talvez Pyrata pretenda, com tal inserção, devolver ao público os pensamentos que possam estar reverberando entre sua audiência a respeito do filme, numa espécie de espelho. E talvez seja exatamente esse o projeto que não se realiza, já que o público, marcadamente o feminino, não consegue se enxergar nesse protótipo de espelho. Um espelho com imagem distorcida, num sanitário masculino – o único disponível...

Chama a atenção o fato de não haver diversidade de pontos de vista nem dissonâncias entre as vozes em off às quais é atribuído o papel de exercer a crítica ao filme. As falas parecem pertencer a apenas um perfil psicológico, social e político, distribuídas entre várias pessoas. Assim, as vozes em off formam um bloco uníssono, o que pode revelar não mais do que o exercício do próprio diretor perguntando-se sobre as críticas que poderiam ser endereçadas ao seu trabalho. Uma espécie de alter ego que não consegue se pensar de modo múltiplo, que não reconhece as ambiguidades constituidoras das identidades, que não exerce efetivamente autocrítica.

Esta marca se confirma no que se segue, quando o próprio diretor aparece em cena, para o golpe de misericórdia contra a protagonista, quando lhe ofereceria uma bebida com droga para dopá-la. Neste ponto do filme, Leo Pyrata, além de mostrar-se,

também apresenta as mulheres cujas vozes já eram ouvidas, e que acompanham a protagonista. A protagonista bebe um drink num balcão. Pyrata se aproxima. Ela mostra-se um pouco arredia, mas acaba cedendo um pouco à aproximação. Enquanto ela vai ao banheiro, ele aproveita para colocar alguma substância em sua bebida. Ela retorna, e está prestes a tomar um gole. Toda a sequência é entrecortada pela conversa das mulheres cujos rostos são vistos em plano fechado. Elas acompanham e comentam cada etapa do encontro entre diretor e protagonista. Contestam o roteiro. Revoltam-se. A imagem da protagonista levando o copo à boca é congelada, enquanto as mulheres discutem aquela condição, e perguntam o que poderiam fazer. Pensando na linguagem fílmica, efetivamente não há discussão, ou problematização: as atrizes assumem personagens definidas previamente pelo próprio diretor, não fazendo mais do que repetir seu *script*. As intérpretes fazem parte de um coletivo, e foram convidadas a interpretar os papéis. O discurso uníssono, sem diversidade de pontos de vista, já revelado anteriormente nas vozes em off, é reiterado nesta sequência.

Uma das mulheres lembra que podem recorrer à magia para mudar o rumo da cena com a protagonista. Elas decidem (o diretor decidira por elas, elas interpretam o *script*...) “entrar no filme” (mas já estão nele...). Por meio de um ritual, ultrapassam os limites de observadoras (que não eram...) e entram na cena. Numa ação conjunta, “matam” o diretor a sopapos. Nessa sequência, a câmera assume o ponto de vista do diretor sendo atacado. Os rostos furiosos das mulheres desfilam, um a um, diante da câmera. O diretor é eliminado da trama. É eliminado? A protagonista está a salvo. Está?

Na sequência final, as mulheres nuas realizam uma estranha e desarticulada dança em torno de uma fogueira. Há uma referência a bruxas em ritual. As mulheres estão em cena, mas as vozes continuam confabulando. Contestam, ainda, as escolhas do diretor (supostamente morto, no filme). Se antes teriam se revoltado com a possibilidade de a protagonista ser dopada por ele, agora debocham do final feliz. Mais que isso, desconfiam das segundas intenções do próprio diretor com o filme, sobretudo com aquele encaminhamento para a sua finalização. Chegam a denunciar que o filme será exibido em festivais, os públicos irão aplaudir sua ousadia. Prosseguem lembrando que isso não seria surpresa, considerando-se que as audiências dos festivais são formadas pelos mesmos pares que se alternam: ora realizadores mostrando filmes, ora membros das plateias, ora membros dos jurados e de curadorias.

“Ah, as feministas: nenhum desfecho seria capaz de satisfazê-las!”, alguém poderia suspirar. Mas não: todo esse discurso não é das feministas. É do próprio Pyrata, colocado em voz de personagens femininas, títeres de sua história.

Enquanto as mulheres continuam realizando aquela estranha dança, a imagem projetada apresenta manchas, imperfeições, como se os aparatos de sua captura, ou edição, ou projeção comessem a falhar. *Subybaya* pretende ser um exercício de metalinguagem. O mérito do diretor está na disposição à tentativa de fugir ao lugar comum, no esforço de desafio aos protocolos. Contudo, o resultado mostra-se ainda imaturo.

Não são poucos os exemplos de exercícios de metalinguagem na produção cinematográfica, desde filmes produzidos pelos grandes estúdios, às produções mais periféricas. Podem ser lembrados, dentre tantos, *A rosa púrpura do Cairo* (*The purple rose of Cairo*), de 1985, dirigido por Woody Allen; *E La nave va*, assinado pelo mestre Federico Fellini, em 1983; e o iraniano *Gabbeh*, dirigido por Mohsen Makhmalbaf, lançado em 1996.

Em *A rosa púrpura do Cairo*, Woody Allen conta a história de uma garçonete, nos anos 1930, cujo cotidiano não lhe acena com esperança. É nos filmes que ela encontra uma linha de fuga à vidinha sem graça. Numa das sessões, o inusitado acontece: o herói de um dos filmes sai da tela, vindo a seu encontro. Assim, Allen realiza um filme que pensa a si mesmo, pensa a respeito do seu próprio papel sobre os espectadores, das relações entre a vida ordinária e a de sonho. E o faz sem didatismo barato.

A paixão pelo cinema move Federico Fellini em toda sua obra. A metalinguagem está presente em praticamente todos os seus filmes. Em *E La nave va* esse traço comparece de modo mais intenso. Trata-se de um cortejo fúnebre. A bordo de um navio, um grupo excêntrico de artistas ligados ao mundo da ópera segue rumo à ilha de Ermo. Levam as cinzas de uma cantora para serem jogadas ao mar que cerca a ilha. O filme todo é realizado em estúdio. Fellini não dissimula este fato. Ao contrário, revela os recursos colocados em cena, da mesma maneira como evoca, do cinema, essa capacidade de revelar os bastidores da própria vida. No decorrer do filme, se explicitam as várias faces do navio que também é palco, da ópera que também é realidade, das personagens que, sendo cantores, representam a si mesmos e à sua loucura. Ao mesmo

tempo, o cortejo é registrado por uma equipe de televisão, de modo que dentro da própria película comparece o processo de produção de um outro formato narrativo. O trajeto da nave felliniana a leva ao cenário da guerra. O navio entra na mira do bombardeio bélico. Contudo, em lugar de mostrar a tragédia anunciada, a câmera afasta-se, revelando o navio e equipe técnica navegando um ondulante mar de plástico. Além de atores e demais trabalhadores do set, o próprio Fellini entra em cena. É o cinema despido diante dos espectadores. É o cinema revelado como a própria nave da qual todos são passageiros.

Tomando percurso diverso para o exercício de metalinguagem, Mohsen Makhmalbaf constrói várias camadas narrativas para o filme *Gabbeh*. Nele, a personagem principal, que leva o nome do filme, e também dos tapetes que tece, conta, a um casal de velhos, sua história de amor. Enquanto fala, observa a si própria no curso da história, vivendo o cotidiano em sua comunidade, e o desejo de ir ao encontro do seu amado. O casal também observa, fazendo comentários, inquietando-se com o desenrolar dos fatos. Assim, logo de início, a mesma personagem comparece em dois níveis: no primeiro, é quem conta a história, no segundo, vive a história que ela própria conta ao casal de velhos. Finalmente, a narrativa revela que o casal de velhos para quem ela conta a história são ela própria e o seu amado, configurando-se o terceiro nível de presença da personagem, numa trama que entrecruza temporalidades na narrativa fílmica.

Estes três filmes são referidos em razão de apresentarem diferentes aspectos da metalinguagem, ou do metacinema. Woody Allen joga com o trânsito entre a protagonista e a narrativa dentro da narrativa. Em nenhum momento, no entanto, ele perde de vista que seu território está dentro do filme sobre o qual é ele quem tem o poder de decisão, inclusive do corte final. Fellini, ao operar sobre os trânsitos entre cinema e vida, não perde de vista também que o território em questão é o próprio cinema, seus recursos, suas estratégias, suas entranhas. Sua matéria prima é a loucura. Ele a coloca em cena, despindo-a diante do espectador: essa é a vida. Mas está fazendo cinema. Assina, portanto, a autoria de sua própria insanidade, assumindo suas consequências. Em *Gabbeh*, Mohsen Makhmalbaf coloca em diálogo transtemporal a mesma personagem. sua história se desdobra em camadas temporais, dando adensamento e estranhamento à narrativa. É o cinema aventurando-se com as sobreposições da representação, sem escorregar em obviedades ou falsos didatismos.

No trabalho de Leo Pyrata, a referência a Fellini está à mostra: na primeira parte do filme, há um cartaz de *La dolce vita* afixado na parede de um dos aposentos onde se desenvolve a festa-orgia. Essa imagem é uma pista.

Ora, Leo Pyrata parece querer abordar algumas questões caras ao cinema e à arte. A morte do autor, os circuitos fechados de produção e circulação de filmes fora das redes comerciais, discursos que vão se tornando lugar comum: estes são alguns dos temas para os quais o trajeto da protagonista comparece tão somente como pretexto. No entanto, a explicitação do filme como autocrítica e metalinguagem não se efetiva. O grupo de mulheres que supostamente exerceria a crítica ao filme dentro do próprio filme não cumpre nenhum trânsito efetivo dentro-fora. Elas não passam de mais um grupo de personagens previsto no roteiro, cuja entrada é definida pela direção, e cuja manutenção é decidida durante o processo de edição. Do mesmo modo, o diretor não é morto efetivamente, nem metaforicamente, na história, nem no processo de realização do filme. Afinal, é ele mesmo quem conduz a narrativa até sua conclusão, sem abrir mão da decisão quanto ao corte final. É dele, também, a defesa do filme nos festivais de que vem tomando parte, para cujo circuito o filme foi concebido.

Fica evidente, portanto, que a questão do feminismo não é central. Não importa se a protagonista é uma mulher em crise, se há referências à figura da maçã, se há rituais de bruxas, ou fogueiras. A propósito, esses elementos são trazidos ao filme de modo estereotipado e controverso. Ora pesa-lhes certa gratuidade, ora chegam a parecer provocação quase rude. Ressalte-se, por exemplo, o que as fogueiras representaram para as mulheres no contexto da Inquisição...

A temática feminista não passa de um pretexto para o esboço de metalinguagem em exercício. Outros assuntos cairiam igualmente bem nesse exercício. Quaisquer que fossem, contudo, redundariam nos mesmos equívocos, pois que a fragilidade do filme não está apenas nos argumentos discursivos, mas, e sobretudo, na estruturação da linguagem fílmica propriamente dita. No entanto, ressalta-se a possibilidade de que tal pretexto tenha sido cuidadosamente escolhido, já que seria garantia de polêmica e discussões acirradas... Isso esclarece em que medida a cena inicial, na qual a protagonista sai de um banheiro masculino, mostrando-se desconfortável naquele ambiente, é uma alegoria que ajuda a compreender não apenas a narrativa

fílmica, como também as discussões que deflagra, e como ele pretende parecer ser o que não é.

No tocante à evocação da morte ao diretor como um dos elementos instigantes da narrativa (tão familiar à intelectualidade afeita à pós-modernidade), o efeito opera ao contrário, forjando uma armadilha ao público desavisado. Ali, a centralidade da figura do diretor é potencializada, e não colocada em cheque. Leo Pyrata não se sujeita à berlinda. Seu discurso é blindado, ressaltando a primazia do diretor – e não sua morte...

Mas que formas tomaria um filme hipotético, no qual o projeto de metalinguagem tivesse sido levado a cabo? Atualmente, os campos do cinema, das artes visuais, do vídeo-arte, entre tantos outros, têm aberto possibilidades para a atuação em coletivos, em produções colaborativas, nas quais a figura do diretor, ou da diretora, cede espaço para o trabalho em redes, em cooperação. Talvez Leo Pyrata tenha perdido uma ótima oportunidade para trazer sua proposta a esse contexto. E poderia tê-lo feito escolhendo, efetivamente, delegar ao grupo de mulheres a possibilidade de decidir os rumos do filme a partir do questionamento radical de sua atuação como diretor, e sua eliminação da trama – da trama narrativa, e da própria realização do filme. Assim, e só assim, ele teria efetivamente colocado sua figura em questão, proporcionando um experimento digno de se discutir no tocante ao formato de produção fílmica, à morte do autor, do diretor, ao poder implícito do corte final. Desse modo, o exercício de metalinguagem teria sido levado a termo. Independentemente do resultado formal, o processo, por certo, traria contribuições importantes para as discussões sobre o cinema contemporâneo.

Mas esse, enfim, foi o filme que Leo Pyrata não fez, porque efetivamente não pretendeu fazê-lo.

BEDUÍNO



BRESSANE E O DUPLO QUE SE REPLICA AO INFINITO

Marina Costin Fuser

A frase emblemática de Karl Marx em Dezoito Brumário de Luis Bonaparte em que ele afirma, em polêmica com Hegel, que a história acontece “a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa”⁶ se remete a acontecimentos que curiosamente se replicam ao longo da história, desvelando a trama farsesca inerente à vida como ela é. No cinema a farsa é pedra angular da história que se desenrola, mesmo antes da reprise entrar em jogo. A narrativa cinematográfica é uma confabulação por excelência, mesmo em sua forma documental, já que ela retrata um ponto de vista, envolvendo uma série de operações técnicas, testadas e selecionadas para que a história ganhe corpo em tela. No caso de Bressane, não existe um compromisso com a verossimilhança, quanto menos com a ilusão da verdade. A fábrica de devaneios do cinema inventado por Bressane envolve uma ampla gama de imagens-tempo que se multiplicam como nas dobras de um cristal lapidado. O plano-sequencia é fragmentado, embaralhado, e trazido para o campo da performance, das poéticas visuais que se alimentam da farsa como força motriz. Com isto em mente, procuro esboçar algumas premissas do que se replica incessantemente em Beduíno (2016) de Julio Bressane.

O filme começa com uma longa tomada de um casal caminhando e cambaleando em linhas turvas subindo uma ladeira íngreme em direção à câmera. Ela se esconde, ele a persegue. Tudo parece uma grande brincadeira. As falas são quase um dueto, em que um completa a frase do outro, ora concordando, ora discordando com fervor. A poética visual de Beduíno traz à baila uma sucessão de performances em dueto que divagam em torno da arte de viver juntos, dos hiatos e magnetismos do amor a dois. A brincadeira suscita um ludismo que ora serve para suavizar o conflito entre os dois personagens, ora aproxima os devaneios no âmbito da fantasia e do íntimo, como ocorre na cena sensual em que um trem elétrico passeia pelas perigosas curvas do corpo de Sturm (Alessandra Negrini). Atração e repulsa, proximidade e distância, amor e ódio conjuram a trama entre duas personagens que percorrem cada cômodo de um casarão, numa busca obstinada por algo que não tem nome.

⁶ MARX, K “O 18 Brumário de Luís Bonaparte” IN: Manuscritos Econômico-filosóficos e outros textos escolhidos. seleção de textos de José Arthur Giannotti; trad. de José Carlos Bruni (et al.) 2a. ed. S. Paulo, Abril Cultural, 1978.

A angústia de Sturm é como uma corda invisível aperta seu pescoço lhe roubando o ar, como se aquela vida a dois fosse um confinamento sufocante, mas do qual não havia linha de fuga. Em seus sonhos ela é um navio atracado no porto, ancorada. Ela reclama que precisa encarnar a esposa falecida para agradar Beduíno, seu marido viúvo (Fernando Eiras). É ela que fala praticamente o filme todo, como num desabafo catártico de todas as angústias que carrega no peito durante esta união. O casamento é para ela esta corda, ora uma alegoria de corda, ora onírica, e de repente real que a deixa sem ar... Mas num estalar de dedos, a dinâmica se desloca fugidia pelo apartamento, num jogo que também envolve o desejo, a cumplicidade de Beduíno, fascinado pela esposa, ao passo que não sabe lidar. O ninho de amor vira um emaranhado de fios que se entrecruzam e se dispersam: tudo é o instante, tudo é fugaz.

Em uma de suas histórias, Sturm conta a Beduíno sobre a história do estrangulador de loiras. Ela diz que suas mãos se parecem com as mãos do psicopata. A corda em seu pescoço ganha materialidade, ganha carne, com as mãos de seu marido. Ela narra a história em tom jocoso, como um desejo recôndito que se descobre desejo pela violência e pela brutalidade do estrangulador. Sua história é ilustrada por imagens do filme de Bressane, *Estrangulador de Loiras* (1971), filme sobre um homem de calça vermelha, barba densa e bigode, que abordava loiras no parque e as estrangulava uma a uma, numa sucessão de repetições do mesmo gesto filmado à distância, posicionando a câmera no lugar da testemunha que espia os crimes. Em Beduíno assistimos a uma cena do psicopata abordando uma de suas vítimas como quem espia o ato pela fresta de cortinas vermelhas. Ele faz um gesto com as mãos de quem está prestes a estrangular a vítima e ela sai de quadro. A repetição do gesto do estrangulador justifica mais uma cena análoga recortada do filme de 1971, gravado durante o exílio de Bressane em Londres durante a ditadura militar brasileira. A cena se segue com Sturm vestindo uma peruca loira, e Beduíno trajando uma calça vermelha, num tom bem mais saturado do que o do estrangulador. Bressane recorre ao excesso para exaltar uma artificialidade da cena que busca reproduzir a cena do outro filme. A reprise é imaginada e corporificada dentro do apartamento, usando cadeiras como o banco do parque. As expressões de Sturm são exageradas. A repetição e o excesso estão à serviço do artifício, uma metacrítica que descasca a ilusão do cinema: tudo não passa de uma farsa! Beduíno finge estrangular Sturm, e em seguida os dois riem, desfazendo qualquer expectativa de que ele levasse a brincadeira às últimas consequências. Não obstante, a brincadeira se desmancha em riso.

Sturm e Beduíno não são meras sombras um do outro. Apesar de Beduíno permanecer calado por grande parte da trama, o filme é sobre essa relação, desatando uma verdadeira dança de afetos e desafetos, de brilhos e contrastes, de luzes e sombras que se enfrentam, que se desafiam, que se instigam. Senti este filme como uma poética que atravessa a vida a dois, o duplo que se fragmenta em mil pedaços, que se replica infinitamente, como um dia depois do outro. Nada é permanente, tudo são instantes. Nem o amor nem o ódio são sentimentos que duram mais do que um instante. O tempo de Bressane é o da interrupção, o tempo da fissuras e linhas de intensidade que se entrecortam o tempo todo. O assassino do filme de 1971 encarnado pelo Beduíno não tem a voracidade do personagem obcecado por assassinar loiras; ele é mais fluido, mais transitório: o ímpeto violento pode existir, mas o jogo vira riso num estalar de dedos.

Aconteceu algo curioso na sessão que assistimos no Fronteira Festival de Documentários e Cinema Experimental: houve um problema técnico no áudio e as falas foram todas duplicadas, do início ao fim, como ecos tardios de linhas que se repetem, e se interrompem, mas ainda assim audíveis. O caráter performático que beirava à pantomima entre os dois corpos, e as falas complementares, fez com que o erro sirva como uma luva no filme. Funcionou tão perfeitamente, que só quem assistiu o filme pela segunda vez se atinou de que havia um problema técnico. Foi precisamente onde o erro surgiu que Bressane foi mágico: os ecos das vozes criaram um arranjo polifônico, que exaltou ao infinito a presença do Duplo, que já ocupava o fulcro do filme.

REFERÊNCIA BIBLIOGRÁFICA:

MARX, K. (1978) “O 18 Brumário de Luís Bonaparte” IN: Manuscritos Econômico-filosóficos e outros textos escolhidos. seleção de textos de José Arthur Giannotti; trad. de José Carlos Bruni (et al.) 2a. ed. S. Paulo, Abril Cultural.



SUBYBAYA



BARONESA

ENTRE FESTIVAIS: SUBYBAYA E BARONESA

Glênis Cardoso

Desde janeiro, dois dos filmes selecionados para a Mostra de Cinema de Tiradentes têm criado burburinho entre importantes nomes do cinema brasileiro contemporâneo, dentre os quais podemos citar o professor e realizador Marcelo Ikeda e a crítica Camila Vieira. Aqueles de nós que não estivemos presentes na Mostra acompanhamos as discussões sobre voyeurismo e machismo que circularam entre os críticos, curadores e cineastas. A notícia que esses mesmos filmes, *Baronesa* de Juliana Antunes e *Subybaya* de Leo Pyrata, estariam também no Fronteira Festival em Goiânia lançou mais uma série de questões sobre a curadoria dos festivais e permitiu que a discussão que começou em Minas Gerais continuasse ininterrupta ao longo dos últimos três meses.

Os debates de fato, que aconteceram após a exibição dos filmes nos dias 21 e 22 de março em Goiânia, se revelaram como uma extensão de uma conversa que havia começado muito antes. O docudrama de Antunes, que acompanha a vida de duas moradoras de uma comunidade periférica em meio a uma guerra ao tráfico de drogas, explorou a violência e o gênero de tal forma a gerar alguns questionamentos quanto a qualidade voyeurística da câmera de Antunes, lançando uma conversa que trouxe à tona textos, textos-respostas e reflexões entre críticos e curadores.

Na primeira cena do filme, vemos apenas os quadris de uma mulher negra que dança funk à meia-luz. Em outra cena, vemos o rosto de uma criança enquanto ela escuta sua mãe gritar em outro cômodo com o filho mais velho. O objeto de Antunes é pulsante, vivo. Leid e Andreia, as duas mulheres que ela acompanha, existem muito além da tela, são de uma realidade quase assustadora, dolorida. Mas é necessária cautela ao representar a dor do outro. Trata-se de uma questão ética difícil de fugir quando falamos em documentários, então, não foi surpreendente que o filme se visse no centro de um debate intenso sobre voyeurismo. A discussão, entretanto, pareceu perder a força na presença, ironicamente, da diretora e dos curadores que selecionaram o filme para estar ali.

Logo no início do debate, fizeram-se alusões à crítica “O risco do voyeur em ‘Baronesa’” de Laís Ferreira que marcou a Mostra de Tiradentes e as discussões virtuais

sobre o filme sem nunca mencionar por nome a crítica que escrevera o texto sobre o assunto. A possibilidade de se interpretar o filme como voyeurístico foi desqualificada junto ao texto de Ferreira logo nas primeiras falas após a exibição do filme, e isso unido a um discurso defensivo e pouco aberto a dissenso acabou por blindar o filme às críticas.

Se faz parte da função dos festivais e mostras de cinema possibilitar encontros – de pessoas, de ideias – vimos no debate de Baronesa uma situação peculiar na qual o encontro de pessoas – no caso, da realizadora com o público – foi um entrave para a troca de ideias. A dinâmica arte-vida, a energia fundamental de uma mostra, esmoreceu.

É curioso pensar o efeito do festival – aqui, não falo em festival como um caso específico, mas de forma geral – nos filmes que ele seleciona. Muito se falou sobre a suposta tiradentização dos festivais brasileiros, mas a questão proposta aqui vai além de questões de curadoria, do “antes”. É importante analisar as consequências da apresentação de determinados filmes em festivais. As possíveis alterações no discurso dos diretores, dos críticos, a recepção dos espectadores.

Em Baronesa, vimos um debate se alongar por meses, alimentado pela sua presença em dois festivais importantes e relativamente próximos do país, começando com intensa polêmica em Tiradentes e culminando em um debate anticlimático em Goiânia. Em Subybaya, o efeito do festival vai além das discussões em torno do filme, se estendendo também ao posicionamento do diretor em relação a ele.

O filme de Leo Pyrata conta a história de Clarisse, uma mulher que embarca em uma busca por autoconhecimento repleta de festas e encontros sexuais estranhos. Em um determinado momento do filme, quebra-se a quarta parede e um grupo de mulheres feministas começa a conversar em voz over, discutindo sobre o filme, seus problemas de gênero, seu diretor e seu público. Sem grande profundidade, elas comentam a história da protagonista, sua jornada existencial explorada pela perspectiva masculina do diretor, assistida por um público específico. Há uma consciência não só da existência do espectador, mas de que tipo de pessoa ele é: frequentador de festivais de cinema, curador, cineasta.

No final, o próprio Leo Pyrata entra em cena como um dos homens que a protagonista conhece em uma festa. Quando ela se afasta por alguns momentos para ir ao banheiro, Pyrata coloca algo em sua bebida e as mulheres que assistem ao filme se

revoltam, executam um ritual de bruxaria – com direito a olhos revirados e círculo de sal – e entram na tela do filme para matá-lo. Depois, celebram dançando nuas em torno de uma fogueira. As vozes delas voltam com mais críticas: não há final feliz possível, mulheres continuam a serem abusadas e estupradas todos os dias, não existe possibilidade de redenção para o filme nem para diretor.

A ironia é cara ao filme, e seus alvos são muitos: a crítica feminista insaciável, o público de festivais, o próprio filme pertencente a um nicho específico e consumido por espectadores específicos. Durante o debate, entretanto, a postura de Leo Pyrata não possuía a mesma confiança e bravata do filme. Diferentemente de seu comportamento em Tiradentes, onde ele defendeu seu filme como uma provocação, assumindo seu embate com a crítica feminista, nesse segundo momento ele apresentou um comportamento humilde, assumiu erros, mencionou suas leituras de textos feministas e sua intenção em fazer uma obra que abarcasse seus estudos de gênero. Parece que, após semanas de duras críticas ao filme, seu discurso mudou.

Não foi apenas a postura do diretor que mudou, entretanto. Apesar das muitas provocações presentes em Subybaya, a reação exacerbadamente negativa ao filme parecia exagerada. Foi apenas durante o debate que aqueles de nós que não havíamos visto o filme em Tiradentes pudemos entender o que acontecera. O corte apresentado em janeiro era diferente daquele apresentado para nós. Uma série de cartões com citações feministas – o maior alvo das críticas sofridas pelo filme – havia sido retirada.

A forma do filme, descobrimos, ainda sofreria outras alterações depois do Fronteira Festival. Ao longo do debate, em resposta às críticas feitas ao filme, Pyrata comentou algumas vezes que não estava satisfeito com a edição do filme e a mixagem de som ainda passaria por mudanças, não se tratava de um filme pronto.

É curioso ver que, no filme, as feministas que acabam por “roubar” a narrativa do filme e definir o seu final parecem ser tratadas com ironia, existe um quê de ridículo no ritual de bruxaria que elas realizam que beira a paródia. Era de se esperar, então, que Pyrata não se curvasse às críticas feitas ao filme, muitas dela de cunho feminista; entretanto, é exatamente isso que vimos acontecer: seu discurso, antes combativo, se tornou humilde e, ainda mais estranho, a própria forma do filme foi alterada e, ao que parece, continuará a ser.

Se a proposta desde o início fosse essa – experimentar com a forma do filme a partir de reações do público e dos críticos – poder-se-ia entender melhor a escolha do diretor, talvez considerá-la até mesmo corajosa. Mas como esse claramente não é o caso, qual é o propósito de apresentar um filme que não está pronto em uma mostra? Não é incomum que filmes mudem após em exibições em festivais, mas que ele mude de forma tão extensa nos leva a pergunta: chegamos ao ponto em que a lógica dos festivais se inverteu a tal maneira que deveríamos acrescentar “teste de audiência” aos seus atributos? É estranho pensar que Pyrata esteja procurando a aprovação do público quando seu próprio filme parece demonstrar certo desprezo pela opinião dos outros, apresentados como jamais satisfeitos, suas críticas impossíveis de serem apaziguadas.

Ao colocar Subybaya ao lado de Baronesa, ficam nítidas as diferenças entre ambos, tratam-se de filmes de gêneros diferentes, com protagonistas que, apesar de dividir a mesma cidade, não poderiam estar mais distantes. Seus percursos para chegarem ao público, todavia, até agora foi bem parecido. De Tiradentes a Goiânia, é possível perceber mais uma diferença entre eles: como os dois filmes receberam as críticas e se apresentaram nos dois festivais. Enquanto Antunes teve uma postura pouco flexível em sua tentativa de justificar suas decisões, Pyrata cedeu às críticas a ponto de modificar seu discurso e a forma de seu filme.

A primeira reação inibiu um debate de fato produtivo, à segunda, faltou convicção. Para ambos os filmes, resta a pergunta: não seria mais proveitoso encarar erros, dialogar de forma aberta, possibilitar o dissenso? Para Subybaya, fica mais uma questão: qual será o filme visto pelos seus próximos espectadores?



MARTÍRIO

MAIS VALE UMA VIDA DE RETOMADA QUE UMA VIDA DE ACAMPAMENTO⁷

Sophia Pinheiro

“A arte é um cuidado espiritual”
Valter Hugo Mãe

A primeira vez que assisti *Martírio* (2016), foi em sua estreia nacional, durante o 49º Festival de Brasília. Ainda me lembro da sensação de desespero e a pele marcada que o filme deixou em mim. Me vi gado, me vi soja. Chorava aos soluços em uma sessão onde as/os espectadoras/es interviam com mensagens de “golpistas”, vaías e comoções em algumas cenas – reações possíveis, imagino eu, não apenas pelo contexto histórico e social de lançamento do filme⁸, mas por tudo que ele escancara, deixando evidente que Martírio é muito além de um filme.

Um longa dirigido por Vicent Carelli em parceria com Tita e Ernesto de Carvalho, finalizado em 2016, mas seus materiais de arquivo remontam do século XIX à Guerra do Paraguai, são retratados os mais de cem anos de desterramentos históricos sofridos pelos Guarani Kaiowá que continuam até hoje. Como afirma Tita e Ernesto em entrevista sobre o filme, “a colonização não acabou”⁹. Juntam-se aos arquivos, as filmagens feitas há vários anos por Vicent e Ernesto e pelos próprios indígenas Kaiowá, material que é usado no desfecho do filme. *Martírio*, é um produto da sociedade civil, financiado colaborativamente por mais de mil pessoas¹⁰ e é o segundo filme de uma trilogia de Vicent Carrelli, iniciada com o filme *Corumbiara* (2009) e que se completará com *Adeus, Capitão*¹¹ (em fase de finalização), à respeito da luta e a vida do “capitão” – como era conhecido – o grande líder do povo Gavião Parkatejê, Krohokrenhum. Os relatos de Krohokrenhum perpassam a história de seu povo.

⁷ Palavras ditas a mim por um Guarani Kaiowá que conheci na 30ª Reunião Brasileira de Antropologia.

⁸ Apenas alguns meses após o impeachment da presidenta eleita do Brasil Dilma Rousseff.

⁹ Entrevista com Tita e Ernesto de Carvalho sobre o filme: <https://medium.com/20%C2%AA-mostra-de-cinema-de-tiradentes/o-golpe-%C3%A9-anti-ind%C3%ADgena-o-mato-grosso-do-sul-%C3%A9-a-palestina-brasileira-b9456c3c4a21#.kef7808zw>

¹⁰ Me orgulho em ter contribuído para a realização do filme quando ele estava na fase de captação de recursos via financiamento coletivo.

¹¹ O artigo “Adeus, Capitão” escrito em 2016, após a morte de Krohokrenhum por Iara Ferraz, com colaboração de Leopoldina Araújo, Juliano Almeida e Vincent Carelli, explica um pouco da trajetória de luta do povo Gavião e a crucial liderança de Krohokrenhum: “Morto aos 90 anos, líder do povo gavião Parkatejê era incentivador da cultura e das práticas tradicionais de sua comunidade o grande líder do povo gavião Parkatejê, Krohokrenhum. A preocupação do “capitão” Krohokrenhum em registrar em vídeo os cantos e rituais fez com que o projeto Vídeo nas Aldeias, em 1985, documentasse o ritual do “Pemp” e o intercâmbio cultural com os Krahô, “Eu já fui seu irmão” (1993).” < <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/adeus-capitao-krohokrenhum> >

Infelizmente, o “capitão” faleceu aos 90 anos, ao fim de 2016, mas o filme e seu aspecto “imortal” levarão adiante sua luta. De acordo com Vicent¹²: “*Corumbiara* mostra o genocídio dos índios isolados, *Martírio* mostra o genocídio indígena do século XXI - a zona de conflito dos Guarani-Kaiowá é a palestina brasileira. E o *Adeus, Capitão* é um filme sobre como o capitalismo arrasa uma sociedade igualitária. Um dos principais intuitos de *Martírio*, é desconstruir a mídia hegemônica que repercute o discurso ruralista, tratando aos povos indígenas como invasores da sociedade privada. É a história, na perspectiva dos ‘vencidos’”.

É diante dessa perspectiva dos vencidos que *Martírio* expõe o embate desigual que acontece a décadas entre os povos indígenas do Brasil e o Estado. É um embate desigual de forças, tanto físicas quanto políticas. Na medida, é um “estado atual das coisas” na questão indígena brasileira e por onde elas passam. Assim como afirma a voz em off de Vicent ao final do filme: “é no trato com os índios que a sociedade brasileira se revela”. Se, as imagens de massacres geralmente faltam, como abordado por Rithy Pahn no longa “A imagem que falta” (2013), no tocante aos Kaiowá, a violência é pungente e meticulosamente documentada pelo próprio Estado, contrariando a lógica comum de esconder a articulação da violência dos opressores. Esse, segundo Tita, co-diretora e montadora do filme, foi um dos desafios de sua realização. É nítida a feliz desenvoltura da montadora ao lidar com toda a gama dessa documentação. O apanhado historiográfico dos materiais de arquivo dentro de *Martírio*, revela uma das montagens mais desafiadoras e bem resolvidas que já vi. Além da estrutura histórica, o longo processo de montagem parece questionar: é possível encontrar a origem desse genocídio? A montagem constrói e tenciona a narrativa ao colocar em relação essas três forças: as/os Guarani Kaiowá, o Estado Nação e a questão fundiária e do agronegócio no Brasil.

A exemplo, em uma das cenas emblemáticas de *Martírio* dentro do congresso, durante a “Comissão de Agricultura e Reforma Agrária” em 2013, o Governador do Estado do Mato Grosso Sul, Andrea Pucci (PMDB), diz que indígenas e não-indígenas são irmãos, são iguais e evoca essa igualdade de maneira muito romântica entre índios e não-índios, como se todos fizessem parte do estado nação sem conflitos. Sua fala branda se altera quando ele esbraveja que ONGs e o CIMI, são entidades que incitam as invasões de terras. Ele complementa: “o CIMI é um braço fascista da igreja católica!”. Assim, o governador deixa claro que o interesse na igualdade é apenas uma forma de camuflar toda a violência cometida contra as famílias Kaiowá no Mato Grosso do Sul pois o filme

¹² Em debate após a sessão de exibição de *Martírio* no 3º Fronteira Festival, em 19 de Março de 2017 em Goiânia-Goiás.

mostra uma fala bem ilustrativa do governador: “se continuar assim, vai ter guerra civil entre brasileiros não-índios e índios (...) Chega de invasão! Eu vou dar o direito dos fazendeiros defender com armas sua propriedade” – como se, os fazendeiros do MS precisassem apenas da autorização do governador do estado para fazê-lo. Em sua fala, o governador diz ainda sobre os perigos dos “índios paraguaios”, referindo-se aos indígenas na fronteira do Chaco que a FUNAI “reconheceu” como brasileiros. Para assegurar os limites fronteiriços, nessa hora, segundo a fala do deputado, o indígena é brasileiro. O discurso do Estado favorece a ele mesmo e a bancada ruralista que compõe sua maioria dentro do congresso. Assim, logo após sua fala ele exibe um vídeo que tentava incriminar aos Kaiowá em um episódio de conflito com os fazendeiros da região. Um corte seco nos leva rapidamente para a aldeia onde esse vídeo foi gravado. E o corte, como uma sátira, evidencia um índio com a camiseta do Brasil.

Martírio é extremamente atual em sua resistência estética e política na discussão (chamada por Carelli de circo) dentro do congresso, o Estado documenta tão bem o etnocídio que a CPI da Funai e do Incra possui documentos detalhados sobre a participação de ONGs, CIMI e antropólogos e líderes indígenas que lutam contra os massacres e abusos de poder. Os atuais relatórios do CPI da FUNAI e do Incra, apoiam uma tese cara ao agronegócio e à bancada ruralista no Congresso, a de que os índios são supostamente manipulados por ONGs. Tese explicitada em todo o circo no segundo momento do filme dentro do congresso brasileiro. São inúmeras as falas dos deputados que afirmam a Funai como responsável por “atos criminosos”. Um deles, diz ainda que o rei da Noruega é culpado por financiar ONGs. Noruega que, comprou o pré-sal do Brasil. O clímax da discussão fica por conta do deputado Vilson Covatti (PP-RS), em ato performativo, ele se dirige diretamente para a câmera: “lá no Rio Grande do Sul, no que depender de mim, para demarcar área (...) só se passar por cima do meu cadáver”.

O momento de falas exacerbadas é cortada por um silêncio, quase o mesmo silêncio meditativo próprio da cosmologia Guarani, onde vemos um campo vasto de soja. Depois de alguns instantes desse silêncio, mostrando pelo o quê – além do agronegócio - muito do sangue Kaiowá é derramado no Mato Grosso do Sul, a voz em off de Vicent Carelli pré-anuncia o fim de um filme mas não o apaziguamento de uma luta histórica: “a história é o fiel das demandas indígenas e não pode ser apagada. Até quando ela se repetirá?”. Martírio encerra-se com as cenas feitas pelos próprios Kaiowá que haviam tomado uma sede de uma das fazendas instaladas em suas terras. As cenas são filmadas com uma câmera deixada por Carelli com o grupo 5 dias antes para que filmassem as tentativas de acuar aos “invasores”, tentativas essas sim, criminosas e especializadas no

MS. Assim, as imagens tornam-se uma arma contra as armas de fogo e balas de borracha, imagens como arma de prova - *Martírio* é a grande prova, é a prova que o etnocídio do povo Guarani-Kaiowá no Brasil possuem o aval do Estado Nação. Em uma das reuniões entre as/os indígenas, um deles proclama: “se for para morrer a mão de pistoleiro a bala, eu vou morrer a bala pela terra”.

O “zelo pela nossa propriedade” como bem deixa claro a bancada ruralista com suas figuras emblemáticas do “boi, bala e bíblia” e o capitalismo - como diz seu Amilton dentro do filme - é o que está “pegando” aos indígenas. Seu Amilton, assim como muitos Kaiowá morreu de tristeza, deprimido e à mingua na beira do rio Apa no MS. O filme não detalha sua história, afinal, o *extracampo* de Martírio é imenso. Ismail Xavier, em seu livro “*O Discurso Cinematográfico*”, aponta a composição do espaço cinemático a partir de dois espaços, o que está dentro do enquadramento e o que está fora, contíguo a ele: “O primeiro plano de um rosto ou de qualquer outro detalhe implica na admissão da presença virtual do corpo. De modo mais geral, pode-se dizer que o espaço visado tende a sugerir sua própria extensão para fora dos limites do quadro, ou também a apontar para um espaço contíguo não visível” (XAVIER, 1984, p.13). Jaques Aumont que denomina os acontecimentos dentro do quadro como “campo” e o que está fora do quadro como “fora de campo” (AUMONT, 1995:24), aspectos que juntos, configuram o “espaço fílmico”. Assim, a composição do espaço cinemático em *Martírio* extrapola a relação entre o que está dentro e fora do quadro, ou seja, não fica restrito ao universo representado no filme. Há toda a cosmologia Kaiowá em questão e todo o fora de quadro da vida de luta dessas pessoas, além do *extracampo* antropológico e histórico que envolve a causa Guarani Kaiowá.



Visibilizar a luta Guarani Kaiowá por meio do cinema, um cinema que é colaborativo em sua gênese – pelos próprios métodos do VNA e por grande parte do filme ter sido financiado pela sociedade civil via financiamento colaborativo, é uma das grandes contribuições de *Martírio* não só para a questão indígena mas para o cinema. Assim como as palavras finais de Rithy Panh dentro do filme: “mais do que criar, filmar é ‘estar com’, de corpo e alma... Tomar deliberadamente partido por acreditar que nada é imutável” o texto do cineasta, não exposto no filme e que está presente em seu *extracampo*, se completa com a frase: “e que sempre pode surgir, em algum lugar, uma espécie de graça: a dignidade”¹³. Essa dignidade *Martírio* revela. Expõe a luta digna e obstinada do povo Kaiowá por sua sobrevivência. A justeza das imagens destinadas a dignidade de um povo relegado ao desterro.

O desterro, o estado de sítio relegando as famílias Guarani Kaiowá à beira das estradas e às suas terras não-originárias, deixam as questões: mas para onde ir? Para qual casa voltar? Para qual terra regressar? Em muitas entrevistas dadas sobre o filme, Tita, Ernesto e Vicent aludem a questão Kaiowá como a Palestina e a Síria brasileiras. Nesse sentido, *Martírio* se aproxima ainda de outro filme exibido na Mostra Competitiva do festival e ganhador de melhor filme pelo júri popular, “Houses Without Doors” (2016) de Avo Kaprealian. A mostra Cineastas na Fronteira dessa terceira edição do festival, ao homenagear o Vídeo Nas Aldeias, traz luz a questão indígena para o acesso não só ao público simpatizante da causa indígena, mas adentra ao senso comum e destaca a produção do VNA na grandeza que seu cinema é. Em uma sessão especial de “Noites Paraguayas” (1982) de Aluísio Raulino, falado principalmente em guarani do Paraguai, Rosendo relata a Guerra do Paraguai a um catador de lixo com quem conversava e trabalhava junto. O personagem pergunta a Rosendo: “e quem ganhou essa guerra?”, ele responde: “não sei, nosotros perdemos”, referindo-se aos paraguaios, principalmente aos Guarani. Numa parte muito humana do filme, onde seu “herói” busca a si e uma forma de sobrevivência, Raulino o mostra com os guarani, sequências cheias de vida e humanidade que só mesmo a câmera de Raulino são capazes de capturar. Por fim, nos letreiros de agradecimento do filme, um dos nomes a quem Raulino agradece é o de Vicent Carelli.

¹³ Texto presente na pág. 67 no catálogo “O cinema de Rithy Panh, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2013, disponível para download < <http://culturabancodobrasil.com.br/portal/wp-content/uploads/2013/11/Rithy.pdf> >

Em Março de 2017, o VNA entregou sua sede em Olinda (PE) por falta de condições financeiras para mantê-la. Em 2016, o projeto completou 30 anos e no trigésimo aniversário do VNA, em contraste à grande visibilidade que tiveram com o documentário *Martírio* e a participação na 32ª Bienal de Arte de SP, foi um ano de desgaste financeiro. Para mim, *Martírio* é o filme mais importante dos últimos anos. Uma aula de história e de luta. A questão indígena no Brasil é extremamente complexa, dar relevância a essas vozes, corpos e espaços dissonantes é mexer num vespeiro. A/o Espectador/a é cúmplice de uma tragédia e como tal, é impossível passar ileso pelas cenas que cortam a nossa carne. É impossível passar incólume. *Martírio* é como um chamado para a retomada não-indígena, a “nossa” retomada do modo de ser indígena junto aos povos originários. A retomada também precisa ser nossa porque nós também estamos acampados-confinados nesse sistema capitalista. Que nossas vozes ecoem junto ao canto das crianças Kaiowá:

“Aqui é meu lugar de sempre

Aqui sempre foi meu lugar

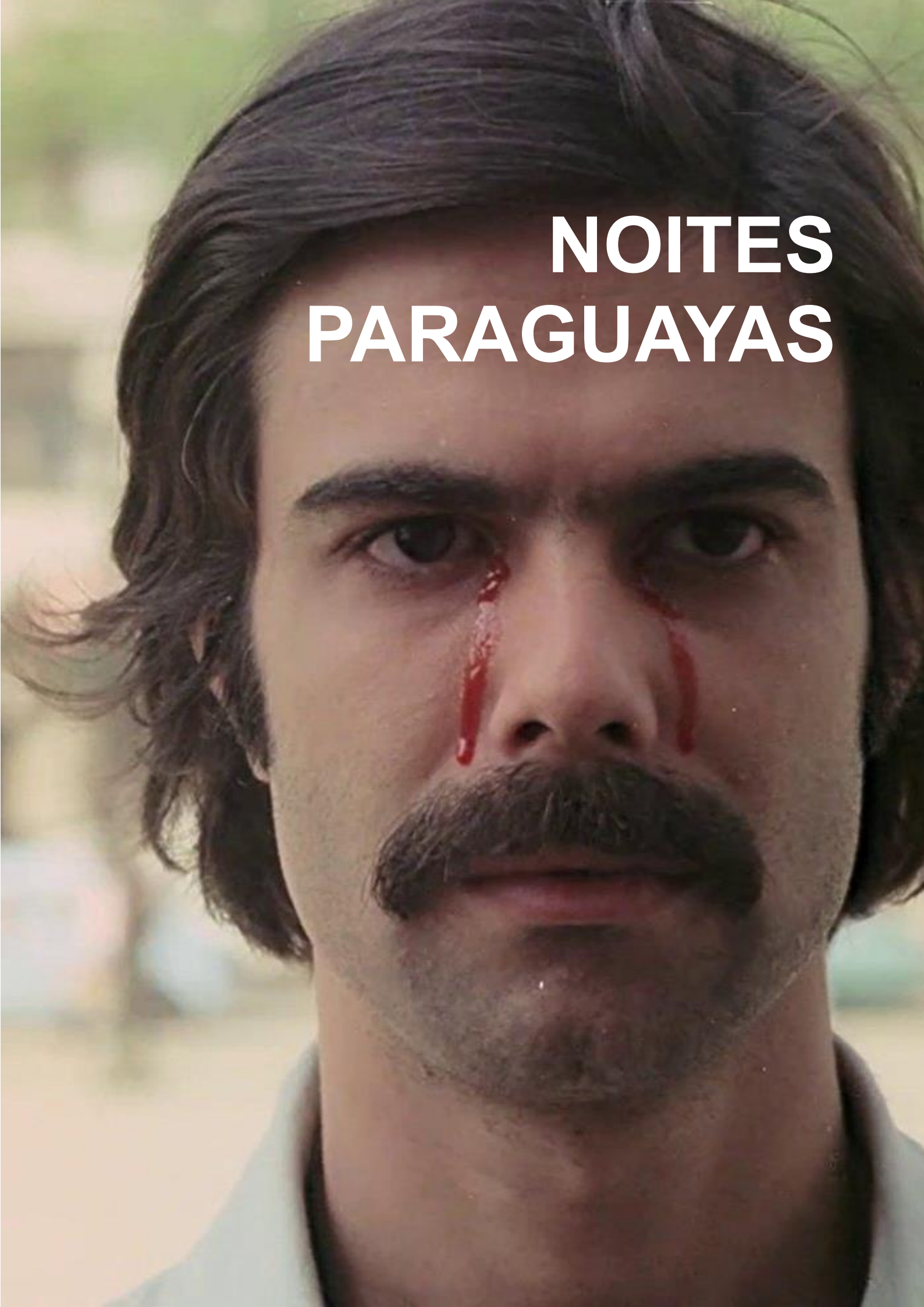
Aqui é o lugar onde nós vivemos

Onde viveremos para sempre”



Aqui é meu lugar de sempre.

NOITES PARAGUAYAS



NOITES PARAGUAYAS - UMA HISTÓRIA DE PERAMBULAÇÕES E ENCONTROS

Giovanna Consentini



Figura 1.

Um homem branco, meia idade, vestido com a camisa amarela da seleção brasileira de futebol "causando" na avenida paulista em plena luz do dia. A cena, comum a muitos finais de semana em São Paulo desde de março de 2015 é na verdade de 1982, do filme *Noites Paraguayas*, o primeiro (e único) longa-metragem do cineasta Aloysio Raulino (1947-2013), conhecido na década de 1970 pela realização de documentários de curtas metragens. Produzido pela Atalante Produções Cinematográficas, com o apoio da Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo e da extinta Empresa Brasileira de Filmes S.A. (Embrafilme), o filme, que conta a história de Rosendo (Rafael Ponzi), um jovem camponês paraguaio saído do mundo rural em busca das promessas do mundo moderno, é uma espécie de jornada do herói sul-americana. Embebido de um imaginário caipira para pontuar sua crítica social, atenta à pobreza, à desigualdade e às migrações internas, consequências da modernização dos centros urbanos ocorrida nos anos 1960/70, nele o campo e a cidade se encontram, mostrando o conflito de duas tradições díspares. A metáfora da morte das culturas tradicionais se traduz em cena: "No outro plantio, quem sabe não vou estar mais", profetiza certamente o pai do protagonista logo nos primeiros minutos de filme. É a partir dessa morte, e da necessidade de conseguir dinheiro para manter a propriedade da família, que o jovem de etnia guarani decide seguir para a cidade. Em Assunção conhece Pedrito (Ramon del Rio), também guarani, que acabou de chegar de São Paulo. Com ele, Rosendo parte em direção à cidade brasileira. Ambos

ficam numa pensão de inquilinos paraguaios no centro da cidade. Pedrito toca harpa no Trio Hermanos Beija-Flor, grupo especializado em guarânias, estilo musical de origem paraguaia. Rosendo, porém, tenta ganhar a vida como vendedor ambulante de artesanato paraguaio na Boca do Lixo e, depois, carroceiro.

Na temática, Tales Ab'Saber, em seu livro *A Imagem Fria* (2003), coloca o filme de Raulino em diálogo com o longa *A Marvada Carne* (1985) de André Klotzel, outro realizador do chamado “cinema da vila”, uma das denominações dadas ao conjunto de obras dirigidas por jovens cineastas paulistas nos anos 1980. Entre os traços comuns na produção desses filmes podem ser identificados que tentam a experimentação, própria de um cinema de autor, e procuram atrair atenção com o grande público. Jean-Claude Bernardet, em seu artigo *Os Jovens Paulistas*, aponta a decadência da filosofia do cinema de autor como um dos fatores que motivaram tais particularidades: “por um lado, jovens cineastas cultos que tiveram como ídolo Glauber Rocha, Antonioni e outros, sentem que sua formação os isola de um público maior, o que tem implicações não apenas econômicas mas culturais” (1985, p.78). O próprio Raulino, em entrevista à Folha de São Paulo em 15 de agosto de 1982, assume essa duplicidade como uma escolha do filme. “Procurei criar uma alternativa de linguagem, que não detivesse simplesmente na tradicional narrativa linear e que também não se consubstanciasse num experimentalismo desenfreado, impossível de ser assimilado pelo grande público”

Tais escolhas, principalmente estéticas, contribuem para valorizar a característica mais forte da obra, o foco na camada mais “invisível” da nossa sociedade: trabalhadores rurais, músicos populares, subempregados, imigrantes, negros, populações indígenas. *Noites Paraguayas* expõe essas trajetórias que se repetem, como a de Rosendo em busca de melhores condições de vida, no entanto com possibilidades mínimas de ascensão. O imigrante, pobre, sofre tanto quanto qualquer migrante brasileiro, um retrato social que continua servindo hoje para a cinematografia nacional. No recentíssimo *Era o hotel Cambridge*, a diretora Eliane Caffé retrata a vida dos moradores, imigrantes e brasileiros, de um edifício ocupado no centro da mesma São Paulo de Raulino. No momento de tensão, em que a quantidade de estrangeiros refugiados é questionada por um dos moradores, Carmen da Silva, interpretando a si mesma como líder da Frente de Luta por Moradia (FLM) e coordenadora da ocupação sintetiza a questão global do deslocamento imposto pela violência e pela miséria. “Brasileiro, estrangeiro... somos todos refugiados, refugiados da falta dos nossos direitos”.

Voltando à jornada de Rosendo, conhecemos com ele uma tribo guarani ribeirinha. Diferente desses, suas feições indígenas se foram, mas o idioma continua, enquanto o índio que o encontra fala em espanhol que os caciques velhos dali não entendem o mundo moderno. Rosendo, como sempre, só ouve, num misto de apatia e admiração e é assim que ele responde aos seus diversos encontros ao longo do filme, transferindo a experiência de ser telespectador de cinema para o próprio filme. E assim contemplamos a chegada de Rosendo e o trio de músicos a São Paulo. As paisagens não contaminadas dão espaço ao cinza do concreto. O Brasil ganha a tela mas sua presença já havia sido apresentada anteriormente com o "turista brasileiro" (figura 1), o tal tipo vestido de verde-amarelo citado nas primeiras linhas deste texto já havia cruzado o caminho de protagonista. Num misto de vergonha alheia e dó, testemunhamos a euforia nacionalista desse sujeito que se sacode em um samba torto no meio de uma rua super movimentada em Assunção. Não à toa essa é a única personagem que cruza o caminho de Rosendo mais de uma vez. Mesmo nas ruas de São Paulo, ele continua sendo o constrangedor "turista brasileiro". Nas palavras de Ab'Saber

"o que começa a surgir é o mundo over, onde o mau gosto reforçará infinitamente a miséria, e a estratégia do cineasta será exatamente a de mergulhar na fratura do subdesenvolvimento metido a metrópole, cujo signo é a cidade de São Paulo".

Raulino aqui faz um retrato quase que premonitório da atualidade das elites nacionais. Aquela que conhece mais as ruas de Miami que as da cidade onde mora, mas brada do alto de suas varandas que sabe o que é o melhor para a nação. O porta-voz do narcisismo ufanista de Raulino, que se multiplicou e protagonizou cenas tão grotescas também na vida real, relembra o mito da superioridade de seu país em relação ao periféricos. Mas é por esse país do delírio pelo consumo que Rosendo conhece os verdadeiros brasileiros. Nas sequências na capital paulista, ganha espaço a fragmentação e nos deparamos com as histórias de seres "esquecidos". Assim conhecemos o garçom nordestino vivido por José Dumont, garçom no restaurante onde o trio irá estreiar. Ele é atrapalhado por um diabo (figura 2) rechonchudo e vermelho, a caricatura da confusão que somente o garçom consegue enxergar. O absurdo toma conta, faz rir, chega a ser até inocente. O garçom e seu demônio, literal, são as estrelas da cena, isolados. Raulino permite que eventos deslocados da narrativa assumam o protagonismo momentâneo, usando de elementos lúdicos, performáticos e cômicos. Como explica Jean-Claude

Bernardet (1985, p.68), "tudo funciona como se de repente um detalhe inchasse, dominando momentaneamente a cena e rechaçando à condição de detalhe o tema principal". Com personagens que não voltam a aparecer mas que são de fundamental importância para esse apanhado de vozes periféricas. Vozes de mais um migrante, nordestino, subempregado. Vozes de quem tem seus demônios, mesmo que esses sejam invisíveis aos outros. A linearidade narrativa tem seu ritmo compassado com o caos, assim como na sequência em que conhecemos Bertinho, o empresário dos músicos, e sua história com direito a sonhos e galinhas fantasiadas.



Figura 2

Essa narrativa assumidamente irregular de perambulação é comum ao cinema moderno, trazido pelo Neorrealismo e Nouvelle Vague. Indício de que Raulino conversa com um cinema de vanguarda, experimental, para costurar a experiência do camponês paraguaio na cidade grande. Para Bernardet (1985) "a estrutura de Noites Paraguaias não é nem uma estrutura narrativa linear, nem a de segmentos autônomos, nem alguma mistura dessas duas tendências, mas sim uma tensão entre as duas". Assim cada segmento, por mais aleatório, traz uma nova composição fundamental para o filme. A sequência em que Rosendo sonha sobre a Guerra do Paraguai, por exemplo, nos relembra do retrato da condição social que o filme trata, mesmo que de forma onírica. O protagonista é um dos soldados mortos à beira de uma casa no campo. Quando encontrado pela amada, ele e os outros homens se levantam e começam a se despir de suas fardas. A estrutura fragmentada aqui é promotora de aberturas/fendas fundamentais para a constituição de um outro espaço – o espaço de sonho – em que tais desigualdades inexistem e que a vitória/resistência é possível.



Figura 3

Noites Paraguayas é também um ensaio sobre as relações entre os povos latino-americanos e da história entre Brasil e Paraguai. Quando perguntado sobre quem ganhou essa guerra, Rosendo responde: “não sei, mas nosotros perdemos”. O jovem negro fala que também perdeu muitos parentes nessa guerra. O diálogo revela que ambos dividem um histórico de opressão. Mais tarde o mesmo rapaz aparece lendo trechos de *Vidas Secas* para Rosendo, enquanto vemos imagens do filme de Nelson Pereira dos Santos. Mais uma vez Raulino enfatiza que essa é a narrativa dos oprimidos, mas também aponta para uma certa superação. Rosendo compreende a importância de sua identidade cultural, e volta para sua terra, onde se casa e constitui família. Como aponta Bernardet (1985, p.74), o enredo se fecha sobre si mesmo, voltando a seu ponto de partida e acompanhado das devidas mensagens. O Paraguai rural volta à tela e a cidade grande é agora uma ilusão. O absurdo cabe ao outro Brasil e aos seus personagens singulares, beirando a auto-depreciação enquanto se considera o paraíso de produtividade. *Noites Paraguayas* desdenha dessa fantasia e percebe o vazio desses “slogans” deslocados de seu próprio povo, num país com uma elite econômica que desconhece a própria história. Tanto que consegue cair no mesmo golpe 52 anos depois.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AB'SABER, Tales A. M. A viagem: tradições e desequilíbrios In:_____. A Imagem Fria: cinema e crise do sujeito no Brasil dos anos 80. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

NOITES Paraguayas. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra67295/noites-paraguayas>>. Acesso em: 07 de Abr. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

PICCHIA, Pedro del. O primeiro filme falado em guarani, in *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 15 de agosto de 1982, Ilustrada, p. 64. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1982/08/15/21>> Acesso em: 16 de Abr. 2017.

XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. In: XAVIER, Ismail.; BERNARDET, Jean-Claude.; PEREIRA, Miguel. O Desafio do Cinema: a política do Estado e a política dos autores. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

COORDENAÇÃO ESTADO CRÍTICO

DALILA MARTINS é pesquisadora, professora e crítica de cinema. Bacharel em Audiovisual e Mestre em Meios e Processos Audiovisuais pela ECA-USP, onde atualmente desenvolve doutorado sobre a obra de Danièle Huillet e Jean-Marie Straub. É editora da Revista Zagaia, redatora da Revista Cinética e eventual colaboradora do periódico La Furia Umana. Já ministrou cursos e palestras em IBRACO, Biblioteca Roberto Santos, MAM-SP e Instituto Tomie Ohtake, além de trabalhar por vezes com artistas visuais, a exemplo de Carlos Fajardo e Clara Ianni. É pesquisadora vinculada ao Laboratório de Investigação e Crítica Audiovisual e ao grupo História da Experimentação no Cinema e na Crítica, ambos da ECA/USP. Atua no cruzamento entre as áreas de Estética e Filosofia da História.

JANAÍNA OLIVEIRA possui graduação em História pela UERJ (1998), mestrado (2001) e doutorado (2006) em História Social da Cultura pela PUC/RJ. Desde 2008, realiza pesquisas centradas na reflexão sobre Cinema Negro no Brasil e sobre as cinematografias africanas, sempre buscando conexões que possam incidir também na área da educação das relações étnico-raciais. Atualmente coordena o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros (NEAB) do IFRJ Campus São Gonçalo e o Fórum Itinerante de Cinema Negro (www.ficine.org).

FICHA TÉCNICA - III FRONTEIRA

Direção geral: BARROCA - Produções Artísticas e Cinematográficas Lda ME

Direção Artística: Camilla Margarida, Henrique Borela, Marcela Borela e Rafael C. Parrode

Produção Executiva: Camilla Margarida e Marcela Borela

Assistente de Produção Executiva: Cecília Brito

Coordenação de Programação Internacional: Rafael C. Parrode

Coordenação de Captação e Tráfego de Filmes: Henrique Borela

Assistente de Tráfego e Captação de Filmes: Sankirtana Dharma e Bruna Vinsky

Coordenação de técnica e de projeção: Henrique Borela

Assistente de técnica e de projeção: Sankirtana Dharma

Coordenação de Sessão: Bruna Vinsky

Produção da Programação: Camilla Margarida

Assistente de Produção da Programação: Carinna Soares

Direção de Produção: Cecília Brito

Assistente de Produção: Raquel Otto

Produção Logística e Comercial: Camila Nunes

Assistente de Produção Logística e Comercial: Livia Maffini

Produção Mostra em Trânsito: Marcela Borela

Identidade visual, comunicação visual e design: Sophia Pinheiro

Modelo da Imagem: Patri Ferreira

Projeto e Diagramação Catálogo: Leonardo Martins

Registro Fotográfico: Yolanda Margarida

Making Off: Elder Patrick e Morgana Assunção

Vinheta Audiovisual: Henrique Borela, Rafael C. Parrode

Coordenação de Comunicação: Marcela Borela

Assessoria de Comunicação: Ana Paula Mota

Assessoria de Imprensa: Ana Paula Mota e Nádia Junqueira – KomuniKopyn Assessoria de Comunicação Imprensa

Assessoria de Imprensa Mostra em Trânsito: Alessandra Alves – Arattu Assessoria de Imprensa e Comunicação

Assistente de Comunicação: Cecília Brito

Social Midia: Ana Paula Mota

Website: Carlos Filho

Legendagem: Ricardo Roqueto, Henrique Borela

Tradução Ingles: Artur Dohi, Camilla Margarida, Carinna Soares de Sousa, Juliana Cândido, Lidia dos Santos Ferreira Freitas, Marcelo Ribeiro Patrícia Porto, Rafael C. Parrode

Tradução Italiano: Marcelo Ribeiro

Tradução Simultânea Francês: Marcelo Ribeiro

Revisão Catálogo: Juliana Cândido

Projeccionistas: Bartolomeu de Sousa (Sr. Bartô) e Divino Pereira Neves

Coordenação de Residência de Crítica – Estado Crítico: Dalila Camargo e Janaína Oliveira

Juri Mostra Couradoria Mostras Comeptitivas Internacionais de Curtas: Camilla Margarida, Marcela Borela, Henrique Borela e Rafael C. Parrode

Curadoria Mostras Comeptitivas Internacionais de Longas: Camilla Margarida, Henrique Borela e Rafael C. Parrode

Curadoria Mostra Retrospectiva Rita Azevedo Gomes: Rafael C. Parrode

Curadoria Mostra Cineastas na Fronteira: Marcela Borela

Curadoria Mostra Cadmo e o Dragão: Henrique Borela

Curadoria Mostra Auto-Ficções de Boris Lehman: Rafael C. Parrode

Curadoria Mostra Land(S)Capes / Paisagens em Fuga: Toni D'Angela

Curadoria Mostra Abigail Child: Camilla Margarida

Curadoria Mostra Ken Jacobs: Rafael C. Parrode

Curadoria Mostra Geoge Clarck: Rafael C. Parrode

Curadoria Mostra em Trânsito: Carlos Cipriano e Marcela Borela

Curadoria Mostra Geoge Clarck: Rafael C. Parrode

Curadoria Mostra Ken Jacobs: Rafael C. Parrode



III FRONTEIRA

INTERNATIONAL DOCUMENTARY
& EXPERIMENTAL FILM FESTIVAL

