

A Tela como espelho



o cinema alagoano em
temas e experiências

Tatiana Magalhães (org.)

Beatriz Vilela

Chico Torres

Janderson Felipe

Leonardo Amorim

Ronald Silva

Roseane Monteiro

miragem

Miragem é o selo editorial do Mirante Cineclub

Mirante Cineclub

Chico Torres
Beatriz Vilela
Fábio Cassiano
Janderson Felipe
Leonardo Amorim
Lucas Litrento
Maysa Reis
Roseane Monteiro
Tatiana Magalhães

Conselho Editorial

Beatriz Souza Vilela
Lucas Alves Litrento
Roseane Monteiro
Virgínio
Tatiana Magalhães
Florêncio

FICHA TÉCNICA

EDIÇÃO E REVISÃO: Tatiana Magalhães
CAPA E DIAGRAMAÇÃO: Malec Valentim
FOTO DE CAPA: Minne Santos

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

A Tela como espelho [livro eletrônico] : o cinema
alagoano em temas e experiências / Beatriz
Vilela...[et al.] ; Tatiana Magalhães (org.).
-- Maceió, AL : Miragem, 2025.
PDF

Outros autores: Chico Torres, Janderson Felipe,
Leonardo Amorim, Ronald Silva, Roseane Monteiro.
Bibliografia.
ISBN 978-65-989348-1-1

1. Alagoas (AL) 2. Cinema 3. Crítica
cinematográfica 4. Reflexões I. Vilela, Beatriz.
II. Torres, Chico. III. Felipe, Janderson.
IV. Amorim, Leonardo. V. Silva, Ronald.
VI. Monteiro, Roseane. VII. Magalhães, Tatiana.

25-313457.0

CDD-791.43

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema 791.43

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

miragem

Miragem: refletindo o cinema

O cinema em Alagoas cresceu. Não apenas em números — segundo o Fórum Setorial do Audiovisual do estado (Fsal), um crescimento de 111% entre 2022 e 2023, gerando 2.444 novos postos de trabalho. Mais do que um aumento numérico, há um ganho significativo na qualidade dos projetos desenvolvidos: longas em produção, com propostas de desenvolvimento aprovadas internacionalmente, filmes premiados nos principais festivais de cinema nacional, roteiros que ganham destaque e angariam novas parcerias, produtoras que crescem. Tudo isso sem que tenhamos um curso superior de cinema.

Sabemos que a cadeia audiovisual não se faz “apenas” com produções — isso é a essência, e não é pouca coisa — mas com um envolvimento mais amplo: formação de público, realização de festivais, distribuição, divulgação. Em meio a tudo isso, algo que, ainda que esquecido, é o que garante a permanência das obras: a reflexão que se constrói sobre elas e sobre o universo em que estão inseridas. Compreender, analisar e criticar as narrativas e suas formas de apresentação, estabelecer relações, entender seus entraves e seus avanços. Refletir o cinema é garantir sua projeção para muito além da tela: uma imagem da imagem, agora ampliada, apresentada por outros ângulos, outros olhares.

Inseridos nessa busca constante de fazer crescer nosso cinema, o Mirante Cineclube se lança em mais um projeto: o selo de publicações Miragem, que tem como proposta refletir o cinema. É a partir das reflexões resultantes das nossas experiências como cineclubistas, escritores, professores, pesquisadores, realizadores, que nos propomos a compartilhar esses textos com todas as pessoas que desejem ir além das imagens e pensar conosco o cinema.

Nossa proposta é que os e-books resultantes de projetos financiados sejam compartilhados gratuitamente em nosso site (que está em fase final) e os livros físicos sejam publicados em parceria com a editora Loitxa Lab, ficando à venda presencial e virtualmente.

Miragem não é uma falsa ilusão, uma enganação: é um efeito produzido pela mente e uma projeção vista pelos olhos, proporcionada pela luz intensa em um espaço geralmente deserto. É isso que desejamos: que os reflexos presentes nessa miragem sejam oásis em nossas mentes, e possam abrir novos caminhos.

Mirante Cineclube

Sumário

APRESENTAÇÃO	8
--------------------	---

PARTE I — (RE)CONHECER PROCESSOS

E ESPAÇOS	11
-----------------	----

Processos de curadoria na Mostra Sururu de
Cinema Alagoano: reflexões sobre experiências
e identidades

<i>por Tatiana Magalhães</i>	12
------------------------------------	----

O devir-negro no cinema alagoano: Uma
reflexão sobre *Mwany* (2013)

<i>por Janderson Felipe</i>	71
-----------------------------------	----

O Averso da Paisagem

<i>por Chico Torres</i>	91
-------------------------------	----

PARTE II — DO LADO DE DENTRO:

EXPERIÊNCIAS E VIVÊNCIAS NO E COM

O CINEMA	98
----------------	----

Descolonizando territórios, abrindo espaços e
(re)construindo memórias: reflexões a partir
da Mostra Quilombo De Cinema Negro e Indígena

<i>por Beatriz Vilela e Roseane Monteiro</i>	99
--	----

Prêmio Anita das Neves de Atuação:
as simbologias da presença de atrizes e atores
no audiovisual alagoano

<i>por Ronald Silva</i>	130
-------------------------------	-----

Queimando (por um cinema corporificado)	
<i>por Leonardo Amorim</i>	140
SOBRE OS AUTORES	154

Tatiana Magalhães (org.)

A Tela como espelho:

o cinema alagoano em temas e experiências

Beatriz Vilela
Chico Torres
Janderson Felipe
Leonardo Amorim
Ronald Silva
Roseane Monteiro
Tatiana Magalhães

Maceió-AL
2025

Apresentação

Pra linguagem cinematográfica avançar, os filmes não são o bastante. É preciso um movimento em torno da formação de público, das salas de exibição, dos festivais e mostras, da crítica, dos editais, das leis e de outros programas de Estado. E até nos cenários obscuros de ataque à democracia, como em períodos de regimes ditatoriais, onde muitos desses elementos citados estavam extintos ou proibidos, o cinema deu seus pulos e continuou se transformando ao seu modo, pelo sim e pelo não, pois a arte tem dessas coisas.

Alagoas, esse nosso Estado tão pequeno, é cheio dessas forças do atraso. Em relação aos nossos vizinhos com alcance internacional já estabelecido, o nosso cinema é irmão mais novo. É nesse cenário que estamos vivendo o período mais efervescente do audiovisual alagoano, com um maior número de profissionais envolvidos, de filmes realizados e de dinheiro público espalhado entre inúmeras produções que já são destaque em festivais e laboratórios. Dos cineclubes às mostras internacionais, o público tem se tornado cada vez mais íntimo, ainda que o Estado tenha pouquíssimas salas de cinema.

A pesquisa, o ensaio e a crítica em torno dos filmes, da curadoria e dos festivais alagoanos surgem como uma afirmação desse momento. Refletir essa fase enquanto ela acontece não é um movimento ansioso, muito pelo contrário: é uma via de mão dupla. Este livro vem pra contribuir tanto com o repertório em torno do audiovisual alagoano,

quanto com a projeção dos setores para os próximos anos.

Ele é como um fotograma; como se Tatiana Magalhães, enquanto autora e organizadora, e os demais autores, nos pedissem uma pausa no meio de tanta coisa acontecendo ao mesmo tempo (ainda bem) dentro do nosso cinema.

Uma pausa pra analisar as coisas a partir do foro íntimo, como é o caso do texto *Queimando (Por um cinema corporificado)*, onde o cineasta Leonardo Amorim relata como a sua relação com o clássico *Hiroshima, Meu Amor* o fez se aproximar e desejar realizar um certo tipo de cinema. A matéria central desse ensaio é o que nos motiva a fazer todo o resto: a paixão pelo cinema, a cinefilia.

Outros textos críticos também nos oferecem uma reflexão mais atenta a dois curtas-metragens alagoanos. O realizador Janderson Felipe parte do curta *Mwany* para pensar temática e esteticamente o cinema negro do Estado em *O devir-negro no cinema alagoano: Uma reflexão sobre “Mwany (2013)”*. Já Chico Torres traça paralelos entre os problemas da cidade de Maceió com as imagens apresentadas no curta *Samuel foi trabalhar*, na crítica *O avesso da paisagem*.

Ou ainda mais, a pausa aqui pretendida também diz respeito a analisar questões pontuais dos próprios eventos locais, como é o caso do texto *Processos de curadoria na Mostra Sururu de Cinema Alagoano: reflexões sobre experiências e identidades*, de Tatiana Magalhães, que traça um estudo sobre o trabalho dos curadores da Mostra Sururu de Cinema Alagoano, uma reflexão que, sem dúvidas, vai fortalecer e

sanar problemas que esses profissionais sofrem em Alagoas.

Também é o que vemos em *Território, Memória e Espaço: Reflexões Sobre a Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indígena*. Esse texto é assinado pelas pesquisadoras, realizadoras e cineclubistas Beatriz Vilela e Roseane Monteiro, que também produzem a Mostra Quilombo. O relato, pessoal e analítico nos aproxima da ideia dos eventos do audiovisual alagoano como uma espécie de quilombo urbano, tal qual foi imaginado por Beatriz Nascimento.

Por fim, o ator Ronald Silva nos traz o texto *Prêmio Anita das Neves de Atuação: As simbologias da presença de atrizes e atores no audiovisual alagoano*, onde ele parte da existência de um prêmio da Mostra Sururu para refletir sobre a importância do trabalho dos atores e atrizes no cinema local.

Este livro é um exercício de cinema. Uns dizem que temos muito a aprender, é fato, mas já podemos refletir e ensinar algumas coisas valiosas.

Lucas Litrento
escritor, cineasta e membro do Mirante cineclube

PARTE I

(RE)CONHECER PROCESSOS E ESPAÇOS

Processos de curadoria na Mostra Sururu de Cinema Alagoano: reflexões sobre experiências e identidades

Tatiana Magalhães

Curar (é) o quê?

A ideia de escrever esse texto surgiu de reflexões sobre a minha experiência, em 2024, como uma das três pessoas que compuseram a curadoria da Mostra Sururu de Cinema Alagoano daquele ano¹. Apesar de ter sido uma seleção cujas polêmicas se deram mais fora do que dentro do processo, me surgiram alguns questionamentos, que dizem respeito ao fato de a Sururu ser a mostra mais importante para o cinema do estado e para quem faz cinema no estado — no sentido de que é entendida como a janela do audiovisual alagoano — mas que atualmente há pouco espaço para aquilo que se produz por aqui, e não apenas em termos de quantidade.

Isso porque a Mostra Sururu foi um espaço criado para dar visibilidade à produção audiovisual alagoana, mas hoje só tem espaço para exibir cerca de 20% dos inscritos, em média. Diante da quantidade de produções que ficam de fora, há de se refletir ainda mais sobre a necessidade tanto de novos espaços para que essas obras circulem, como também — e esse é o

1 As outras duas foram Kika Sena, atriz, diretora teatral, arte-educadora, poeta e performer; e Fernando Santos, artista preto, beatmaker, MC, cineasta e escritor.

ponto de partida das inquietações que movem a escrita deste texto — é preciso um cuidado cada vez maior no que se refere à seleção dos filmes que compõem a programação.

No caso da curadoria de 2024, penso que o que nos ajudou, internamente, foi o fato de que, *a priori*, conversamos sobre os critérios e as determinantes que usaríamos para escolher os filmes. Foi importante levantarmos alguns aspectos que consideramos relevantes, estabelecer um cronograma e uma sistemática de apreciação e discussão para pesar nossas opções.

No entanto, me perguntei como havia sido com os demais grupos, para as pessoas que fizeram parte das outras curadorias, vivenciar essa pressão de selecionar os filmes que, suposta ou idealmente, deve(ria)m representar o que se produziu no cinema alagoano no período. Afinal, como esses grupos estabeleceram as suas diretrizes? Que critérios foram usados para selecionar ou excluir filmes e de que forma eles se alteraram ou se alteram em relação à conjuntura (setorial, local, nacional, mundial)?

Ou seja, me interessava saber como eles lidaram com as conjunturas, as obras inscritas e as demandas de tempo e produção, quais os parâmetros usados pelas curadorias, de que maneira eles se alteram com o tempo e de que forma essas escolhas acabavam por determinar ou até mesmo por “desestabilizar” o perfil, o desenho do que é a Mostra. Diante do crescimento no setor, as “fórmulas” usadas para definir o que representa nosso audiovisual ainda são as mesmas?

Além disso, queria compreender a importância que essas pessoas atribuem ao evento e ao papel da curadoria, além de revelar como se deram as suas experiências, entendendo que cada um dos curadores carrega histórias e ligações as mais diversas com a produção audiovisual alagoana.

Junto a essa questão, pensei ainda nas dificuldades, na pluralidade, na dialogia e também no reconhecimento do curador como papel fundamental na cadeia produtiva do cinema, mas que passa, ainda, por um processo de invisibilização, a despeito da responsabilidade que carrega². Não por acaso, a discussão sobre invisibilização foi levantada por duas das pessoas que entrevistei³ para escrever este texto, Beatriz Vilela e Larissa Lisboa, que também, inclusive, colaboraram com o levantamento das equipes curatoriais da mostra.

É certo: em uma mostra ou festival de cinema, o destaque vai ser dos artistas, realizadores, equipes, atores e atrizes, além do júri, geralmente composto por profissionais, artistas, estudiosos, críticos e produtores de cinema.

2 Prova disso foi uma certa dificuldade de encontrar o registro das pessoas que exerceram esta função na I Mostra Sururu até hoje. Mesmo no catálogo de 10 anos da Mostra (2019), para o qual foi feito um importante trabalho de resgate de obras, premiações e júri, bem como a ficha técnica dos filmes vencedores, poucas são as edições em que o nome dos curadores é citado.

3 Dos 32 curadores e curadoras que atuaram nas mostras de 2013-2025, cujos nomes consegui levantar e constam neste texto, enviei as perguntas para 25 deles, e obtive a colaboração de: Amanda Duarte, Roseane Virgínio, Beatriz Vilela, Larissa Lisboa, Janderson Felipe, Chico Torres, Nilton Resende, Leonardo Amaral e Lucas Litrento. Além disso, também entrevistei Maysa Reis, que atuou como produtora da Mostra por alguns anos. A elas e a eles, meus agradecimentos pela contribuição, prontidão, disponibilidade e pela lucidez com que fizeram seus apontamentos.

Enquanto isso, além da produção e agindo neste entremeio, há a curadoria, a qual tem, numa análise superficial, uma tarefa árdua (e que resvala em toda a produção): dizer quem fica de fora da festa antes de a festa começar. E quanto menor é o universo que o festival engloba, maiores as consequências, uma vez que as expectativas de “fazer parte” são alimentadas mais arduamente.

Para exemplificar: em 2024, a Mostra Sururu estava em sua 15^a edição e segue sendo, como ouvi de um dos autores de clipes selecionados em 2024, “o Oscar do cinema alagoano”. Isso que diz muito sobre a felicidade de quem é selecionado, mas nada sobre quem teve sua obra preterida, cuja reação pode se assemelhar a de um torcedor de filme brasileiro no Oscar — aquele que, ainda que nem goste tanto de cinema nem veja filmes nacionais, ou pior, sequer tenha assistido aos demais concorrentes, não vê justificativa para ter “perdido” e resolve descontar sua revolta em rodas de conversa ou mesmo em redes sociais, xingando quem o preteriu ou desmerecendo os demais participantes.

Assim, condensando essas reflexões e as colocando como ponto de partida, encaminhei aos entrevistados (ao menos um partícipe de cada ano), quatro questões, abordando os seguintes aspectos: 1) o papel da curadoria dentro da cadeia produtiva do cinema; 2) os principais desafios de uma curadoria feita a partir da seleção de filmes inscritos (como é o caso da Sururu); 3) os principais desafios de ser curador da Mostra Sururu; 4) a experiência de cada um como curador da Mostra.

É a partir dessas perguntas que organizo este texto. Inicialmente, tento discutir o papel da curadoria, o que ele representa e o seu significado dentro de uma mostra/festival, abordando também um olhar da produção sobre essas escolhas. Em seguida, falo brevemente sobre a história da Mostra Sururu, sua importância para o audiovisual alagoano e alguns desafios, especialmente no que se refere à curadoria, para então voltar a uma conjuntura de subjetividades, em que sujeitos e situação se autodeterminam, onde razões e contextos são trazidos para eu possa, novamente, retornar o olhar para a minha própria experiência e falar desse processo e das minhas conclusões após esses diálogos e estudos.

O Ato de curar e sua importância na cadeia produtiva do audiovisual

A etimologia da palavra curadoria remete à ação do curador como um ato de cuidado. De acordo com o dicionário Houaiss, temos as seguintes definições: “(s.f.) 1. Ato, processo ou efeito de curar; cuidado”; e para curador: “1. O que cura um doente [...]”. Seguem-se mais três acepções da função de curador, mas “curador de artes” é especificado mais adiante como “quem se encarrega de organizar e prover a manutenção das obras de arte em museus, galerias, etc.” (Houaiss; Villar, 2009, p. 586).

Atuar como curador é, assim, um ato de cuidado, e, como quase todo ato de cuidado, é muitas vezes invisibilizado. Os curadores se colocam no processo de produção, ante-

cedendo e antevendo o que o público supostamente “deve” ver. Este é, também, um processo de cura, na medida em que busca levar ao outro o que precisa (o tratamento) para seguir seu caminho de uma melhor forma. É bom lembrar que tratamento também é entendido no sentido de seleção minuciosa, uma busca por eliminar as falhas e excessos a partir de um olhar “acurado”. De certa forma, fazer curadoria é pensar na arte como forma de lidar com as feridas. E só se cuida bem daquilo de que se gosta.

Esta tarefa sempre fez parte do universo artístico, estando fortemente ligada às artes visuais, pintura, fotografia, etc. Posteriormente, o cinema e, ainda com menor visibilidade, festivais de música ou literatura contam com curadorias especializadas. E como mostra Gonring (2015), exercer a função de curador vai muito além de selecionar obras: é um ato de composição que pode, inclusive, ser entendido como uma nova criação.

[...] mais do que o trabalho quase editorial em cima do material produzido por outras pessoas, a curadoria implicaria o estabelecimento de diálogos [...]. A criação de tais interações seria necessária para *transformar em conhecimento* a crescente produção de informações na *era digital* (Gonring, 2015, s.p., grifos do autor).

Sem entrar na discussão sobre a arte na era digital, a citação nos diz sobre como a função de curador passa a ser

compreendida também como construção de linguagem ou, ainda, como prática criativa. Este pensamento foi também destacado por Chico Torres⁴, curador da Mostra Sururu em 2018, para quem

em certo sentido, a curadoria também pode ser compreendida como um processo criativo. Para além de escolher os filmes que farão parte da mostra, ela também pensa em possíveis conceitos ou, pelo menos, uma ‘cadeia de pensamento’ que surge através da ordem de exibição desses filmes selecionados (Torres, 2025).

Apesar de esta não ser uma função nova, mesmo quando falamos de cinema, que é o foco deste texto, apenas recentemente vem sendo vista e estudada como parte importante dentro da cadeia produtiva do audiovisual. Pode-se dizer que até pouco tempo, fazer curadoria de filmes era entendido genericamente como um lazer, uma tarefa menor, destinada a pessoas envolvidas com a área. Isso porque, afinal, seria “apenas” ver filmes e selecionar os “melhores”. Além disso, há o senso comum de que, como ver filmes é frequentemente associado ao descanso, ter acesso gratuito a todo um universo de produções que talvez nem circulem comercialmente seria até uma espécie de privilégio!

Tal concepção pode ser associada a algo comum a seu tempo, uma vez que a sociedade capitalista associa trabalho

⁴ É doutor em filosofia, professor, cineclubista e crítico de cinema. A entrevista foi concedida à autora por Whatsapp em 20 de abril de 2025.

a sofrimento, sacrifício, sendo esta uma das razões pela qual artistas são vistos pela parcela conservadora da sociedade como pessoas disfuncionais e improdutivas, em uma visão extremamente preconceituosa e limitada. Mas essa visão não pode — e nem deve — estar presente em um setor onde se busca a profissionalização.

Esta visão sobre quem trabalha com arte ainda é forte na sociedade, ainda mais em tempos conservadores como os atuais, mas ao menos há um processo em discussão sobre o papel do curador, e que muitas vezes decorre da vivência e da busca por sair de uma perspectiva amadora, entendendo também amador como quem faz “por amor”. Maysa Reis, que produziu a Mostra Sururu durante alguns anos, por exemplo, reconhece que mudou o seu entendimento sobre o que é ser curador e sua importância durante seu processo de experiência dentro deste universo:

[...] eu demorei pouco pra acompanhar a real importância desse papel. Mas quando eu comecei a entender e não só dentro da produção da Sururu, mas pouco antes até mesmo com os próprios filmes em que eu participei, em que fui da equipe, entendo a curadoria como esse lugar do olhar mais amplo, né? do lugar que pode projetar e pode pulverizar assim tantas potências. Eu não gosto muito desse termo potências mas eu sei que a curadoria tem esse poder, de trazer à luz certas questões, certos pontos pra dar destaque e também pode fazer com que o nosso cinema seja reconhecido por

algum elemento ou destacar algum tipo de fazer que eu acho que o cinema alagoano tem, por exemplo. (Reis, 2025)⁵

O entendimento de Maysa coaduna com um processo que vem se constituindo como uma relação entre teoria e prática, isto é, por meio de estudos e de ações nas produções fílmicas e de festivais. Ao se colocar como realizadora e ao também exercer o papel de curadora em alguns espaços, bem como ao fazer um mestrado em cinema, Maysa ampliou sua visão sobre o papel da curadoria.

Larissa Lisboa⁶ também reflete sobre como a posição em que se encontrava de certa maneira determinava a forma como enxergava esse trabalho. Segundo ela, que também é realizadora e pesquisadora, tendo sido curadora da mostra no ano de 2014, “Enquanto espectadora era fácil invisibilizar o desafio de participar de uma equipe de curadoria, de visualizar dezenas ou centenas de filmes, nem sempre com tempo suficiente, lidando com consensos e dissensos e observar por fim o que foi possível de levar ao público” (Lisboa, 2025).

Lisboa levanta ainda a importância de que haja um olhar mais cuidadoso em relação a esta função “principalmente a partir do investimento em formação e melhores con-

5 A entrevista foi concedida à autora, por Whatsapp, em 02 de abril de 2025.

6 É gestora e uma das idealizadoras do portal Alagoar, voltado exclusivamente para o audiovisual alagoano. É artista visual, montadora e diretora. Entrevista concedida à autora no dia 12 de março de 2025, quando enviou, por Whatsapp, documento de texto com as respostas.

dições de trabalho”, uma vez que o vê como:

um espaço que tem sempre muito poder e potência, mas que na maioria das vezes acaba sendo limitado e tem como resultado curadorias que parecem repetir o que já havia sido feito anteriormente, ou que seguem priorizando apenas os filmes mais alinhados com o mercado (Lisboa, 2025).

Larissa, apesar de ter sido uma das poucas pessoas entrevistadas a tocar nestas questões — a importância de formação em curadoria e a tendência em repetir a lógica mercadológica na seleção — aponta para uma perspectiva que tem sido bastante abordada por pesquisadores do cinema, especialmente nos últimos anos, quando esse campo de estudos teve mudanças em seus paradigmas. Ikeda (2022) destaca que os estudos tradicionais sobre o cinema se concentram no binômio obra-autor, e que esta forma de ver o universo das produções cinematográficas interferiu na construção de nosso olhar sobre a história do cinema. E, embora não seja óbvio a princípio, essa discussão tem a ver com curadoria.

Nessa mudança de paradigma, passa-se a considerar “questões culturais, tecnológicas, sociais e institucionais, buscando também investigar as estruturas e os processos que dão forma às obras audiovisuais e suas relações com a sociedade” (Ikeda, 2022, p.183). Assim, ainda segundo este autor, “A história do cinema passa a ser vista, portanto, como uma complexa teia de inter-relações, aproximando os seus proces-

“... e os seus aspectos internos de produção com o contexto que envolve as circunstâncias históricas, sociais, tecnológicas que influenciam sua realização” (Ikeda, 2022, p.183).

Ou seja, mais do que entender e analisar filmes e acreditar que o cinema é isto, é saber que ele é *também* isso, de forma que alguns outros objetos passam a receber outros olhares, especialmente os festivais e mostras.

O circuito de festivais revela-se não apenas como instância de discussões e debates sobre a forma cinematográfica, mas como parte da engrenagem da indústria cinematográfica enquanto mecanismo de apoio à distribuição. Os festivais não apenas exibem filmes, mas são um ponto de encontro entre formadores de opinião (Ikeda, 2022, p.186).

Entendo que, para falar sobre o papel da curadoria, é preciso falar sobre o que representam os espaços pensados como lugares de circulação das produções, em que há não somente uma “reunião de cinéfilos”, mas um lugar em que economia e cultura se encontram, onde pautas são ressaltadas: as exibições não são meros compilados ou apenas uma reunião dos supostamente melhores filmes inscritos, mas uma coletânea representativa de uma história, a construção de um discurso. Para Amanda Duarte⁷, esse papel:

⁷ Multiartista e jornalista, coidealizadora do portal Alagoar, atua no cinema alagoano em diversas funções, como direção, assistência de direção e produção. As respostas à entrevista foram enviadas por mensagem de whatsapp em 14 de maio de 2025. Foi curadora da

é muito importante na condição de recorte não no sentido de exclusão do que não está dentro desse recorte, mas no sentido de definir um fragmento de obras que dialoguem entre si e provoquem algo no público para além do que fazem individualmente (Duarte, 2025).

A perspectiva de construção de uma história e da circulação e permanência dos filmes resvala, também, na repercussão provocada por eles, isto é, sobre o impacto que exercem sobre quem os vê e a forma como os lê e como essa leitura reverbera. Não à toa, Cabral (2023) reflete em sua dissertação sobre o “crítico-curador”, entendendo que, cada vez mais, esse lugar é ocupado por pessoas que pensam os filmes dentro de um espaço-tempo e escrevem sobre eles.

Esse “perfil híbrido”, como ele chama, ocorre porque “São atuações que possuem muito em comum ao residir numa posição de juízo de valor, por exemplo” (Cabral, 2023, p.107). Em suas pesquisas e a partir de entrevistas com esses profissionais, ele mostra que os perfis se encontram, especialmente, nos festivais de cinema, não como uma migração, mas como uma expansão, especialmente porque nesse espaço é possível que os profissionais sejam remunerados.

A aproximação entre as funções de crítico e curador foi ressaltada por Chico Torres, para quem “a curadoria também se relaciona com aspectos da crítica cinematográfica, seja por seu olhar analítico sobre as obras, como também devido ao

caráter de formação de conceitos e direções estéticas que os filmes, relacionados, podem sugerir” (Torres, 2025).

Há, portanto, uma relação próxima entre pensar e escrever sobre os filmes e ter a responsabilidade de escolher e alinhar as obras de forma que elas possam repercutir em espaços diversos e contribuam para que novas janelas se abram. Leonardo Amaral⁸, curador da Mostra Sururu em 2022, destaca o papel articulador da curadoria dentro da cadeia produtiva, entendendo-a como: “uma das principais responsáveis na etapa de circulação dos filmes, funcionando como um termômetro do momento histórico e cultural”.

De acordo com ele, cada proposta curatorial segue caminhos determinados. “É mais sobre um discurso que um agrupamento de filmes constrói sobre o estado da amostragem de obras que curadoras e curadores entraram em contato, quais elementos acham importante destacar”.

E esse discurso reverbera social e setorialmente: se por um lado ele é constituído por escolhas que levam a um “panorama” de uma dada produção; por outro, pode servir de parâmetro para uma valorização mercadológica ou artística. No caso dos grandes festivais, estamos falando da distribuição e exibição de obras em circuitos ditos independentes, ainda que funcionando dentro da mesma lógica.

Juntamente à discussão sobre a importância desses es-

8 Leonardo é realizador alagoano, criador e diretor artístico da “Mostra Que Desejo”, cineclubista e crítico de cinema, e concedeu a entrevista à autora no dia 24 de março de 2025, quando enviou as respostas em mensagem de texto pelo Whatsapp.

paços de exibição para filmes que, em sua maioria, sequer entram em circuitos comerciais – mesmo aqueles que contam com um melhor financiamento dentro dos parâmetros brasileiros – há ainda um debate contemporâneo e fundamental: a pluralidade de gênero e raça nessas obras. E se antes se pensava em como os filmes são, desde sua concepção, resultado de equipes e olhares em sua maioria brancos e masculinos, hoje o debate se amplia para outros lugares de ocupação e que, inclusive, interferem na própria seleção de filmes.

Martins (2018), em uma pesquisa sobre gênero e raça nos festivais de cinema brasileiros de 2017⁹, nos alerta que esse debate perpassa não apenas a composição de equipes dos filmes, mas também pela forma como são estruturados os júris e as curadorias. Em relação à curadoria, dos 84 curadores que participaram dos festivais que compõem o *corpus* do seu estudo, apenas 4% era de pessoas pretas, e mais da metade deles (56,6%) era de homens brancos.

Outros dados interessantes: ao analisar o tipo de curadoria, dividindo-a nas categorias “geral ou de todo o festival” e “especial, temático, mostras secundárias ou curtas-metragens”, percebeu-se na pesquisa que os homens brancos continuavam sendo maioria, mas havia maior presença de pessoas negras em curadorias gerais e de longas-metragens. No en-

9 A autora selecionou 19 Festivais pelo Brasil. Não foram incluídos os que só exibiam curtas-metragens. O recorte tomou por base dados do Mapa de Mostras e Festivais da Ancine e do Painel Setorial dos Festivais Audiovisuais do Fórum Nacional Organizadores de Festivais de Cinema. Dos 19 festivais selecionados, dois contavam apenas com documentários e um é voltado para documentários e filmes experimentais. Três festivais tinham recortes temáticos específicos: cinema negro, cinema feminino e cinema periférico.

tanto, todas elas estavam inseridas em festivais com recorte racial ou de periferia¹⁰.

Neste sentido, cabe intensificar o debate sobre a pluralidade na composição desses grupos, levando-se em conta a sua importância dentro de um processo da cadeia do audiovisual. E para além das questões de gênero e de raça, há de se perceber outras — como a linguagem —, e que incidem na forma como essas seleções/premiações são construídas e que são atravessadas pela identificação desses sujeitos e a observância dos aspectos aqui levantados, mas também na forma como essa composição determina novas formas e aspectos a serem considerados quando da escolha de filmes.

Num momento em que esses grupos vêm tendo conquistas consideráveis no campo da produção audiovisual, como as cotas em editais de produção da Ancine e do Ministério da Cultura, é preciso pensar também na recepção das obras feitas por esses novos e novos diretores/as, roteiristas e produtores/as. Se histórias mais diversas serão contadas, é preciso que olhares mais diversos analisem, avaliem, sele-

10 Em relação ao júri, cabe ressaltar que a pesquisa também traz dados interessantes, mas como nosso foco é a curadoria, optamos por não os trazer no corpo do texto. Basta destacar que há uma maior presença de mulheres brancas, mas que elas compõem mais júris de festivais de documentários, e as ficções são julgadas, em sua maioria, por homens brancos. O percentual de pessoas pretas e pardas é semelhante ao da curadoria. Interessante destacar que, se por um lado os festivais de recorte se mostram mais plurais e buscam paridade em seus júris e curadoria, por outro em festivais de recorte de gêneros todas as mulheres (curadoria e júri) eram brancas. Fundamental ponderar que a pesquisa fez o levantamento em apenas um ano (2017) e que, de lá pra cá, houve avanços nessa realidade.

cionem e ordenem essas histórias; bem como as premiem (Martins, 2018, p. 10).

A pesquisadora Amaranta César¹¹ tem apresentado importantes reflexões sobre o processo de curadoria em festivais, no sentido de abordar a construção de identidades em uma perspectiva contra-hegemônica. No texto de apresentação da “Vivência em curadoria da perspectiva das mulheres”, da edição de 2016 do CachoeiraDoc, ela coloca um interessante ponto de partida para se pensar o papel da curadoria: a de que “[...] a curadoria, instância fundamental para a inscrição dos filmes na História dos cinemas, é uma ação política e perspectivada” (César, 2016, *apud* Garret, 2022, p. 280).

Desta forma, ao pensar representatividade e representação e propor métodos e ações no sentido de evidenciar o papel político da curadoria no processo de “agenciar invisibilidades e apagamentos”, ou seja, um processo ativo em que se busca ampliar vivências e debates sobre produção, presença e imagem, César nos evidencia que a curadoria é fundamental no processo de construção, desconstrução e reconstrução de identidades. Trata-se de uma forma de agir e pensar o presente, possibilitando um deslocamento daquilo que nos é imposto pelo próprio sistema capitalista, se contrapondo a um capital simbólico que, como ela coloca, muitas vezes é replicado pelos pequenos festivais sem que sequer se aperceba.

11 Professora do curso de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB), em Cachoeira (BA). Idealizadora do CachoeiraDoc, doutora em Cinema e Audiovisual pela Universidade de Paris III – Sorbonne-Nouvelle (2008).

É neste sentido, relacionando o aumento na produção com as possibilidades de potencialização de espaços que o processo de curadoria é entendido como fundamental, um ato político e estético.

Talvez um pensamento rápido a se fazer seja: “cresceu a produção, então precisa crescer o circuito (de festivais)”. E não é disso que se trata. Precisa crescer um circuito que tenha identidade, que se configure como uma comunidade, que se configure como um espaço de sociabilidade, com parâmetros de legitimação, com códigos compartilhados. **Então a curadoria, de alguma maneira, configura um espaço cultural, social, que forja elementos que permitem uma construção de comunidade na mediação entre as obras e a recepção** (César, 2022, p.283, grifos nossos).

Ao discutir sua experiência dentro do CachoeiraDoc e o que esse espaço permite na prática, César nos explica que a ação de curar integra um contexto amplo em que há de se compreender a produção de uma memória como construção do futuro. É nesse movimento de identidade/identificação como proposta de ação que podemos afirmar aqui que um espaço de exibição, seja um festival ou uma mostra, deve estar inserido de forma crítica em seu contexto e tempo histórico.

Beatriz Vilela¹² foi curadora da Mostra Sururu no ano de 2017, e pensa na mesma linha de César. Para ela, a curadoria

é responsável por selecionar não apenas filmes que devem ou não ser assistidos pelo grande público, mas ela também representa um ideal de sentidos, espaços, pessoas e discursos que merecem ou não ter tela, ou seja, é a curadoria que dá um certo poder e vida a permanência dos filmes dentro da cadeia produtiva do cinema. É a partir desse lugar de poder que nós podemos contribuir para a manutenção de um estereótipo ou mesmo ousar compor uma reparação histórica diante do que deve ser visto (Vilela, 2025).

Obviamente, são propostas muito distintas e com atores muito diferentes, mas há de se relacionar esses espaços de exibição para entender, afinal, o que é e o que pretende ser a Mostra Sururu de Cinema alagoano, na medida que, sendo essa janela, também é uma porta. Entender o nosso contexto sócio-histórico e o que se pretende é, portanto, tarefa primordial para que se construa não apenas uma memória do audiovisual, mas uma ação deste sobre a realidade alagoana e seus simbolismos.

12 Doutoranda em Ciências Sociais, estuda festivais de Cinema no Nordeste brasileiro, é cineclubista, realizadora, militante da cultura e pesquisadora. A entrevista foi concedida à autora em 07 de abril de 2025, quando as respostas foram enviadas em documento escrito, por Whatsapp.

Janderson Felipe Tavares, curador da Mostra Sururu no ano de 2020, também levanta importantes questões sobre o papel da curadoria:

Acredito numa curadoria que não só pense no cuidar dos filmes como diz origem da palavra, que já é muito, assistir e organizar os filmes, mas mais do que isso, que pense com o tempo que estamos vivendo, uma curadoria provocativa, que instiga e leve a reflexões e discussões para as sessões que esses filmes estarão, acredito que isso faz girar parte da roda que faz o cinema, pois é da reflexão gerada do que se está vendo, do que está sendo discutido, que vai formar o público, o exibidor e o realizador (Tavares, 2025)¹³

A visão de Janderson se agrega à visão da curadoria como processo mediador entre produção e recepção e que, desta forma, tem uma importância fundamental na repercussão e na construção de olhares sobre os filmes, e, em outra instância, na forma como essas discussões estão interligadas com a realidade em que as obras se inserem.

A função de mediação exercida pelo curador também é destacada por Lucas Litrento¹⁴, curador da edição de 2018,

13 É realizador, pesquisador e cineclubista; idealizador da Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indígena. Entrevista concedida à autora em 03 de abril de 2025, quando as respostas foram enviadas em documento escrito, por Whatsapp.

14 Escritor, cineclubista e realizador audiovisual. Entrevista concedida à autora em 19 de março de 2025. As respostas às perguntas foram enviadas por texto, via Whatsapp.

para quem a curadoria “além de apresentar obras distintas pro espectador, gera discussões e debates que vão de uma veia educacional (de formação de público e entendimento dos filmes) até pelo caminho da desconstrução de estereótipos em torno do cinema local”.

Roseane Monteiro Virgínio¹⁵ atuou duas vezes como curadora da Mostra Sururu: em 2018 e 2021. Seu olhar sobre esta função vai ao encontro do que é trazido por Jander-son e Lucas. Para ela, a curadoria “é esse grande mediador de provocações, em vários sentidos, né? Você pode sonhar, pensar, refletir, por meio desses filmes, que são provocados por meio da curadoria” (Virgínio, 2025).

Para discutir essa percepção sobre o papel de provocação, reflexão e, portanto intervenção por meio de como se compõe as sessões de uma mostra ou festival, é importante que se pense nesses espaços não como um “lugar no mundo”, que possui uma identidade fixa, mas como um lugar de horizontes e perspectivas que se desenham justamente pela possibilidade de contraposição, debate e movências que se dão a partir dessa mediação. Ao falar sobre a experiência do CachoeiraDoc, César nos traz importantes reflexões sobre esse lugar:

15 Doutoranda em história, pesquisa cinema desde a graduação, é cineclubista, realizadora e curadora de diversas mostras de cinema em Alagoas; produtora e uma das “mentoras” da Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indígena. A entrevista foi concedida à autora em 07 de abril de 2025. As respostas às perguntas foram enviadas por escrito e em áudio, via Whatsapp.

[...] O entendimento de um lugar de enunciação, de um lugar de mediação que não é qualquer lugar. [...]

A identidade é um posicionamento histórico, e eu tenho gostado de pensar que, mais do que isso, é uma intervenção na História. Então há momentos em que é preciso se nomear, assumir uma identidade para resistir à prática de apagamento, por exemplo. Se a gente pensar na curadoria como lugar até de forjamento, digamos assim, de forjar uma identidade, de construção de identidade, é no entendimento da identidade como alguma coisa absolutamente histórica e em constante elaboração e reelaboração, porque está posicionada historicamente. (César, 2022, p. 287)

É a partir desta perspectiva e deste debate que vamos, de maneira mais direta, situar a Mostra Sururu e como atuaram as pessoas que exerceram esta função, bem como apresentar alguns gráficos que mostram a composição desta curadoria por gênero e raça.

A Mostra Sururu: desenvolvimento e identidades

A Mostra Sururu de Cinema Alagoano foi criada em 2009 pela Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-Metragistas, seccional Alagoas (ABDeC-AL). Teve como proposta, naquele momento, dar visibilidade aos filmes produzidos no Estado, sem caráter competitivo. Também não

se restringiu às produções realizadas no ano, trazendo filmes realizados entre 2004 e 2009, além de *Papa Sururu*, de 1990 e *Ponto das Ervas*, de 1978, ambos do cineasta Celso Brandão. Foram 28 filmes, dos quais três eram animações; outros três, ficções, e os demais, documentários. As exposições aconteceram no Centro Cultural SESI (atualmente, Arte Pajuçara), Fita (atualmente, Unima), UFAL e calçadão do comércio.¹⁶

É importante destacar que, como apresenta o Catálogo Comemorativo de 10 anos da Mostra Sururu, o evento veio ocupar um lugar de vacância no que se refere à articulação do setor audiovisual, garantindo a este um espaço que veio a ser fundamental para seu desenvolvimento. Isso porque, entre os anos 1980 e 2000, as produções realizadas no estado eram resultado de iniciativas isoladas (FSAL, 2019).

A Mostra não aconteceu em 2010, retornando apenas em 2011, desta vez com premiação e atividades formativas no Espaço Cultural Linda Mascarenhas, além de concentrar as exposições no então Centro Cultural Sesi, que sediou a Mostra também em 2012, ambas as edições com 16 filmes. Em 2013, o evento contou com 22 filmes e aconteceu na Praça Multieventos¹⁷.

De 2014 em diante, com exceção de 2020 e 2021, em virtude da Pandemia de Covid-19¹⁸ a Mostra voltou a ocor-

16 A lista completa dos filmes pode ser conferida em <https://mostrasururu.com.br/edicoes-anteriores/>

17 Mais adiante trazemos o número de filmes selecionados e equipes curatoriais.

18 Em 2020 a Mostra foi totalmente on-line e em 2021 teve formato híbrido, com exibi-

rer no cinema, agora reinaugurado como Centro Cultural Arte Pajuçara. Ao longo dos anos, o número de produções variou, e algumas vezes foi realizada uma mostra paralela, não competitiva, iniciativa que surgiu como proposta da curadoria de 2018. Apenas naquele ano essa iniciativa foi presencial, as demais mostras paralelas foram de caráter virtual.

Como já dito, os processos de transformação da Mostra Sururu se dão na perspectiva de um espaço que é pensado para dar visibilidade ao que é produzido em Alagoas, que muitas vezes não encontra espaço de circulação local, mas que passa a ser uma vitrine para o país daquilo que se produz, ampliando assim o papel e as perspectivas da mostra. Cabe destacar que o estado sequer possui curso superior de formação em audiovisual. Some-se a isso o fato de que curtas-metragens ocupam, de certa forma, um lugar secundário dentro da cadeia produtiva do cinema.

Mas, como é de se esperar, esta visibilidade que vai sendo conquistada, ainda que em um nicho específico, vai envolvendo mais pessoas, especialmente quando há incentivo público — que é irregular e cuja ampliação local é resultado justamente da articulação e do debate público promovidos pelo setor. Esta demanda vai exigindo maior articulação da produção, agora já de responsabilidade do Fórum Setorial do Audiovisual Alagoano (FSAL), na busca de compor uma

ções em espaços abertos. Foram realizadas atividades presenciais atendendo às recomendações de segurança, como o uso de máscaras e distanciamento.

curadoria comprometida com esta realidade e um júri que contribua para a visibilidade das obras alagoanas.

Aqui, cabe um adendo: sendo o evento pensado por pessoas que estão efetivamente envolvidas neste universo, há alguns questionamentos externos sobre os processos de premiação e seleção, especialmente à medida em que a Mostra vai crescendo. Sobre isso, há de se ressaltar que o corpo de jurados é sempre composto por profissionais de outros estados, o que não ocorre com a curadoria, formada por pessoas que moram, nasceram ou mantêm alguma identidade com esta realidade, desde que não estejam envolvidas com nenhuma das produções daquele ano. Como conta Maysa Reis:

a curadoria da sururu ela tem alguns algumas especificidades [...] a gente tentava não repetir os nomes e ser uma curadoria diversa, de pessoas que são ligadas ao audiovisual mas que também dialogam com outras linguagens, enfim, que tivessem também olhar cuidadoso, ao ato de curar e ao processo do cinema alagoano, né? que quando a gente está curando filmes alagoanos ou quando a gente está olhando pra esse recorte de cinematografia que a gente olhe levando em consideração a nossa realidade, levando em consideração a forma que a gente faz cinema, a oportunidade que a gente dá pra novos realizadores, enfim as janelas que a gente abre [...]. Mas de uma maneira geral, eu acho que o desafio maior é você reconhecer as potências mesmo, né? eu dei essa palavra mas

assim, reconhecer não só a qualidade, nem a quantidade, mas reconhecer o que há de mais valioso naquela produção (Reis, 2025).

Maysa conta que o convite para compor a equipe de curadoria é feito muitas vezes a pessoas que não são “curadoras” — o que reforça o entendimento de que esta é uma função para a qual as pessoas estudam, se preparam etc. — e que um dos critérios é privilegiar a diversidade na composição do grupo, a fim de obter uma diversidade de olhares. O resultado é que, de acordo com a percepção da produtora/realizadora, há uma vontade geral não de “dar um significado” ao cinema alagoano, mas de fortalecê-lo, de dar voz, de abrir caminhos.

A heterogeneidade do grupo que compõe a curadoria é um dos elementos que o Nilton Resende¹⁹, curador no ano de 2022, destaca como fundamentais. Para ele, a heterogeneidade deve se refletir nas escolhas das obras, “para que nós tenhamos a possibilidade de ver filmes os mais distintos entre si” (Resende, 2025).

Uma ideia do que deve ser a Mostra, o seu formato, o que se pretende com ela pode gerar conflitos, no sentido em que, ao ser convidada para compor uma curadoria, a pessoa é e não é parte da produção, e, em tese, são dadas algumas diretrizes que devem ser seguidas (por exemplo, respeitar o tempo e dias disponíveis para exibição). Mas, supostamente,

19 Escritor, professor, ator e realizador audiovisual. Entrevista concedida à autora em 21 de abril de 2025, por áudio enviado via Whatsapp.

não cabe à produção direcionar as escolhas do grupo, tendo este a liberdade para realizar sua seleção.

No entanto, entra em discussão também a questão da unidade artística, sobre a qual é necessária alguma reflexão. Afinal, esta é uma das dificuldades enfrentadas pela equipe curatorial e se relaciona diretamente com a produção e construção da Mostra Sururu.

Trocas e processos: desafios e perspectivas de compor uma curadoria na Mostra Sururu

Neste ponto de discutir como os entrevistados veem as dificuldades de selecionar as obras a serem exibidas a partir de uma relação de filmes inscritos (lembrando que as curadorias diferem a partir do perfil do evento e do universo de filmes), já trago as respostas de forma a relacionar com os desafios que enxergam para a própria Mostra, isto é: reúno aqui as questões 2 e 3 da entrevista.

Larissa Lisboa destaca que há, em geral, um desafio inicial, que é o de “curar a curadoria” e, neste lugar, definir como será a visualização, a metodologia e o processo seletivo. Para ela, é mais difícil selecionar poucos filmes para uma mostra competitiva, como é o caso da Sururu, e considera mais impactante criar uma curadoria com filmes fora de competição.

A troca entre os membros da equipe também é apontada por ela como um dos desafios, aspecto que também é trazido por Chico Torres como algo a ser colocado, uma vez que mexe em questões subjetivas. Ele lembra que, se por um lado há a importância da diversidade no grupo, por outro há a possibilidade de haver um “desencontro estético” que pode levar a entraves. Sobre sua experiência, o curador ressaltou a positividade do encontro presencial da equipe com quem trabalhou, vendo filmes juntos e discutindo em tempo real.

No que concerne à seleção de obras na Sururu, Torres destaca a desigualdade na cadeia produtiva do cinema alagoano, o que é exposto pela discrepância estética entre os filmes. O número de obras inscritas também é notado por ele como um desafio; ao que Lisboa sinaliza o tempo como um complicador.

Nilton Resende, por sua vez, fala sobre o crescimento do setor como um fator que dificulta a escolha de obras, uma vez que, ao fazer um recorte a partir do norte definido pela curadoria, sempre há a sensação de que algo muito bom pode ter ficado de fora, ao mesmo tempo em o recorte não pode ser excludente — ele se refere ao fato de que há filmes “bem feitos” não selecionados e que acabam preteridos porque há outros que, mesmo com menor qualidade técnica, trazem coisas interessantes — motivo pelo qual também acha interessante haver uma mostra paralela.

Questões como a relação mais aprofundada entre produção e a equipe de curadores, valorização e remunera-

ção (não entendidas como sinônimo, mas relacionadas) foram trazidas por grande parte dos entrevistados. Houve, ainda, quem destacasse como complexo e dificultador o próprio gesto de seleção, próprio da curadoria, uma vez que ela acaba por excluir obras próximas, seja da realidade, seja de lugares ou pessoas, o que ocorre pelo fato de os curadores estarem envolvidos em maior ou menor grau com o universo da produção audiovisual alagoana.

As reflexões de Ikeda (2022) sobre festivais e curadoria apontam para o fato de que, por esses espaços se configurarem justamente como um lugar de visibilidade, a seleção de filmes, durante muito tempo, tem passado por agentes do campo cultural que “selecionavam as obras segundo o consenso entre suas posições pessoais, segundo metodologias subjetivas e até certo ponto arbitrárias” (Ikeda, 2022, p.9). Essa busca de consensos possíveis em um coletivo de pessoas cujas visões podiam estar desencontradas se dava frequentemente “baseada na seleção dos ‘melhores’ ou ‘mais representativos’ filmes entre os inscritos” (Ikeda, 2022, p.09).

É interessante perceber que, não apenas em uma visão leiga, mas também dentro da produção audiovisual, ainda se pense a Mostra Sururu como o espaço onde o que há de melhor na produção local, ou um recorte, como abordamos anteriormente. No entanto, essa não é a visão apresentada pela maior parte das pessoas que entrevistei — em que pese tais reflexões estarem sendo feitas *post factum*, e, portanto, serem também resultado de uma experiência.

Se levarmos em conta as discussões sobre o que é e o que significa historicamente a Mostra Sururu, entramos em um conflito que é resultado do crescimento desse universo de produção, como observado por alguns entrevistados. Afinal, para muitos filmes inscritos, aquela será, talvez, a única forma de seu filme passar no cinema, ou mesmo em uma mostra dessa amplitude.

Talvez neste ponto se encontrem divergências entre as visões de quem seleciona as obras, ou mesmo de uma curadoria para outra: a maneira como entendem o que a Mostra Sururu deve apresentar diante de uma disparidade temática, conceitual, estética e profissional dos filmes inscritos, muitos deles feitos sem nenhuma verba ou financiamento. Como sinaliza Ikeda (2022, p.189):

Ainda que a curadoria possa ser realizada por uma equipe, como uma comissão, as decisões passam a ser estabelecidas não propriamente por critérios individualmente eleitos por seus membros, mas os esforços são coordenados em torno de um projeto comum, ou seja, de um recorte curatorial, que confere ao evento o estabelecimento de um perfil particular, uma marca distintiva, que permite que se diferencie e se posicione estrategicamente entre os demais eventos no seu campo. O curador é o nó górdio que dispara agenciamentos que produzem a natureza própria de um festival de cinema, a partir da transmissão potencial de energia por meio de sua conexão em rede.

Leonardo Amaral indica o que pra ele é um procedimento fundamental no gesto curatorial, e que dialoga diretamente com o exposto acima:

Entender onde está o nervo desses filmes, de que maneira exibir determinados filmes juntos pode potencializar a experiência. Entender um contexto social e histórico, o que passar determinados filmes causa no público, como podem abrir brechas da imaginação, seja através de suas abordagens ou de onde esses filmes vêm (Amaral, 2025).

O que Leonardo destaca nada mais é do que entender a curadoria como uma atividade artística e política — ainda que ao se falar política estamos longe de falar de uma visão homogênea, mas entender que a própria negação da política é um agir político —, o que já destacamos ao discutir esta função, mas situando esse fazer dentro de uma perspectiva que não prioriza “os melhores”, mas sim um processo intencional e consciente de construção imagética, colocando as partes (as obras) a serviço de um todo (a mostra e o conceito que se propõe com o “arranjo” dos filmes).

Aqui, podemos apontar que, se por um lado a ideia de conceber uma programação em que há um fio condutor, uma proposta, se mostra o ideal, ela esbarra justamente na realidade da produção do evento: a dificuldade de se construir uma proposta refinada diante do tempo disponível para ver os filmes, além de adequar e conciliar agendas da equipe curatorial

para discuti-los e, ainda, neste pouco tempo, conseguir estabelecer um diálogo construtivo que leve a um caminho comum, mas que não seja apenas “o que deu pra fazer”.

Além disso, o fato de os curadores terem perfis distintos, pouca ou nenhuma experiência em curar filmes ou mesmo tenham um perfil mais rígido ou mais passivo, mais intransigente ou mais flexível, ou ainda se tiver uma visão distante da realidade audiovisual de Alagoas, podem fazer com que essa percepção e essa construção coletiva, política e estética seja ainda mais difícil de ser alcançada.

Experiências de curadoria na Mostra Sururu: apontamentos para o futuro

Há portanto, diante deste quadro, o risco já abordado de repetir as velhas fórmulas, pois construir o novo requer repertório, amadurecimento do olhar e abertura para a construção coletiva. Na visão de Larissa Lisboa, tais questões esbarram em pontos como tempo, espaço e remuneração, mas não só isso: ela entende a necessidade de valorização das mostras competitivas e paralelas na mesma proporção; a composição de sessões de maior impacto, mas sem “deixar o mais impactante para o final”, como sempre é feito, além de colocar desafios que vão além do alcance da curadoria, como, por exemplo, “dar espaço para as pessoas curadoras compartilharem sobre o processo de curadoria durante ou após a realização da Mostra Sururu” (Lisboa, 2025).

Em relação à coordenação da curadoria e/ou a pro-

dução da Mostra Sururu, a realizadora sugere:

Mapear as pessoas realizadoras que submetem mais de uma obra por edição, se serão exibidas mais que uma de uma mesma autoria e/ou se não serão exibidas nenhuma;

Refletir sobre as obras não selecionadas e selecionadas para analisar se elas contêm alguma temática que poderia inspirar algum espaço de troca na edição da mostra” (Lisboa, 2025).

A visão de Lisboa parece apontar, e aqui se trata de um entendimento que faço a partir do que ela nos traz, para uma construção programática em que haja mais oportunidades para os realizadores, bem como evitar que uma mesma pessoa tenha mais de uma obra ocupando o espaço do que seria outro filme, de outro realizador (ou ainda decidir dentro da proposta de mostra o que fazer diante de uma produção vasta de uma mesma pessoa). Além disso, sinaliza sobre uma participação mais efetiva da curadoria como parte da mostra. Atualmente, a participação da equipe curatorial se configura na leitura de uma carta durante a cerimônia de abertura do evento.

Quando Lisboa aponta a possibilidade de discussão temática, por exemplo, penso que os curadores já perceberam, ao ver todos os filmes — incluindo os não selecionados — que temas e linguagens são recorrentes ou inovadores e sugerir debates a partir delas, em parceria com a própria Mostra Sururu. Tal ação viria a elevar aquilo que parece a

princípio distante: a construção de uma unidade, fazendo com que a linha condutora pensada pela curadoria não caminhasse em uma estrada diferente das demais atividades do evento, costurando assim a identidade (móvel, lembremos) da qual falamos mais acima.

Beatriz Vilela também levanta essa necessidade de uma relação mais estreita, no sentido de dialogada, pensada, entre curadoria e produção, na opinião da pesquisadora, é preciso que a direção artística cumpra esta tarefa:

Não quero dizer com isso que a direção artística deve se meter e ditar a seleção, mas sinto que falta um diálogo pra entender minimamente para onde vamos, o que temos e o que queremos enquanto um cinema alagoano. E isso é algo muito caro pra gente, porque a Mostra Sururu é a única mostra comprometida em revelar a sociedade alagoana o que existe de produção cinematográfica local. Um elemento simples mas que reflete isso é o conceito de cada mostra, na edição que participei, a direção artística não tinha um conceito da mostra, e quando falo em conceito me refiro a uma ideia que movesse a realização daquele evento. Certo, me falavam: queremos exhibir filme alagoano, mas que filme alagoano a gente quer exhibir? Acho que falta mais protagonismo da direção artística em chegar junto da curadoria e também construir esse caminho.

Leonardo Amaral lembra que essa “crise de identidade” da Mostra Sururu é resultado justamente daquilo que discutimos anteriormente: a proposta pensada quando da sua criação X o tamanho atual X a produção de filmes alagoanos na atualidade. De fato, é impossível e cansativo pensar em um evento que, em três dias e em um mesmo espaço, consiga dar conta de uma demanda muito maior que suas possibilidades. Isso pois, quando pensamos em uma janela do cinema alagoano, pensamos mais no que se projeta (que filmes estão “dentro”) do que em uma unidade artístico-conceitual e, menos ainda, em um lugar onde é possível visualizar toda a produção alagoana em sua diversidade regional, temática, estética e suas disparidades sócio-financeiras.

Então o desafio principal dos curadores da Sururu é entender o momento que o cinema alagoano está, como encontrar novos realizadores que possam ser exibidos (talvez apenas nessa mostra) para receber destaque ao mesmo tempo que valoriza quem já está mais estabelecido e rodando o Brasil e o mundo. De que maneira é possível criar uma amostragem do nosso cinema sem limitá-lo a uma meta a ser alcançada. (Amaral, 2025)

Por sua vez, Beatriz Vilela destaca que “o maior desafio é defender a permanência de um cinema subdesenvolvido (muito comum entre estreantes periféricos) e proporcionar uma experiência estética razoável”. Vilela defende de forma enfática a necessidade de que o espaço de exibição da Mostra

Sururu contemple a diversidade a partir de um olhar que desafie o pensamento hegemônico.

E muitas vezes isso significa selecionar filmes de mulheres, de estudantes de cinema pobres, de grupos marginalizados, de pessoas pretas, trans, que carregam uma dificuldade descomunal em produzir imagens. Mas sabemos que mesmo com suas falhas técnicas essas pessoas precisam estar ali, ocupando esses lugares, ocupando as telas, ocupando a atenção do olhar do grande público. (Vilela, 2025)

Beatriz enfatiza que a técnica e o apuro narrativo são também política, e não apenas uma escolha esteticamente mais agradável ou até mesmo palatável.

Como este texto não se debruçou sobre as escolhas das curadorias, mas sobre o processo de curar dentro desta mostra específica, não fiz um levantamento das obras exibidas, suas origens ou temáticas, quem são seus realizadores e em que lugar eles se encontram — o que seria uma pesquisa muito interessante. No entanto, ao me debruçar sobre a composição das curadorias percebo uma busca pela diversidade, que se revela na composição dos grupos, mais especificamente ao longo dos últimos anos, quando esse debate se intensificou.

Abaixo, podemos visualizar o quadro que traz o número de produções selecionadas e as equipes curatoriais responsáveis pela seleção:

Número de filmes e equipes curatoriais da Mostra Sururu (2009-2024)

ANO	Equipe de Curadoria	Filmes selecionados pela curadoria	Filmes exibidos dentro da programação, selecionados pela produção
2009	ABDeC-AL	28 filmes	
2011	Não identificado	16 filmes	02 hors concours
2012	Não identificado	16 filmes	
2013	Nuno Balducci, João Paulo Santos e Ismélia Tavares Balduce.	22 filmes	
2014	Bruno Jaborandy, Nataska Conrado, Larissa Lisboa.	24 filmes	02 hors concours
2015	Nadja Rocha, Michel Rios e Alice Jardim	20 filmes	03 filmes convidados
2016	Flavia Correia e João Paulo Santos.	20 filmes	01 hors concours + 01 filme de estreia + 02 filmes de Almir Guilhermino (homemageado)
2017	Beatriz Vilela, Aline Silva e João Carlos Neves.	19 filmes	03 filmes convidados + sessão 10 anos de Calabar + 02 filmes sessão homenagem a Pedro da Rocha
2018	Lucas Litrento, Roseane Monteiro e Ulisses Arthur.	15 filmes na seleção oficial + 07 na Mostra Outras Percepções (não competitiva)	05 filmes de Celso Brandão (homemageado)em Super-8 (sessão Relicário Mágico)

2019	Chico Torres, Elizabeth Caldas e Nadja Rocha.	28 filmes na seleção oficial + 09 vídeos-clipes	01 filme convidado
2020	Janderson Felipe, Joelma Ferreira e Rosana Dias	15 filmes na mostra oficial “Filmes do Fim do Mundo” + 15 filmes na Mostra especial “Filmes das Margens”	01 filme convidado
2021	Amanda Duarte, Felipe Guimarães e Roseane Monteiro.	17 filmes, divididos em 03 sessões (“Fendas, Corpos e Territórios”, “Sentir” e “Tempos Urgentes”) + 12 vídeos-clipes.	
2022	Leonardo Amaral, Nilton Resende e Valeria Nunes.	18 filmes e 09 vídeos-clipes + 10 filmes na mostra paralela	01 filme convidado
2023	Marina Bonifácio, Regina Barbosa e Ziel Karapotó.	24 filmes + 09 vídeos-clipes	
2024	Fernando Santos, Kika Sena e Tatiana Magalhães.	16 filmes na mostra oficial + 10 filmes na mostra paralela (on-line) + 12 vídeos-clipes	

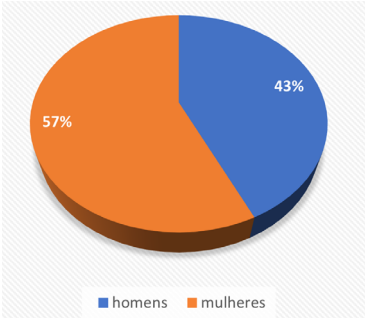
Sem entrar na identificação profissional dos curadores e curadoras, é possível destacar que há uma presença grande de cineclubistas, inicialmente dos cineclubes Projeção, Ideário e Tela Tudo (Ismélia Tavares, Nuno Balducci Lindoso, João Paulo Santos, Nataska Conrado, Nadja Rocha, Alice Jardim, entre outros), mas que também inseridos na produção audiovisual, em sua maioria.

Posteriormente, a partir de 2017, membros do Mirante Cineclube, do qual faço parte, integraram quase todas

as equipes, com exceção de 2023. Aline Silva, do cineclube Caleidoscópio, também fez parte do grupo de “cineclubistas curadores”, juntamente com o professor João Carlos Neves, do cineclube Intacta Retina. Tal associação é extremamente coerente²⁰, entendendo que o funcionamento de um cineclube é, por si só, um ato de curadoria e aprimoramento do olhar crítico sobre as obras.

Um ponto interessante na seleção de curadorias é a presença majoritária de mulheres, com 18 curadoras de 2013 a 2024 — duas delas, Roseane Monteiro e Nadjá Rocha, atuaram em duas curadorias diferentes — contra 14 homens, um deles, João Paulo Santos, presente em dois anos diferentes. Lembro aqui que o recorte é dos anos 2013 a 2024²¹.

Proporção de homens e mulheres presentes em equipes de curadoria da Mostra Sururu (2013-2024)

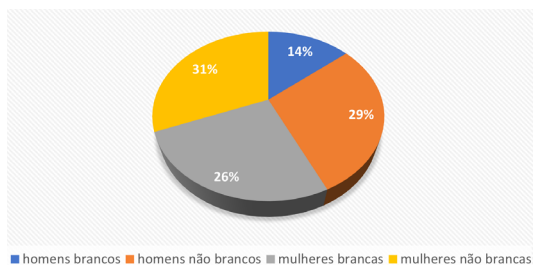


20 Ainda que, em conversa informal, Maysa Reis tenha apontado que esse nunca tenha sido um critério utilizado pela produção.

21 Em 2025, Leonardo Amaral está confirmado na equipe de curadoria.

No entanto, ao fazer o recorte de raça²², há a predominância de homens e mulheres que se autodeclararam não brancos, com um percentual mais próximo de mulheres brancas e não brancas. Já no caso dos homens, há um maior número de pessoas não brancas (que se autodeclararam pretas, pardas ou indígenas). Esse número cresceu bastante nos últimos anos. Não estabeleci um reconhecimento por cor da pele, e entendo que ainda há muita dificuldade, mesmo nas pessoas que entrevistei, em se colocar como “pardo”.

Proporção de homens e mulheres brancos e não brancos presentes nas equipes curatoriais da Mostra Sururu (2013-2024)



Certamente, os gráficos acima não nos permitem afirmar muito, pois apresentam um panorama quantitativo, e, mesmo assim, do ponto de vista das categorias sociais de análise, limitados. Até em relação à questão racial, não estabeleci diferenças entre não brancos (pretos, pardos, amarelos ou

²² Busquei perguntar a todos os curadores listados, cuja autoidentificação eu desconhecia, como se autodeclararam — os que não o fiz, foi porque se posicionam publicamente ou porque tive contato com documentos em que havia a autodeclaração. Nem todas as pessoas me responderam e, nesses casos, fiz, como ocorre em muitas pesquisas do tipo, a identificação por meio de imagens. Embora tenha plena consciência de que esta não é a forma mais adequada, especialmente porque sou uma mulher branca, julguei necessário para a pesquisa.

indígenas, segundo o IBGE) e, caso o fizesse, possivelmente o número de pessoas que se autodeclararam pretas seria pequeno, haja vista a quantidade de entrevistados que, mesmo quando eu não perguntava, se autodeclarava pardo. Algumas poucas se colocaram como pessoa negra de pele clara.

Esta é uma questão que não cabe neste texto, mas vale o destaque: ainda há muitas dúvidas no que diz respeito à autoidentificação. Houve pessoas entrevistadas que admitem não ter a certeza, mas que se colocam como pardas. Outras se reconhecem pardas para o IBGE, mas em editais e pesquisas se colocam como brancas, por entenderem que essa é uma leitura social que é feita do seu fenótipo. Há também pessoas que destacam o fator genótipo para se reconhecerem como não brancas.

Ou seja, não é possível afirmar se a autoidentificação resvala na forma como essas pessoas percebem as obras e que tipo de recortes fazem para suas seleções de filmes. Isso porque, ainda que eu reconheça a necessidade da presença de pessoas cujas identificações e lugares sejam variados, isso não me permite pressupor uma associação direta entre identidade e a escolha dos filmes em uma perspectiva mais diversa.

Para afirmar que a diversidade curatorial na Mostra Sururu resultou em uma seleção mais plural, portanto, seria preciso estabelecer diversas variantes, incluindo as obras inscritas, as não selecionadas e as selecionadas, além de uma conversa mais prolongada e a inserção de novas perguntas na entrevista, bem como abranger um número maior de entrevistados, o

que está fora do escopo deste texto. Mas o fato de haver esta preocupação na composição das curadorias indica a busca por olhares não convencionais, que não estejam presos a uma visão de mundo ideologicamente ligada ao *status quo*.

Cabe destacar, ainda, no que diz respeito à diversidade, a presença de duas curadoras transgênero, ainda que não tenhamos abordado a questão da identidade de gênero ou de orientação sexual como elementos para serem considerados aqui — isso porque entendo que tal recorte implicaria trazer mais elementos para a discussão, especialmente teóricos, e, como já dito, é necessário fazer um recorte para a pesquisa.

Em relação a pessoas não brancas, enfatizamos também a participação de uma pessoa indígena em uma curadoria. Esses fatos, ainda que em um número pequeno — não me refiro ao percentual populacional, mas à necessidade da presença dessas pessoas em um setor historicamente excludente como é a do audiovisual — é significativo não apenas para que tentemos fugir do olhar esteticamente centrado, mas por incentivar, inclusive, a ocupação de novos espaços. Isso sem falar no recorte de classe, que foi um ponto trazido por Beatriz Vilela.

Diante dessas constatações, vale ressaltar que percebo, a partir das discussões que trouxe e das pessoas que entrevistei, um amadurecimento no olhar sobre os processos curatoriais que, juntamente com as leituras teóricas, me levaram a repensar, inclusive, meus próprios posicionamentos enquanto curadora. Acredito que essa percepção seja resul-

tado, também, do fato de a maioria das pessoas que responderam a minha entrevista se autoidentificarem como negras.

Relato de experiência em diálogos com as entrevistadas

Apesar de não ser realizadora, de não atuar na área de produção de cinema, sou cineclubista há mais de 20 anos, escrevo textos sobre filmes (críticas e análises) e atuo, junto com o Mirante Cineclube, como produtora de algumas mostras de cinema em Maceió (Mostra Quilombo e Mostra Que Desejo). Sempre me falaram sobre as dificuldades de ser curador da Mostra Sururu, afinal, tem muito sonho, desejo e mesmo egos envolvidos — o que é comum a qualquer área, especialmente a artística. As pessoas colocam suas almas nos filmes e querem vê-los na tela grande, como reconhecimento de uma trajetória e um projeto que, seja qual for o recurso e o tamanho da equipe, envolve expectativas, gente, perrengue, vontade e quiçá um pouco de pretensão e ambição. No entanto, o processo foi muito tranquilo e, mesmo que tenhamos tido discordâncias, no fim estávamos seguros do que selecionamos e da composição que fizemos.

Em uma das questões da entrevista feita para esse texto, perguntei sobre o que as pessoas lembravam de suas experiências, acontecimentos engraçados ou difíceis, além dos critérios que usaram para as escolhas. Poucos sinalizaram, seja por dificuldade de recordar, seja por opção ou mesmo porque não queriam se expor (ainda que não tenham dito isso explicitamente). Então, parto aqui de minhas experiên-

cias para então dialogar com as dos entrevistados.

Posso afirmar que minha equipe foi diversa, ética e comprometida. Começando pela composição que reunia uma professora e cineclubista branca, de classe média (eu), uma atriz e performer trans, que faz mestrado no Norte do país, e é alagoana e já havia atuado como júri da Mostra, um realizador preto, do interior de Alagoas, que expôs seu amor pelo cinema e as dificuldades sociais de realizar este sonho no curta *Habito*, exibido em 2023 na mesma Mostra.

Deles, conhecia de vista apenas Fernando, que havia trabalhado como fotógrafo no festival Aqualtune, em União dos Palmares, em 2022, onde ministrei uma oficina. Logo na nossa primeira reunião, estabelecemos alguns pontos, o primeiro deles seria manter sigilo sobre nossos processos, de forma que nossos materiais de análise não fossem compartilhados nem mesmo com a produção. Achamos que isso nos conferiria mais independência e liberdade para nossas escolhas.

Em seguida, de forma prática, de posse das informações sobre o prazo e a quantidade de filmes a serem vistos, fizemos uma lista semanal, para que todos víssemos os mesmos filmes durante a semana, e nos encontrássemos virtualmente para discuti-los e apresentar as razões pelas quais gostaríamos de aprová-lo, por que estávamos em dúvida ou se ele já estaria excluído em um primeiro corte. Algumas vezes, as argumentações nos levavam a mudar de posição.

Além disso, determinamos alguns critérios para nossas análises: 1– qualidade técnica, estética e dramaturgia da obra;

2– olhar autoral (autenticidade); 3– relevância do tema abordado; 4 – aproximação com as peculiaridades e identidades do cinema local; 5 – outras observações. Essas outras observações serviam para questões diversas, tais como, por exemplo, se o filme poderia mesmo ser considerado alagoano, se era de uma localidade onde pouco se produz, se o realizador era de um grupo socialmente minorizado ou minoritário, se apresentava um tema interessante, mas um discurso que reforçava estereótipos, etc. Essas questões guiaram nossas ponderações durante o processo de seleção. A qualidade técnica nunca foi considerada isoladamente e, ao final, faríamos uma peneira observando a diversidade de temas, lugares e pessoas.

Ao conversar com pessoas de outras curadorias, percebi que os processos se deram de forma mais “solta”, como conta Beatriz Vilela, que também já atuou em curadorias diversas:

as metodologias de escolha em geral são bastante anárquicas, cada pessoa define como ela vai assistir o filme, e depois de assistido, ela se junta aos demais para elaborarem algum tipo de definição sobre os filmes em questão. A partir daí consigo perceber com certa razoabilidade algum tipo de método, mas inicialmente é algo mais intuitivo. (Vilela, 2025)

Para nós, a lista de filmes pretendidos deveria ser discutida semanalmente, se um de nós não conseguiu ver “tiraria o atraso” e voltávamos ao filme na semana seguinte para

saber se a pessoa tinha algum ponto para trazer. Penso que essa constância dá mais a sensação de coletividade do que “cada um faz sua lista” — que pode estar sendo guiada unicamente pelo gosto pessoal — e “depois a gente discute”.

Houve neste tempo alguns pontos que acho importante trazer: fomos orientados pela produção para fazermos sessões mais reduzidas na mostra oficial (presencial) e foi sinalizado que poderíamos selecionar quantos filmes quiséssemos para a mostra paralela, que aconteceria de forma on-line. Interessante pontuar que, no ano anterior, as sessões longas prejudicaram debates, público e filmes, havendo uma avaliação de que a grande quantidade de obras foi responsável por torná-las cansativas, além de dificultar presença e permanência de quem usava transporte coletivo ou morava longe.

Para a seleção de 2024, assistimos 87 filmes e quase 60 videocliques. Selecionamos 16 curtas e 12 videocliques, que pela primeira vez ganhariam uma sessão só deles, à tarde. As sessões foram divididas em três: escafandro, maré e horizonte, tomando por base o tema da Mostra: **“Mergulhar na memória para navegar no futuro”**. A ideia foi bem básica: trazer filmes que se relacionassem com passado, presente e futuro. Na sessão Maré, buscamos simular um movimento de altos e baixos através de uma alternância de gêneros e temporalidades. Também indicamos 12 filmes para a mostra on-line, mas dois deles optaram por não disponibilizar a obra, restando apenas 10.

Houve algumas dificuldades que acredito que são par-

tilhadas com outras curadorias, mas que precisam ser expostas como forma de pensar outras saídas: há um regulamento que indica o que é ou não um filme alagoano, e nos deparamos com casos em que os filmes cuja única identificação com Alagoas era a de o/a realizador (a) ter nascido no Estado, pois nem equipe, nem locação eram daqui; em outro, a pessoa não era alagoana e só havia ela na composição.

Tivemos também discussões se algumas das obras poderiam ser consideradas filmes, reportagem ou gravação de espetáculo. Houve filme desclassificado porque sua extensão era maior que a permitida. Em outros casos, o link não abria, e tivemos que solicitar novo link para a produção e esta, para os realizadores. Entendemos que o curador não poderia constar em nenhuma equipe responsável pelo filme, e, caso houvesse algum filme com o qual tivéssemos relação direta, e de cuja inscrição sequer soubéssemos, por questões éticas, todos nós nos absteríamos de analisá-lo.

Esta é, aliás uma das questões que a curadora Roseane Monteiro levanta: a necessidade de haver um regulamento acerca de quem pode compor a curadoria, uma vez que atualmente, esse ponto de exclusão (não fazer parte de produções inscritas) se dá mais de forma implícita, levando a questionamentos quando o fato não acontece. Ela pontua que, pelo fato de estarmos em um Estado pequeno, onde as pessoas do setor audiovisual frequentemente trabalham juntas ou conhecem umas às outras, é difícil não haver um envolvimento com as produções, ainda que de forma pessoal e não profissional (filmes de amigos e/ou com pessoas próximas).

Certamente, os questionamentos sempre acontecem porque é normal e justo que se questionem as escolhas, ainda mais quando não há normas expressas sobre como e por quem estas devem ser feitas. Mas há uma diferença entre questionar se um filme deve ou não estar na seleção oficial (pois se trata de gestos de escolha) e questionar a idoneidade de uma das pessoas que compõem a curadoria pelo fato concreto de existir uma relação direta dela com uma ou mais obras inscritas. Este é um problema que acredito que pode ser evitado.

Penso que é preciso que esteja claro para a equipe as razões para que a escolha ou a exclusão sejam feitas. Nos casos que citei, sobre nossas exclusões (do próprio processo de seleção), por exemplo, tínhamos justificativas bem pontuadas, ainda que tenhamos visto que os mesmos realizadores já haviam tido filmes exibidos e até premiados em outras edições. Será que cabe aos curadores verificar ou dar o aval sobre se o filme excede o tempo ou se ele é ou não alagoano, ou esta “peneira” precisaria ser feita antes da análise?

O envolvimento de curadores com os curtas metragens inscritos, ou colocar e se colocar em situação de suspeição para o ato de analisar algum filme inscrito não é uma questão nova: Larissa Lisboa conta que se absteve de participar da decisão sobre os filmes produzidos no Ateliê Sesc de Cinema inscritos na Mostra Sururu de 2014, uma vez que ela era analista em audiovisual da Instituição e possuía relação direta com as obras. Dos 27 filmes inscritos, 24 foram selecionados. Dos três que ficaram de fora, um foi do Ateliê.

Larissa tem uma opinião expressiva sobre essa questão:

Acredito que é um investimento crucial compor a equipe de curadoria da Sururu com pessoas que não tenham ligação com os filmes, no sentido de estarem na ficha técnica de qualquer um deles. E que uma forma de viabilizar essa composição de equipe dissociada da cadeia produtiva local é investindo na formação de pessoas curadoras e ampliando a curadoria de equipe, buscando pessoas que estejam começando no audiovisual ou que não estejam nas fichas técnicas dos filmes inscritos ou de outras áreas artísticas. (Lisboa, 2025)

Neste sentido, penso que o ato de compor uma curadoria é um ato de confiança, mas deve ser mais do que isso: é preciso o entendimento sobre os processos que guiam as escolhas, especialmente quando essas escolhas precisam ser representativas não de nossos gostos e valores pessoais — ainda que acredite que eles são determinantes e nunca isentos — mas sobretudo de um tempo, de uma produção, de uma construção imagética. Ter mais pessoas numa equipe de curadoria, ao mesmo tempo em que pode tornar mais rico o debate, por outro esbarra na questão do tempo e do dinheiro. Afinal, se há um reconhecimento de que o valor pago aos curadores está aquém da tarefa, como seria essa expansão?

Outra questão que penso é sobre como a mostra oficial dialoga com as demais atividades da mostra, incluindo formações, homenagens, filmes convidados, homenagens,

etc. Como pontuou Beatriz Vilela, a unidade artística deve nascer de uma relação mais próxima, mas nunca invasiva, da produção com a curadoria.

Em 2017, a curadoria composta por Lucas Litrento, Rose Monteiro e Ulisses Arthur propôs uma seleção oficial mais enxuta, mas com a indicação, pela primeira vez, de uma mostra paralela, não competitiva, que aconteceu à tarde. Ao que parece, a presença do público nesta mostra paralela foi aquém da expectativa, e nos anos seguintes, quando havia mostra paralela, ela aconteceu de forma on-line, seja em virtude da pandemia ou de escolhas da produção.

Muitos dos filmes que a equipe da qual fiz parte selecionaram para a mostra paralela poderiam facilmente estar na Mostra Oficial, visto que alguns, inclusive, não entraram apenas para dar lugar à diversidade temática ou pelo tempo disponível. Uma das questões polêmicas se deu pela ausência, no corte final, de filmes feitos por pessoas trans ou travestis, que acabaram não entrando por não atenderem a nossos critérios avaliativos, ainda que tenhamos levantado a necessidade da presença deles como representatividade (lembrando que a curadoria contava com uma mulher trans, além da direção de programação também ser de uma mulher trans). Um deles foi selecionado para a Mostra Paralela, mas optou por não exibir. Além disso um dos cliques, *Estilo Vampirinho*, era da artista drag queen Aretta Candelari.

Assim, por mais que não tenha sido uma decisão unânime, entramos em acordo que nossos critérios não poderiam

se limitar ao fato de a obra ser dirigida por uma pessoa transgênero. De certa maneira, esta é uma questão que penso que vale bastante a discussão, de forma aberta e respeitosa. A questão da mostra paralela como espaço para linguagens divergentes, ou ainda a possibilidade de debate sem que este seja apenas ao final dos filmes ou no laboratório de crítica são alternativas que podem ser colocadas como forma de valorizar as produções sem que elas sejam vistas como “o que sobrou”.

Aliás, para muitos realizadores ou realizadoras, o ato de ser selecionado, ainda que para um espaço alternativo, é de extrema importância, e aqui penso que, realmente, há a necessidade de um maior destaque para essas produções, no sentido de espaço e composição, uma vez que, estando on-line, geralmente não há uma ordem de exibição, ainda que seja possível que se faça uma sugestão.

O certo é que não há como a Mostra Sururu abarcar, da forma como está configurada hoje (considerando apenas o evento oficial, não as inúmeras atividades que a precedem, como as mostras itinerantes) a quantidade de obras que depositam nela a expectativa de exibição em um cinema. E neste sentido, é preciso que ou se criem outras mostras e festivais, ou mesmo que o perfil da Mostra se modifique.

Em relação aos gestos de curadoria, acho muito importante que as pessoas que atuam nas curadorias tenham um diálogo franco sobre os caminhos que pretendem para a seleção, os caminhos que são colocados diante do material disponível para seleção e, ainda, o que dialoga com o cinema

alagoano no sentido de avançar em linguagem do cinema e possibilitar a construção de sentidos. A não repetição de fórmulas se dá, justamente, quando as conhecemos, as percebemos e debatemos sobre elas. Essa discussão política sobre o papel da curadoria e seu papel na cadeia produtiva não deve estar presa a um artigo ou outras publicações, mas se ampliar dentro das equipes, talvez em uma formação.

Leonardo Amaral, por exemplo, conta que, quando foi curador tinha uma grande preocupação em “lidar com uma crise estética do jornalismo e da publicidade no cinema alagoano”. Ora, essa leitura parte de uma experiência dele enquanto realizador e enquanto consumidor e crítico do cinema alagoano, e essa visão não necessariamente é partilhada pelos colegas (que talvez nem percebessem essa questão, ou tivessem bagagem de filmes alagoanos), mas precisa ser exposta e dialogada, se tomada como norte, pois esse recorte ultrapassa um “gosto pessoal”.

Ele conta ainda que, por conta disso, buscou selecionar filmes “mais precários” e que “pareciam arriscar mais do que outros”. Além disso, “pensando um ritmo de sessão que trabalhava mais com a diferença de abordagens e gêneros e o choque entre eles. A sessão como uma experiência de ritmo” (Amaral, 2025). Outro ponto trazido por Leonardo é a extensão das sessões e dos filmes (questões técnicas relacionadas à consciência de corte e edição, presentes em muitas obras). Uma sessão de uma hora, na sua opinião, seria o ideal.

A questão do tempo de duração dos filmes é, realmen-

te, um fator que impacta nas decisões da curadoria. Em uma sessão de pouco mais de uma hora, não parece sensato selecionar um curta de quase meia hora, quando outras duas ou até três boas obras poderiam ocupar esse tempo.

É visível, portanto, que esses pontos (tempo de tela, critérios para a seleção de filmes, ordem de apresentação, construções temáticas) devem ser resultado de um processo criativo, dialogado, estruturado. Para muitos que fizeram parte da curadoria da Mostra Sururu, aquela foi sua primeira experiência, e imagino que algumas curadorias não tiveram uma conversa mais aprofundada sobre o significado deste gesto, não por falta de competência ou conhecimento, mas por uma questão de encaminhamentos, tempo e disponibilidade, afinal, é preciso disponibilizar muito tempo apenas para assistir aos filmes.

Nesse sentido, Roseane Monteiro, a Rose, que integra comigo o Mirante Cineclube — tal como Leonardo, Chico, Lucas e Beatriz, a Bia — pontua que a experiência no cineclubismo lhe permitiu ter outras leituras, debater os filmes com outras pessoas e com isso pensá-los a partir de pontos de vista diferentes. No entanto, há de se destacar que são experiências muito distintas, uma vez que a curadoria da Sururu, como lembra Rose, é “um processo de reflexão sobre o futuro, o que queremos para o cinema de Alagoas, que caminhos iremos traçar”.

Posteriormente, Roseane atuou como curadora em outros festivais e mostras, aperfeiçoando o olhar em rela-

ção ao perfil de cada evento, conhecendo e reconhecendo as obras a partir de suas condições de produção e inventividade: filmes que possuem recursos de editais, filmes de oficina, filmes de iniciativa própria. E apesar de também destacar que a curadoria acaba sendo um grupo “à parte” do evento, ela é sempre criticada “se a mostra não está bombando de gente ou se a sessão tá muito cansativa” (Monteiro, 2025).

Beatriz Vilela concorda: “Você consegue lembrar de alguém e pensar: ‘eita, fulano é um dos maiores curadores de cinema do país’. Não lembramos e nem fazemos questão de saber”, provoca, completando: “Quer dizer, só se acontecer algum fato polêmico, aí lembram da curadoria, fora isso é um trabalho invisível de cura”. (Vilela, 2025).

Embora neste ponto a curadoria se assemelhe à produção (só é percebida quando as coisas fogem do esperado), ela também reforça o seu poder. E, mais do que visibilidade, compartilhar com o coletivo (especialmente o público) os processos de construção das sessões é debater os temas que são cruciais para o avanço do cinema alagoano, pois poucas pessoas além dos curadores tiveram tanto acesso ao panorama que foi construído naquele ano. Mas o que acontece por parte de alguns realizadores é ignorar a Mostra quando o seu filme não é selecionado. É como se essa ausência da programação apagasse as demais. Penso que discutir as ausências nos ajuda, também, a traçar novos caminhos ou até mesmo retomar algumas trilhas.

Ainda sobre a composição das sessões, nosso processo

foi selecionar filmes e ir contabilizando os tempos para depois montar as sessões dentro da concepção acordada. Ainda assim, vi que em dois dias os filmes que havíamos selecionado funcionaram bem juntos, mas em outro, foi cansativo, perdeu força. Entendo que isso se deveu a um filme exibido neste dia, e que caberia bem no que Leonardo pontuou sobre corte (a falta de concisão e noção de tempo necessário para se contar uma história) mas que “precisava” estar ali por razões diversas. Será que se tivéssemos montado a sessão em outra ordem funcionaria melhor?

Sinto que faria diferença para amadurecer a seleção se houvesse como ver a sessão antes de entregar a ordem final, isto é, fazer um “teste” de como os filmes funcionam juntos, na sequência proposta. E, apesar de já ter atuado em seleções de obras, tanto de cinema quanto de literatura, senti que a experiência era nova, e gostaria de ter ouvido mais as considerações dos meus colegas.

Fernando, por exemplo, ponderava várias questões interessantes sobre o porquê de um determinado filme merecer a exibição quando eu e Kika já havíamos dado sinal vermelho. Apesar da generosidade dele, acabávamos não desenvolvendo melhor o debate, especialmente porque tínhamos outros compromissos e, especialmente, porque havia uma data limite para entregarmos a lista de filmes e clipes, bem como a construção das sessões. E o processo de argumentação leva tempo e é necessário disposição. Lembro aqui que o comprometimento também esbarra na necessidade de ter outras atividades remuneradas, não é possível, para quem precisa

pagar contas, colocar a curadoria como dedicação exclusiva.

Assim como Leonardo explicitou o recorte que guiou suas preferências dentro do contexto específico da produção local, Beatriz também tem pontos que passam não pela linguagem em si, mas pelo gesto político militante:

Apesar das disputas em torno das imagens, dos cinemas hegemônicos, dos apagamentos intencionais, o cinema é de fato um espaço de alteridade muito importante para gente se reconhecer no outro, nesse sentido não vejo sentido em fazer uma curadoria do cinema brasileiro, sem fazer uma curadoria feminista-classista-antirracista, porque de fato se quisermos nos livrar das imagens dominantes, precisamos começar o ritual de cura com os nossos espelhos. (Vilela, 2025)

Esses pontos levantados por ela aguçam a necessidade de que as curadorias compartilhem seus gestos de escolha com o público, dialogando inclusive sobre como elas foram percebidas. Possivelmente, haveria novas perspectivas resultantes desta discussão com o público e até mesmo com os profissionais que atuaram nas obras.

Como não gostaria de terminar este texto com uma parte chamada “considerações finais”, muito menos com uma conclusão — pois ela não existe — acho importante dizer que entendo ser possível construir edições da Mostra Sururu em que as curadorias sigam caminhos distintos, uma

vez que elas estão em movência, e são resultantes também do material que recebem, do que está sendo produzido. Assim como os júris definem o que querem exaltar e têm as suas justificativas para tanto. Tanto que é perfeitamente possível que um realizador ganhe o prêmio principal em um ano e no outro sua obra não seja selecionada.

Em relação ao envolvimento da curadoria com a produção local, divido mais uma experiência pessoal: em alguns momentos em que discutíamos os filmes, eu me abstinha de começar comentando os que eram feitos por pessoas próximas, mas nunca deixava de falar meu aval. Além disso, o fato não me impediu de excluir das minhas indicações alguns filmes cujos envolvidos ou cuja temática me são caros. Mas não sei se me sentiria tão à vontade no caso de uma das pessoas curadoras estar na equipe de algum filme.

Da mesma forma, entendo que meu olhar é atravessado por alguns enquadramentos que podem esbarrar na precariedade, ou seja, ele já é moldado esteticamente, mas fico muito feliz de encontrar outras visões. Entendo cada vez mais que, no gesto curatorial, um olhar generoso é necessário: penso nos diretores estreantes, que arriscam filmar e sonhar, nos que constroem mundos possíveis com equipamentos quase inviáveis, e o quanto disso também nos representa. E, além dessa generosidade, entender que a técnica se conquista, se aprimora, e que é preciso “furar a bolha”, entender que linguagem é política, que curadoria é política, e que

obras, e visibilizar trajetórias e obras é construção de mundo possível, diz respeito/diálogo inevitavelmente com apagamentos que existem no campo social, então é disso que eu estou falando. Todo movimento, todo gesto de escolha do que dar a ver, seja ele nomeado como curadoria ou não, consciente ou não, assumido ou não, funciona a partir de práticas de inclusão e exclusão que geram apagamentos. Por quê? Porque estão na História, porque aquilo que existe é aquilo que é dado a ver. Uma obra só se completa na sua relação com os espectadores e, além disso, esses circuitos funcionam como legitimadores que ainda por cima atuam na escritura histórica. Do ponto de vista da legitimação, aquilo que sobrevive é aquilo que tem fortuna crítica, valor crítico, e os festivais agenciam também nesse sentido. Então ter consciência de que todo esse trabalho é operado por traços de exclusão e que atua historicamente é uma consciência política do lugar onde você atua, independentemente de você se entender como curador ou não, fazer uma curadoria pífia ou não, ou fazer alguma coisa que sequer pode ser chamada de curadoria – inclusive replicar programas de outros festivais. (César, 2022, p. 294)

Por fim, pegando carona na lucidez de Amaranta César, enfatizo que é preciso também ver que o cinema alagoano dentro de um movimento mais amplo em relação ao momento do audiovisual no país, de forma que possamos enxergar esse caminhar de uma forma mais integrada e menos restrita,

fechada em si mesma, ao mesmo tempo em que busquemos o que há de singular nessa história. Retomo aqui um trecho da carta da curadoria da Mostra de 2024: “cabe lembrar que iluminar esses caminhos pouco percorridos é trazer à tona aquilo que nos constitui e nos projeta. Seja um personagem, um lugar, uma história. Toda memória existe porque sonhamos. Porque ousamos sonhar”.

REFERÊNCIAS

MARTINS, Cleissa Regina. Raça e gênero na curadoria e no júri de cinema. **Boletim GEMAA**. n.05, 2018. Disponível em: <https://gema.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2019/08/Boletim-05-2018.pdf>. Acesso em: 03 de março de 2025.

CESAR, Amaranta. “Agenciamento de visibilidades e apagamentos”. Entrevista por Adriano Ramalho Garret. **Rebeca — Revista Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual**. Ano 11, n.1, p. 278-296, jan-jun 2022.

CABRAL, Renato. **O crítico-curador nos festivais de cinema brasileiros — questionamentos e análises sobre um perfil híbrido**. Dissertação (Mestrado em Estudos Museológicos e Curadoriais). 364 p. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Porto- Portugal, 2023.

IKEDA, Marcelo. Festivais de cinema e curadoria: uma

abordagem contemporânea. **Rebeca — Revista Brasileira de Estudos em Cinema e Audiovisual**. Ano 11, n.1, p. 181-202, jan-jun 2022.

GONRING, Gabriel Menotti. “(O que) pode a curadoria inventar?”. **Galáxia**, n. 29, 2015, p. 276-288. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/1982-25542015119480>. Acesso em: 10 fev. 2025.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. 1º ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

O devir-negro no cinema alagoano: Uma reflexão sobre *Mwany* (2013)

Janderson Felipe da Silva Tavares

Introdução

“Tudo que está no meu coração segredo a
você minha querida árvore. Sou Sónia, da
família Nhamahango, que cresci na família
Nhacongue”.

(Sónia André, em *Mwany* (2013)).

O cinema tem o poder de descolonizar nossos olhares. *Mwany* (2013) de Nivaldo Vasconcelos, é um exemplo disso: filme de Alagoas produzido em 2013, sem financiamento, protagonizado por Sónia André, uma mulher negra moçambicana, que vive seu dia a dia com a filha, Thandy, e que recria o seu país natal na capital alagoana. De forma direta, dá para dizer que o filme assume de forma híbrida a ficção e o documentário, e, ao mesmo tempo em que dialoga com um naturalismo, existe uma quebra da compreensão de uma narrativa clássica.

Tentamos neste texto analisar *Mwany* (2013) a partir do conceito de devir elaborado por Deleuze²³ que foi retra-

23 Devir é o conteúdo próprio do desejo (máquinas desejantes ou agenciamentos): desejar é passar por devires. Deleuze e Guattari enunciam isso e *O Anti-Édipo*, mas só fazem

balhado por Achille Mbembe²⁴, entendendo que o denominado devir-negro proposto neste filme pode falar bastante coisas sobre a produção de cinema neste estado e no Brasil.

Primeiramente, é preciso pensar que o conceito de devir aparece em várias obras de Deleuze e que não existe uma obra na qual ele o destrinche. É preciso ainda levar em conta que o autor inicia suas reflexões sobre o conceito a partir da literatura e depois o carrega para as outras artes. Então, para se ter uma noção mais completa é preciso tomar diversas obras do autor, e mesmo buscando ser claro quanto a ele, a proposta deste texto não é mostrar todos os seus desdobramentos, mas trazer o que interessa para a análise fílmica.

Dito isso, talvez a principal definição dada por Deleuze sobre devir seja essa:

Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar a um modelo, seja de justiça ou de verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta “o que você devém?” é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assi-

disso um conceito específico a partir do **Kafka: Por uma literatura menor**. (Zourabichvili, 2004, p.24)

24 Professor de História e Ciências Políticas, é um dos pensadores mais relevantes da contemporaneidade, tendo uma obra extensa sobre história e política africanas, na qual explora temas relacionados ao poder e violência.

milção, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos (Deleuze apud Zourabichvili, 2004, p. 24).

Diante disso se percebe que o devir se dá através do encontro, principalmente do contato com o outro, a alteridade. Quando se diz que devires não são fenômenos de imitação e nem de assimilação, é porque o processo de devir vai contra o de generalização, por isso os primeiros devires que Deleuze vai citar são o devir-animal, o devir-mulher e o devir-negro, mesmo que não os desenvolva, porque o devir é justamente esse limiar, que nos arranca das identificações e provoca uma desterritorialização²⁵ dessas condições. Como ao “encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que não seja possível distinguir-se de uma mulher, de um animal, de uma molécula: não imprecisos nem gerais, mas imprevistos” (Deleuze, 1997, p. 11).

A proposta do devir é a de ser justamente uma fuga do padrão, e este padrão, tal como ele inicia no estudo na literatura, é o do homem branco-cis-hétero-cristão, tido como universal. Só existem essas outras singularidades²⁶ porque elas não se encaixam nesse padrão.

25 “A função de desterritorialização: é o movimento pelo qual ‘se’ deixa o território.” (Deleuze; Guattari, 2009, p. 634).

26 Com efeito, embora à primeira vista pareça a última realidade tanto para a linguagem como para a representação em geral, o indivíduo supõe a convergência de certo número de singularidades, determinando uma condição de fechamento sob a qual se define uma identidade: o fato de que certos predicados sejam escolhidos implica que outros sejam excluídos (Zourabichvili, 2004, p.54).

[...] a ideia de “devir” está ligada à possibilidade ou não de um processo se singularizar. Singularidades femininas, poéticas, homossexuais ou negras podem entrar em ruptura com as estratificações dominantes [...], mas não podem existir em si e sim num movimento processual [...]. (Guattari; Rolnik, 2013, p.86).

Esse movimento processual é posto porque o que interessa nesse conceito é justamente o trânsito constante, fugindo dessa territorialização²⁷ principalmente a do padrão “homem-branco...”. Segundo Deleuze (1992, p. 211) “o devir não é a história: a história designa somente o conjunto das condições, por mais recentes que sejam, das quais desvia-se a fim de ‘devir’, ou seja, de criar algo novo”. O devir é uma potência criadora. Além disso, ao se refletir sobre as mulheres negras, é esclarecedor o que o filósofo denomina devir minoritário, pois “uma minoria não tem modelo, é um devir, um processo” (Deleuze, 1992, p. 214).

O devir-negro

São diversos os devires que podem nascer desses “desvios”. Apesar de Deleuze pontuar esses devires, como

27 “O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, e a marca que faz o território. As funções num território não são primeiras; elas supõem, antes de tudo, uma expressividade que faz território. É de fato nesse sentido que o território, e as funções que aí se exercem, são produtos da territorialização. A territorialização é o ato do ritmo tornado expressivo, ou componentes de meios tornados qualitativos.” (Deleuze; Guattari, 2009, p. 388).

anteriores citado, muitos não foram desenvolvidos em suas obras. Por isso, o devir-negro será tomado e conceituado a partir da obra *Crítica da Razão Negra*, do pensador camaronês Achille Mbembe, reconhecendo que outros autores já pavimentaram um caminho pra que se entenda o devir-negro, o principal deles sendo Frantz Fanon²⁸ em *Pele Negra, Máscaras Brancas*.

Humilhado e profundamente desonrado, o Negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria - a cripta viva do capital. Mas — e esta é a sua manifesta dualidade —, numa reviravolta espectacular, tornou-se o símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no acto de criação e até de viver em vários tempos e várias histórias ao mesmo tempo (Mbembe, 2014, p. 19).

De acordo com Mbembe, a palavra “negro” é fruto do capitalismo, com o intuito de representar a exclusão, o embrutecimento e a degradação, sendo resultado de um ideal colonialista. É uma invenção que foi feita para não se dissociar da categoria de escravo. E sendo a raça algo que existe enquanto fato natural físico, antropológico ou genético, acaba por ser a redução do corpo do indivíduo num tom de pele, num tipo de cabelo ou aparência essencialmente determi-

28 Psiquiatra, ensaísta e revolucionário martinicano, um dos primeiros e principais pensadores anticoloniais e antirracistas.

nada, sendo fundamental para um processo que transforma a pessoa humana em coisa, objeto ou mercadoria. Mbembe (2014) afirma que o conceito de raça tem a proposta de apaziguar odiando, mantendo o terror, o que acaba criando o alterocídio sendo a necessidade de “constituir o outro não como semelhante a si mesmo, mas como objeto intrinsecamente ameaçador, do qual é preciso proteger-se, desfazer-se ou destruir (quando não se pode controlar)”. (Mbembe, 2014, p. 26).

Essa condição de “ser outro” é passada para o continente africano também, onde se torna um “não-lugar”, símbolo de atraso, ausente de população e com nenhuma contribuição a humanidade. A obra de Mbembe se debruça em torno disso para trazer um contraponto, e com isso, dissertando que a identidade negra é algo imposto.

Por isso, é significativo recuperar o que Fanon (2008, p. 122) descreve: “minha consciência negra não se assume como a falta de algo. Ela é. Ela é aderente a si própria.”. Num movimento de reafirmar sua singularidade, que não está presa ao que o conceito de raça e a perspectiva colonialista empregam. Ele continua: “Não é o mundo negro que dita minha conduta. Minha pele negra não é depositária de valores específicos [...]” (Fanon, 2008, p. 188). Esse entendimento sobre a necessidade de se colocar contra a imposição do racismo colonialista, juntamente ao conceito elaborado por Mbembe, são fundamentais para se combater o que seria uma ideia hegemônica do que é ser negro. E para isso Fanon propõe uma autonomia:

[...] o negro não deve mais ser colocado diante deste dilema: branquear ou desaparecer, ele deve poder tomar consciência de uma nova possibilidade de existir; ou ainda, se a sociedade lhe cria dificuldades por causa de sua cor, se encontro em seus sonhos a expressão de um desejo inconsciente de mudar de cor, meu objetivo não será dissuadi-lo, aconselhando-o a ‘manter as distâncias’; ao contrário, meu objetivo será, uma vez esclarecidas as causas, torná-lo capaz de escolher a ação (ou a passividade) a respeito da verdadeira origem do conflito, isto é, as estruturas sociais” (Fanon, 2008, p. 96).

Nesse sentido, o “ser negro” encontra uma libertação na qual pode ser capaz de moldar o seu mundo e encontrar a sua própria maneira de viver, ter suas próprias sensações e vivenciar sua negritude, e, para isso, terá que se afastar daquilo que o normatiza. Por isso, pode-se dizer que essa libertação está no devir-negro, por não se propor a ser resgate da origem de ser negro ou até de revisitar um arcaísmo africano, porque o devir não é fazer uma imitação ou resgate de memória, mas sim o deslocamento dessas singularidades aos valores hegemônicos. O que significa que o devir-negro é não ser nem negro e nem branco de acordo com os valores hegemônicos, é emitir as pistas da negritude que o pensamento hegemônico tenta alinhar por imposição (um exemplo seria utilizar o cabelo crespo, onde o valor hegemônico diz que não pode ser utilizado, ou que deve ser escondido). (Coelho, 2016).

Colocando a vida negra para se libertar dos aprisionamentos impostos, o devir-negro acontece nos momentos de afirmação de formas singulares de existência negra, e até repensando a negritude enquanto resposta à vida branca. O devir é a quebra desses aprisionamentos, em que o negro é anunciado a partir do branco, é se alimentar das diferenças não só dos brancos, mas dos próprios negros, como Mbembe afirma: “há uma singularidade em devir que se alimenta simultaneamente de diferenças entre os Negros, tanto do ponto de vista étnico, geográfico, como linguístico, e de tradições herdeiras do encontro com Todo o Mundo.” (Mbembe, 2014, p. 167).

Para Coelho (2016), é se abrir a subjetividades negras, que podem ser desde se voltar a uma estética de culturas negras, como ousar um corte diferente de cabelo crespo, podendo também ser entendido como devir-negro uma forma diferente de se usar cabelos crespos, justamente essa abertura a uma produção de diferença em relação ao outro que é usado como referencial, é escapar de uma modelização dominante.

Sim, como se vê, fazendo-se apelo à humanidade, ao sentimento de dignidade, ao amor, à caridade, seria fácil provar ou forçar a admissão de que o negro é igual ao branco. Mas nosso objetivo é outro. O que nós queremos é ajudar o negro a se libertar do arsenal de complexos germinados no seio da situação colonial. (Fanon, 2008, p.44).

No fim das contas o devir-negro é questionar um estilo de vida homem-branco, é entrar nas zonas de afirmação das pistas das mais diversas vivências negras. Porque a proposta é falar sobre o processo do ser e não ser de determinações fixas ou universais, o devir-negro é a libertação, porque o que o racismo busca é justamente enquadrar os corpos negros nessas possibilidades, nas quais o negro é inferior ao branco. É não mais estar enclausurado.

O devir no cinema

Partindo da elaboração desses dois conceitos, deve-se pensar como o devir se aplica dentro do cinema e como pode ser uma maneira de análise cinematográfica. Se entendemos que o devir é esse encontro que se dá através das alteridades, cheio de transmissões mútuas que criam espaços de inseparabilidade, onde se tornam outros, outras formas de viver e sentir, e que essa relação é assimétrica devido a fuga de uma hegemonia, podemos pensar que a construção de um filme — que aposta justamente na potência desses encontros — pode ser um disparador de outros devires, e que esses devires vão poder reproduzir outras estéticas, narrativas e histórias para o cinema. De acordo com Rezende (2013, p. 19):

[...] sugerimos que um filme, em seu processo de produção, não é meramente um possível, mas um conjunto de virtualidades que precisam se transformar, de acordo com as questões e condições a que é submetido. No documen-

tário, é sempre uma diferença que “acontece”, como criação de algo novo (ainda que não necessariamente “inovador”), como heterogênes²⁹ das questões ou condições inicialmente dadas (Rezende, 2013, p. 19).

O cinema sempre buscará contar o que os movimentos e os tempos da imagem lhe fazem contar. Por isso, se o movimento recebe e estabelece a regra através de um esquema sensório-motor, isto é, apresenta um personagem que reage a uma situação, então existirá uma história. Se, ao contrário, o esquema sensório-motor se quebra, em favor de movimentos sem orientação, desconexos, serão outras formas, devires mais que histórias (Deleuze, 1992, p. 77).

Podemos afirmar que esses outros devires estarão presentes, principalmente no documentário, na forma como o personagem é apresentado. Por exemplo: se é um filme tem o diretor na posição de personagem, pode-se dizer que existe um devir-personagem do diretor. Mas o mais importante dessa afirmação é que o devir no cinema também está para ir de encontro a narrativa dita clássica, na qual se espera uma história com começo, meio e fim. O devir também é fugir dessas narrativas e nos trazer outras. Outra coisa que dá para refletir a partir disso é que esse cinema vai se contrapor ao

29 “‘Gênese’ é também entendida em relação ao novo conceito de ‘devir’, e é certamente o que mais afasta Deleuze da fenomenologia e de seus herdeiros mesmo ingratos. A fenomenologia ‘fracassa’ ao pensar a heterogeneidade fundamentalmente em jogo no devir (em termos deleuzianos estritos: este não é seu problema, ela coloca um outro problema)” (Zourabichvili, 2004, p.8).

hegemônico, que deve seguir as ordens de um modelo de produção comercial, que justamente bebe da narrativa clássica. Por isso, está em devir os filmes que quebram essas narrativas e histórias, o que se pode afirmar sobre *Mwany* (2013).

***Mwany* (2013), de Nivaldo Vasconcelos**

O cinema alagoano passa por uma fase de crescimento, tanto de produção quanto no acesso e reconhecimento nacional, com uma circulação considerável de filmes alagoanos em festivais do Brasil e do Mundo nos últimos anos. No entanto, mesmo que tenham havido editais de financiamento públicos em anos recentes, *Mwany* (2013) não se diferencia da maioria da produção alagoana, justamente por ser uma produção que não recebeu nenhum tipo de recurso para sua execução. E não há nada mais contra-hegemônico no contexto do cinema brasileiro e do cinema comercial mundial do que ver um filme alagoano protagonizado por uma mulher moçambicana negra que reinventa seu lugar no mundo.

O entendimento de que *Mwany* (2013) é um filme que traz outros devires cinematográficos e que ele afirma um devir-negro, está a começar por ser um filme que está em um jogo entre o que é ficção e o que é documentário. Este hibridismo está ali especialmente para reafirmar um novo lugar através de sua narrativa, na qual vemos o dia a dia de Sônia André, imigrante moçambicana que está no Brasil a estudo, com sua filha Thandy. Em diversos momentos, o filme foge da abordagem naturalista e vemos as duas performarem para a câmera.

Há esse jogo constante do filme, onde temos dois espaços: o apartamento e o mundo, ou, melhor dizendo, a cidade de Maceió. Nele, a câmera dentro do apartamento assume uma postura observacional, na qual o encontro nasce de uma ausência do cineasta-câmera (objetiva direta), o que faz as performances de Sónia e sua filha Thandy naturalizadas. Em alguns momentos, nos perdemos, e fica impossível de identificar em que momento aquilo é o dia a dia das duas em casa ou a captação das duas em reação à câmera. Rompe-se assim com o que se espera de uma narrativa clássica, que pediria um jogo entre câmera objetiva³⁰ (visão do cineasta) e subjetiva (visão das personagens) em diversos momentos. Acaba por ser uma quebra na estrutura narrativa que nossos olhos estão acostumados a receber, fazendo com que as imagens que se atualizam com nosso encontro com elas estejam em devir. “Então o cinema pode se chamar cinema-verdade, tanto mais que terá destruído qualquer modelo de verdade para se tornar criador, produtor de verdade: não será um cinema da verdade, mas a verdade do cinema.” (Deleuze, 1990, p. 183).

A cena inicial de *Mwany* é a chave para se encontrar diversos devires, vemos Sónia vestida de capulanas, trajes moçambicanos, caminhando em direção a uma árvore, onde parece contar um segredo. É possível afirmar que ali está presente um devir-negro, por justamente estar reinventando um lugar, uma “Moçambique-Alagoas”, numa situação

30 “Se resolver numa identidade do tipo EU = EU: identidade da personagem vista e que vê, mas também identidade do cineasta-câmera, que vê a personagem e o que a personagem vê” (DELEUZE, 1990, p. 178).



Mwany

ela está em Maceió e a árvore não é um baobá. Esse deslocamento acaba por ser a reinvenção de Moçambique em Alagoas. Mbembe teria a dizer que:

que poderia ser bastante comum em Moçambique, onde é costume contar um segredo ao baobá (árvore simbólica do conhecimento na cultura africana), mas nessa cena, Sónia não está em Moçambique,

[...] por mais longe que seja, há sempre uma estreita relação entre o migrante e o seu lugar de partida. Há algo da ordem da imagem que, a cada vez, o prende e traz de volta. A singularidade parece construir-se no cruzamento entre este ritual de enraizamento e o ritmo de afastamento, na constante passagem do espacial ao temporal e do imaginário ao órfico (Mbembe, 2014, p. 173).

Isso é perceptível constantemente nas imagens construídas sobre Sónia, uma necessidade de retorno à terra natal, e que a faz criar essa “Moçambique-Alagoas”. Em outra cena, ela está sentada com diversas capulanas, de diferentes cores e texturas ao seu redor, em frente a uma pista, enquanto os carros passam. É o sentimento de desterritorialização que acome-

te Sónia pela necessidade de fincar os pés em sua terra, mas ela não possui controle sobre o mundo que corre à sua volta. E, por mais que busque viver uma Moçambique alagoana, ela tem que entrar em contato com as alteridades brasileiras, nordestinas e alagoanas, como no fato de a filha escutar músicas em língua inglesa, e em seguida Sónia ter que ensinar as palavras do dialeto de sua comunidade para ela, pois é uma terra em que é mais fácil a filha ter contato com um dialeto estrangeiro do que o de sua comunidade natal.

Por isso é constante ver a forma singular de ser moçambicana de Sónia, o que acaba por ser um movimento que também a diferencia dos próprios alagoanos, como no reforço de usar o “mucilo”, um tipo de pasta que cria uma máscara branca, usada para cuidados de pele das mulheres moçambicanas. Sónia anda pelas ruas, vive o seu dia a dia com a máscara branca, e é assim que acontece a construção de sua negritude, um devir-negro que se dá através dessa mulher que constrói a singularidade através dos seus rastros negros, imigratórios e moçambicanos.

Sónia revela que Mwany (2013) significa “toda a bagagem cultural que carrega”. Ora, se isso não pode ser entendido como seu próprio devir no mundo, devir esse que extrapola as telas, o que poderia? Durante a Mostra Sururu de Cinema Alagoano³¹ de 2013, um dos prêmios³² recebidos

31 Criada em 2009, é a principal mostra regional competitiva do Estado.

32 Nesta edição da Mostra Sururu de Cinema Alagoano, Mwany (2013) recebeu os prêmios de melhor direção, melhor atriz, melhor plano cinematográfico, direção de fotografia, Prêmio Sesc do Júri Popular e Prêmio Algás de melhor documentário.

pelo filme foi o de melhor atriz, apesar dos questionamentos sobre o filme, pois para alguns, o filme era um documentário e, portanto, Sónia não está “atuando”. No entanto, a justificativa do júri é bem clara:

Por ser retratada num instante de rompimento entre os limites imprecisos da ficção e do real, da verdade e do atuado, onde ocorre a fusão entre modelos de linguagens (formatos), o prêmio de melhor atriz vai para Sónia André, por Mwany. (Mwany [...], 2013).

Apesar de não haver nenhuma menção na justificativa, é impossível não pensar que os jurados possam estar falando do dever feito por Sónia no filme e no próprio dever fílmico. Provavelmente, a resposta para a polêmica sobre a premiação recebida por Sónia possa ser respondida nessa afirmação de Deleuze:

se a alternativa real-fictício é tão completamente ultrapassada é porque a câmera, em vez de talhar um presente, fictício ou real, liga constantemente a personagem ao antes e ao depois, que irão compor uma imagem direta do tempo. “É preciso que a personagem seja primeiro real, para afirmar a ficção como potência e não como modelo: é preciso que ela comece a fabular para se afinar ainda mais como real, como fictícia” (Deleuze, 2007a, p. 185).

Considerações finais

Sónia é Moçambique em Alagoas, mas *Mwany* (2013) também é Alagoas em Moçambique. A bagagem cultural de Sónia, mais do que nunca, agora está atravessada pelas subjetividades alagoanas, nordestinas e brasileiras. Pode-se dizer que *Mwany* (2013) é um caso muito único no cinema alagoano, primeiro por ser um dos poucos filmes reconhecidos como cinema negro, a ser um dos primeiros a serem reconhecidos como tal, um dos primeiros a abrir a plataforma Afroflix, responsável por ser um streaming de obras do audiovisual negro brasileiro.

Segundo Oliveira (2016, p. 1) o cinema negro “tem na busca por autonomia da representação das culturas negras no campo das imagens sua principal missão, tendo para isto que lidar com obstáculos em todas as esferas da produção audiovisual”. Com *Mwany* não foi diferente, ao ter passado por um processo de produção completamente independente e a desconfiança com a premiação.

Mwany apresenta o devir desta mulher imigrante mãe-solo, que se mudou para terras alagoanas há 8 anos, com sua filha ainda bebê, a estudos. Esta mulher que reafirma o Moçambique dentro de si, e mesmo quando não pode mais alcançar a sua terra, ela busca reinventá-la. Nesse encontro de Nivaldo Vasconcelos e Sónia André, pode-se dizer que Nivaldo devém-moçambicano para a feitura desse filme, e que essa parceria resultou em outras desterritorializações para o

cinema alagoano e para Moçambique No filme seguinte da dupla, *À Espera* (2016), com os dois assumindo a direção, o caminho é em sentido a Moçambique: Sónia retorna a sua terra natal para contar a história de crianças e jovens mulheres que são condicionadas ao casamento e à gravidez precoce, e questiona a condição dessas crianças e adolescentes moçambicanas.

Mwany (2013) é um filme singular no cinema alagoano, devido a todas essas contribuições ao cinema que só o devir pode proporcionar. Em um momento, Sónia diz “eu acho que me tornei mais moçambicana quando deixei Moçambique, você sente que pertence a algum povo, e que esse povo faz parte de suas entranhas. E eu digo: não tenho medo de ser moçambicana, não. E eu defendo Moçambique de garra e unha. Defendo meu povo e sobretudo as mulheres moçambicanas [...]”. E essa singularidade se deve ao fato da grande personagem que Sónia é, e mostra como o cinema alagoano pode se apresentar potente para a representação de pessoas negras e assim compor um imaginário antirracista.

REFERÊNCIAS

À ESPERA. Direção: Sónia André e Nivaldo Vasconcelos. Co-produção: Estúdio Atroá e Thandy Produções. Brasil/Moçambique, 2016.

BARBOSA, Cristiano. O espaço em devir no documentário: cartografia dos encontros entre cinema e escola. 2017.

1 recurso online (193 p.). Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação, Campinas, SP. Disponível em: <<http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/322209>>. Acesso em: 1 set. 2018.

COELHO, J. F. P. **Gritaram-me negra: processos formativos da negritude**. 104 f. Dissertação (Mestrado). Centro de Ciências Humanas e Naturais, Universidade Federal do Espírito Santo, 2016.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mille Plateaux, Capitalisme et Schizophrénie 2**. Paris: Les Éditions de Minuit, 2009. [Ed. bras.: Mil platôs, São Paulo, Ed. 34, 5 vols., 1995-1997.]

DELEUZE, Gilles. **Crítica e clínica**. Rio de Janeiro, Editora 34, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. Michel Tournier e o mundo sem outrem. In: **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007b.

DELEUZE, Gilles. Cinema II. **A Imagem-Tempo**. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 1990.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: EDU-

FBA, 2008.

GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica: Cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2013.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MWANY. Direção: Nivaldo Vasconcelos. Brasil, 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/116765798>. Acesso em: 20 jun. 2019.

MWANY (2013) e o Vulto são os grandes vencedores da Mostra Sururu. Caderno B. **Gazeta de Alagoas**, 11 dez. 2013. Disponível em: <http://gazetaweb.globo.com/gazeta-dealagoas/noticia.php?c=235416>. Acesso em: 19 jun. 2019.

OLIVEIRA, Janaína. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. In: FLAUAZINA, Ana; PIRES, Thula (org.). **Encrespando - Anais do I Seminário Internacional: Refletindo a Década Internacional dos Afrodescendentes (ONU, 2015-2024)**. Brasília: Brado Negro, 2016, p.175-198.

REZENDE, L. A. **Microfísica do documentário: ensaio sobre criação e ontologia do documentário**. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2013.

**ZOURABICHVILI, François. O Vocabulário de Deleuze.
Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.**

O Averso da Paisagem

Chico Torres



Samuel foi trabalhar
Janderson Felipe e Lucas Litrento, 2024

Maceió é uma cidade que se vende por sua paisagem. Um lugar que tem como cartão de visita aquilo que pode ser visto. O céu e o mar de Maceió com suas cores inigualáveis, por exemplo, fazem parte do

imaginário turístico, além das praias paradisíacas que percorrem todo o litoral de Alagoas. Seguindo o imaginário do turismo ostensivo, há em Maceió o desenvolvimento de um fenômeno comum em cidades litorâneas do Brasil: a criação de edifícios de luxo à beira-mar. Hotéis e condomínios residenciais ostentam suas construções espelhadas que, apesar de todos os males surgidos do chamado progresso, é uma prática que não para de se intensificar. Maceió, portanto, se constitui como uma cidade preocupada em erigir sua bela aparência, mas uma aparência que é como uma fina camada de pele, como um véu, algo frágil e que esconde muito mal a sua verdadeira face.

Isso porque, bem ao lado, não muito longe da paisagem vendável, temos o avesso dessa paisagem: uma Maceió esquecida e que não serve como produto; uma Maceió arrui-

nada, de um imaginário pouco convidativo, mas real, presente, ainda que invisibilizado. Se a miséria é marca indelével da cidade, basta um dia de sol para que todas as mazelas escorram, esquecidas, para dentro do mar. É assim, pelo menos, que o *establishment* procura construir o imaginário local.



Samuel foi trabalhar
Janderson Felipe e Lucas Litrento, 2024

Samuel foi trabalhar (2024), curta-metragem dos alagoanos Janderson Felipe e Lucas Litrento, parece explorar com força imagética a dicotomia inerente à cidade de Maceió.

Samuel (Pedro Walisson), um jovem negro e periférico, é um contratado da Zardana, empresa de imóveis de alto padrão. O trabalho de Samuel: se vestir em um traje de boneco, mascote da empresa, e dançar passinhos do TikTok na orla do bairro de Ponta Verde, um dos pontos mais elitizados de Maceió e epicentro da especulação imobiliária. Junto a um grupo de funcionárias, também negras e periféricas, Samuel, transfigurado em mascote, dança ao som de um brega funk com refrão pegajoso que diz “vem comprar com a gente o imóvel que você ama”. Ansiosamente, o que Samuel almeja é ter a carteira de trabalho assinada pela empresa.

Toda a ambientação do trabalho de Samuel se dá sob a paisagem vendável de Maceió, de modo que o cenário ensolarado e de cores vibrantes logo se apresenta como um escaldante pesadelo capitalista, com aspectos do que podemos

chamar de “terror diurno”. Dentro dessa possível variante do gênero de terror, *Samuel* parece seguir a linhagem de filmes como *O homem de palha* (The Wicker Man, 1973), *O Massacre da serra elétrica* (The Texas Chain Saw Massacre, 1974), *Halloween* (1978) e *Corra* (Get Out, 2017). O gênero de terror em *Samuel*... se dá por uma camada simbólica que expõe uma dinâmica de exploração de classe. Ao mesmo tempo, o explorado é levado a um desejo que suga a sua vitalidade através de uma incorporação literal de Samuel como o boneco da empresa.

Entendendo bem a ideologia que sustenta o imaginário da classe oprimida, os diretores construíram Samuel como um personagem desprovido de criticidade. Ele está totalmente tomado pelo desejo



Samuel foi trabalhar
Janderson Felipe e Lucas Litrento, 2024

de alguma estabilidade financeira, de uma mínima ascensão que seja. Os que estão próximos a Samuel expõem uma revolta latente ou explícita, mas ele segue alienado, aspecto que serve para demonstrar o quanto a ideologia se entranha no imaginário coletivo. Essa ambivalência entre o sonho do “emprego fichado” e o pesadelo da exploração acaba por ser o modelo narrativo que sustenta o filme. Um dualismo imagético e narrativo no qual Samuel se encontra no limiar, tensionado pelos dois mundos, tendo que escolher em qual lado se firmar.

Finalmente a carteira de Samuel é assinada e ele se torna um funcionário com seus direitos trabalhistas garantidos, mas o preço de tal conquista significa a gradual perda de sua identidade. Aos poucos, Samuel vai se tornando o próprio boneco, em uma intensificação simbólica que, por sua literalidade, explora aspectos do gênero de terror, caricaturizando de modo sombrio uma realidade conhecida pela imensa maioria dos brasileiros. A herdeira Zardana é também uma caricatura eficiente, com seu discurso irritante, complacente e muito pouco sutil, revelando a continuidade daqueles que foram programados para perpetuar riqueza e exploração.



Samuel foi trabalhar
Janderson Felipe e Lucas Litrento, 2024

As contradições de classe também são cuidadosamente trabalhadas através do contraste entre imagens, sobretudo na construção atmosférica das cenas. Há, no “eterno verão” de Macaíó, uma angústia latente. O sol oprime Samuel e suas

colegas de trabalho, os corpos estão suados, mas é preciso manter o sorriso, entregar os panfletos, balançar a bandeira da empresa e, claro, dançar. É preciso, acima de tudo, vender uma imagem de felicidade. É interessante que a trilha sonora seja o brega funk, ritmo nordestino surgido em Pernambuco e que se alastrou por todo o Brasil. Se esperamos que um condomínio de alto-padrão se utilize de uma estética classicista e sóbria, a Zardana parece seguir a moda das apropria-

ções culturais, investindo em cores gritantes e em um ritmo musical que é sucesso entre os jovens, mas que provavelmente não tem o mesmo alcance com os mais velhos. Seria um condomínio visando a adesão dos novos ricos?

O colorido diurno de Maceió é também contrastado pelo pesadelo do próprio Samuel, filmado em preto e branco, cena que demarca a inserção no filme em sua atmosfera mais fantasista. A partir daí, o filme explora graficamente elementos da gamificação, seja com Samuel correndo desenfreadamente pelas



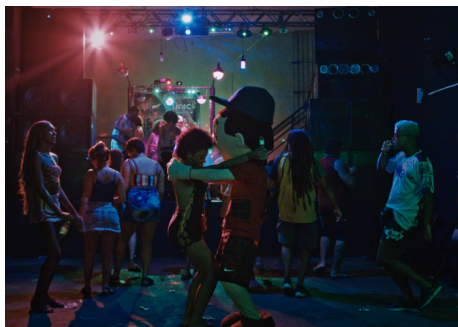
Samuel foi trabalhar
Janderson Felipe e Lucas Litrento, 2024



Samuel foi trabalhar
Janderson Felipe e Lucas Litrento, 2024

pela mediação do fantástico. O sonho-pesadelo de Samuel só pode ser visto pelo espectro do onírico e do absurdo, pois é sempre o ambíguo, o fantasmático ilusório.

Apesar de seu aspecto sombrio, Samuel vislumbra alguma esperança. Se vemos o destino trágico do personagem, acompanhamos uma representação afetuosa de sua origem e da pouca liberdade que lhe resta. Algum vislumbre de reden-



Samuel foi trabalhar
Janderson Felipe e Lucas Litrento, 2024

ção está, acima de tudo, em seu entorno, nos sinais que seus iguais emitem a todo instante para que ela possa acordar. Eles, cada um à sua maneira, não foram tragados completamente pela alienação do trabalho. Tal anseio por liberdade está em Edilene (Huná), quando em suas queixas subsiste uma consciência de classe orgânica. É também através dela que Samuel vislumbra algum prazer e pertencimento para além do trabalho, quando ambos vão para uma boate de Reggae.



Samuel foi trabalhar
Janderson Felipe e Lucas Litrento, 2024

Também está em Binho (Luciano Pedro Jr.), que leva Samuel na laje para mostrar as suas *punchlines* enquanto bebem cerveja. Samuel só consegue ser ele mesmo quando cai a noite, quando está em seu

habitat natural e ao lado dos seus. A noite, paradoxalmente, representa o lugar da liberdade. É no escuro, na sombra, nas trincheiras que ainda existem como espaço de alguma curtição que é possível encontrar ainda um modo de existir sob uma lógica própria.

O cinema negro de Janderson e Lucas conhece, com propriedade, o valor da escuridão, como também sabe o quanto o excesso de luz acaba cegando. Samuel só é mais um que passa por esse tipo de cegueira ideológica. Os diretores também sabem o valor daquilo que a própria cidade e sua regionalidade oferece: não escamoteia a linguagem local, pelo contrário, a reforça em todos os diálogos, aprofundando ainda mais o contraste entre os que falam maquinalmente e os que se expressam com liberdade, reinventando a língua sob uma infinidade de possibilidades semânticas. Em **Samuel foi trabalhar**, o sol é uma presença que humilha, que retira o discernimento daqueles que precisam trabalhar sob a sua presença. Depois vem a noite, as grotas, os reggaes, os improvisos, a chance de fazer algo, de ser alguém que possa fazer valer aqueles anseios surgidos desde a infância. Samuel é, como tantos outros, um “desenrolado”, mas que precisou se expor ao sol escaldante de Maceió para ajudar a família e ter as suas paradas. Como bons maceioenses, Janderson e Lucas souberam retratar muito bem a sua cidade, com sua estrutura dualista e hipócrita. Maceió, linda de céu e mar, é revelada em toda a sua podridão, sem nenhuma ingenuidade.

PARTE II

DO LADO DE DENTRO: EXPERIÊNCIAS E VIVÊNCIAS NO E
COM O CINEMA

Descolonizando territórios, abrindo espaços e (re)construindo memórias: reflexões a partir da Mostra Quilombo De Cinema Negro e Indígena

Beatriz Souza Vilela

Roseane Monteiro Virginio

Introdução

Ao longo de suas seis edições, Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indígena, na qual atuamos desde 2019, tem passado por inúmeras transformações: iniciou como uma sessão especial de cinema negro em um centro cultural onde se exibem filmes de arte em Alagoas (Centro Cultural Arte Pajuçara) para uma mostra que também contempla o cinema indígena, realiza formações, promove sessões exclusivas para escolas (Mostra Quilombo Jovem) e realiza sessões e atividades em comunidades indígenas. Além disso, em 2023 realizou a primeira edição de um seminário acadêmico. Esse texto é fruto das inquietações que surgiram nesses anos em que atuamos na realização do evento, seja nos processos de curadoria, seja na direção artística e produção.

É importante ressaltar que a Mostra só existe graças ao empenho coletivo do Mirante Cineclubes, que desde o início acreditou no potencial político e poético desse evento audio-

visual. Se inicialmente ele foi feito “na cara e na coragem”, no ano de 2025 teve o financiamento da Lei Paulo Gustavo (LPG), tendo sido o projeto mais bem pontuado do edital da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de Alagoas (Secult-AL) na categoria festivais de cinema de maior porte, e tendo vencido também, com o Projeto Mostra Quilombo Jovem, os editais da Política Nacional Aldir Blanc da Secult e da LPG na Secretaria Municipal de Cultura e Economia Criativa de Maceió, esta última, no valor de R\$ 50 mil. No entanto, até a publicação deste ebook, passados 10 meses da assinatura do termo de execução, a prefeitura não havia repassado os recursos para a conta indicada para a realização do evento.

Desse modo, é impossível refletir sobre a Mostra Quilombo sem falar da prática cineclubista, pois foi desse exercício que essa mostra nasceu, e é por conta disso que ela se mantém atuante.

Além de cineclubistas, também somos duas pesquisadoras que trabalham em suas investigações com as transformações das paisagens da cidade e dos espaços urbanos, e, muito por conta disso, começamos a perceber que a Mostra Quilombo, além de democratizar o acesso à produção cinematográfica brasileira contemporânea, também poderia estar impactando no modo como ocupamos a sala de cinema do Centro Cultural Arte Pajuçara.

Foi pensando nisso que elaboramos uma reflexão calcada na compreensão sócio-histórica que versa sobre al-

gumas questões que entrelaçam a realização da Mostra e os sentidos do território da Pajuçara³³, entendendo, sobretudo, a emergência desse espaço — a Mostra — enquanto um quilombo urbano que tem proporcionado outras sociabilidades no bairro.

O Mirante Cineclube

Não é possível falar da Mostra Quilombo sem ressaltar de onde viemos. Somos um coletivo que surgiu do Laboratório de Crítica Cinematográfica, organizado pelo Sesc Alagoas em 2016, mi-



Mirante na última Mostra Quilombo

nistrado pelo crítico de cinema e jornalista André Dib, com intuito de acompanhar a Mostra Sururu de Cinema Alagoano³⁴ daquele ano. Dib provocou os alunos³⁵ do Laboratório a criar um cineclube, especialmente diante da conjuntura em que vivíamos (pós-golpe sofrido pela presidenta Dilma Rousseff). Dessa provocação, o cineclube foi anunciado no dia da premiação do júri³⁶ crítica, ainda no calor da Mostra Su-

33 Bairro de Maceió conhecido por suas potencialidades turísticas, belezas naturais e espaços de entretenimento.

34 A Mostra Sururu de Cinema Alagoano desde 2009 é a principal janela de difusão da produção do audiovisual alagoano. Ver em <https://mostrasururu.com.br/>.

35 Beatriz Vilela, Chico Torres, Diogo Souza, Eudes Ferreira, Janderson Felipe, Maysa Reis e Tatiana Magalhães.

36 Uma das autoras deste ensaio, Beatriz Vilela, integrou este júri.

ruru. Posteriormente, em janeiro de 2017, foi realizada uma reunião com alguns interessados e hoje somos dez³⁷ pessoas de classes, gêneros e raças diferentes, mas com um propósito de fomentar a cultura cineclubista em Alagoas.

Vale dizer que o cineclube é um espaço de formação do senso crítico, de discussões sobre obras audiovisuais, cultura cinematográfica e que pode resultar em discussões mais amplas e de temas transversais como direitos autorais no audiovisual, democratização cultural, defesa da diversidade cultural, acesso a informações, uso de novas tecnologias, entre outras temáticas (Figueiredo; Barbosa; Seabra, 2023, p.6)

Entendemos a contribuição do cineclube para o público no sentido da democratização e da diversidade dos filmes, assim como o de dar suporte para ampliação do senso crítico sobre a obra de arte. Vislumbramos no momento do debate esse lugar de aprendizagem, onde as pessoas podem comparar cenas, entender as relações dos personagens, do roteiro, compreender artifícios cênicos e elementos culturais (Fernandes, 2015). Sendo assim, os cineclubes são práticas culturais e de sociabilidades da contemporaneidade.

A experiência com o Mirante Cineclube também é

37 Atualmente o Mirante Cineclube é formado por: Beatriz Vilela, Chico Torres, Cléber Pereira, Fabio Cassiano, Janderson Felipe, Leonardo Amaral, Lucas Litrento, Maysa Reis, Roseane Monteiro e Tatiana Magalhães.

essencial para os integrantes. Respeitando os repertórios de cada membro, sabendo os graus de cinefilia e de amadurecimento; muitos do nosso coletivo atuamos como críticos, realizadores em audiovisual, produtores culturais, curadores e compreendemos *in loco* o quanto a atividade cineclubista é um lugar fértil. Tão fértil que desde 2017 já colocamos em prática diversas ações, como o grupo de estudos sobre linguagem cinematográfica (2017-2018, em parceria com o Sec-AL), Laboratório de Crítica, em parceria com a Mostra Sururu, a sessão especial Virada Miranteira: Mulheres do Nordeste, a Mostra Que Desejo, a Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indígena, além de oficinas sobre cineclubismo e palestras sobre produção cultural para as quais somos convidados a colaborar.

Raízes da Mostra Quilombo

Digamos que a criação da Mostra Quilombo foi inspirada por muitas coisas, mas podemos elencar algumas delas: em 2018, o Sesc Alagoas trouxe uma curadoria de Fabio Rodrigues Filho sobre cinema negro. A partir desse evento, Janderson Felipe teve a ideia de fazer uma sessão de cinema negro, juntamente com Lucas Litrento e Roseane Monteiro. Com o apoio dos demais membros, tivemos uma sessão especial no dia 20 de novembro daquele ano, com a exibição de: *Alma no Olho*, de Zózimo Bulbul; *Kbela*, de Yasmin Thayná; *Caixa D'água: qui-lombo é esse?*, de Everlane Moraes; *Quintal*, de André Novais e *CorpoStlyleDanceMachine*, de Ulisses

Arthur. Ao final, tivemos um show da banda de rap *Reles No Rules*, e houve um público significativo da parte alta³⁸ de Maceió para prestigiar o show e para aquela sessão em que o cinema ficou lotado.

Depois dessa experiência, abrimos uma chamada de filmes para a sessão especial de 2019. Desse impulso, criou-se o desejo de realizar uma mostra de cinema negro, a qual só foi possível por meio de algumas parcerias que o Mirante Cineclubes estabeleceu com a Produtora Núcleo Zero e com o evento Vamos Subir a Serra³⁹ — ambos por meio do apoio dos realizadores em audiovisual Rafael Barbosa e Ulisses Arthur. Além disso, tivemos a parceria com o Centro Cultural Arte Pajuçara e realizamos uma rifa com produtos de doações, visando pagar gastos com a produção. Uma curadoria foi montada por Lucas Litrento, Janderson Felipe e Roseane Monteiro, e assim a mostra ganhou um escopo nos pensamentos e nas ideias da historiadora Beatriz Nascimento. Também tivemos como parceiro o Núcleo de Estudos Afro-brasileiros e Indígenas do Instituto Federal de Alagoas, campus Satuba (NEABI-IFAL-Satuba)⁴⁰, onde realizamos a nossa primeira sessão itinerante.

38 Caracterizada por ser uma região formada por bairros (Cidade Universitária, Benedito Bentes, Clima Bom etc.) mais afastados do centro e das praias de Maceió, dessa maneira, as atividades de cultura e lazer.

39 Evento que reúne afroempreendedores de diversas áreas, tendo o seu foco em apresentações artísticas realizadas na praça Multieventos, no bairro da Pajuçara.

40 A articulação teve como ponte o escritor, livreiro e funcionário do Ifal-Satuba, Richard Plácido, à época à frente do Neabi na instituição.

Uma importante característica da Mostra Quilombo é a de abraçar outras artes. Na edição de 2019 houve apresentações do grupo *Reles No Rules*, da DJ Elo e Mestre Gama; além da exposição de artistas visuais negros (Gutemberg Nascimento, Rebeca, Mariana Marques, Fabio Cassiano e Miguel Midrusa); um sarau de poesia preta, organizado por Lucas Litrento e Richard Plácido, além do lançamento do curta-metragem alagoano *Ilhas de Calor*, de Ulisses Arthur, com debate com o elenco, equipe e diretor do filme. Tudo isso foi mediado pelos cerimonialistas Joelma Ferreira e Allexandrêa Constantino. A coletividade traçada a partir das parcerias permitiu que nos dias 19, 20 e 21 de novembro fizéssemos do Arte Pajuçara um quilombo.

Em 2020, a pandemia mudou tudo, e sentimos a necessidade de fazer a mostra, apesar de toda a insegurança do contexto. A segunda edição, portanto, não teve sede no Arte Pajuçara, por todo o entrave causado pela impossibilidade de realização de eventos culturais de modo presencial. Assim, fizemos o evento de forma *online*, e Beatriz Vilela, também integrante do Mirante Cineclube, foi adicionada na curadoria. Como uma atividade que antecedeu a Quilombo, realizamos parcerias com o Alagoar⁴¹, referência para a produção e pesquisa do cinema alagoano, por meio do projeto *Mostra Quilombo Convida*⁴². De fato, este foi um encontro muito

41 O site Alagoar é uma iniciativa independente voltada à preservação da memória, à difusão e à formação audiovisual, com foco no audiovisual alagoano. Ver em <www.alagoar.com.br>

42 A *Mostra Quilombo Convida* foi uma proposta feita por Larissa Lisboa, uma das idea-

importante, estabelecido por meio de lives, nas quais promovemos conversas com representantes de outras mostras de cinema negro do país, especialmente do Nordeste. Houve nessas ocasiões ricas trocas de experiências e particularidades sobre as mostras.

Além disso, toda a curadoria realizou entrevistas com representantes dos 18 filmes selecionados. Esse material está disponível no Canal do Mirante Cineclube, no YouTube. Nessa edição, tivemos o conceito de Atlântico Negro, de Paul Giro, como grande inspiração para pensar a Mostra. Durante o período do evento, foram realizadas duas mesas online, uma mesa com a curadoria e outra sobre participação negra no cinema alagoano, esta última contando com a participação de Ticiane Simões, Ulisses Arthur e Wanderlândia Melo, com mediação de Janderson Felipe. A Mostra Online contou ainda com um bate papo com Bernardo Oliveira, mediado por Lucas Litrento.

Ainda sob influência da pandemia de covid-19, a edição de 2021 foi novamente virtual, tendo apenas a sessão de abertura realizada na sala do Centro Cultural Arte Pajuçara. Os filmes ficaram disponíveis do dia 28 de novembro até 04

lizadoras e gestora do Alagoar, ao Mirante Cineclube, e antecedeu a II Mostra Quilombo de Cinema Negro, realizada em 2020, durante a pandemia de Covid-19. Foram realizadas duas mesas virtuais com produtores de outras mostras de cinema negro de todo o país. A primeira delas foi transmitida em 24 de setembro de 2020, intitulada “Janelas do Cinema Negro do Nordeste”, mediada por Roseane Monteiro; e a segunda, “Cinema Negro fora do eixo”, mediada por Beatriz Vilela, foi transmitida dia 22 de outubro, com representantes de Mostras do Centro-Oeste e do Norte. As gravações podem ser conferidas no canal do Mirante Cineclube no YouTube (<https://www.youtube.com/@MiranteCineclube>).

de dezembro. A curadoria foi realizada por Lucas Litrento, Rose Monteiro e Ziel Karapotó. Convidamos para a nossa programação a pesquisadora Kênia Freitas, que realizou uma fala sobre “a crítica de cinema implicado”, e também tivemos outra conversa com Karkará Tunga, na mesa “Desconfigurando o olhar colonial: semeando outros mundos”. Ainda contamos com outra atividade intitulada “Realização de Cinema Indígena em Alagoas” com Cristiany Wakonã, Marcelo Tingui e Ziel Karapotó. Nessa edição, conseguimos colocar em prática um desejo antigo, o de realizar sessões itinerantes fora de Maceió, e assim fizemos: estivemos na Aldeia Mãe Serra do Capela, em Palmeira dos Índios, onde fizemos uma sessão na escola da comunidade Xucuru Kariri.

Na edição de 2022, finalmente conseguimos voltar a realizar todas as atividades de forma presencial. Houve um evento em parceria com o Sesc Alagoas em outubro, cujo intuito foi criar diálogos⁴³ antes da mostra em si. A programação contou com: “Amor Preto Cura”: Exibição + bate-papo com o Grupo Coletiva Aqualtune sobre a construção do álbum visual então recém-lançado da cantora Mary Alves, com mediação de Lucas Litrento; “Percursos e reflexões sobre o cinema indígena feito em Alagoas”, com os cineastas Marcelo Tingui Botó e Ziel Karapotó (mediação de Janderson Felipe) e “Qual a cor do cinema alagoano? A importância das cotas na democratização do acesso aos editais”, com Beatriz

43 O evento foi intitulado: *Diálogos Audiovisuais: mostra quilombo de cinema negro e indígena 2022*.

Vilela, Lucas Litrento e Marcelo Tingui, com mediação de Roseane Monteiro.

Nossa programação oficial se concentrou entre os dias 5 e 20 de novembro. Abrimos a Mostra com uma sessão realizada na Livraria Novo Jardim, no bairro Eustáquio Gomes, na parte alta da cidade, em uma região afastada do centro da cidade. Após a exibição dos filmes, tivemos a mesa Cinema e as Raízes Negras e Indígenas de Alagoas, com o professor Aldemir Barros, a pesquisadora Hellen Christina e como mediadora, Roseane Monteiro. Outra sessão itinerante ocorreu na cidade de Viçosa, na Escola Estadual Joaquim Diégues, onde exibimos alguns dos filmes selecionados e realizamos um debate com os estudantes.

Além da exibição dos filmes no Centro Cultural Arte Pajuçara, também contamos com outros artistas pretos e pretas. Desde a primeira edição, percebemos que a Mostra tinha um potencial muito grande de aquilombar muitas pessoas, e foi pensando em estabelecer essa aproximação que contamos com a performance literária de Richard Plácido, Érika Santos, Chico Torres e Lucas Litrento e a performance de Ziel Karapotó. No hall de entrada do Cinema, realizamos uma exposição com trabalhos dos artistas visuais Alicia Ferreira, Benita Rodrigues, Fábio Cassiano, Mari Marques, Rayce de Melo, Roger Silva, Tingui Botó Filmes, Yasmin Falcão e Ziel Karapotó.

Na carta da curadoria de 2022, é possível identificar um aspecto muito importante, o impacto da Lei Aldir Blanc

na promoção dos cinemas negros e indígenas, em um contexto muito complexo e difícil pelo qual o Brasil estava passando, com um governo fascista e negacionista. Na contramão desse caminho, a curadoria enfatizou a importância de selecionar filmes que abordassem a nossa diversidade cultural e que também nos trouxesse uma reflexão sobre as perspectivas de futuro e os limites desse ideal de humanidade.

Em 2023, chegamos à quinta edição da Mostra, e ao longo desses cinco anos de atividades, observamos que o impacto do evento não se dava apenas na democratização do acesso a essas produções audiovisuais, o que já é algo muito importante para nossa cena cultural. Em 2024 não realizamos nenhuma edição da Mostra, o que aconteceu



Cineasta déo cardoso

em meados de 2025: em julho, estivemos presentes em três escolas estaduais (Joaquim Diêgues, em Viçosa; Aurelina Palmeira, no bairro do Vergel do Lago, em Maceió; e Benedito de Moraes, na Ponta da Terra, também em Maceió). Nessas unidades de ensino, foram realizadas duas atividades: “Narrativas do Cinema Negro”, com Maysa Reis, Janderson Felipe e Lucas Litrento; e “Cinema e fotografia com o Celular”, com o fotógrafo Roger Silva. Na comunidade Karapotó Terra Nova, em São Sebastião-AL, realizamos atividade na

escola, com formação em audiovisual e a gravação de vinhetas que foram exibidas na Mostra.



Mostra Quilombo Jovem

Mostra Quilombo Jovem reuniu estudantes de sete escolas públicas (estaduais, municipal de Rio Largo e Institutos Federais) em sessões exclusivas no Centro Cultural Arte Pajuçara, totalmente ambientalizado para o evento e contando com exposição das fotos feitas pelos alunos das oficinas. A articulação foi feita junto a professores dessas escolas. Em seguida, foram quatro dias da Mostra oficial, com o tema “história, vestígios e memória”. Além dos filmes selecionados e convidados, houve laboratório de imersão criativa, com o cineasta mineiro Gabriel Martins, bate-papo com Cristina Amaral, uma das maiores montadoras do cinema nacional e convidados como a pesquisadora e crítica Lorenna Rocha e o cineasta indígena Ariel Kuaray Ortega e o ator Thiny Ramirez, que conversaram sobre a obra “A Transformação de Canuto”, que abriu o evento. Toda a programação foi, novamente, gratuita.

A Mostra Quilombo Jovem reuniu estudantes de sete escolas públicas (estaduais, municipal de Rio Largo e Institutos Federais) em sessões exclusivas no Centro Cultural Arte Pajuçara, total-



Janderson Felipe, Ariel Kuaray Ortega e Thiny Ramirez

Com isso, outra dimensão nos chamou a atenção: o perfil do público que passou a acessar esse Centro Cultural, um público que normalmente não circula nesse espaço, mas que, diante da possibilidade de acessar o cinema, já que priorizamos a entrada gratuita, muita gente que não tem oportunidade de frequentar um festival de cinema passa a frequentar esse espaço durante esses dias. Isso fez com que também começássemos a entender as implicações dessas sessões naquele território.

Afinal, o cinema é uma experiência prática, e por essa experiência de exibição de um cinema negro e indígena estar territorializada em um espaço que apresenta um histórico de recusa a essa identidade, começamos a entender que muito mais que exibir filmes, também estávamos desenvolvendo uma forma de resistência cultural através do cinema. Ainda há muitos aspectos que precisam ser mais bem elaborados, mas por ora compartilharemos algumas percepções sobre essa dimensão da realização da Mostra na cidade de Maceió.

Cidade, território e cinema: Um quilombo urbano no bairro da Pajuçara

Como já apresentado, a Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indígena ocorre desde a sua primeira edição no Centro Cultural Arte Pajuçara⁴⁴, um espaço que, entre fechamentos e aberturas, resiste com uma programação alternativa aos

⁴⁴ Ao longo desse tempo, o espaço recebeu diferentes nomes em virtude das várias administrações pela qual ele passou, a atual nomenclatura Centro Cultural Arte Pajuçara está em vigor desde 2013.

blockbusters, contando com a exibição de filmes independentes desde o final dos anos 1980. Apesar de o Centro Cultural ser esse espaço que nos oferece uma abertura para a circulação das produções do cinema brasileiro contemporâneo, entendemos que é fundamental nos atentarmos para o lugar onde essa sala está localizada. Observamos que esse aspecto impacta diretamente o acesso do público ao espaço, e nos faz pensar também sobre quem pode ou não acessar essa sala de cinema.

O Centro Cultural Arte Pajuçara fica localizado no atual bairro da Pajuçara, entre coqueiros, águas azuis esverdeadas e cristalinas, em uma região que hoje compõe uma área nobre na orla marítima, sendo um lugar que concentra o grande *trade* turístico da capital alagoana. Do ponto de vista da oferta dos serviços, é nessa parte da cidade onde estão localizados os principais hotéis, bares, restaurantes, shoppings e prédios que integram as sociabilidades do fluxo turístico. É importante demarcar esse aspecto, pois essa região da cidade consolidou um imaginário urbano de prestígio social, ancorado na experiência das praias, de modo que essa paisagem marítima apaga e invisibiliza outras paisagens que integram a cidade de Maceió, haja vista as paisagens da destruição deixadas pelo crime da Braskem⁴⁵ e as paisagens da laguna Mundaú⁴⁶.

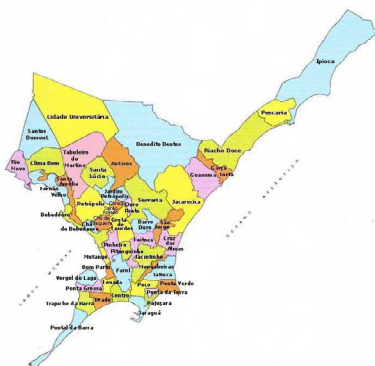
45 Cinco bairros (Farol, Pinheiro, Bebedouro, Mutange e Bom Parto) da cidade de Maceió foram atingidos por um processo de subsidência em decorrência da mineração predatória praticada pela empresa Braskem ao longo dos últimos quarenta anos.

46 Laguna está em fluxo de água do mar e do Rio Mundaú e é um local fértil biologicamente. A Mundaú banha as cidades de Coqueiro Seco, Maceió e Santa Luzia. Em Maceió, a laguna é conhecida como lagoa. Tem como característica a fertilidade e por abastecer a cidade pela pesca do molusco sururu. Forma um estuário com Laguna Manguaba (loca-

Segundo o pesquisador e arquiteto Rubens de Oliveira Duarte (2023), o ponto de virada para essa construção do imaginário de paraíso das águas, que tem o mar como o grande protagonista, foi a partir da década de 1970⁴⁷, em plena ditadura militar, quando houve investimentos em projetos de infraestrutura e industrialização. Até então não havia uma diferenciação entre as paisagens do mar e da laguna Mundaú. A orla do bairro da Pajuçara passa, naquele momento, por um processo de urbanização, gerando “o fortalecimento da cultura da praia, materializando-se o turismo marítimo como expressiva identidade local.” (Duarte, 2023, p.67) e acrescentamos também a especulação imobiliária a essa parte da cidade. Observemos as duas figuras abaixo, em que podemos conferir a territorialidade da cidade de Maceió na contemporaneidade e seu histórico até meados dos anos 1980.

Mapa atual da cidade de Maceió

Fonte: <https://journals.openedition.org/confins/docannexe/image/21976/img-2.jpg>

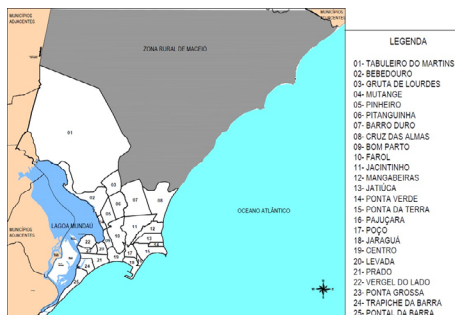


lizada nos municípios de Marechal Deodoro e Pilar). É fundamentado na condição de ambos se interligarem e serem abastecidos por águas continentais e oceânicas ao mesmo tempo. (Alagoas, 1980, p. 340).

47 Obras de construção de pontes, rodovias e a construção do polo cloroquímico (Salgema) em Alagoas foi resultado dessa política de “desenvolvimento”.

Mapa de Maceió até a década de 1980

Fonte: Japiassú(2015)



Desse modo, o bairro da Pajuçara, era um bairro formado por uma minoria de pescadores e ao mesmo tempo por uma elite, “destaque ainda à presença de alta renda na orla da Pajuçara” (Japiassú, 2015, p. 104). O bairro vizinho, Ponta da Terra, era constituído por pescadores, lavadeiras, marisqueiras e trabalhadores, assim como também tinha a presença da classe média. Com a expansão e a urbanização da cidade de Maceió, a Ponta da Terra, que tinha uma área que correspondia a 1,68% do território maceioense em 1980, teve sua área reduzida para 0,4% de área da cidade, e o principal responsável por essa diminuição foi o crescimento dos bairros Pajuçara e Ponta Verde (Japiassú, 2015) que, por sinal, são dois dos bairros mais ricos da cidade.

Com as alterações da orla da Pajuçara, o mar norteou todas as transformações da cidade, visando uma perspectiva econômica que advém do turismo. “O turismo tem uma utilidade social e benéfica a economia, porém não une o homem e a natureza (Tuan, 2012, p. 110), assim como não se constrói uma relação de topofilia, ou seja, não existe uma relação

de afetividade profunda com esse ambiente por meio do turismo, e sim pelas vivências de afetividade criadas a partir da memória e sua relação com o lugar dos moradores.

Segundo a pesquisa de Luana Japiassú (2015, p. 104), a Ponta da Terra, que era uns dos bairros mais populosos de Maceió, vivenciou uma redução da sua área em virtude de uma verticalização dos bairros Pajuçara e Ponta Verde. Dessa forma, esses bairros de classe média, com grande poder aquisitivo, se apoderaram de grande parte da orla marítima. De modo que, atualmente, a Ponta da Terra é vista como uma região com um menor prestígio social, por concentrar em seu território uma camada popular. Além desse aspecto, cabe ressaltarmos também as potencialidades que existem neste bairro.

O bairro é marcado por uma diversidade cultural, lá existe escola de samba, grupos de bumba meu boi e terreiros; ou seja, o bairro apresenta uma população de tradições culturais negras importantes. Observamos essas ações enquanto resistência, um esboço do que é um quilombo no século XXI, como nos ensina a historiadora Beatriz Nascimento, quando caracteriza a ideia de quilombo para além da historiografia do Brasil colonial e imperial. Como a pesquisadora bem define:

[...] os quilombos enquanto reação ao sistema escravista, sociedade alternativa e/ou igualitária, locus da resistência negra que se transpunha no século XX para as favelas, as escolas de samba, as casas de culto afro-brasileiro e as próprias organizações dos movimentos negros. [...] (Nascimento apud Ratts, 2007 p.53)

Dessa maneira, pensamos o espaço da Ponta da Terra como um quilombo urbano.

Mas porque falamos tanto da Ponta da Terra se o Centro Cultural Arte Pajuçara está na Pajuçara? Porque a região na qual o cinema está é



Homenagem à Beatriz Nascimento

fruto desse processo de transformações das fronteiras entre os dois bairros. E o que estamos enfatizando aqui é que essa fronteira foi reconfigurada de um modo muito agressivo, levando a um apagamento dessa identidade preta e de classe subalterna que historicamente marcava a trajetória do bairro. Esse processo de transformação urbana ao qual estamos nos referindo é marcadamente compreendido como uma gentrificação da Ponta da Terra. Sobre isso: o termo gentrificação refere-se a processos de mudança das paisagens urbanas, aos usos e significados de zonas antigas e/ou populares das cidades que apresentam sinais de degradação física, passando a atrair moradores de rendas mais elevadas (Alcântara, 2018, p.1), é o que podemos perceber nessas regiões.

Maurício Fernandes de Alcântara (2018) ainda coloca que essa gentrificação faz com que essa nova área seja alvo de uma valorização econômica exagerada, especulação imobiliária, aumento do custo de vista local, e conseqüentemente, a expulsão de uma parcela da população que é mais vulnerável, resultando em uma redução da diversidade social do bairro. Assim, diferentemente de outros espaços que o autor cita, os

quais também foram alvos de gentrificação, tais como o Pelourinho, em Salvador; e o Porto Maravilha, no Rio de Janeiro, aqui houve uma mudança no nome da região. Nesse processo não se preservou a identidade anterior do território e nem o nome Ponta da Terra no espaço físico, essa área passou a ser chamada de Pajuçara e Ponta Verde, talvez uma tentativa de trazer outra identidade para o lugar, visando interesses muito mais econômicos de grandes grupos do que garantir e modificar o que é melhor para os marcadores antigos desses territórios.

Contudo, existem embutidas nesse processo articulações de poder dos grandes grupos econômicos e seus interesses, uma vez que as modificações realizadas nas cidades visam concretizar os interesses de grupos ligados ao turismo, aos transportes, ao setor imobiliário, as grandes empresas prestadoras de serviços, entre outros. (Pinto, 2001, p.21).

Nesse sentido, a Mostra Quilombo, ao se localizar na Pajuçara, traz consigo a ideia de aquilombamento e um sentido de comunidade, para quem faz a Mostra e para os moradores do bairro, e no limite, também reivindica essa identidade preta e indígena, a partir do cinema. É nesse território marcado por uma série de contradições, desigualdades e identidades em disputa que a Mostra Quilombo realiza suas sessões. É nesse espaço que o cineclube se propõe a colocar em prática uma Mostra que traz uma contra visualidade, em

que as minorias saem da condição de objetos para se constituir como sujeitos.

E ao pensarmos na proposição visual dos cinemas negros e indígenas que a Mostra coloca em tela, compreendemos que essas produções subvertem o olhar hegemônico sobre as minorias. Sobre esse ponto, Amaranta Cesar (2017) observou que o cinema moderno brasileiro e o cinema de retomada foram marcados pela fabulação e figuração das minorias — pobres, negros, indígenas, mulheres e periféricos - como objeto do olhar do cineasta branco; já o cinema brasileiro contemporâneo tem como marca a emergência de novos sujeitos de cinema e de novas práticas cinematográficas que trouxeram para o centro de suas narrativas as lutas pelo reconhecimento dessas minorias. Assim, pobres, negros, indígenas, mulheres e periféricos passaram da condição de objetos a sujeitos de cinema, não apenas como protagonistas dessas produções, mas também nos apresentando outras possibilidades de fazer, pensar e sentir o cinema.

Em diálogo com essa observação de Amaranta Cesar, trazemos para o debate a reflexão de Christian Leon (2012) sobre o lugar político dessas contravisualidades na elaboração de uma compreensão decolonial sobre nós mesmos. O autor pontua que ao observarmos de modo sociohistórico nossa relação com a imagem, podemos perceber que nosso olhar é colonizado desde antes do surgimento da imagem em movimento, e mesmo com os dispositivos audiovisuais da primeira modernidade, os processos de colonialidade e de captura do outro continuaram. Para Leon, esse processo

consiste em uma colonialidade do ver, que se manteve junto da atualização das tecnologias coloniais de poder. Para lidar com elas, ele sugere que é fundamental abriremos espaços para o reconhecimento de uma diversidade de histórias, e uma heterogeneidade estrutural em nossas visualidades.

Ao observarmos a atual configuração das nossas mostras e festivais de cinema aqui no Brasil, é possível sublinhar que esses eventos audiovisuais com foco nos cinemas negros já estão fazendo isso, eles estão levando para a tela uma diversidade estética nas várias formas de contar as histórias e histórias das pretitudes do nosso país.

Recordamos aqui uma atividade que ocorreu durante o período pandêmico em 2020, quando o Alagoar, em parceria com o Mirante Cinelube, reuniu diferentes representantes dos cinemas negros feitos aqui no Brasil. Naquela ocasião, mediamos duas mesas que revelaram a diversidade dos nossos cinemas negros. Na mesa “Cinema Negro fora do eixo”, Beatriz Vilela mediou uma mesa formada por Juliana Segóvia, da Mostra de Cinema Negro de Mato Grosso⁴⁸ e com Edileuza Souza, da Mostra Adélia Sampaio, de Brasília. Já na Mesa “Janelas do cinema negro no Nordeste” Roseane Monteiro teve a oportunidade de conversar com três representantes de mostras realizadas no Nordeste: Leon Reis, do Negritude Infinita, do Ceará; Luciana Oliveira, da EGBE - Mostra de Cinema Negro de Sergipe; e Daiane Rosário,

48 Ver o mapa das Mostras de Cinema Negro e Indígena por regiões do Brasil em <<https://mapadocinemanegro.com/>>

da MINB - Mostra Itinerante de Cinema Negro Mohamed Bamba, da Bahia. Nessa última mesa, Daiane Rosário fez uma fala muito pertinente sobre o papel que os festivais e as mostras de cinemas negros possuem:

[...] a gente tá falando não só de levar o cinema negro e abrir outras janelas, mas de fazer diálogos com a periferia, tem muita gente que nunca foi no cinema e começa a ir a partir da EGBE, da Minb, do Quilombo e da Negritude, então assim, os festivais abrem portas para situações que jamais essas pessoas pudessem viver, de assistir um filme na tela e se ver, e um dos maiores questionamentos é... pô, parece a minha vó porque a mulher é uma mulher preta, pô, parece o meu pai porque o cara é um homem preto então, assim, a gente precisa se ver [...] ⁴⁹ (Rosário, 2020).

Essa fala de Daiane apresenta dois aspectos que são muito importantes para a Mostra Quilombo, o primeiro é estabelecer um diálogo com a periferia, mesmo ocupando um lugar da cidade que para muitos periféricos é visto como um espaço elitizado. Fizemos questão de que esse diálogo acontecesse dentro de uma sala de cinema, o que infelizmente não pôde acontecer naquele momento de isolamento sanitário, mas reforçou nosso desejo de voltar a realizar a

⁴⁹ Transcrição de trecho da fala de Daiane Rosário no debate “Mostra Quilombo Convida: Janelas do Cinema Negro no Nordeste”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=hZZIfhAD-Zs>

Mostra no Centro Cultural Arte Pajuçara assim que o estado de emergência global em virtude da pandemia de Covid-19 cessasse⁵⁰. Afinal, ocupar aquela sala, com os nossos corpos pretos, com as nossas vozes, é um ato político muito importante pra gente. O segundo ponto é construir um espaço de representação e representatividade, dar tela para as histórias que vivenciamos na prática, e estabelecer nessa contravisualidade uma possibilidade de ressignificar os sentidos daquele espaço. Resistindo com o cinema.

Quando Lélia González (2020) está discutindo a categoria político-cultural de amefricanidade, ela pontua que uma das implicações políticas e culturais da categoria, além de lidar com os efeitos do racismo, do colonialismo e do imperialismo, é abrir novas perspectivas para um entendimento mais profundo dessa parte do mundo, a América, a partir de uma compreensão histórica marcada pela intensa dinâmica cultural afrocentrada, considerando também aqueles que aqui estavam e chegaram muito antes de Colombo. Partindo dessa ideia, Lélia sublinha que a insistência no uso de categoria “améfrica ladina” se deve ao fato de ela compreender o peso da experiência histórica de nossos antepassados, que lutaram e abriram caminhos para que hoje nós conseguísse-

50 A Organização Mundial da Saúde – OMS decretou o fim da emergência global em maio de 2023. Em 2022, já com a liberação do funcionamento das salas de cinema, voltamos a realizar a Mostra de modo presencial, com mais atividades itinerantes e apenas um dia no Arte Pajuçara. Em 2023, com uma verba conquistada por edital, ampliamos o evento e em setembro iniciamos atividades itinerantes da V Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indígena. Voltamos a ocupar o Centro Cultural Arte Pajuçara por quatro dias, no início de dezembro de 2023.

mos levar adiante o que eles iniciaram. E ela enfatiza que eles fizeram isso através de estratégias de resistência cultural, com formas alternativas de organização social livre, e uma expressão concreta e material dessa ação foram os quilombos, que marcaram decisivamente a cultura de seu tempo e dos tempos vindouros.

Desse modo, reconhecer a força dessa experiência dos quilombos significa reconhecer um enorme trabalho de uma dinâmica cultural que nos possibilitou estar aqui hoje. É pensando nesse aspecto da resistência cultural dos quilombos, que, a nosso ver, a Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indígena também é vista como uma estratégia alternativa tanto para se contrapor ao olhar hegemônico de um tipo de cinema que nos invisibiliza e objetifica, como também para a ocupação de uma região da cidade que faz questão de também nos invisibilizar e nos objetificar através de sua limpeza social com suas múltiplas táticas de expulsão⁵¹.

Assim, entendemos que o termo quilombo não figura apenas na nomenclatura do evento audiovisual como algo que faz menção à memória de Palmares e dos tantos outros quilombos que existiram no Brasil, seu uso está carregado de um sentido político: somos um quilombo, criamos uma outra espacialidade no Centro Cultural Arte Pajuçara, e fizemos isso com nossos olhares, nossas práticas, nossos discursos, nossos corpos, nossos cinemas. E essa espacialidade está, sobretudo, ancorada nas imagens dos nossos cinemas negros e indígena.

51 Das revistas aos horários limitados dos ônibus.

Refletindo sobre o sentido do espaço a partir da Mostra Quilombo, observamos que a sala de exibição ganha outros sentidos durante a realização do evento. Quando usamos a ideia de espacialidade, estamos compreendendo tal como infere Doreen Massey (2015): para a autora, a espacialidade é um devir permanente, que nunca está acabado ou fechado, e por ser produto das relações, ela é repleta de sentidos. Assim, o espaço não é predeterminado, sempre pode mudar, e aqui, em diálogo com esse ponto, colocamos uma questão: o que pode permitir uma mudança no sentido do espaço em um lugar gentrificado? o que nos permite rasurar os sentidos dessa Pajuçara que insiste em apagar sua identidade negra? O que podem os cinemas negros pela disputa do espaço? talvez levemos algum tempo para responder a essas questões, mas por ora entendemos que as sociabilidades mediadas pelos cinemas negros talvez nos ofereçam as condições de possibilidade para que o nosso quilombo urbano, a Mostra, nos permita disputar esse espaço no bairro. Afinal, esse chão também é nosso.

É pensando também no que influencia o senso que temos do lugar, que Massey (2015) sugere que os marcadores de raça e gênero sejam levados em consideração, quando estamos discutindo sobre a nossa experiência do espaço. Nesse sentido, é fundamental percebermos que o quanto podemos nos deslocar, caminhar pelas ruas à noite, sair e entrar de lugares estranhos, por exemplo, ganham outros sentidos quando a nossa cor não é branca. Nossa mobilidade pode ser restringida de inúmeras maneiras, a depender do corpo que

está presente nesses lugares. Concatenando essa percepção com a nossa vivência, percebemos que nas edições anteriores da Mostra sentimos na prática o incômodo que os muitos corpos pretos geraram quando ocupamos esses espaços gentrificados, daí a nossa insistência em manter essa sala ocupada com essa programação.

Compreendemos que, assim como as pessoas, os lugares também possuem múltiplas identidades, que estão em disputa a todo momento, e é nesse cenário que a Mostra Quilombo constrói uma espacialidade, através dessas contra visualidades e das práticas que buscam ressignificar esse lugar, conseguimos criar outras formas de estar no bairro da Pajuçara, para além daquilo que a branquitude impõe para nós.

Assim, a Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indígena é um ato de descolonização cultural e ocupação política de um espaço. E como diria Beatriz Nascimento, a ideia do quilombo não ficou apenas naquele momento do passado, ele não foi destruído com a presença de Domingos Jorge Velho e seus capangas, ele segue até hoje, com outros formatos, outras configurações, com o propósito de nos fazer continuar de pé, vencendo no presente e elaborando outros futuros.

Ainda como nos aponta Nascimento (apud Ratts, 2007) os quilombos reagiram a um colonialismo cultural, colocando-se como um símbolo de resistência não apenas naquele contexto histórico passado, ele permanece fazendo isso no presente. Sendo um lugar de resistência étnica e política, o quilombo é um espaço de autoafirmação da identidade.

de negra, que projeta uma esperança em um futuro possível. É pensando desse modo que a autora observa as favelas, as escolas de samba, os centros de religião de matriz africana, como quilombos, que resistem como lugares de memória, de história, do ser. É desse modo que também olhamos para nossa Mostra, como esse espaço, onde coletividades negras perpetuam um território de resistência através dessa ancestralidade e das contravisualidades dos nossos cinemas negros. “Contra todas as forças conservadoras. Quilombo hoje é um momento de resgate histórico. Está presente em nós, entre nós, no mundo. Zambi-ê!” (Nascimento apud Ratts, 2021, p. 235). E aqui findamos essa reflexão trazendo ainda a ideia de bell hooks (2019) sobre a importância de construirmos espaços de reconciliação onde nós seguramos uns nos outros e ousamos colocar em prática uma ideia perigosa: a de amar a nossa negritude, e com a Mostra fazemos isso em coletividade com e pelas imagens.

Considerações Finais

Ao longo dessa trajetória, ainda em andamento, percebemos que a Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indígena reafirma o compromisso e o papel do Mirante Cineclubes, enquanto um lugar essencial para fomentar o fazer cinematográfico em seus vários sentidos, seja no processo curatorial, na produção cinematográfica, na democratização do acesso aos cinemas e na criação de janelas de exibição.

Além disso, a Mostra Quilombo de Cinema Negro e

Indígena reivindica um lugar de resistência que burla a gentrificação do bairro da Pajuçara, através de outras espacialidades que são tecidas principalmente com as sociabilidades que se constituem a partir da presença de pessoas de outros bairros para além dos moradores da região, dos turistas e dos frequentadores habituais do Centro Cultural Arte Pajuçara. Geralmente, essas pessoas partem dos bairros periféricos, pretos e mais afastados do cinema. Além de reunir um público muito singular, a Mostra aquilomba uma produção cultural contemporânea diversa feita por pessoas negras, e com isso apresenta a esse público poesia, música, artes visuais e muito cinema.

Nesse sentido, compreendemos que além desse evento impulsionar o Centro Cultural Arte Pajuçara, equipamento cultural fundamental para a cidade de Maceió, ele também emerge como um quilombo urbano, segundo os indícios de Beatriz Nascimento. Por fim, esperamos que com essa reflexão possamos deixar registrado no tempo, na memória e na historiografia do cinema brasileiro contemporâneo a marca dos festivais e das mostras de cinemas negros e indígenas na construção de outras cidades possíveis.

REFERÊNCIAS

ALAGOAS. Secretaria de Planejamento de Alagoas. Coordenação de Desenvolvimento Científico e Tecnológico. **Projeto de levantamento ecológico cultural da Região das Lagoas Mundaú e Manguaba**. 2ed. Ampl. V. I e II. Maceió:

Secretaria do Estado do Governo de Alagoas; SUDENE; CNRC, 1980.

ALCÂNTARA, Maurício Fernandes de. “Gentrificação”. In: **Enciclopédia de Antropologia**. São Paulo: Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia. 2018. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/conceito/gentrificacao>. ISSN: 2676-038X

CESAR, Amaranta. Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento. **Revista Eco Pós**. Imagens do Presente. V 20. N.2. 2017. ISSN 2175-8889.

DUARTE, Rubens de Oliveira. **Laguna de encanto e desencanto**. Maceió: Edufal, 2023.

FERNANDES, Adriana Hoffmann. “A professora disse que hoje não vai ter aula e que é filme” - A obrigatoriedade de ver filmes e o cineclube como acesso formativo aos filmes: um desafio a partir da legislação. In: FRESQUET, Adriana (Org.). **Cinema e Educação: a lei 13.006**. Reflexões, perspectivas e propostas. Belo Horizonte: Universo Produção, 2015.

FIGUEIREDO, Hermano; BARBOSA, Regina; SEABRA, Carlos. **Cineclubismo: organização e funcionamento**. São

Paulo: Oficina Digital; Recife: Vento Nordeste, 2023.

GONZALEZ, Lélia. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, bell. **Olhares negros**: raça e representação. Tradução Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

JAPIASSÚ, Luana Andressa Teixeira. **Expansão Urbana de Maceió, Alagoas**: caracterização do processo de crescimento territorial urbano em face do Plano de Desenvolvimento de 1980 - 2000. Maceió, AL, 2015. 160 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo: Dinâmicas do Espaço Habitado) - Universidade Federal de Alagoas, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Maceió, AL, 2015.

LEÓN, Christian. Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. **Aisthesis**, n. 51, 2012, , p.109-123, Pontificia Universidad Católica de Chile.

MASSEY, Doreen. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. 5 ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

PINTO, Georges J. Planejamento estratégico e city marke-

ting: a nova face das cidades no final do século XX. **Caminhos de Geografia**, Uberlândia, v. 2, n. 3, p. 18–22, 2001. DOI: 10.14393/RCG2315256. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/caminhosdegeografia/article/view/15256>. Acesso em: 6 out. 2023.

RATTS, Alex. A Terra é o meu quilombo: terra, território, territorialidade. In: RATTS, Alex (org.) **Eu sou Atlântica**: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.

RATTS, Alex (Org.). **Beatriz Nascimento**: Uma história feita por mãos negras. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia**: um estudo da percepção, atitudes e valores do meio ambiente. (Tradução de Livia de Oliveira). Londrina: Eduel, 2012.

Prêmio Anita das Neves de Atuação: as simbologias da presença de atrizes e atores no audiovisual alagoano

Ronald Silva

As artes dramáticas são comumente entendidas como um exercício de fingimento. Essa visão está bem distante da realidade. A arte de atuar tem o compromisso com o alcance da verdade de uma história ou argumento artístico, transmitindo essa verdade através de ações, movimentos, falas, silêncios, executando o que se quer comunicar ou provocar sob a forma de personagens, utilizando para tal tão somente o nosso corpo, ou seja, o corpo de cada atriz e cada ator, que são os profissionais dessa artesanía, para transmitir a verdade existente em uma obra, oferecendo o que nela se quer dizer ou simplesmente provocar. É muito importante entender que alcançar esses objetivos é uma tarefa árdua, que envolve muita dedicação e um empenho incessante na vida de cada pessoa que escolhe o caminho desse ofício. Atuar, além de uma atividade artística, comunicativa e cultural, está muito longe de ser um objeto de lazer, pois é, acima de tudo, uma atividade profissional. Atuação é trabalho.

Esse trabalho que sustenta pessoas e suas famílias, prospera vidas em ganhos que vão além do financeiro, ainda que em praticamente todas as trajetórias de quem se dedica a esse

ofício essa jornada muitas vezes não traga estabilidade em diversos sentidos, fazendo com que profissionais da cena se encontrem sempre numa situação de prontidão com o instável, firmando-se na certeza da importância desse trabalho e de que esse ofício é, para quem é atriz e ator em exercício, o melhor que temos a contribuir com a sociedade. Entre as possibilidades de poder oferecer o nosso melhor, enquanto atrizes e atores, está a linguagem audiovisual; e a Mostra Sururu de Cinema Alagoano, que desde 2009 existe e resiste como único evento com foco 100% no cinema contemporâneo alagoano, contém uma relação de grande importância com atividades de artistas das artes cênicas do estado.

É fundamental lembrarmos alguns pontos dessa história: em 2015, na VI edição da Mostra Sururu, houve uma polêmica premiação na Mostra Competitiva que, através do Júri Oficial daquela edição, decidiu não premiar nenhuma atriz ou ator presentes nas obras em cartaz daquele ano. Após esse ocorrido, vários diálogos, dentro e fora do período das edições seguintes da mostra repercutiram a respeito da presença de artistas das artes cênicas e dramáticas no evento, bem como a forma como estas trabalhadoras e trabalhadores eram percebidos dentro da cena audiovisual alagoana.

Nas edições seguintes, houve um reconhecido esforço em fazer com que essas discussões se convertessem em ações, em especial, voltada para atividades formativas livres, que refletissem essas ausências e presenças de nós, artistas da cena, na mostra e nas obras audiovisuais em Alagoas. Atividades como “Salto no Vazio - oficina de des/programação de atores

para cinema”, ministrada em 2019 pelo ator, preparador de elenco e pesquisador Flávio Rabelo; a “Oficina do Teste à Cena: Os Caminhos da Atuação” em 2021, e o “Laboratório de Atuação” em 2022 com a atriz, preparadora de elenco e pesquisadora Ticiane Simões foram, para muitas pessoas das artes cênicas residentes em nosso estado, as primeiras oportunidades de estudar, refletir e praticar a atuação profissional voltada para as obras audiovisuais.

A partir dessas ações, e entendendo a importância dessa trajetória, em 2022 foi desenvolvida uma proposta a partir da parceria entre o Núcleo de Estudo e Pesquisa das Expressões Dramáticas (Neped/CNPq/Ufal), e o Sesc Alagoas, com a equipe da XIII edição da Mostra Sururu, visando dar mais um passo na direção de uma presença construtiva e colaborativa com o principal evento que celebra o cinema de Alagoas. A proposta foi acolhida e anunciada nesta edição: o Prêmio Anita das Neves de Atuação. Um prêmio especial, destinado a prestar uma homenagem ao trabalho da atriz e do ator, como destaque por seu trabalho em um filme exibido na Mostra daquele ano. O prêmio Anita das Neves de Atuação se somou às outras premiações da mostra, não interferindo, desta forma, na autonomia dos prêmios concedidos pelo Júri Oficial de cada edição.

A proposta seguia a diretriz de que a comissão que escolheria o trabalho contemplado com o prêmio fosse formada paralelamente ao Júri Oficial, e seria composta por artistas que participassem do Laboratório de Atuação promovido pela Mostra Sururu, direcionado para atrizes e atores com

ou sem formação, sempre de forma gratuita. Entre estes, era oferecido o convite para quem pudesse se comprometer em estar presente em todas as noites de exibição dos filmes da Mostra Competitiva da edição vigente, para assisti-los e analisar todos os trabalhos que contavam com atuação profissional, a fim de se reunir após todas as sessões e escolher um deles para receber o troféu. Nesta edição inicial, a comissão contou, também, com representantes do Neped/Ufal, a atriz e pesquisadora Ticiane Simões, e o ator e professor Otávio Cabral, além de mim, Ronald Silva, artista em artes dramáticas e analista em audiovisual do Sesc Alagoas.



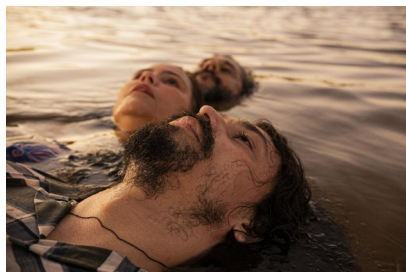
Anita das Neves, em *O que lembro, tenho*, de Rafael Barbosa

Anita das Neves que dá nome ao título deste prêmio especial, foi uma atriz alagoana natural do município de Boca da Mata. Ela foi premiada como Melhor Atriz na III edição da Mostra Sururu, em 2012, por seu trabalho no filme “O que Lembro, Tenho”, de Rafael Barbosa, interpretando a personagem protagonista da obra, Maria, sendo este o seu primeiro e único trabalho com 74 anos de idade. Ela faleceu aos 77 anos, em 2015, mesmo ano em que nenhuma atriz ou ator recebeu prêmio por decisão do Júri Oficial da VI edição da Mostra Sururu.

Homenagear Dona Anita implica vários significados com essa oportunidade. Essa articulação nunca foi para que atrizes e atores sem formação acadêmica ou profissional, ou

seja, artistas iniciantes ou sem experiência — algo recorrente nas obras audiovisuais alagoanas — não pudessem trabalhar em filmes do nosso estado. O que foi proposto é que atrizes e atores se sintam parte efetiva de nossa cena audiovisual, porque é isso que são: uma parte integrante e trabalhadora desse segmento; esta é luta pela valorização dos trabalhadores e trabalhadoras das artes cênicas do estado. Esperamos que, assim como aconteceu com a atriz homenageada que dá nome ao prêmio especial, sempre que se opte por formar elencos com atores e atrizes sem formação profissional, se reforce a importância da valorização de uma atividade profissional, e que esta valorização também passe por oportunidades de trabalho, de formação e de reconhecimento. É nisso que acreditamos e é pelo que lutamos, como atrizes, atores e partes integrantes do setor audiovisual alagoano.

Em caráter de exceção, na primeira edição deste prêmio especial, duas pessoas foram premiadas por seus trabalhos em interpretação nos filmes exibidos daquele ano: Abides Oliveira, ator conhecido do teatro alagoano, por seu trabalho primeiro trabalho em cinema, interpretando o personagem Sebastião no filme *Dois Cabras* de Alex Walker, e Karolayne Rayssa, primeiro trabalho como atriz, interpretando a personagem Verbena no filme “Infantaria” de Laís Santos Araújo.



Dois Cabras de Alex Walker

Já na 2ª edição do prêmio, em 2023, como parte da XIV Mostra Sururu, a iniciativa era tão verde quanto a cor oficial daquela edição, ao mesmo tempo que buscava a longevidade de vida da atriz que deu nome ao prêmio. Ele foi curado e decidido por atrizes e atores que fizeram parte do Laboratório de Atuação da Mostra Sururu, conforme o ano anterior, que dessa vez foi ministrado pela atriz, palhaça e preparadora de elenco Wanderlândia Melo. Desta vez, todas as pessoas participantes assistiram a todos os filmes que continham atrizes e atores, com ou sem formação. Um prêmio que homenageia uma mulher de seu cinema, que ofereceu seu trabalho artístico na oportunidade que teve, em uma mostra produzida e liderada por mulheres.

A cor verde, entre tantos significados, faz referência a tudo aquilo que plantamos e o que colhemos na atividade audiovisual de Alagoas, visando um cinema sustentável. Refletir um cinema que se sustente, naquilo que queremos plantar e colher. Enquanto empresas bilionárias e políticos em posse dos poderes públicos realizam projetos de morte, como o afundamento em bairros de Maceió pela extração de sal-gema, nós, artistas, seguimos batalhando projetos de vida. Nosso cinema não irá se sustentar sem pensar em tudo e todas as pessoas que fazem parte dele. E isso inclui as atrizes e atores do nosso estado.

Na XIV edição da Mostra Sururu, 24 filmes foram selecionados para a Mostra Competitiva, um recorde de obras em cartaz. Mas apenas seis filmes tiveram participação direta de atrizes e atores, sendo três obras assinando como ficção,

duas como híbrido, uma como teatrado e uma como experimental. Foi reforçado o incentivo para que atrizes e atores contem com mais trabalhos no audiovisual, assim como as diretoras e diretores sigam acreditando que o trabalho de atrizes e atores fortalece o cinema que realizam. Vale ressaltar que outras obras documentais e experimentais contaram — e contam — com ações coordenadas e combinadas, cheias de artistas com potencial para a arte da interpretação profissional. O incentivo também se destina para que mais artistas, cineastas e pessoas que fazem ou querem fazer parte do trabalho no audiovisual busquem o contato com as atividades e estudos das artes cênicas, que contribuem para o fortalecimento daquilo que estamos produzindo.

Quando o nosso cinema prospera, nossa sociedade prospera. Quando nosso cinema valoriza o trabalho de atrizes e atores, colhe os frutos de um cinema fortalecido em todas, todes e todos que o compõe, colhendo grandes frutos, como a histórica conquista do filme “Infantaria” de Laís Santos Araújo, que em 2023 recebeu o Prêmio Especial de Melhor Curta-Metragem do Júri Oficial da Mostra Geração 14plus, da 73ª edição do Festival de Berlim, um dos mais importantes do cinema mundial, e único filme brasileiro a receber um prêmio naquela edição, e o primeiro de um filme alagoano; depois de ser amplamente premiado em várias categorias da XIII Mostra Sururu, em 2022, incluindo o já citado 1º Prêmio Anita das Neves, para a atriz Karolayne Rayssa.

Na edição de 2023, o 2º Prêmio Anita das Neves de Atuação foi para o trabalho da atriz Beth Miranda, atriz de

longa trajetória no teatro alagoano, que interpretou uma produtora de cinema no filme “Luz, Câmera, Produção” de Adriana Manolio e Charles Northrup. Um trabalho de atuação profissional em um filme que teve dificuldades de definir em qual categoria se encontrava. Pelo que busca informar, se autodenominou pertencente ao gênero documental, narrando situações desafiadoras da vivência de produtoras de cinema, de forma bem-humorada. O filme exemplifica a certeza de que aquilo que se quis comunicar com a obra foi alcançado com excelência, graças ao entendimento de que o trabalho de um elenco de atuação profissional é fundamental para isso.

Já na XV Mostra Sururu, em 2024, que teve o tema “mergulhar na memória para navegar no futuro”, o prêmio alcançou sua 3ª edição, com mais uma conexão com a trajetória da artista homenageada que dá nome a ele. Dona Anita não tinha formação profissional em atuação, mas cumpriu com a oportunidade de trabalho de forma realmente excepcional e, além da direção e toda a equipe envolvida com o filme “O Que Lembro, Tenho” para que assim ela pudesse fazê-lo, houve uma função específica que foi fundamental para esse resultado: o preparador de elenco do filme, o ator, escritor e diretor Nilton Resende.

Naquela edição da Mostra Sururu (2024) Nilton ministrou o Laboratório de Atuação da Mostra Sururu, e fez parte da comissão junto aos artistas que participaram e puderam assistir a todos os filmes da Mostra Competitiva, através de inscrições abertas e de forma gratuita, conforme os anos anteriores. Dezesseis obras participaram da Mostra

Competitiva, sendo cinco se categorizando como ficção, uma como híbrido, e duas animações —destacando aqui que nessas obras, os trabalhos em dublagem foram fundamentais para seus resultados.

Ao emergirmos deste mergulho, sentimos a conexão da



Pedro Walisson

pessoa que foi premiada com tudo o que celebramos desta edição e a trajetória da Dona Anita, cuja vida não havia permitido uma oportunidade como aquela (a de atuar em um filme) até então, mas sendo a atriz que era, uma vez dada a oportunidade, e em condições justas de preparo e trabalho, cumpriu o seu ofício com excelência. O Prêmio Anita das Neves de Atuação da 15ª Mostra Sururu de Cinema Alagoano foi para o ator Pedro Walisson no filme *Samuel Foi Trabalhar*, de Janderson Felipe e Lucas Litrento, por seu trabalho como o personagem Samuel; sendo este seu primeiro trabalho como ator. Para desenvolver o trabalho, no entanto, houve uma preparadora de elenco, a atriz Wanderlândia Melo.

Toda a articulação que ocasionou nas três edições do prêmio realizadas até agora visa dar seguimento e atenção, além de celebrar todas as obras que têm o trabalho de atrizes e atores, e todos os seus elencos, com ou sem formação, reforçando o desejo para que mais filmes do cinema alagoano possam contar com a atuação profissional, com mais iniciativas

para aprimorar estes trabalhos em atuação, onde o estudo e o preparo fazem toda a diferença.

E que haja mais oportunidades para que mais pessoas, atrizes e atores, tenham chances de contribuir e se desenvolver junto do setor audiovisual alagoano, principalmente as que ainda não puderam. Assim como manter este prêmio a cada nova edição da Mostra Sururu de Cinema Alagoano, acompanhado por ações em aprendizagem direcionadas para a atuação profissional no audiovisual. Que isso siga como parte da luta de atrizes e atores de Alagoas, nas águas do futuro da arte cinematográfica que ainda iremos desbravar.

Queimando (por um cinema corporificado)

Leonardo Amorim

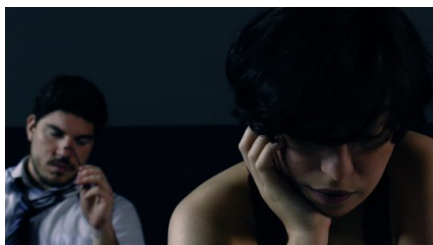
Hiroshima, Maceió

Foi aos 14 anos. Em um quarto escuro de Maceió havia uma tela menor do que uma janela. Foi por ela que eu vi um casal se abraçando, contorcidos, deitados. Um som de piano os acompanhava, junto das cinzas que caíam sobre eles. Logo elas se transformaram em suor, cintilavam. Eram corpos queimando com desejo e com o fogo da violência; formas semelhantes aos corpos petrificados pela morte da erupção do Vesúvio, pela luz marcando um celulóide para uma foto qualquer. Então o homem fala: “Você não viu nada em Hiroshima. Nada.” E ela responde: “Eu vi tudo”. O resto do filme, entrecortando entre imagens de arquivo, imagens de vítimas em hospitais, de museu, de restos das catástrofe; imagens de Hiroshima reconstruída enquanto esse casal vive um amor, enquanto vivem as memórias de outros amores em cidades que não são mais deles e são eles; imagens que nos fazem sentir, mas no fim não vivemos realmente nada: foi nesse momento que eu percebi que as imagens nunca seriam suficientes, e era o que eu gostaria de fazer pelo resto da minha vida. Eu decidi fazer cinema quando meu corpo foi tocado por algo que não tem como ser dito.



O filme foi *Hiroshima Meu Amor*, dirigido por Alain Resnais e escrito por Marguerite Duras. Um filme que era música, literatura, documentário e ficção até a crítica concluir que podia ser cinema. Que antes (e depois) de ser qualquer dessas coisas, era um filme em si, e décadas depois era uma nova possibilidade de cinema pra um adolescente no outro lado do oceano. Até isso acontecer eu não concebia cinema exatamente como arte. Era mais um divertimento rápido, parte da experiência de ir ao shopping. Algo desconectado, distante. Essa distância se dava pelo fato de estar em Maceió, pelo fato de não haver formação em cinema no estado, pelo fato de não haver indústria nas proximidades. E ainda assim foi o que eu decidi fazer.

É estranho pensar que foi um filme tão moderno que me fez ter vontade de fazer cinema, já que meus primeiros filmes não apostaram em nada perto disso. Seja na abstração temporal, no peso das rimas, na despreocupação com a verossimilhança. Isso tudo só veio depois, junto com um amadurecimento sobre as possibilidades de cinema dentro da minha realidade e outras preocupações estéticas. Os primeiros curtas que fiz eram bem tradicionais, devido ao referencial básico que eu tinha entrado em contato e vivido. Nunca houve uma tentativa de emular o *Hiroshima*, felizmente. Mas o que me interessa nesse texto é entender como cheguei até as qualidades daquilo que me fez começar através de caminhos



Garotinhos com seus pornô
Pornô, 2016

indiretos, de que forma os traços do filme de Resnais e Duras se fixaram em mim e cresceram.

Meus primeiros esforços no cinema se basearam em tentar encontrar maneiras de fazer algo de cinematográfico quando não se tem dinheiro. A isso somou-se uma vontade de provocação que me instiga também hoje. Eu queria falar coisas que sentia que não estavam sendo faladas, evitar ser um eco no debate cultural e artístico. Entendi que o contexto do cinema alagoano na época era especialmente composto por documentários que mais flertavam com jornalismo do que com cinema, com raras ficções de baixo orçamento. Então eu escolhi fazer uma ficção de algum gênero que não vi ser feito em Alagoas, e o escolhido foi a ficção científica.

Meu primeiro curta, *Pornô* (2016), apostava em utilizar de um espaço interno e, através do texto e do contexto das personagens, informar sobre uma distopia que nunca é vista. O filme acompanha uma mulher que faz um “teste de elenco” para virar *camgirl*, um tipo de trabalhadora sexual, para uma iniciativa federal. Queria pensar uma realidade em que a pornografia era institucionalizada como parte de uma sociedade do espetáculo mais misógina e exagerada que a nossa. Durante o curta, ela conversa com o homem que

faz o teste com ela, falam sobre sua performance até que ele fala sobre outra mulher que fez o teste antes e está foragida. Após isso, a protagonista sai da sala. Ela encontra a foragida que tenta se unir a ela, mas a protagonista entrega a rebelde para as autoridades e com isso consegue ascender socialmente. Ela sacrifica outra mulher em prol do seu próprio bem. Esse tipo de protagonista só retornaria para meus roteiros anos depois. Tem algo de complexo e cruel na relação dela com a coletividade, que acho mais interessante do que boa parte dos filmes que fiz nos anos seguintes.

Pornô tinha diversas limitações técnicas, especialmente no som. A locação foi o estúdio da faculdade de publicidade que eu fazia, aproveitando algo que já existia e tinha luzes que poderia usar, assim como a câmera de um amigo emprestada. A realidade do baixo orçamento da produção informa diretamente as saídas estilísticas escolhidas, ao mesmo tempo que aplicava uma decupagem clássica e que se baseava na relação de poder entre as duas personagens. Sempre me pareceu mais lógico, assim como menos vexaminoso do que tentar ser o que não se pode ser (tentar emular imagens de filmes milionários dos EUA sem ter o aporte para isso). A decupagem apostava em algo estranho, chapado, exaltando um artifício, mas isso eu só cheguei a perceber mesmo depois. Fui eu também que montei e fiz o desenho de som e mixagem. Fiz todas as funções por uma vontade de fazer cinema, ainda que não tivesse a experiência necessária para qualquer uma delas. A gente aprende fazendo.

O curta não foi bem recebido na época, claro, o que

me fez entrar em uma espiral que falo mais diretamente já já. Mas havia algo nesse primeiro filme que era uma vontade, um fogo por imagens, que quando olho pra trás às vezes eu acho que se perdeu um pouco e deu lugar a uma racionalização mais direta do processo. Um cineasta conterrâneo, Nivaldo Vasconcelos, falou que *Pornô* era “irreverente”, diferente do *A Noite Estava Fria*, o filme seguinte. Desde que ouvi isso busco essa mesma qualidade.

Nos dois curtas seguintes, *A Noite Estava Fria* (2017) e *Vamos Ficar Sozinhas* (2019), houve uma mudança drástica em relação ao primeiro. Ao invés de apostar no gênero, apostei no drama. Hoje



HomoApartamentos
A Noite Estava Fria, 2017

sinto que a recepção morna de *Pornô* me afetou, pensei que achavam que era um cineasta bobo, alguém aquém da realidade. Quando penso sobre essa época é como se eu estivesse tentando ser mais aceito, encaixar dentro do que eu via nas produções contemporâneas, o que não deixa de ser engraçado sabendo o que vem a seguir nesse texto.

Os filmes se passavam em apartamentos devido ao controle do set e corte de gastos. Minhas personagens eram pessoas LGBTQs que não teriam uma narrativa focada nas convenções dessas personagens: pessoas que estão em crise sobre sair ou não do armário, sobre serem ou não aceitas, sofrendo homofobia/transfobia e como lidam com isso. Ao



Vamos Ficar Sozinhas, 2019

invés disso, teriam histórias que aprofundassem sua humanidade para além do esperado. E ainda que a motivação para filmar em apartamentos seja econômica, não deixa de ser irô-

nico que esse desenvolvimento narrativo mais humano se dá no isolamento, distante da sociedade. É quase como se os filmes falassem algo sobre em quais circunstâncias é possível se afirmar humano quando se é uma pessoa *queer*.

Ambos os curtas surgem de um projeto de uma trilogia nunca concluída, que se baseava em amor não correspondido. *A Noite Estava Fria* (2017) acompanha um casal de homens que têm uma relação a distância e se encontram de tempos em tempos. O filme acompanha o último encontro antes do término. *Já Vamos Ficar Sozinhas* (2019) é sobre o reencontro de duas amigas em uma reunião de turma da escola, sendo que uma delas é lésbica e a outra hétero. A lésbica fica durante toda a noite tentando se declarar para a amiga, que está passando por uma relação abusiva, presa em um ciclo. Histórias sobre duas personagens em descompasso, com o seu tempo e entre si.

Enquanto fazia esses filmes realistas, que tentavam se basear em histórias de personagens lidando com questões internas e seus desejos sobre o outro e o mundo, percebi que havia algo germinando de maneira inconsciente. Foi no processo de feitura de *Vamos Ficar Sozinhas*, que foi também

meu projeto experimental para conclusão da minha graduação em comunicação social, que meus interesses foram se delineando.



A Noite Estava Fria, 2017

Ambos os curtas adotavam uma proposta de mundo naturalista, atuações e personagens realistas, mas há algo no trabalho da profundidade de campo, de contraste entre claro e escuro e quente e frio, das personagens com emoções diretas, que foi demonstrando uma sensibilidade melodramática se fazendo presente e que ficou especialmente presente enquanto estudava. Para Linda Williams (1991, p. 3) “o melodrama engloba uma ampla gama de filmes marcados por ‘lapsos’ no realismo, por ‘excessos’ de espetáculos e demonstrações de emoções primitivas, até mesmo infantis, e por narrativas que parecem circulares ou repetitivas.”

“Mais uma vez, com sentimento”

A principal teoria para a feitura de *Vamos Ficar Sozinhas* (2019) foi a Pedagogia do Desejo, termo cunhado por Mariana Baltar e Éri Sarmet. Uma maneira de traduzir experiências de desejo *queer*, dissidentes, para serem experienciados pelo público para além das histórias pré-concebidas sobre sexualidade. Sarmet e Baltar (2016, p.7) relatam como

estamos diante de uma nova temporalidade *queer*, que explode de vez a cronologia cinemática que encadeia a descoberta da sexualidade, a negação, a saída do armário, a rejeição, o encontro do amor e a aceitação. Dá, assim, uma nova perspectiva, uma nova forma de perceber um cinema com narrativas que fogem da norma padrão esperada para personagens LGBTs e que façam da sua missão uma forma de repensar a maneira que esses indivíduos são representados.

De certa forma, esse estudo me fez também retornar para o que me interessava desde o início. Para a irreverência, porque como vão dizer Baltar e Sarmet (2016, p.14-15), “nesse sentido que é importante relembrar a ideia de *queer* como elogio à dissidência e ao desvio da norma. Como sujeitos e modos de vida que instauram uma outra ordem de experiência.”

Utilizando da concepção de pedagogia dos desejos aplicada aos filmes, Sarmet e Baltar (2016) explicam que o dito processo gera um compartilhamento de sensações, se tornando um convite ao corpo que restabelece a sensibilidade *queer* que afeta o espectador, convocando a um outro modo de sentir, recuperando o prazer e o poder dos desvios sociais à normas pré-estabelecidas. Baltar (2015, p.43) reforça esta teoria: “[...] Os poderes das narrativas em imagens e sons em partilhar ensinamentos através de uma pedagogia das sensações que se transmite pela força dos engajamentos afetivos propostos e possíveis na relação entre narrativa e espectador. ”

Então é exatamente essa possibilidade do cinema, da

imagem 2D que se faz enganar como profunda, do som de coisas que não acontecem agora, das proporções impossíveis e a cor azul da noite, ou seja, do artifício, que eu poderia gerar sensações e maneiras de fazer o público sentir para além do racional, para além da compreensão. Como se as imagens e sons quando devidamente organizados pudessem apontar para o inefável, para algo que não pode ser dito em palavras: “você não viu nada em Hiroshima”.

Quando Linda Williams conceituou os chamados “gêneros do corpo” ela costurou uma união entre o melodrama, o terror e o pornô por serem tipos de filmes que prezam pelas reações físicas em seu público. São obras que se constroem de maneira expressiva, com códigos específicos de cada um deles, para alcançar as lágrimas, o grito e o gozo. Não é uma coincidência que sejam, também, marginalizados enquanto formas menores diante dos dramas “sérios” e intelectuais. Em um mundo que tanto preza pela razão, por um polimento engrandecedor, qualquer relação com a carne será vista como suja, menor, ainda que, para qualquer pessoa que esteja prestando realmente atenção, mente e corpo sejam indissociáveis.

Hoje, em busca da validação para o cinema de terror, existem discussões sobre o “pós-horror”, obras que se colocam em uma posição mais “refinada”. Filmes que se declaram “de gênero” até certo ponto, para que ainda possam ser percebidos como conscientes, apropriados, dignos de serem exibidos em grandes festivais e vistos por qualquer um que gosta de “cinema de verdade”. São filmes que apostam em

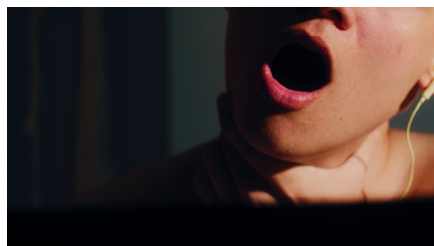
simbolismos e metáforas para lidar com traumas, com construções que justifiquem o gênero, que falam diretamente sobre alguma questão. Isso remete diretamente ao ensaio de 1966 de Susan Sontag, *Contra a interpretação*: “Numa cultura cujo dilema clássico já é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensual, a interpretação é a vingança do intelecto contra a arte.”². E o problema não está em tecer paralelos e ideias a partir do que a obra apresenta, mas em como essa determinada forma de olhar realiza a desimplicação do corpo do público e do filme. Uma ultrarracionalização que impermeabiliza, isola não só o espectador e sua moral, mas também regula os sons e as imagens do filme em relação ao mundo.

É como se a união entre esses gêneros e pulsões garantisse o atrito daquilo que Barthes concebe como duas margens da linguagem.

Duas margens são traçadas: uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias (Barthes, 1987, p.11).

Nenhum texto é puro, nunca está completamente em qualquer uma dessas margens. Há sempre uma contaminação, e é essa impureza que me interessa. O cinema que faço hoje joga com a possibilidade do erro, da queda, a fragilidade do filme como reflexo do tempo em que a hegemonia tenta reafirmar uma ideia de controle: você pode customizar suas experiências, adequar para interesses e necessidades, o final será explicado por outra pessoa, etc. então o lugar da arte e do cinema que me interessa é do destaque da incompletude, do descontrole. De algo que nos toca e não sabemos o motivo, mas toca.

Não diria que atingi plenamente a feitura desse cinema de corpo, de sensações. Me pergunto se seria possível. Mas é possível ver o caminho traçado nesse texto desembocando no resultado do *Queima Minha*



Queimando
Queima Minha Pele, 2023

Pele (2023), que me deu uma sensação de estar fazendo um primeiro filme mais uma vez. Foi meu primeiro trabalho com verba pública, com algum orçamento além de favores de amigos e algum dinheiro juntado, mas está para além disso. É como se ele marcasse um ponto médio na minha transição de linguagens, entre perspectivas e ideias que tive em 2018 e após as reflexões que surgiram em 2019 com o projeto de conclusão do curso.

Queima Minha Pele (2023) acompanha um fim de semana em uma casa de praia de uma família rica. Estão nela apenas o Júlio, o irmão mais novo; Rodrigo, o irmão mais velho; e Caio, um amigo dele. O mais novo deseja ficar com Caio, enquanto Rodrigo ressentido o amor que o irmão recebe dos pais. Júlio é o único personagem assumidamente gay, em um contexto paradisíaco, bélico e pornográfico. Rodrigo joga com o irmão mais novo para fazê-lo sofrer, até perceber que a vingança não lhe traz nada de bom e que deveria reatar os laços com o irmão. Entre as cenas de destaque, há um trote que Júlio sofre, sendo uma situação tanto erótica quanto violenta. É esse limiar que vem me interessando em meus filmes. Como uma coisa pode ser duas, três, como trazer a ambiguidade, destacar através do artifício a sensação das imagens e sons.

Apenas relatando essa sinopse, penso já demonstrar uma distinção iconográfica em relação aos meus outros filmes. É como se tudo fosse organizado menos por eventos, mais como organização e tensionamento de signos de uma mesma temática, buscando maneiras de ser mais instigante do que reafirmar o que já pensamos sobre masculinidade, violência e desejo. Buscando maneiras de ser mais irreverente.

Formas de voltar pra casa

A compreensão de como *Hiroshima Meu Amor* me impactou, como iria assombrar tudo que eu fizesse depois, não chegou inteiramente na época. Talvez não tenha chegado até

agora. Mas esse texto foi uma tentativa de delinear alguma coisa. Refletir sobre o cinema que fiz, pensar sobre o fogo que me faz continuar.

Tem algo de engraçado que a virada de chave para me conectar com algo intuitivo e indizível se deu a partir do estudo acadêmico, a partir do contato com autores e autoras que demonstram como a linguagem falada, escrita e filmada pode se distorcer como o corpo de amantes na cama, pode confundir como a cinza que é suor. A síntese de todo esse pensamento me bateu certo dia quando estava em pé no ônibus e lia o livro *A Teus Pés*, de Ana Cristina Cesar. Para tudo que foi falado até aqui, eu só precisava pensar no que senti quando li essas duas frases:

mulheres e crianças são as primeiras que desistem de afundar navios.

Preciso voltar e olhar de novo aqueles dois quartos vazios.

REFERÊNCIAS

BALTAR, Mariana. Femininos em tensão: da pedagogia sociocultural a uma pedagogia dos desejos. **New Queer Cinema**: Cinema, Sexualidade e Política, São Paulo, ed. 1, p. 40-45, Julho 2015.

BARTHES, Roland. **O Prazer do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CLOVER, Carol J. Her Body, Himself: **Gender in the Slasher Film**. Representations, California, No. 20, Special Issue: Misogyny, Misandry, and Misanthropy (Autumn, 1987), pp. 187-228.

SARMET, Éri; BALTAR, Mariana. Pedagogias do desejo no cinema queer contemporâneo. **Textura**, v. 18 n.38, set./dez.2016.

WILLIAMS, Linda. Film Bodies: **Gender, Genre, and Excess**. Film Quarterly, California, v.44, n.4, p. 2-13, 1991.

SOBRE OS AUTORES



Tatiana Magalhães Florêncio

Tatiana Magalhães é formada em jornalismo e em letras–português, mestra em educação e doutora em Letras. É escritora, revisora, pesquisadora, professora e produtora. Atualmente, leciona língua portuguesa no Ifal, campus Benedito Bentes, como professora substituta. Cineclubista, foi uma das fundadoras dos cineclubes *Antes arte do que tarde* (2002-2005) e Mirante Cineclubes (2016-). Produz, com o Mirante, as Mostras Quilombo de Cinema Negro e Indígena e a Mostra Que Desejo. Em 2024, foi contemplada com dois projetos de pesquisas em cinema pela Lei Paulo Gustavo: *Sujeitos, cinema e espaços* e *A Tela como espelho: o cinema alagoano em temas e experiências*. Este livro é resultado da segunda pesquisa, e teve desdobramento em outro ebook: *Um set só para elas: a participação de diretoras em festivais alagoanos de cinema*, em coautoria com Jessamine Santos.



Roseane Monteiro

Roseane Monteiro é doutoranda em História pela UFSC. Bacharela, licenciada, especialista e mestra em História. É membro do Mirante Cineclube e associada da Apan (Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro). Compôs a curadoria da Mostra Sururu de Cinema Alagoano, Mostra Mulheres+ Cinema no Cinema, do Festival de Cinema de Arapiraca, Festival Revogada de Cinema, Festival Aqualtune de Cinema e Afrofuturismo e Mostra Tarrafa. É uma das idealizadoras e curadoras da Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indígena. Realizadora em audiovisual, está com o curta *Projeto de Doutorado.1* como seu trabalho atual.



Beatriz Vilela

Beatriz Vilela é doutoranda em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia, Especialista em Arte e Sociedade, Mestra em Sociologia e Licenciada em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Alagoas. Escreve e pesquisa sobre política pública para o cinema brasileiro e a recepção cinematográfica, com ênfase nos cinemas de rua, festivais e cineclubes. É integrante do Mirante Cineclubes. Atuou como docente na Universidade Federal de Alagoas nos cursos de humanidades entre 2021 e 2023.



Janderson Felipe

Janderson Felipe é produtor cultural, curador e realizador audiovisual alagoano. Iniciou sua trajetória no audiovisual através do Ateliê Sesc de Cinema em 2014. Atuou em outras obras audiovisuais como produtor executivo e montador. É membro fundador do Mirante Cineclube, onde produz a Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indígena. *Samuel foi trabalhar* é o primeiro curta de ficção escrito e dirigido com Lucas Litrento, seguido de *Ajude os menor*, também em parceria com Lucas Litrento. *NZUMBI* (em pós-produção) é o seu primeiro projeto de direção solo.



Chico Torres

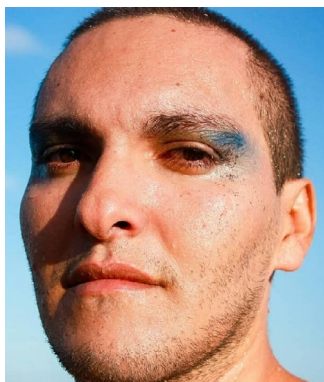
Chico Torres é compositor, músico, professor, crítico de cinema, cineclubista e produtor cultural alagoano, nascido em Maceió. Tem formação em filosofia, com doutorado voltado à estética de Walter Benjamin e ao cinema de Andrei Tarkovski. É um dos membros fundadores do Mirante Cineclube e atua como crítico de cinema na revista de cinema *Multiplot*, além de promover, junto ao Mirante Cineclube, oficinas de crítica cinematográfica em diversos laboratórios em parceria, sobretudo com a Mostra Sururu de Cinema Alagoano. É músico e compositor, com diversos trabalhos autorais, em parceria ou em carreira solo.



Leonardo Amorim

Leonardo Amorim é diretor, roteirista, montador e produtor cultural. Seu último curta, *Queima Minha Pele* (2023), estreou na competitiva do Queer Lisboa e recebeu o prêmio de melhor curta nacional no 13º Rio LGBTQIA+.

Fez parte de festivais como Upsala, Havana, Mix Brasil, Brasília e outros. Atualmente, é diretor artístico e curador do festival de cinema queer brasileiro Mostra Que Desejo. Desenvolve seu primeiro longa, *Ainda Te Vejo Caindo*, que participou do 12º PanLab e recebeu o prêmio Paradiso Multiplica.



Ronald Silva

Ronald Silva é artista das artes cênicas, do canto, da comunicação social e atualmente trabalha como analista em audiovisual da Gerência de Cultura do Sesc Alagoas. Possui o curta-metragem ficcional *Sereia*, resultado de oficina remota de cinema de guerrilha para pessoas LGBT+, promovida pelo Festival Alagoanes em 2021, onde fez o roteiro, direção e atuação, e que trata sobre não binariedade de gênero. Por essa obra, recebeu o prêmio de Melhor Direção da Mostra Navi de Filmes de Formação do Festival de Cinema de Arapiraca 2022.

ISBN: 978-65-989348-1-1



Secretaria de Estado
da Cultura e
Economia Criativa



MINISTÉRIO DA
CULTURA

