

The background is a textured, light beige color. It features several stylized fish in red and blue, some with white eyes and scales. There are also large, light beige coral-like shapes at the bottom. The title 'MOSTRA TARRAFA' is written in a bold, red, distressed font in the center.

MOSTRA TARRAFA

Catálogo

Filme das Piabas apresenta:

MOSTRA TARRAFA

ANO 1

19 a 21 de setembro de 2025
Maceió-AL

Sumário

- 05 A PROFUNDEZA QUE HABITA AS MARGENS: A MOSTRA TARRAFA E A CELEBRAÇÃO DO CINEMA FEITO POR MULHERES NORDESTINAS
- 11 A CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM E A NECESSIDADE DE SUPERAR ESTEREÓTIPOS
- 26 DA IMAGEM QUE CONSTRÓEM AO CINEMA QUE CONSTRUÍMOS
- 53 SOBRE PEIXES, CARDUMES E TUBARÕES: QUEM LANÇA A REDE NO MAR DA HISTÓRIA?
- 67 ENTRE A ELEGIA E O MISTÉRIO: O CINEMA DE EVERLANE MORAES
- 87 MOSTRA HOMENAGEM
- 88 NAS MARÉS DE EVERLANE MORAES
- 92 MOSTRA PANORAMA
- 93 PELOS MARES E VENTOS DA BAHIA

- 99 MOSTRA CONTEMPORÂNEA
- 100 TARRAFAS AO MAR
- 110 AS CURADORAS
- 113 REDE DE MULHERES: ENCONTRO DE
POTÊNCIAS E AFETOS PARA O
FUTURO FÉRTIL DO CINEMA FEITO
POR NORDESTINAS
- 118 FICHA TÉCNICA



A PROFUNDEZA QUE HABITA AS MARGENS: A MOSTRA TARRAFA E A CELEBRAÇÃO DO CINEMA FEITO POR MULHERES NORDESTINAS

Por Maysa Reis

Tarrafa é uma rede de pesca. Uma arte milenar de reunir o sustento de muitos em uma rede que alimenta outros tantos. Dentro dessa rede pode haver peixes grandes, variações de crustáceos, frutos do mar, peixes pequenos e outras pequenas piabas. Todos estão dentro desse oceano. Fazemos esse paralelo com o cinema: aqui, dentro dessa imensidão das águas, nos interessamos pelas piabas, os peixes pequenos. Jogando a nossa **Tarrafa**, queremos reunir essas mulheres, mas também potencializá-las, dar destaque às suas cinematografias.

O Nordeste brasileiro é uma região potente com relação à produção de cinema, e isso já ficou registrado na história da filmografia nacional. Em vários momentos, a região e suas características foram abordadas de maneira efetiva na sétima

arte, além de seus realizadores, que foram e ainda são destaque durante essa trajetória. As perguntas que nos inquietam são: onde estão as mulheres nessa história? Elas não existem ou elas são esquecidas? Estão sendo apagadas de suas funções? Quais as razões desse apagamento? O que sabemos é que, mesmo estando lá, elas não foram reconhecidas como integrantes dos movimentos cinematográficos brasileiros.

A presença das mulheres na realização cinematográfica, embora isso não seja rotineiramente demonstrado, tal o machismo velado dos contextos de produção, crítica e da própria academia, raramente detém a mesma notoriedade histórica da presença de seus colegas homens. As mulheres são frequentemente secundarizadas, mesmo em ambientes cujo propósito seja a transgressão e a vanguarda (Dantas; Santos; Nolasco, 2017, p. 190).

O cinema nordestino, considerado alternativo por estar em um processo de produção diferente daquele realizado no eixo Rio-São Paulo, também reflete tal questão. Os diretores homens se estabelecem como núcleo duro e são reconhecidos

por seus trabalhos, enquanto mulheres são silenciadas nessa narrativa. Reafirma-se, pois, desigualdades que são estruturais e, no caso do Nordeste, potencializadas pela identidade do nordestino e toda a essência masculina enraizada em nossas formas de viver em sociedade. Ao mesmo tempo em que pode ser considerada ponto forte de nossa cultura e tradição, essa construção identitária, se vista pelo ângulo feminino, é silenciadora, regularizadora e diminui as possibilidades de sucesso da autoria das mulheres.

Por exemplo, temos a realização feminina em Alagoas que ainda é a minoria. Menos de 20% dos filmes contemplados em editais públicos entre 2010 e 2018, tanto os lançados pela Secretaria de Cultura e Economia Criativa (Secult) do governo de Alagoas, como pelas prefeituras de Maceió e de Arapiraca, foram dirigidos por mulheres. Recentemente, políticas afirmativas que pontuam a autoria feminina estão sendo adotadas nos editais, com o intuito de democratizar o acesso das realizadoras às verbas de produção. Esse é o principal motivo de espaços como este proposto: trazer a pauta para a sociedade e para o setor cultural.

Diante deste cenário que nos assola, a **Tarrafa** vem como uma celebração do cinema de realiza-

doras nordestinas, cujo principal objetivo é propiciar uma fresta específica e regionalizada ao cinema feito no Nordeste e por diretoras mulheres. Cria um espaço que ainda não existia, em termos locais, para a exibição, discussão, promoção e desenvolvimento deste cinema. Nosso intuito é apresentar ao público as obras cinematográficas em sessões abertas e gratuitas, mas também promover espaços de conversa e debate sobre elas. Com isso, vamos conhecer algumas diretoras que já deixaram seus nomes e suas obras nessa trajetória e outras que a constroem na atualidade. A ideia é buscar os elementos que proporcionaram as realizações dessas profissionais, como também dimensionar o que o futuro indica em relação à autoria feminina na nossa região. É, portanto, um gesto de memória e de provocação, mas também de compartilhamento e alegria.

A proposta curatorial da **Tarrafa** é apresentar ao público alagoano filmes de curta e longa metragens realizados por diretoras nordestinas. Ao promover esse cinema, também fortalecemos a produção de realizadoras mulheres no estado e em nossa região. Assim, a programação foi estruturada em três mostras de filmes. Duas delas são não competitivas: a **Mostra Panorâmica**, com

filmes selecionados pela curadoria, uma amostragem de filmes que representam a produção das mulheres do cinema de um dos nove estados da região; e a **Mostra Homenagem**, cujos filmes e cineasta homenageada são definidos em acordo com a direção criativa da mostra, celebrando a produção de uma realizadora nordestina a partir da exibição de filmes de sua autoria e consagrando sua contribuição ao cinema em uma roda de conversa que conta com sua presença.

Já a **Mostra Contemporânea** possui caráter competitivo, com inscrições abertas para todo o Nordeste, tendo como objetivo reconhecer as categorias técnicas e criativas das obras atuais. Além de apresentar e acompanhar o cenário atual de produção das realizadoras nordestinas, valorizamos esse cinema e as profissionais recebem o merecido reconhecimento por meio de prêmios e com nosso **Troféu Cabulosa**.

Além da Mostra em si, a **Tarrafa** tem em suas ações a realização da Rede de Mulheres. Uma imersão para o desenvolvimento de projetos audiovisuais do Nordeste com realização feminina. Mais do que um festival, a Mostra Tarrafa é um lugar de encontro. Reúne exposições, debates, formações e homenagens, além de criar redes de

apoio e circulação entre realizadoras da região. É também um espaço inclusivo, aberto a públicos diversos, comprometido com a acessibilidade e com a construção de uma comunidade mais ampla em torno do cinema. É, portanto, uma ação cultural e política. O movimento de lançar a rede para o mar, recolher histórias e devolver à sociedade imagens que ampliem a nossa visão de mundo. Uma mostra que reafirma a potência das mulheres no audiovisual nordestino e redesenha, com elas, o mapa do cinema brasileiro.

REFERÊNCIAS

DANTAS, D. F; SANTOS, I; NOLASCO, R. I. F. Amor, Plástico e Barulho: Protagonismo e rivalidade feminina como elementos estéticos e narrativos no cinema pernambucano. In: HOLANDA, K.; TEDESCO, M. C. **Feminino e Plural**: mulheres do cinema brasileiro. Campinas, SP: Papirus, 2017, p.187-198.



A CONSTRUÇÃO DE UMA IMAGEM E A NECESSIDADE DE SUPERAR ESTEREÓTIPOS

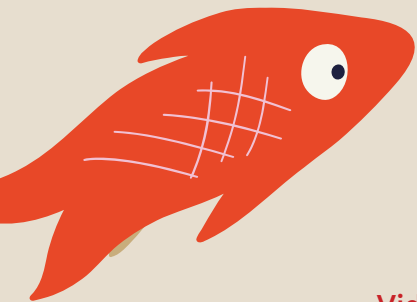
Por Tati Magalhães

Falar em Nordeste e, sobretudo, em cinema feito no Nordeste, parece, ainda hoje, remeter ao conjunto de estereótipos historicamente construídos acerca do que é a região e seu povo. Cenários inóspitos e secos, pobreza, cultura "exótica" e rústica. Questões sociais, como seca e fome, apresentadas por meio de relações dominadas por homens cujo comportamento se aproxima do que se conhece por "personalidade sertaneja": dureza, rispidez, violência.



Vidas Secas

Nelson Pereira dos Santos, 1963



Esse olhar sobre a região é apresentado desde as primeiras produções ditas “nacionais”, como nos mostra Freire (2017). A historiadora ressalta que essa visão é provocada por um desejo de construção de nação por parte de uma elite, e “esta nação precisava ser constituída por regiões diferentes nos aspectos naturais e sociais”. Assim, o Sul seria a representação do progresso, em oposição à parte Norte, assolada pelas mazelas do subdesenvolvimento. A exceção a esse discurso, consolidado nas obras cinematográficas, campanhas do governo federal e reportagens, se deu pelas produções do chamado “Ciclo do Recife”, iniciado em 1923.

Se pensarmos nas personagens mulheres, a sua inserção nessas narrativas elaboradas por diretores do gênero masculino frequentemente se dava de forma plana: no cinema novo, movimento da década de 1960 constituído essencialmente por homens — a exceção constantemente apontada como a única é a da carioca Helena Solberg, silenciando, juntamente com outras dez mulheres, a presença da baiana Norma Bahia Pontes. Norma teve uma importância crucial no movimento, não apenas de forma criativa, mas também crítica. Ela dirigiu os curtas *Os antilhenses* (1967) e *tBahia*

Camará (1968) e escreveu textos sobre teoria do cinema em livros, jornais e revistas, coordenou um curso de cinema e ia dirigir seu primeiro longa-metragem, mas, com o endurecimento da ditadura militar, saiu do país e foi morar em Nova York, onde se envolveu com o movimento feminista lésbico e passou a produzir vídeos dentro desse universo com sua companheira Rita Moreira (Pérez, 2020).

Analizando as figuras femininas trazidas nas principais obras do período — incluindo ainda as apresentadas nos filmes de *Nordestern*, como foram chamados o “conjunto das produções brasileiras [inspiradas em faroestes estadunidenses] que reproduziram o cangaço a partir de 1950” (Freire, 2017) — vemos que elas não são apresentadas de forma complexa, com camadas, mas a serviço de uma narrativa constituída a partir das suas relações com os homens.

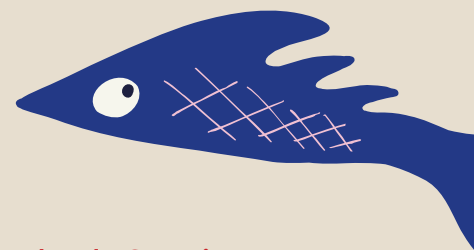
O mais significativo disso é notar que um cinema dito de vanguarda se portou de forma distanciada as pautas feministas em alta naquele período histórico, como nos mostra Severo (2001). Para a autora, embora se pautem por elementos narrativos claramente contestadores, os filmes do Cinema Novo reproduzem violências e estereóti-

pos que reforçam condições de submissão feminina de forma naturalizada, ou seja, como se fossem intrínsecos à estrutura social em que se inserem.

Além do estereótipo do sertanejo/cangaceiro, também constituído imagetivamente pela literatura (estranhamente classificada como “regional”, o que não acontece com outras obras nacionais geográfica e culturalmente situadas), há outro tipo explorado pela filmografia feita especialmente no Sudeste: os emigrantes. A presença de nordestinos nas chanchadas cariocas entre os anos 1950 e 1960 é apontada por Lôbo (2006) como predominante em relação aos demais migrantes do País, apesar de o número de pessoas de outros estados residentes no Rio de Janeiro ser maior que o de estados do Nordeste naquele período. Centrada em personagens de classes sociais baixas, a chanchada é um gênero que apresenta suas narrativas constituídas por tipos (personagens com características universais, mas com elementos que remetem a um contexto sócio-histórico específico).

As mulheres não escapam desse destino, sendo as nordestinas apresentadas pelo que Lôbo (2012) define como “paraíba”: “a mulher nordestina destemida, desaforada e, principalmente, valente, atributo esse associado à violência

física" (Lôbo, 2012, p. 90). A generalização advém da música famosa na interpretação de Luiz Gonzaga, que aparece em uma cena de *Aviso aos navegantes* (Watson Macedo, 1950) e acaba consolidando esse estereótipo. Algumas atrizes assumiram esse tipo, como Violeta Ferraz, Sônia Mamede e Consuelo Leandro, mas Lôbo (2012) destaca a atriz carioca Nancy Wanderley e seu papel de "pernambucana" como central nessa construção, uma vez que ela o representa em seis dos oito filmes em que atuou e que o pesquisador teve acesso — a atriz fez 11 filmes.



O Batedor de Carteiras
Aloisio T. de Carvalho, 1958

Em um ensaio, Lôbo (2006) cita duas atuações de Nancy: Em *O batedor de carteiras* (RJ, 1960), ela interpreta uma pernambucana que vem ao Rio de

Janeiro tentar a vida como doméstica; e em *Samba em Brasília* (RJ, 1960) é uma copeira do mesmo estado. Em ambas as obras, é explorada uma “rixa” entre Bahia e Pernambuco e também se ridiculariza o fato de que os sudestinos são incapazes de entender o Nordeste em sua pluralidade, reduzindo todos os estados a uma ideia pré-concebida, a qual se relaciona à pobreza, falta de perspectivas e de oportunidades.

Já na década de 1980, Paiva (2012) enxerga mudanças nesses estereótipos, justamente porque entende que as obras cinematográficas não são um reflexo puro e simples de um contexto externo, mas também uma resposta a esse contexto. Dessa forma, as discussões sociais presentes no período de abertura política reverberam nos filmes realizados no período. Segundo a autora “os filmes estabelecem uma mise-en-scène social [...] e produzem discursos que ajudam a dar visibilidade a diversas representações sociais, permitindo-nos abraçar os enfrentamentos, as permanências e as mudanças presentes no campo social”.

A partir deste pensamento, a autora defende que alguns filmes realizados nos anos 1980 dialogaram com pautas condizentes com a transição após os anos de chumbo da ditadura, sendo per-

ceptíveis, inclusive, as mudanças relativas à construção de personagens mulheres e nordestinas.

Normalmente, nas películas que retratam o Nordeste e sua gente, as mulheres aparecem como coadjuvantes nas ações masculinas. São mocinhas comportadas que se apaixonam e têm seu romance desaprovado pela família; prostitutas, concubinas, cunhãs ou amantes sedutoras; esposas dedicadas e passivas que têm no silêncio a marca da desigualdade entre masculinidade e feminilidade (Paiva, 2012, p. 266).

Assim, passamos a ter mulheres nordestinas protagonistas, com arcos e construções mais complexas, como as analisadas por Paiva: Gabriela, vivida por Sônia Braga (*Gabriela*, 1983, de Bruno Barreto); Anayde Beiriz (Tânia Alves), de *Parahyba, mulher-macho* (1983, dirigido por Tizuka Yamasaki) e Macabeia, interpretada por Marcela Cartaxo em *A Hora da estrela* (1985, de Suzana Amaral). Destaque-se que nenhuma dessas obras é de uma diretora nordestina, embora se evidencie a forte presença da paraibana Marcela Cartaxo, o nome que dá rosto e vida à personagem criada por Clarice Lispector. Essa identificação pode levar à discus-

são sobre os processos de autoria de uma obra, no sentido de que atrizes (assim como outros profissionais do cinema) são também “autores”, por constituírem parte da identidade de um filme. Mas essa é outra discussão.



Hora de estrela
Suzana Amaral, 1985



Já no chamado “cinema da retomada”, na década de 1990, chama a atenção, nos longas-metragens que ganharam visibilidade nacional e que têm o Nordeste como cenário, uma mudança no olhar sobre a mulher nordestina no que concerne, inclusive, à sua participação no Cangaço. Santos (2012) estuda essa inclusão de mulheres como personagens centrais e protagonistas desse movimento em dois filmes: *Corisco* e *Dadá* (Rosemberg Cariry, 1996) e *Baile Perfumado* (Paulo Caldas e

Lírio Ferreira, 1996).

No entanto, se por um lado são dois filmes feitos no Nordeste e, na visão da pesquisadora, representam uma mudança de perspectiva sobre a mulher nordestina — colocando-a não apenas no centro da narrativa, mas em relações complexas que humanizam os sujeitos e demonstram relações de companheirismo entre mulheres — por outro vemos que o interesse é oferecer um olhar diferente sobre uma temática que projeta holofotes sobre o mesmo universo de interesse nacional pela região: o cinema que se desenrola no árido, que perdura em outras obras realizadas no Nordeste no século XXI, como *Cinema, Aspirinas e Urubus* (Marcelo Gomes, 2005) ou *Árido Movie* (Lírio Ferreira, 2005), ambas coproduções pernambucanas.

No entanto, para Lusvarghi (2008, p.22), esses filmes “introduzem na cena cinematográfica nacional o Nordeste globalizado, plural, mesmo quando focalizam o sertão”. Ela destaca um universo em que personagens insólitos, playboys, agroboys, prostitutas e outros personagens marginais são apresentados sem uma conexão de identidade com o lugar. Os estereótipos, no entanto, continuam sendo explorados no universo

mainstreaming, além do fato de os filmes e as histórias destacadas pela pesquisadora serem em sua maioria centradas em universos masculinos e dirigidos por homens.

Um exemplo de representação de mulheres nordestinas que destoa da imagem de vitimização, estereotipação ou de uma construção politicamente controlada (no sentido de apresentar personagens “positivas” com ações de certa forma idealizadas e não ambíguas) é lembrada por Nagib (2012): o documentário *O Fim e o Princípio* (2005), de Eduardo Coutinho. Ao situar depoimentos de mulheres pobres do interior da Paraíba não em questões sociais, mas em suas vidas pessoais, o diretor foge, como explica a autora, da visão unívoca daquela realidade, multiplicando os sentidos do real.



O Fim e o Princípio
Eduardo Coutinho, 2005

Certamente, com o crescimento do audiovisual brasileiro e, especialmente, no Nordeste brasileiro, é de se esperar que surjam outras construções e que se formem outros imaginários sobre as mulheres nordestinas, ampliando assim a visão que ainda perdura em obras de visibilidade nacional e trazendo assim outras narrativas, outras pautas e universos a serem apresentados. É neste sentido que o cinema dirigido por mulheres nordestinas cumpre papel central. Não que apenas mulheres que nasceram ou vivem na região possam construir essas personagens (ou cairíamos na armadilha do essencialismo), mas sua presença criadora, liberta de amarras e constituída de desejos e vivências próprias, mostram (e podem mostrar ainda mais) perspectivas que ajudam, certamente, a ampliar os horizontes dessas histórias, construir novos imaginários, ressignificar narrativas e até mesmo estabelecer outras construções estéticas, deslocando o lugar hegemônico em que essas mulheres foram colocadas e dando também visibilidade sobre a sua presença em outros espaços que não apenas a frente das telas.

É neste sentido que a atuação de pesquisadoras e trabalhadoras do audiovisual no Nordeste tem sido fundamental para que se estabeleçam

olhares mais plurais, seja no estudo, seja na divulgação e no resgate da produção e a atuação de outras realizadoras que foram invisibilizadas ao longo da história do cinema brasileiro. Esse movimento se dá tanto nos meios acadêmicos como através da promoção, do destaque e da construção dos espaços para que essa presença seja mais do que uma imagem pré-concebida em frente às câmeras, mas também a valorização do criar e do fazer cinema, da inserção e do reconhecimento de seu papel na cadeia do audiovisual.

As barreiras para que o cinema feito por mulheres nordestinas rompa limites, consolide talentos e apresente novas narrativas e cenários no cinema nacional ainda são muitas, mas hoje nos deparamos com um contexto que aponta outras possibilidades e tenta dar visibilidade a essas histórias. Para além de festivais de recortes específicos, como é o caso do Tarrafa, a atuação de mulheres em coletivos busca garantir, também, que mais pessoas do gênero feminino tenham a possibilidade de formações técnicas. Esses espaços têm servido para que novas realizadoras tenham seus filmes exibidos e discutidos, e que se possa pensar e debater suas formas.

A questão dos estereótipos, pode, com isso, se

tornar finalmente um debate secundário, uma vez que a grande maioria das diretoras opta por um cinema que traz temáticas mais próximas ao seu universo e questões que permeiam temas os mais diversos. Da mesma forma, o cenário, que é também personagem do filme, deixa de ser um só e permite que as histórias, sejam ficções ou documentários, se desenrolem a partir dos mundos que essas mulheres pretendem apresentar, e, desta maneira, não sejam reduzidas a um olhar externo e generalizante.

REFERÊNCIAS

FREIRE, Keline Pereira. **Das primeiras produções à Retomada:** as representações do Nordeste no cinema brasileiro. Trabalho de Conclusão de Curso – TCC (graduação em História). Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão–SE, 2017.

LÔBO, Júlio César. Cultura nordestina, sociedade carioca (Representações de migrantes nordestinos na chanchada, 1952-1961). **Sociedade e Cultura**, vol. 9, núm. 1, janeiro-junho, 2006, p. 161-172, Universidade Federal de Goiás.

LÔBO, Júlio César. Uma pernambucana decidida: Nancy Wanderley na chanchada (1954-1960). **Sig-nificação**, ano 39, n. 38, p. 86-12, 2012.

LUSVARGHI, Luiza. A Desconstrução do Nordeste: cinema regional e pós-modernidade no cinema brasileiro. **Ícone**. Vol.10, n.1, p.20-38, julho de 2008.

PAIVA, Carla Conceição da Silva. Mulheres-macho ou sensuais? Apontamentos sobre a representação das mulheres nordestinas no cinema brasileiro da década de 1980. **C&S** – São Bernardo do Campo, v. 34, n. 2, p. 261-281, jan./jun. 2013.

PEREZ, Livia. Do Cinema Novo ao vídeo lésbico feminista: a trajetória de Norma Bahia Pontes. **Rebeca**. Ano 9, n. 2, p.20-45, julho–dezembro 2020.

SANTOS, Dalila Carla. **Na trilha do cangaço**: as representações das relações de gênero nos filmes Corisco e Dadá e Baile perfumado. Dissertação (Mestrado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo). Universidade Federal da Bahia Salvador, 2012. 113 f.

SEVERO, Carolina Asti. **Cinema Novo a partir da perspectiva de gênero:** as mulheres em Os cafajestes, Os fuzis e Os deuses e os mortos (Ruy Guerra/1962/1965/1970). 2021. 229 f. Dissertação (Mestrado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, PUCRS.



DA IMAGEM QUE CONSTRÓEM AO CINEMA QUE CONSTRUÍMOS

Por Tati Magalhães

Para falar dos universos imagéticos que constituem as obras de mulheres nordestinas no cinema brasileiro, partimos da premissa de que não é possível desenhar um único quadro, mas identificar algumas características que se sobressaem neste universo criativo. Ainda que muitas de nós reproduzam estratégias narrativas (seja na seleção e construção das imagens ou no roteiro), utilizem as mesmas técnicas ou abordem temas semelhantes, todas estamos inseridas em um tempo histórico, respondendo a ele. Além disso, nenhuma obra se repete, porque quem as constrói são pessoas diferentes. Neste sentido, as semelhanças, quando existentes, não podem e não devem ser generalizadas, mas entendidas como uma tendência, um caminho, um processo.

Quando falamos da construção de linguagens próprias, isto é, a capacidade de se singularizar, falamos de uma caracterização, cujos elementos apontam para possibilidades de existência e re-

apresentação. O poder do cinema está exatamente no fato de que ele não precisa necessariamente estabelecer um compromisso com modelos pré-concebidos, ainda que haja uma tentativa institucional e uma padronização mercadológica, que poda ou molda narrativas que ousem divergir dessas fórmulas, quando na verdade a beleza da arte reside exatamente nessa fuga.

Diante de um universo amplo de mulheres que desde o advento do cinema enfrentam limites técnicos (impostos pela dificuldade de acesso a equipamentos e formações) e culturais (ambientes misóginos e opressores, constituídos por homens brancos, heterossexuais, de elite), é possível destacar tanto aquelas que conseguiram burlar esses impedimentos, mas sofreram processos de apagamento, quanto outras, que têm buscado formas de construir novas possibilidades de atuação e presença nessa cadeia produtiva. E se por um lado essas limitações atingem todas as profissionais do audiovisual, sem distinção, por outro, ao trazermos elementos como raça, classe e região, sabemos que para as mulheres nordestinas — por se localizarem fora do eixo mercadológico — sobretudo as mulheres negras e de condição social baixa, essas barreiras são ainda maiores.

A despeito dessas dificuldades, muitas dessas cineastas têm conseguido “furar a bolha” e, com um olhar singular e aguçado, nos proporcionam vivenciar filmes que perduram na memória e são capazes de ressignificar visões de mundo, trazer outras possibilidades de lê-lo. Seja quando apostam na fabulação, seja quando se aproximam da tentativa de registro do real, esses filmes e essas filmografias nos permitem construir imagens diversas. Isso porque:

No âmbito do cinema dirigido por mulheres, quando este se abre para a esfera do reconhecimento das múltiplas expressões femininas, revelam-se novas imagens temáticas capazes de focar positivamente as diferenças infindáveis e impermanentes entre/nas mulheres (Moraes, 2016, p.45).

Sem desmerecer a importância crucial de outras profissionais do audiovisual e a forma como elas podem ser vistas como também coautoras dos filmes, vamos focar aqui no trabalho das como realizadoras, isto é, na posição de diretoras ou co-diretoras de filmes. Até porque, para a amplitude deste texto e em consonância com a proposta da

Mostra, seria impossível falar da presença de mulheres nordestinas em funções diversas. No entanto, sabendo da importância dessa discussão, é interessante refletir sobre as palavras de Nagib (2012), para quem essa noção de autoria e cinema de autor é uma construção notadamente do universo masculino, e que:

[...]a contribuição mais decisiva dada pelas mulheres que despontaram como cineastas no cinema brasileiro recente foi a disseminação do trabalho colaborativo e da autoria compartilhada, e não a mera ascensão ao panteão autoral segundo uma tradição notoriamente machista. (Nagib, 2012, p.17)

Portanto, ao trazermos e reverenciarmos as diretoras, mais do que reconhecer o importante papel que exercem e enaltecer a posição que ocupam, estamos valorizando outros modos de se fazer cinema. Um indicador desse senso de colaboração pode ser encontrado, como dito no texto anterior deste catálogo, em coletivos de mulheres do cinema, que têm se multiplicado ao longo dos anos, inclusive no Nordeste; nos festivais e mostras que fazem esse recorte e, ainda, nos espaços

de pesquisa, pois a imensa maioria dos estudos sobre as obras de mulheres são — adivinhem — realizado por mulheres pesquisadoras. Gimenez (2021), em um artigo que apresenta 48 pesquisas voltadas à análise da representação e representatividade de mulheres na cinematografia brasileira, conta que apenas 14 desses trabalhos foram escritos por homens.

Essa forma de construção colaborativa, aliás, foi usada como princípio para a inscrição de projetos na Rede de Mulheres da I Mostra Tarrafa: necessariamente, eles precisavam ser de coautoria feminina. Além disso, a equipe da Mostra é majoritariamente constituída por mulheres. Aliás, a estrutura das “mostras dentro da mostra” nos revela o desejo de formação, aprimoramento, celebração, divulgação e reconhecimento.

E se neste ano temos, além de uma mostra contemporânea, uma mostra em homenagem à baiana Everlane Moraes e outra que apresenta um panorama do cinema feito na Bahia, em períodos e formatos diversos, é porque se entende que há uma necessidade não apenas de desconstrução de estereótipos, mas sobretudo de promoção de espaços para que essas produções ganhem visibilidade e sejam valorizadas da forma que merecem.

É certo que ainda se espera que a produção de cinema por mulheres atenda a algumas questões que hoje vemos, por exemplo, na produção realizada por pessoas trans e/ou não binárias: histórias que deem visibilidade a “assuntos que importam”, ou seja, que suas existências sejam trazidas em outras camadas muitas vezes escondidas ou ignoradas nas narrativas dominantes. Essa chamada “urgência temática” pode, entretanto, atuar como limitadora do processo criativo, daí a importância de um cinema de desconstrução das expectativas, o que ganha mais sentido quando é produzido por pessoas e grupos que não atuam no chamado *mainstream*.

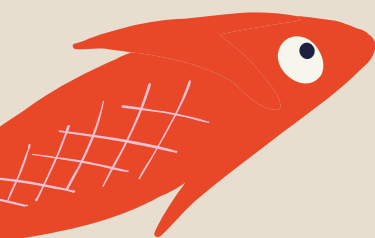
Neste sentido, os estudos sobre o cinema de autoria feminina vão apontar, inicialmente, a necessidade de se produzirem obras que se contraponham ao *modus operandi* do cinema feito por homens. Apoiado em uma discussão feminista sobre a diferença, busca-se não apenas temas, mas formas de construção desses filmes que se oponham ao olhar objetificante, como denunciado lá atrás por Laura Mulvey (1983).

Mulvey, tida como pioneira nesses estudos, defendia que os aparatos existentes para a produção de filmes permitiam a construção de um

cinema que se contrapusesse àquele produzido pela grande indústria, isto é, um cinema “radical, tanto num sentido político quanto estético” (Mulvey, 1983, p.439). Decerto, quando trazemos o cinema feito por mulheres do Nordeste não buscamos obrigatoriamente filmes alternativos, experimentais, mas obras que de alguma forma tragam elementos que as singularizem, seja na forma como estruturam e apresentam uma história, seja na forma como personagens dialogam entre si e com o espaço em que se inserem.

É por isso que se torna importante o reconhecimento de realizadoras contemporâneas, para que não seja preciso “resgatar” nomes como o da baiana Norma Bahia Pontes e sua relevância crítica e produtiva para o *cinemanovismo*, ou o da pernambucana Kátia Mesel, que produz desde a década de 1960, tendo sido pioneira na criação de uma produtora, na participação de um curta-metragem (*Rotor*, 1973) em um Festival Nacional e tendo dirigido importantes obras que registram a cultura e relações socioeconômicas daquele estado. Mesel, aliás, também produziu (e produz) literatura e experimentações com diversas linguagens artísticas, em colaboração com muitos artistas locais, inclusive de renome nacional, como Elba

Ramalho, Geraldo Azevedo e principalmente seu companheiro, Lula Côrtes.



Kátia Mesel

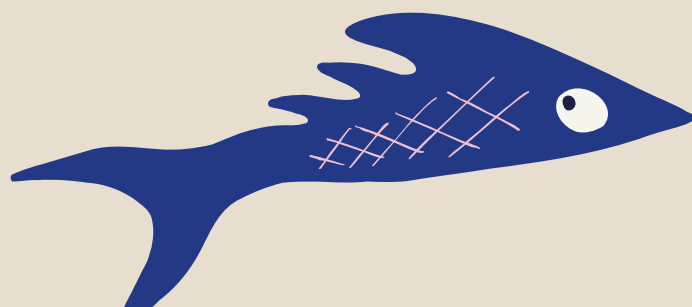
Mesel fez parte do ciclo em Super 8 de Pernambuco e dirigiu filmes que influenciaram e influenciam todo o cinema produzido naquele estado, como *Recife de Dentro pra Fora* (1997) e *Sulanca* (1986). Se em *Recife...* a autora mostra uma veia mais experimental e traz um olhar “vide-clipesco” que vai se fazer presente em outras obras do Estado, como apontou Kléber Mendonça Filho (2001); em *Sulanca* há um recorte temático que evidencia as mulheres de Santa Cruz do Capibaribe e a autonomia financeira que encontram como resultante do trabalho na indústria têxtil.

No Rio Grande do Norte, é importante desta-

car o nome de Jussara Queiroz, cuja história de vida foi retratada no documentário *O Voo Silenciado do Jucurutu* (2007), de Paulo Laguardia, financiado pelo projeto DocTV. *A Árvore da Marcação*, seu longa-metragem filmado em 1987 e concluído em 1993, traz no elenco a atriz Marcélia Cartaxo. O filme possui um formato que muitos classificam como "híbrido" — uma narrativa bastante celebrada em autores homens, como Eduardo Coutinho ou Ardiley Queiroz. No seu longa, Jussara nos apresenta uma história fictícia sobre uma comunidade onde crianças são vítimas de trabalho infantil em canaviais, e conta com atores que interpretam a si mesmos em situações que viveram.



Juçara Queiroz



No Piauí, podemos levantar o nome de Karla Holanda, hoje professora de cinema na Universidade Federal Fluminense (UFF). Tendo constituído carreira no eixo Rio-SP, Karla consolidou-se como uma das principais pesquisadoras do cinema nacional — especialmente o documentário e o cinema produzido por mulheres — e contribui para a discussão sobre as produções e os nomes “esquecidos” do cinema nacional, mostrando o papel que essas mulheres cumpriram ao longo desse caminho. Como realizadora, vale destacar o seu filme *Kátia* (2012), em que documenta a trajetória da também piauiense Kátia Tapety, primeira travesti eleita para um cargo político no País.

Passos (2023) realizou em sua dissertação um importante levantamento das mulheres cineastas de Sergipe a partir de 1974, catalogando 194 filmes, sendo 48 deles em codireção com homens. Segundo a autora “temos um grupo de mulheres predominantemente brancas e de classe média, portanto há fatores que tornam ainda mais desafiadora a ocupação por mulheres negras” (Passos, 2023, p.66). A pesquisadora destaca o aumento significativo de mulheres diretoras nos últimos anos, dando relevância a nomes como Júlia da Costa e Renata Mourão, da produtora Filmes de

Lama, que dirigiram o premiado *Abjetas 288* (2021), melhor curta-metragem da Mostra Foco do Festival de Tiradentes; e de Carolen Menezes, que codirigiu *Imã de Geladeira* (2022). A pesquisadora credita o aumento produtivo à criação do curso de cinema e audiovisual da UFS, bem como o *boom* de 2020 é associado aos recursos provenientes de leis emergenciais em decorrência do isolamento social pelo Corona Vírus.



Abjetas 288
Júlia da Costa e Renata Mourão,
2021



A tese ainda levanta a importância da presença e da atuação de mulheres negras: a pioneira Marivone dos Santos, que registra a cultura popular carnavalesca com *A Suíça desce o Morro* (2005) e a parceria de Everlane Moraes e Luciana Oliveira, tendo a primeira dirigido seu primeiro curta *Caixa*

D'Água — Qui-lombo é esse em Sergipe, e levanta o nome de Ilma Fontes como a responsável pela direção das primeiras obras em 35mm realizadas em Sergipe. O primeiro filme dirigido por uma mulher no estado, no entanto, é *Inácio, sua vida e sua arte* (1974), de Maria Anamira Amado Batalha Neta.

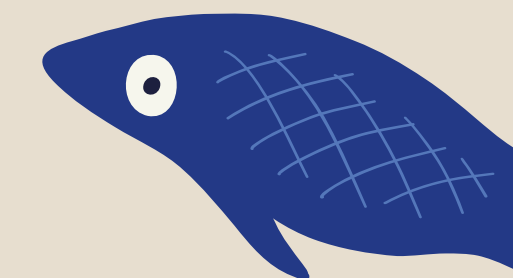
Ao descrever os empecilhos e dificuldades para que fossem resgatadas a memória e a história desse filme em Sergipe, podemos remeter à trajetória do cinema alagoano, lembrando de *A Prece do Mendigo* (1979), de Ana Severina Conceição, citado na catalogação realizada por Elinaldo Barros em seu *Panorama do Cinema Alagoano* (Barros, 2010). Do filme, sabe-se quase nada além de seu registro. Fica evidente aqui a importância da pesquisa, do registro e de instituições que incentivem esses trabalhos. Essa busca se mostra mais difícil em um Estado onde não há formação em Cinema.

Mesmo sem esse suporte acadêmico, algumas pesquisas vêm sendo realizadas no sentido de retomar e evidenciar o papel das mulheres no contexto da produção cinematográfica de Alagoas. Carmem Lúcia Dantas e Cíntia Ribeiro, por meio de pesquisa em audiovisual aprovada pela Secretaria

de Cultura e Economia Criativa de Alagoas (Secult-AL), com recursos da Lei Paulo Gustavo, buscaram retomar a presença delas nos festivais de Penedo, mesmo que não haja registro de um filme de direção feminina sendo exibido nas primeiras edições do evento, o que acaba por eclipsar a presença das mulheres em outras funções.

Por sua vez, Maysa Reis dedicou sua dissertação a registrar a presença e as características das alagoanas cujos filmes marcaram presença na história da Mostra Sururu de Cinema Alagoano no período de 2009-2018, ressaltando três nomes, que têm seus perfis trazidos em seu texto: Alice Jardim, que, além de uma intensa produção de curtas que dialogam com o espaço urbano, em uma linguagem poético-experimental, teve atuação como cineclubista em espaços como o Cineclubes Ideário e o Tela Tudo Clube de Cinema; Laís Santos Araújo, primeira mulher alagoana a dirigir um longa-metragem (*Marina*, em codireção com Pethrus Tibúrcio, atualmente em pós-produção) e possivelmente o nome mais representativo entre as diretoras alagoanas contemporâneas; e Larissa Lisboa, coidealizadora e gestora do site *Alagoar*, que cataloga e apresenta o cinema produzido no Estado (Silva, 2022). Além de uma vasta produção

de curtas e da atuação na preservação de memória e debates sobre o cinema no Estado, Larissa tem experimentado por meio de colagens e produção de videoarte, além de pesquisar sobre editais voltados ao audiovisual em Alagoas e seu impacto na produção de filmes.



Laís Santos Araújo

Com universos simbólicos distintos e relacionados às suas formações — destaque-se que as diretoras trazidas por Maysa são, respectivamente, arquiteta (Alice) e comunicadoras (Larissa e Laís), ambas com formação em Jornalismo e, no caso de Laís, especialização em Cinema — temos um panorama ainda pequeno quanto à participação de diretoras nos espaços de exibição, mas cuja projeção vem ganhando espaço em quantidade e quali-

dade, como mostra a pesquisa de dados e análise de conteúdo que realizei junto com Jessamine Santos, buscando catalogar as produções dirigidas e codirigidas por pessoas do gênero feminino que fizeram parte da programação de festivais em Alagoas até 2024 (Mostra Sesc, Mostra Sururu e Festival de Cinema de Penedo).

Vale destacar que, no que concerne às temáticas, nesta pesquisa constatamos um aumento recente no número de filmes que abordam as questões de gênero e diversidade, sendo significativo também o aumento no número de curtas codirigidos por duplas de mulheres. Nos últimos anos, os filmes realizados por alagoanas vêm ganhando mais espaço e reconhecimento no cenário nacional, inclusive, com o curta *Infantaria* (2022) de Laís Santos Araújo, premiado internacionalmente; e *Entre Corpos* (2024), de Mayra Costa, que se sagrou vencedor na Mostra Foco do Festival de Cinema de Tiradentes (Santos; Florêncio, 2025).

Na entrevista concedida à Maysa para a sua dissertação, Laís afirma não acreditar em um *cinema nordestino*, mas sim no potencial desses cinemas produzidos nos estados, que não constroem uma unidade simbólica ou regional. Destaca, inclusive, que a não homogeneidade é positiva,

e que não há um sotaque (Silva, 2020). O que a diretora demonstra é que não devemos cair nessa armadilha de rotular o cinema produzido no Nordeste apenas pelo fato de os filmes serem realizados em uma região, ou até mesmo pelo gênero de quem o dirige. Na verdade, essas questões sobre quem somos e de que forma criamos e dialogamos com as pautas e questões que são próprias ao nosso lugar e nosso tempo histórico é parte inerente do que se constitui enquanto história e arte: o cinema atravessa e é atravessado por singularidades, de forma que fazer filmes não tem uma missão *a priori* de desconstruir imagens pré-estabelecidas, ele o faz porque é imagem em movimento, porque estamos em movimento.

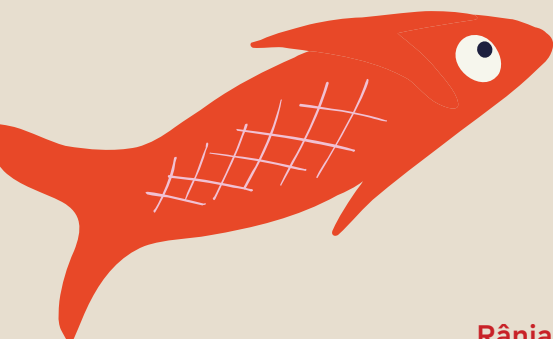
Neste sentido, ainda que pese sobre a produção de mulheres o estigma de *ter que* construir narrativas que encontrem caminhos distantes de estereótipos, ou que seja um cinema de afirmação, nos moldes estabelecidos pelos debates contemporâneos, e que tais questões sejam trazidas de forma transparente, não necessariamente temos a produção de filmes cujo discurso seja notadamente feminista.

Basicamente, quando se busca compreender o cinema produzido por mulheres se buscam duas

vertentes: 1) a de levantar a sua participação, constatando que o fato de serem minoria numérica não é um dado “natural”, mas resultante de um processo social e histórico que não nasce e nem se encerra no meio cinematográfico e que conta não apenas com limitações de ingresso, mas também de apagamentos e 2) a de entender a construção desses universos narrativos e a forma como essas histórias que elas constroem trazem uma perspectiva diferenciada daquela já construída pelas narrativas dominadas por homens. É nesse ponto que, ao trazer o cinema de mulheres nordestinas, também pensamos nessas limitações culturais, financeiras e históricas e se ou como o pertencimento à região lhes traz um olhar particular sobre os cinemas que constroem.

Em sua tese sobre a direção de mulheres no cinema brasileiro contemporâneo, Oliveira (2021) foca não apenas em dados, mas em construção de linguagens e evidências femininas. Por isso, escolhe filmes e diretoras da atualidade para discutir a “construção do protagonismo de mulheres no trabalho de produção cinematográfica e nas formas de representação da mulher em suas narrativas”. Das seis obras selecionadas pela pesquisadora,

duas são de diretoras nordestinas¹: Glenda Nicácio (BA), com *Até o fim* (codirigido com Ary Rosa, 2020); e Roberta Marques (CE), com *Rânia* (2012).



Rânia
Roberta Marques, 2012



Entre as seis cineastas escolhidas nesta pesquisa, além do fato de serem mulheres e atuarem no cinema brasileiro, destacamos outros aspectos em comum sobre seus trabalhos e visões de mundo, [...]: **a vontade de incluir outras mulheres no contexto do trabalho cinematográfico**; o olhar politizado sobre as questões contemporâneas relacionadas às questões raciais, de classe e à

¹ O recorte da pesquisadora foi no sentido de privilegiar realizadoras das cinco regiões brasileiras. Glenda, apesar de mineira, produz no recôncavo baiano. A ideia, com as entrevistas, é de entender não apenas a construção desse protagonismo e dessas narrativas, mas o universo em que elas são produzidas, isto é: o contexto da cadeia do audiovisual em que essas mulheres estão inseridas.

posição da mulher na sociedade e no campo artístico-autoral; as temáticas abordadas nos filmes e a preocupação com a linguagem cinematográfica (Oliveira, 2021,p.102).

Me parece muito pertinente o que Glenda Nicácio aponta em entrevista à Oliveira (2021), quando diz que “Não basta ter uma diretora mulher, se você tem uma equipe majoritariamente masculina, enfim, acho que são várias engrenagens, não é mudar essa chavinha assim, não é só mudar o personagem, ah era um homem e virou uma mulher [...]” (Nicácio apud Oliveira, 2021, p.51-52).

Quando nos deparamos com estudos sobre o cinema nacional, sem recortes de gênero, raça ou classe, aquele tido como “universal”, notamos que há uma quase que total ausência de questionamentos sobre os processos e escolhas narrativas, isto é, há uma naturalização das temáticas e até a construção de linguagens parece se dar sem estabelecimento de diálogos com outros contextos. No caso das mulheres, tanto em entrevistas quanto nas pesquisas e no processo criativo, há uma percepção deste lugar em que se inserem como espaço de conquista, mesmo que esse en-

tendimento não seja dado *a priori*.

Como conta a cineasta Roberta Marques:

Eu acho que essa questão das mulheres no audiovisual têm dois campos que na verdade é um só, do mercado, da indústria, e a gente pode falar também da voz, o que as mulheres têm a dizer, como as mulheres vêem [sic] o mundo, como elas traduzem isso. Quando a gente fala de equipe, eu acho que junta essas duas coisas porque obviamente que quando a gente forma uma equipe, eu hoje em dia tenho uma consciência, antes eu fazia isso de uma forma inconsciente, mas agora ela é consciente e é atitude realmente de afirmação, de contratar equipe que seja maioria de mulheres, eu acho que isso é o mínimo que a gente pode fazer (Marques, 2020, apud Oliveira, 2021, p. 103-104).

Voltamos aqui, então, à fala de Lúcia Nagib que trouxemos no início deste texto sobre o diferencial do cinema de mulheres. Há não apenas a autoria feminina quando há mulheres diretoras, há também o protagonismo feminino na frente das telas e essas mulheres atrizes/personagens são também autoras das obras em que se inserem,

mas essas narrativas se tornam tão mais representativas — no sentido de romperem as amarras de construções já estabelecidas — quando incorporam olhares e visões coletivas. No próprio cinema feito no Ceará, hoje um importante polo representativo do cinema nacional, temos o protagonismo não óbvio de mulheres em longas como *O Céu de Suely* (2006), de Karin Aïnoz; *Clarisse ou alguma coisa sobre nós dois* (2015), de Petrus Cariry ou *Pacarrete* (2019), de Allan Deberton. No entanto, no cinema feito por elas, como *Rânia*, primeiro longa de Roberta Marques, pode-se dizer que são trazidas outras camadas sobre as relações que se estabelecem entre mulheres ou os espaços determinados a elas pela sociedade.

As relações complexas construídas por essas convivências atravessadas pelos acontecimentos cotidianos parecem marcar o cinema feito por mulheres, vide ainda *Café com canela*, de Glenda Nicácio e Ary Rosa; *Um dia com Jerusa*, de Viviane Ferreira (segundo longa brasileiro de ficção dirigido por uma mulher negra) ou *Infantaria*, de Laís Santos Araújo, apenas para citar alguns. Os sonhos e os desejos moldados/limitados e interrompidos, entrecortados pelas vivências sociais e interseccionalidades. A forma como essas mulheres são

atravessadas pelas pessoas e espaços tem se estabelecido a partir de narrativas que se mostram tão mais fortes e impactantes quando se distanciam de falas e acontecimentos transparentes, explícitos, verborrágicos. São construções que se valem de uma presença pelos detalhes, pela atmosfera.

Um exemplo que pode ser trazido sobre a não necessidade de um foco direto em mulheres na escolha das temáticas abordadas pode ser encontrado também no documentário *Jonas e o circo sem lona* (2015), da baiana Paula Gomes, que teve sua estreia no Festival de Cinema de Amsterdã. Vencedor de inúmeros prêmios e exibido em mais de 30 festivais ao redor do mundo, o filme abre inúmeros debates ao nos jogar para o dilema do garoto e também o de sua mãe, o que entrelaça uma série de temas importantes, sem que este seja o seu propósito primeiro.

A pernambucana Renata Pinheiro é outro exemplo da força criativa do cinema de mulheres nordestinas. Com forte atuação como diretora de arte, recebeu o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro em 2008, com o curta *Superbarroco*, mas ganhou mais destaque com *Amor, plástico e barulho* (2013), em que situa sua história no universo da

música brega e a periferia de Recife. A disputa de protagonismo e a rivalidade entre mulheres é trazida nesse longa, que foi seguido por Açúcar (2017) e Carro Rei (2021), vencedor do Festival de Cinema de Gramado.

Vale ressaltar, ainda, a forma como as mulheres negras do Nordeste vêm construindo uma importante trajetória no cinema nacional. Costa (2020), em dissertação sobre as poéticas e técnicas do cinema de mulheres negras no Brasil, analisa a obra de quatro diretoras, três delas do Nordeste: Glenda Nicácio, Viviane Ferreira e Everlane Moraes. Segundo a autora,

O cinema feito por mulheres negras deve ser acompanhado, afinal é importante formularmos uma gramática estética que dê conta das afrofabulações, analogias, justaposições, aglutinações, presença, ética e outros paradigmas poéticos e técnicos que são pontes para epistemologias e modos de viver fora da ótica ocidental (Costa, 2020, p. 166).

Essa percepção nos leva a pensar que há olhares que se cruzam a partir de outros lugares, trazendo questões que denotam a relevância dessas

narrativas, sobretudo pela forma como constroem seus universos imagéticos, suas histórias. O cinema de mulheres negras, sobretudo essas que trazemos por se encontrarem neste pedaço de Brasil, apresenta traços não de contraposição ao cinema de outras mulheres, mas especificidades que colaboram justamente para que essa suposta homogeneidade seja desconstruída.

Assim, mais do que um manifesto pela nordestinidade, um discurso que se contraponha a uma construção estereotipada, entendo que o que se faz presente nessas narrativas construídas por mulheres do Nordeste é a fuga desse lugar determinado, um encontro com o passado num álbum de fotografia ressignificado. Todos esses elementos: o mar, o sertão, as lutas, as dificuldades, o preconceito, os sonhos roubados ou interrompidos, a busca por outros lugares (físicos e simbólicos), por reconstruir e valorizar trajetórias, por se reconhecer no espelho e no passado, ganham dimensões que se engrandecem à medida que não se revelam como acessórios de algo maior, mas como parte constituinte de quem somos. Os implícitos, o silêncio, o som, o olhar e os gestos têm se fortalecido nesse movimento que se torna tão mais *urgente* quando se afasta de uma afirmação sobre a urgên-

cia. O cinema das mulheres nordestinas não se busca. Ele é. Ele está sendo.

REFERÊNCIAS

BARROS, Elinaldo. **Panorama do Cinema Alagoano.** 2 ed. Revisada e ampliada. Maceió: Edufal, 2010.

COSTA, Lygia Pereira dos Santos. **Direções do Olhar:** estudos sobre poéticas e técnicas de diretoras negras do cinema brasileiro. 2020. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais). Universidade de São Paulo. São Paulo—SP, 2020.

"JONAS e o Circo Sem Lona": o talento que o mundo quer encarcerar. **Carta Capital.** Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/cultura/jonas-e-o-circo-sem-lona-o-talento-que-mundo-quer-encarcerar/>. Acesso em 17 ago.2025.

MENDONÇA FILHO, Kléber. A Subversão de uma imagem tradicionalmente imposta. **Sinopse.** Dossiê Nordeste. v.3, n.6, 2001.

MORAES, Emanuella Leite Rodrigues de. **Feminismos Possíveis: gênero e eixos de poder no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese (doutorado em Cultura e Sociedade). Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos –Universidade Federal da Bahia (UFBA). Salvador–BA, 2016.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: XAVIER, Ismail (org.). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 1983.

NAGIB, Lúcia Além da diferença: a mulher no Cinema da Retomada. **Devires**, v. 9, n. 1, p. 14-29, 2012.

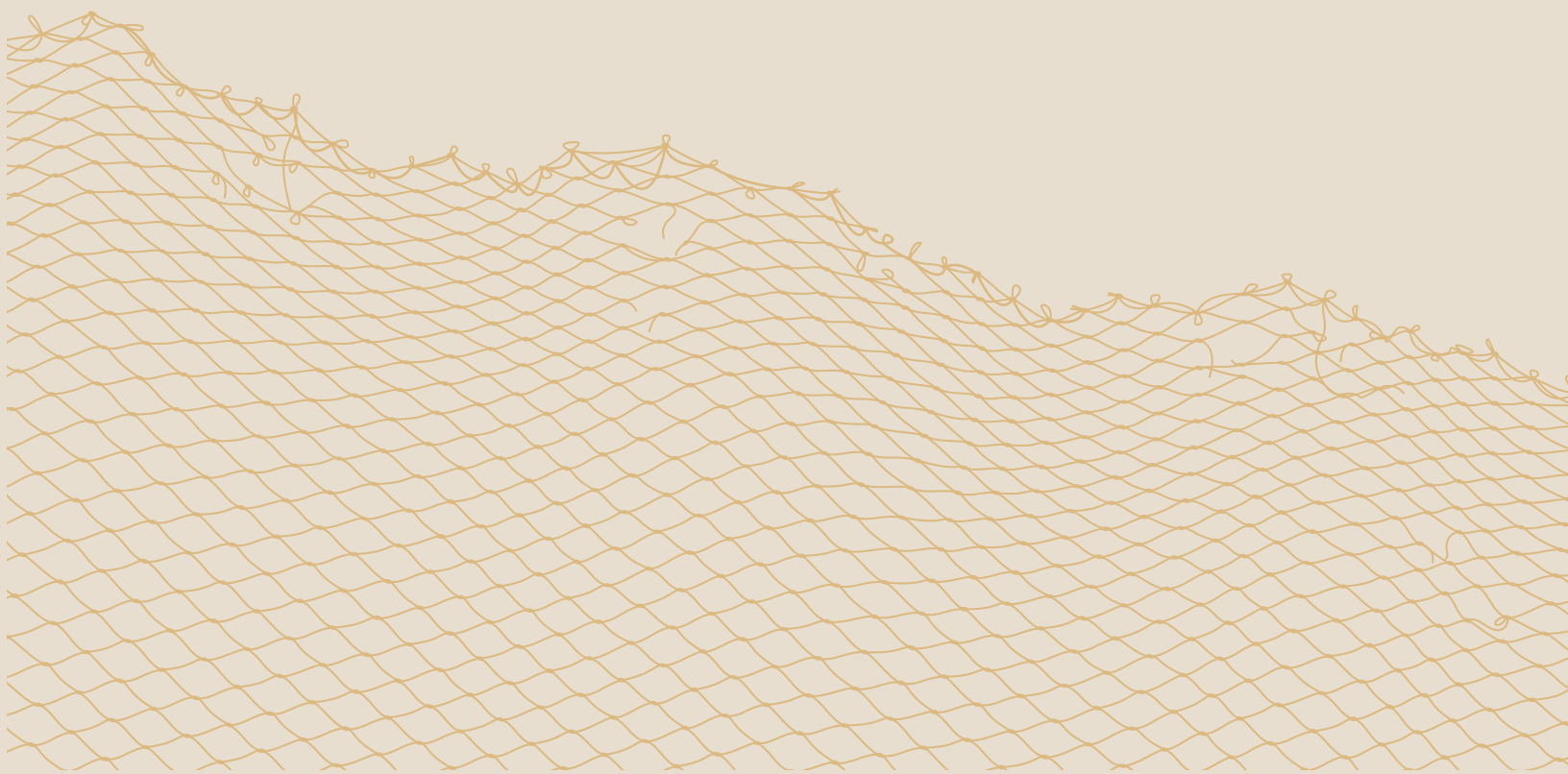
OLIVEIRA, Lady Dayana Silva de. **Câmera na Mão! Protagonismo de mulheres no cinema brasileiro contemporâneo**. Tese (doutorado em Estudos da Mídia). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal–RN, 2021.

PASSOS, Manoela Veloso. **Cinema de Mulheres em Sergipe: um mapeamento de filmes e trajetórias de cineastas (1974 – 2023)**. Dissertação (Mestrado

em Cinema e Narrativas Sociais). Universidade Federal de Sergipe (UFS). São Cristóvão–SE, 2023.

SANTOS, Jessamine; FLORÊNCIO, Tatiana Magalhães. **Um set só para elas:** a participação de diretoras em mostras alagoanas de cinema (2008-2024). Maceió–AL, 2025 (no prelo).

SILVA, Maysa Santos. **Mulheres no cinema de Alagoas:** Mostra Sururu de Cinema Alagoano (2009 - 2018). Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais). Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão–SE, 2020.



SOBRE PEIXES, CARDUMES E TUBARÕES: QUEM LANÇA A REDE NO MAR DA HISTÓRIA?

Por Tati Magalhães

É notório o crescimento no número de mulheres nos sets, produzindo seus filmes ou exercendo funções as mais diversas na construção de um filme. Essa “virada”, como sabemos, não ocorre espontaneamente, é resultado de um processo de busca, afirmação e enfrentamentos. Sabemos também que sempre houve mulheres interessadas, qualificadas e que trabalharam e dirigiram filmes ao longo da história. Mas, como já vimos, muitas delas foram deliberadamente “esquecidas” dos registros do cinema nacional.

Além disso, não são poucos os relatos de mulheres cineastas que tiveram a sua capacidade questionada ou a qualidade de suas produções diminuídas. Passos (2023) nos lembra algumas dessas histórias de misoginia quando traz o perfil de cineastas sergipanas como Gabriela Caldas, que fez sua estreia na direção de curtas em 2003 e,

no seu segundo trabalho, *AMORrer* (2005), recebeu críticas extremamente agressivas. Relatos como os dela, que conta sobre homens que, nos exercícios de suas funções, dizem não confiar em seu direcionamento, são comuns às mulheres que assumem o controle de um set.

Alice Jardim, em entrevista à Maysa Reis (Silva, 2020), conta que foi chamada de “doida” por assumir diversas funções num mesmo projeto (*Entre Céus*, 2014, do qual é diretora, fez a montagem e também dirige a fotografia), mas que, com ele, foi premiada em todas as funções que assumiu. A artista — hoje atuando mais como designer e arte-educadora — está radicada em São Paulo, e disse não ter se inserido no mercado audiovisual paulistano justamente por não se sentir inspirada em produções maiores, mais estruturadas e hierárquicas.

Na condição de pesquisadora, curadora e cineclubista, já conversei com inúmeras mulheres em Alagoas sobre os desafios de assumir a posição de diretora, mesmo aquelas que possuem larga experiência em sets de filmagem, nas mais diferentes funções. Minha hipótese para o aumento desse número de mulheres realizadoras no contexto alagoano era que justamente os editais de financia-

mento público, especialmente nos últimos anos, oriundos de verbas federais, possibilitaram a elas aprovar seus projetos e se lançar neste desafio. No entanto, ao perguntar sobre isso em um evento, ouvi de algumas diretoras histórias e desafios distintos²: Dayane Teles, diretora de *Dentro de Mim* (2023), presente na mostra contemporânea desta I edição da Mostra Tarrafa, fez questão de me lembrar o quão desafiador é assumir um papel que é majoritária e historicamente ocupado por homens. O set, ambiente masculino, assusta, intimida, ela ressaltou. E aí caímos naquele clichê (verdadeiro) de que a maioria dos homens subestima a capacidade das mulheres ao mesmo tempo em que sua percepção sobre a própria qualificação ou a de outros homens muitas vezes não corresponde à realidade, especialmente quando faz parte do famoso grupo branco-cis-hétero-classe alta.

Já Milena Leão, cineasta alagoana que retornou ao Brasil e a Alagoas após morar anos no Uruguai e atuar por mais de 15 anos no audiovisual, com formação em Direção de Arte pela Escuela In-

² Infelizmente, as participantes não tiveram chance de responder diante do público, porque, embora tivesse sido aberto espaço para as perguntas da plateia, a produção encerrou a atividade antes que elas pudessem responder a todos os questionamentos devido ao curto espaço de tempo para a preparação da atividade seguinte. Apenas Dayane conseguiu falar, pois pediu para responder mesmo a apresentadora tendo anunciado a conclusão por conta do tempo.

ternacional de Cine y Televisión de Cuba (EICTV) e em Realização Cinematográfica pela Escuela de Cine del Uruguay (ECU) me confidenciou que a única forma que viu de se inserir neste universo em que se profissionalizou fora daqui foi por meio dos editais. Ela me disse algo como “ninguém me conhecia no meio [Milena é alagoana, mas não morava aqui há bastante tempo], como iam confiar no meu trabalho, como eu ia me apresentar? Então me joguei e submeti meus projetos”, contou a diretora de *Dois Verões* (2024).

Alícia Ferreira, que dirigiu o seu primeiro curta *Tente usar a roupa que estou usando* em 2024, também em conversa particular, me falou sobre as dificuldades de mulheres negra terem acesso às formações técnicas, enfatizando também o recorte de classe.

Todos esses pontos levantados por elas são relevantes e se somam: poder simbólico, poder financeiro e os atravessamentos da interseccionalidade. E se a atuação em rede, os coletivos, os festivais, as pesquisas e as curadorias têm valido e propagado a necessidade de um olhar mais plural, entendendo espaços de formação e exibição também como espaços políticos, por outro ainda há lugares que precisam ser ocupados exatamen-

te por se configurarem espaços decisórios. Encontramos um relato importante sobre o tema em Oliveira (2021, p.53):

[...] fomos provocadas pelo questionamento quantitativo de quantas mulheres participaram do processo de organização e desenvolvimento de políticas de fomento para o cinema brasileiro, e qualitativamente falando, de que forma contribuíram para esse processo, porém não foi sem surpresa que percebemos uma grande lacuna neste sentido, ao consultar a bibliografia disponível sobre este processo foram poucos os registros sobre a participação de mulheres nos espaços de decisão político-administrativa, como por exemplo, no que concerne aos primeiros passos do desenvolvimento da intervenção estatal de apoio ao desenvolvimento do cinema como indústria.

A pesquisadora continua sua explanação justificando a necessidade de uma maior presença de mulheres nesses lugares e a razão dessa ausência:

as políticas públicas de fomento para o cinema e audiovisual nacional continu-

am em busca de um efetivo desenvolvimento, principalmente pelo fato de haver ainda muitos grupos interessados em continuar com o espaço privilegiado, como por exemplo, as grandes produtoras e distribuidoras majors, e por outro lado, não haver interesse suficiente dos representantes políticos de regulamentar e incentivar uma maior diversidade de produção no setor (Oliveira, 2021, p.53).

A diversidade, entenda-se, se dá em muitas camadas: o próprio cinema brasileiro, apesar do crescente desenvolvimento, ainda não se configura em um grande polo mundial; no cinema brasileiro, os polos de destaque continuam centralizados em eixos; há ainda uma enorme diferença nos tipos de produção, uma vez que o cinema que têm maior reconhecimento e visibilidade são os longas-metragens, mas o que se produz em maior quantidade são curtas-metragens, cuja divulgação e distribuição é restrita. Além disso, não é incomum que os curtas sejam vistos como uma “preparação” para o “verdadeiro” cinema, não como um formato que possui suas particularidades.

Ainda neste universo de desigualdades e diferenças, há de se destacar, claro, os gêneros, tanto

dos filmes quando dos sujeitos que produzem as obras.

Embora os investimentos sejam menores, ainda assim produzir curtas-metragens de forma profissional — com pré-produção, cachês justos, equipe qualificada etc. — requer uma verba não acessível para a imensa maioria das realizadoras, mas cujo retorno é visível para o desenvolvimento do setor e cujo ganho simbólico não pode e não deve ser medido em números. No entanto, há ainda uma visão engessada a respeito da economia criativa, a qual atinge ainda mais esses espaços e pessoas não privilegiadas, especialmente no que concerne aos recursos destinados à produção de filmes e, ainda mais, quando se trata de verbas públicas. Para muitos, o importante seria investir em obras de grande visibilidade, ignorando toda uma cadeia produtiva.

Entendemos que os curtas-metragens, estando no cerne da produção audiovisual do Nordeste, principalmente os dirigidos por mulheres, precisam ainda mais da mobilização para que sejam difundidos, o que requer a existência de Mostras, Festivais, cineclubes e atividades que promovam, divulguem e debatam essas obras, que não são apenas “filmes de menor duração”, mas produtos

artístico-culturais com enorme potencial social de formação de público para o cinema nacional.

No caso do cinema feito no Nordeste, é comum pensarmos em três polos de produção: Pernambuco, Ceará e Bahia. Mais comum ainda é remeter a obras de longa duração produzidas nesses estados, as quais circulam no Brasil e em grandes festivais. No entanto, por trás das festividades e comemorações oriundas de uma maior visibilidade e reconhecimento, há uma leva de realizadoras cujas obras e cujos projetos aguardam a oportunidade de sair do papel.

Não à toa, a observação de Passos (2023), sobre a produção de mulheres em Sergipe durante a pandemia coincide com a realidade de Maceió e de outros estados nordestinos: nos últimos anos, houve um aumento na participação delas em frente às câmeras também percentualmente, isto é, em comparação com o número de filmes dirigidos por homens, e isso se deve à pressão social para que recursos fossem injetados na cultura, haja vista não apenas a pandemia (que dificultou/impossibilitou a produção coletiva), mas também o desmonte das políticas culturais pelo governo

Bolsonaro: se o cinema nacional como um todo foi atingido, o que se dirá de políticas descentralizadas?³

Quando abordou em um artigo publicado em 2008 a desconstrução da imagem do Nordeste por meio de filmes de menor orçamento realizados na região durante o chamado “cinema da retomada”, Lusvarghi (2008) destacava que há duas grandes dificuldades para o cinema nordestino: o financiamento e a distribuição. Por isso, as produtoras locais precisam lançar mão de parcerias com as do eixo Rio-São Paulo para obter alcance e visibilidade. Até aquele ano, conforme a autora, os investimentos locais eram mínimos, mas isso estava começando a mudar em Pernambuco, com o seu 1º edital do audiovisual, que selecionou 29 projetos.

Criado em 2007, o Funcultura audiovisual de Pernambuco já teve 18 edições, com investimento de R\$ 9.280.000,00 no edital de 2023/2024, dividido em 14 categorias. A Lei do Audiovisual do Estado (Lei nº 15.307 de 4 de junho de 2014), visou

³ Entendendo que as políticas emergenciais não são, como o próprio nome diz, políticas de fomento, mas uma forma de impedir — e conquistada a muito custo — que o setor cultural pudesse sobreviver ao período de isolamento. No entanto, justamente devido ao baixo investimento de governos locais, esses recursos (Lei Paulo Gustavo e Lei Aldir Blanc) permitiram a muitas mulheres nordestinas produzir seus filmes.

disciplinar a promoção, o fomento e o incentivo ao audiovisual no âmbito do Estado de Pernambuco, além de criar o Conselho Consultivo do Audiovisual. Sem entrar no mérito sobre o alcance e os métodos dos editais, é perceptível o impacto dessas políticas no crescimento do cinema pernambucano.

Lusvarghi (2008) também destaca o investimento do Ceará, que, diferentemente de Pernambuco, não teve “ciclos do audiovisual”. A tentativa de articulação de um polo de audiovisual nesse estado aconteceu já na década de 1980. Após os tempos nebulosos da era Collor, o estado buscava organizar uma política do audiovisual, tendo sido filmados quatro longas entre 1992 e 1993, um deles dirigido por uma mulher: o documentário *It's All True*, de Catherine Benamou, que aborda a passagem de Orson Welles pelo Ceará (Lusvarghi, 2008). Já em 1995, na contramão das políticas nacionais, o estado lança um Plano de Desenvolvimento Cultural, com políticas voltadas ao audiovisual.

É interessante notar que essas iniciativas se voltam, especialmente no começo, não apenas à feitura dos filmes, mas na estruturação de espaços nos quais eles sejam exibidos, isto é, festivais

locais e formações. Apenas depois de consolidado, abre-se para produções externas, o que, no caso cearense, é de um alcance muito maior. Há aqui muitas camadas a serem discutidas, e envolvem outras lutas por produção e exibição em TVs e cinemas e, atualmente, em streamings.

O caso da Bahia passa também por um processo de criação de uma tradição, pois, também como no Ceará, não houve um “ciclo do audiovisual”, no início do século XX. As movimentações tiveram início em 1950, e o estado teve maiores movimentações graças à repercussão dos filmes de Glauber Rocha. É interessante notar que o exposto no texto de Lusvarghi (2008) consolida o que Oliveira (2021) afirmava: a ausência de mulheres nessas movimentações, ou ainda a menção à sua presença.

Nagib (2012) vai destacar que o crescimento do cinema brasileiro deve muito às mulheres nos momentos de superação da escassez de produção da Era Collor, especialmente por uma presença marcante nos anos iniciais da Retomada, que ela acredita ser o *boom* criativo, em contraposição a um crescimento numérico, mas de caráter comercial, dos anos seguintes.

Em relação aos espaços de exibição, estamos

assistindo a um aumento considerável de Mostras e Festivais, bem como iniciativas de democratização e promoção de debates a partir do cinema. Lôbo; Ramos e Antunes (2020) levantaram, em 2020, 66 festivais existentes nos nove estados do Nordeste (baseado em dados da Ancine e Kinoforum), mas certamente esse número aumentou consideravelmente nos últimos anos. Entre eles, destaca-se *Festival Guarnicê de Cinema e Vídeo*, "considerado o quarto festival de cinema mais antigo do Brasil e que ainda hoje é realizado na cidade de São Luís, pelo Departamento de Assuntos Culturais da Universidade Federal do Maranhão" (Lôbo, Ramos, Antunes, 2020, p.114).

O próprio foco das autoras, que buscam os registros em meios digitais, revelam um grande problema: a falta de sistematização na preservação da memória do cinema. Elas ressaltam a desorganização dos dados e a falta de registros desses eventos, destacando que "A grande maioria dos festivais de cinema - especialmente aqueles das regiões Norte e Nordeste do Brasil - possui presença na web, mas não disponibiliza dados referentes às edições anteriores, dificultando o resgate de conteúdo e registro da memória" (Lôbo; Ramos; Antunes, 2020, p.113).

Essa falta de registro disponível, ainda que haja muito mais facilidades para isso graças às tecnologias digitais, é perceptível em qualquer pesquisa: ao tentar levantar os nomes de mulheres nordestinas cujas obras se destacaram em Mostras e Festivais brasileiros, nos deparamos constantemente com essa ausência, como se tudo recomeçasse a cada ano; como se tivessem acabado de uma hora para outra ou, ainda, como se estivessem na iminência de deixar de existir. Os históricos, quando existem, se resumem, em sua maioria, a textos genéricos. A falta de cuidado com essa memória — que é histórica e atinge todo o País, como nos mostram as autoras — resvala no entendimento do que é o cinema: não se trata de um produto apenas, mas um registro de um tempo e um patrimônio cultural que nos permite conhecer mais sobre nosso povo, reinterpretar nossa história, dar sentido a nossas existências.

REFERÊNCIAS

LÔBO, Juliana Campos; RAMOS, Januária Oliveira; ANTUNES, Maria João. Plataformas digitais, cultura audiovisual e memória: os festivais de cinema do Norte e Nordeste do Brasil. **Journal of Digital**

Media & Interaction. Vol. 3. No. 7, p. 111-123, 2020.

LUSVARGHI, Luiza. A Desconstrução do Nordeste: cinema regional e pós-modernidade no cinema brasileiro. **Ícone.** Vol.10, n.1, p.20-38, julho de 2008.

OLIVEIRA, Lady Dayana Silva de. **Câmera na Mão!** Protagonismo de mulheres no cinema brasileiro contemporâneo. Tese (doutorado em Estudos da Mídia). Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal–RN, 2021.

PASSOS, Manoela Veloso. *Cinema de Mulheres em Sergipe: um mapeamento de filmes e trajetórias de cineastas (1974 – 2023).* Dissertação (Mestrado em Cinema e Narrativas Sociais). Universidade Federal de Sergipe (UFS). São Cristóvão–SE, 2023.

SILVA, Maysa Santos. **Mulheres no cinema de Alagoas:** Mostra Sururu de Cinema Alagoano (2009 - 2018). Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais). Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão–SE, 2020.



ENTRE A ELEGIA E O MISTÉRIO: O CINEMA DE EVERLANE MORAES

Por Lucas Litrento

A primeira coisa que perguntei pra Everlane, pra quebrar o gelo da videochamada, foi se ela tava feliz em vir pra Maceió. Aquele tipo de pergunta que ainda não tá valendo, que a gente faz pra sentir o terreno. Não demorei a entender que aquele piso virtual era de barro e que estávamos, de alguma forma, dentro da mesma casa de taipa ou do mesmo bar de beira de estrada, conversando numa mesa de plástico ou sentados próximos a uma mesa de sinuca enferrujada. A artista nordestina (nascida na Bahia e criada em Sergipe) disse que não visitava Alagoas há muito tempo e que estava muito feliz pelo retorno e com a homenagem da Tarrafa.

Lembrou de uns trabalhos que fez aqui há muitos anos, mas revelou o desejo de “entender como é que tá sendo o cinema daí também. Em Alagoas é complexo, né? Eu tiro um pouco como Sergipe também, um pouco ali, dizem... A depender da posição de quem diz, fica um pouco fora da

curva. Depende da posição, né? Maysa me disse que aí não tem não tem curso de cinema na universidade. Isso é um absurdo. Isso é um escândalo. Isso é um escândalo, né? Então eu tô muito ansiosa pra chegar e ver a cena daí. Gostei muito do convite e vou tentar fazer o melhor pra poder movimentar aí também”.

Balancei a cabeça em concordância e lembrei de quantas vezes reclamei pela falta do curso de cinema na Ufal. Fiz jornalismo só por isso, eu e tantos outros que hoje fazem o cinema alagoano. Realmente, escandaloso. Uma das opções pra quem quer insistir na graduação é sair do Estado e ir estudar em Cachoeira, no recôncavo baiano. Foi de lá que Everlane conversou comigo. Eu citei certas aproximações entre Alagoas e Sergipe, principalmente.

Do quintal da sua casa, ela disse que o litoral de Sergipe é lindo e que “sempre tem essa coisa aqui na Bahia, uma coisa terrível: de que somos o quintal da Bahia. Eu cresci escutando isso e a gente sabe que não é bem assim, é uma coisa triste de se falar, de se pensar, mas por vezes é assim. Esmagados entre viver um pouco do que é essa cultura da Bahia e ao mesmo tempo também esmagado por Pernambuco. Fica parecendo que somos a antes

sala deles.”

Concordei ao dizer que sentimos a mesma coisa aqui em Alagoas e que esse peso cultural vem mais das capitais desses Estados e da visão de sudestinos a respeito do Nordeste. “Mas faz tempo que eu não me sinto assim. Acho que acontecia quando era mais juvenzinha, depois a gente entendeu que não é bem assim. De fato, quando você vai ver, a Bahia e Pernambuco, hoje em dia, inclusive o cinema aqui na Bahia, é muito mais diverso. Impressionante como a descentralização das produções, os primeiros editais de cada município, de cada Estado, os primeiros movimentos, enfim, são muito importantes. E que surgem coisas maravilhosas a partir disso. É uma galera massa, mas que não tem muito. Uma galera estudiosa e com muita vontade, que olha muito para o território, para si, para os seus. E não da maneira que esses ‘nordestinos sulistas’ enxergam, produzindo o que já está sendo feito em outro lugar. Enfim, como é que eu posso dizer, é um trabalho menos saturado, menos estancado. Tem uma forma fílmica, tem assuntos muito bem tratados, tem ética na maneira de tratar os assuntos, né? Eu acredito muito que onde a gente acha que não existe cinema, surge arte e linguagem, quase como surge uma planta.”

“Eu não sou só uma comunicadora. Meu filme não é um veículo pra alguma coisa, não é uma ferramenta, ele é o fim. É dele pro coração, direto. Sou uma cineasta formalista. Da forma, da linguagem.”

Everlane Moraes

Logo me lembrei do seu primeiro filme, *Caixa-D'água: Qui-Lombo É Esse?* (2012), e de como os estudantes se emocionaram depois que o exibimos durante a Quilombo Jovem, itinerância da VI Mostra Quilombo de Cinema Negro e Indígena, em julho deste ano. Entraram no filme, riram, choraram, gostaram bastante. Puxo a questão da oralidade, de como ela envolve e fisga o espectador a partir da colagem de narração de pessoas mais velhas do seu bairro.

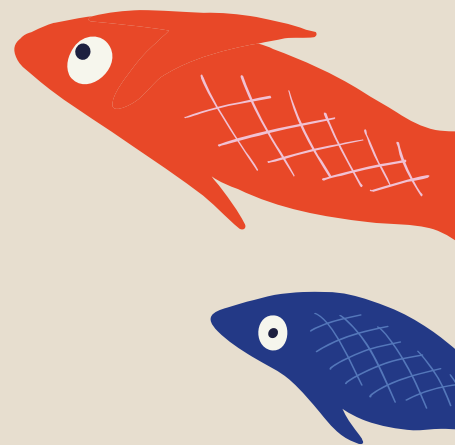
“Eu era muito jovem. Sempre digo que esses dois primeiros filmes que eu fiz, o *Caixa-D'Água* e o *Conflitos e Abismos: A Expressão da Condição Humana* (2014), são de uma fase mais *naïf*. Foi quando eu já fazia alguns pequenos filmes com a galera do cinema e das artes visuais lá em Sergipe, com a galera das artes plásticas. Meu pai foi um artista plástico extraordinário e minha principal

fonte. Ele nasceu aqui na Bahia e veio de uma família de artistas, atuando em Sergipe desde 68, meu pai é incrível e com uma obra extremamente impactante. E pra mim foi muito difícil mostrar minhas primeiras obras pra ele, pintar com meu pai também. Tem aquela pressão de ser filha de artista. Então eu fiquei muito estagnada nas artes plásticas e foi no cinema que eu consegui encontrar uma expansão. Sempre digo que eu sou artista plástica frustrada."



Everlane e o pai José Everton

Deixei escapar um sorriso e guardei essa informação pra alguma pergunta que soltaria mais na frente. O cuidado com a imagem que Everlane tem em seus filmes sempre me fizeram pensar no seu cinema como uma colagem entre diversas lingua-



gens artísticas.

"E meu tio também foi artista", ela continua. "Tem uma música dele na trilha sonora do Caixa-D'Água. Esse filme para mim foi interessante. Eu tava junto do movimento de cinema que a galera de Sergipe tava fazendo. Comecei na direção de arte, fazendo assistência ao mesmo tempo em que vieram alguns núcleos de formação em cinema. Fui fazendo todos naquela ânsia de não somente fazer artes plásticas. Lembro que teve um primeiro edital de apoio a obras audiovisuais, mas era um edital bem pequenininho, de 30 mil reais. E meu bairro é impressionantemente cultural, artística e historicamente, né? Quer dizer, é o segundo bairro remanescente de um quilombo urbano no Brasil. O filme é sobre a Caixa D'Água, essa localidade, não só sobre aquele lugar que foi oficializado, mas do bairro como um todo. Eu fui uma criança que brincava e caminhava muito pela rua e era um bairro com muitas pessoas idosas. Eu fui uma criança de velório e enterro."

"Também escutei muitas histórias na infância, sabe? No período do São João, nos terreiros de candomblé... Vivi realmente uma infância e um adolescência em que eu tive muito contato com

essa coisa da oralidade, no bairro mesmo. Muitos velhos que sentavam e contavam histórias pra gente. Enfim, no primeiro filme foi quase que natural que eu falasse sobre o bairro. Então pra mim o maior desafio, na verdade, não era nem um tema, porque eu sabia que o bairro era impressionante e as pessoas também. Elas estavam vivas, então selecionei pessoas entre 60 e 108 anos pra falarem sobre esse bairro, falarem através da sua memória mesmo. Eu contratei historiadores pra levantar a história do bairro porque antes não tinha isso disponível. E aí entendi que tem pessoas vivas que poderiam trazer essa memória do bairro, né? Algumas memórias bem fragmentadas, inclusive, outras memórias até inventadas e memórias reais, de uma história não oficial. E aí decidi fazer uma linha de áudio em que todos respondiam as mesmas perguntas e assim consegui um coro que me levava ao mesmo lugar. Me guiavam para o mesmo caminho de responder a questão de caixa d'água, do nome do bairro. Fazer um trocadilho com esse título: quilombo, que lombo é esse? Que pele é essa? E projetar essa história nas peles, que essas imagens fossem como chicotes. Como as marcas que a história deixa na pele dos negros."

"Pra mim o maior desafio não era só o tema,

né? O tema eu já tinha: história e coralidade⁴, cabeças falantes... A questão foi dar uma volta pra trazer plasticidade com essa quantidade de arquivos que eu encontrei, esses arquivos nas paredes da comunidade, que já tem sua própria textura. Ver esses arames farpados em que as roupas estavam estendidas e entender esses arames como a linha da história. Então produzi tentando esse exercício plástico pra essas imagens, porque já tinha um tema muito factual e histórico com cabeças falantes, com uma certa urgência em comunicar e ser didática, de levantar dados, mas poder sair disso de uma maneira plástica. Filmei com Super 8 preto e branco, com câmera digital, de várias formas, pra poder transitar entre o presente e um passado de uma criança que percorre o bairro. Inclusive, projeto imagens no meu próprio corpo também, né? Um retalho de histórias, de micro-histórias, de memórias pessoais e históricas, de dores e de amor e afetos que nos conduzem a um só lugar. Porque nesse momento, como eu digo: um pouco *naïf*, eu tinha muita urgência em falar, tava absorvida de um monte de curso, de retalhos de coisa. Conheci

⁴ Nota da editora: Everlane se refere aqui ao termo derivado de "coral", usado nas artes e no teatro para se referir ao elenco de múltiplas vozes, estabelecendo unidade a partir de diversas singularidades, na diferença, nas tensões.

um cinemão que eu gosto mesmo, cinema clássico, e ao mesmo tempo também me encontrei na galera que tava fazendo cinema ali na contemporaneidade, querendo entender o que era a câmera e que magia é essa. Sinto que nunca mais vou fazer um cinema daquele, como no *Caixa D'Água*."

"A questão foi dar uma volta pra trazer plasticidade com essa quantidade de arquivos que eu encontrei, esses arquivos nas paredes da comunidade, que já tem sua própria textura. Ver esses arames farpados em que as roupas estavam estendidas e entender esses arames como a linha da história."

Everlane Moraes

"Tinha tanto verbo, tanta palavra, o filme quase não respirava tamanha a urgência pra que tudo coubesse e pudesse ser dito. Foram 60 pessoas falando. Hoje em dia meus filmes são mais silenciosos. Enfim, vem a idade e traz um pouco de silêncio e repouso, mais tempo."

"O *Caixa D'Água* abriu completamente os ca-

minhos pra tudo que eu vim fazer depois. Porque foi um risco. Como é que eu vou fazer um cinema factual, um documentário, mas ao mesmo tempo ser plástico? E como democratizar essa informação e essas imagens pra que pessoas diferentes, de idades e classes diferentes possam assistir? E foi o que aconteceu, as pessoas da comunidade assistiram, jovens assistiram e esse filme entrou nas escolas de uma maneira muito louca assim, sabe? E aí ganhou o prêmio de Direitos Humanos da América Latina. E aí eu consegui a minha primeira viagem internacional, fui pra França representar o Brasil. Foi ali que eu consegui pensar um parâmetro: eu acho que tô no lugar equilibrado entre a formação e a plasticidade, entre o falar e o silêncio. Que a informação venha através da textura do sentir."

"Depois disso eu fui no outro risco, que foi o *Conflitos e Abismos: A Expressão da Condição Humana*, fruto do mesmo edital; um filme entre o documentário e a animação. Foram dois filmes que me abriram esse horizonte de que eu posso trazer os meus temas com plasticidade. Trazendo o tema do nosso povo, mas trazendo essa cultura tão plástica que é a nossa. A gente tem uma cultura muito visual, a cultura negra é muito visual, é muito da

textura do som, dos mistérios."

"Eu não sou só uma comunicadora. Meu filme não é um veículo pra alguma coisa, não é uma ferramenta, ele é o fim. É dele pro coração, direto. Sou uma cineasta formalista. Da forma, da linguagem."

Achei a fala muito bonita e tracei na minha cabeça uma linha do tempo: ela começa ruidosa e termina em pianíssimo: pra chegar no silêncio-síntese do *Pattaki* (2019) foi preciso começar com a urgência do Caixa D'Água, uma coisa levou a outra. Das matemáticas da afrodiáspora, das nossas gambiarras. Porque o silêncio do *Pattaki* é muito poderoso. Ele tá falando também. É um filme que recusa certa urgência que é sempre demandada a nós artistas negros, e busca um cinema misterioso, um cinema-sonho.

"É interessante você fazer essa ponte porque são duas oralidades completamente distintas. Uma do verbo, da fala, do dizer e tal, até porque a gente precisa, né? Nós negros precisamos falar também, mas tem momento em que a gente precisa calar porque a gente não precisa levar causa o tempo todo nas costas. O que preciso sempre é contar uma história. Nesses casos, primeiro atra-

vés da memória e da fala das pessoas. Depois, por meio de outra oralidade, de um mito e sem palavra nenhuma. É um desafio completamente contrário e eu gosto desse desafio. Em todos os meus filmes eu me desafio."

"Como é que eu vou contar uma história sem palavra nenhuma, como é que eu me sustento através das imagens? É o que eu chamo de fé nas imagens. O *Caixa D'Água* me trouxe isso. Eu percebi que gosto muito do cinema da síntese por conta das artes plásticas e porque eu acho que era isso que eu queria: desafiar o espectador sem palavra nenhuma. Então pra mim foi desafiador nesse sentido, de como contar a história de peixes que vivem afogados fora da água, vivem sufocados fora da água, com saudade do fundo do mar, mas que têm medo de voltar ao mar. Cada casa é um aquário, cada pessoa é um peixe. Como é que o peixinho vai voltar à sua origem, que é o fundo do mar onde a mãe lemanjá abraça os peixes, onde a gente volta pro seio da mãe? Então eu queria um filme nesse sentido: que eu pudesse contar essa história a partir não somente do sensorial, né? Ambos (*Caixa D'Água* e *Pattaki*) são filmes muito políticos. Aí tem essa coisa de um filme sobre o mar que você não vê o mar em nenhum momento;

quando você vê o mar, ele tá dentro de um buraco."

Em certa medida são imagens tristes, de uma melancolia muito específica da afrodiáspora. Logo me veio à memória os cantos cortantes de Milton Nascimento no disco *Milagre dos Peixes* (1973). Esse azulado noturno que também é o *blue*, o *blues*, o lamento, o banzo.

"Nós negros precisamos falar também, mas tem momento em que a gente precisa calar porque a gente não precisa levar causa o tempo todo nas costas. O que preciso sempre é contar uma história."

Everlane Moraes

"É muito interessante você trazer isso porque eu sou louca por Milton Nascimento. Pra mim é um grande artista e qualquer coisa que eu escrevo, faço escutando Milton. Ele sempre me traz resposta pra tudo, todas as músicas, tudo. Enfim, eu sou uma mulher miltoniana."

"Todos os meus filmes são tristes", ela disse. "É aquela dor, aquele abismo o tempo todo. Gosto muito de filmes que falam sobre a coisa existen-

cial, a psique, a dor, a angústia, o medo. Eu gosto desses temas, esses grandes temas universais: a dor, o medo, a morte, a guerra. E o *Pattaki* trata muito bem disso e foi um desafio. Tem toda a questão do embargo, tudo a problemática, né? Enfim, então foi muito político, mas trajado de estética. No fim, são todos filmes muito tristes. Eu choro um pouco de tristeza, de entender que a negritude tá num lugar muito complexo ainda, né?”.

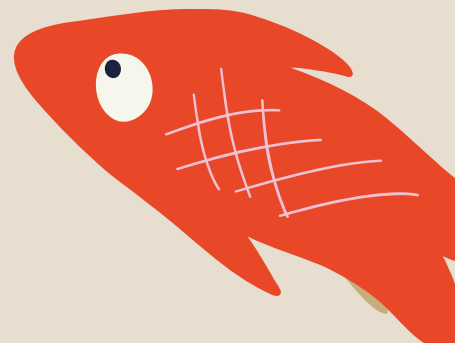
Em tempos em que o mercado, os editais, a academia e até os nossos pares, colegas artistas, nos obrigam a tratar de questões negras pela via do orgulho e da positividade, assumir uma obra onde impera a tristeza como um elemento central representa um ato bastante corajoso — e antigo. Foi o que eu disse a ela e na mesma hora me veio à cabeça os quadros de Belkis Ayón, que descobri naquela manhã, ao pesquisar sobre o primeiro longa de Everlane, *O Caminho de Sykán*, atualmente em pré-produção.

“Eu entrei em pré ontem, né? Pré-produção valendo. Minha trajetória entre os curtas e o longa é bem costurada. Cheguei em Cuba e obviamente fui em busca de viver profundamente o que eu

gosto de fazer e o *Pattaki* é um ensaio pro longa, é um exercício pro que eu não pude fazer naquele momento. Prometi pra Bel fazer um filme sobre ela, um filme que se conectasse com os enigmas da obra dela. A Belkis é uma artista que se matou aos 32 anos de idade com um tiro na cabeça, no auge da carreira, deixando um legado de uma gravura como nunca visto no mundo, falando de códigos muito fechados, de uma sociedade da qual ela nunca faria parte porque mulheres homossexuais não podem fazer parte desse mundo nesse universo. Eu fui à Nigéria pra ver a origem desse mito, pelo Negras Narrativas, o laboratório da Apan com a Amazon."



Sem título
Belkis Ayón, 1999



Ela gesticulou muito ao falar do longa, mas não como se estivesse em um *pitching*, mas numa mesa de bar, ou melhor: no meio de uma aula. Dava pra ver a sua paixão pelo projeto que começou a construir em 2018. "São 18 anos pra fazer o meu primeiro longa", ela refletiu. "Fiz oito ou nove curtas até conseguir dizer 'ó, gente, eu sei' pro mercado. Enfim, 'ó, me vejam aqui, entendam minha linguagem'. De 2018 só consegui o dinheiro agora em 2025, eu passei por muitos laboratórios, foram muitos prêmios, muitas assessorias, muitos fundos para conseguir só agora o dinheiro."

Ela contou que o filme adapta, por meio do realismo fantástico, um mito antigo da Nigéria, mas que no seu filme — que se passa nos dias de hoje — a princesa Sikán, baseada na obra e na pessoa de Belkis Ayón, assume um papel ativo e resolutivo. O protagonismo feminino revertendo posições do mito original, que "sempre foram escritos pelos homens", como ela disse, não é a única novidade no longa. A briga entre as tribos inimigas é traduzida por uma guerra entre os moradores de Cachoeira e São Félix, no recôncavo baiano, ao redor do Rio Paraguaçu. Ela me contou mais detalhes sobre a trama, mas acredito que vale mais contribuir com o mistério basilar e não revelar mais nada sobre

esse filme, que também tem uma história bem triste.

"Eu não faço filmes só para o meu amigo. Eu faço também para o inimigo. Então meu filme também vai para os outros. Eu quero no cinema e na crítica. Eu quero meu filme no quilombo e na escola."

Everlane Moraes

Perguntei sobre o seu último curta, *A gente acaba aqui* (2021), um dos "curtas de quarentena" mais interessantes. Ela disse que o filme surgiu de outra promessa, a um tio que também quis ser tema de um filme de Everlane, como aconteceu com outros familiares. Ela topou e perguntou se poderia gravar depois que ele morresse, já que ela estava em Cuba e não tinha previsão de retorno ao Brasil. Ele aceitou e o resultado é esse curta elegíaco.

Citei a cena do enterro, da inscrição na lápide e de como os seus filmes parecem um tipo específico de poema antigo: a elegia, textos que eram inscritos nas lápides, como forma de homenagem e em certo tom de homenagem, mas nem sempre.

Cinema elegíaco e sempre misterioso.

"Tem aquela coisa que eu tenho em todos os filmes: como ocultar o elemento principal? Em Pattaki eu tinha o mar, que só aparece escondido, num buraco na parede. Em A Gente Acaba Aqui eu tenho um morto, mas não o vejo. Até esse preto e branco, uma ferramenta tão básica que eu tinha, usei como uma coisa atemporal; deixei estourar um pouco mais pra criar uma luz etérea."

Disse a ela que já assisti algumas aulas onde ela mostra tabelas, processos e esquemas criativos dos filmes de uma maneira bem interessante e sem muitas amarras. Ela balançou a cabeça em concordância e disse que "Todos os filmes eu falo do processo, entendeu? Porque eu acho que o conhecimento no outro e no filme dele, no tema dele, não vai sair igual ao meu. Conhecimento você entrega. Pra mim a grande epifania da minha vida é tá na sala de aula, eu adoro ensinar, eu quero ser professora universitária, entendeu? Eu quero ser professora pra vida toda e, ao mesmo tempo, ser cineasta. Meu grande sonho é fazer um filme aos 100 anos, acho que vou ficar velhinha."

"E eu acho que é um pouco isso mesmo. Isso é

muito negro: chegar no lugar e assimilar tudo que tá lá, a gente não destrói nada, né? A gente assimila, ressignifica. Estamos fazendo camadas de memórias que vão ficar pra próxima geração e que eu acho que temos que ser muito generosos, como não foram com a gente. E sem contar que a gente é a pérola, temos muito privilégio por trabalharmos com arte. Imagina, trabalhar fazendo cinema é muito privilégio. Ao mesmo tempo, é uma loucura fazer cinema no Nordeste. Já são 18 anos no cinema, não dá nem pra ir pra trás porque eu não sei fazer algo melhor do que isso que eu faço agora."

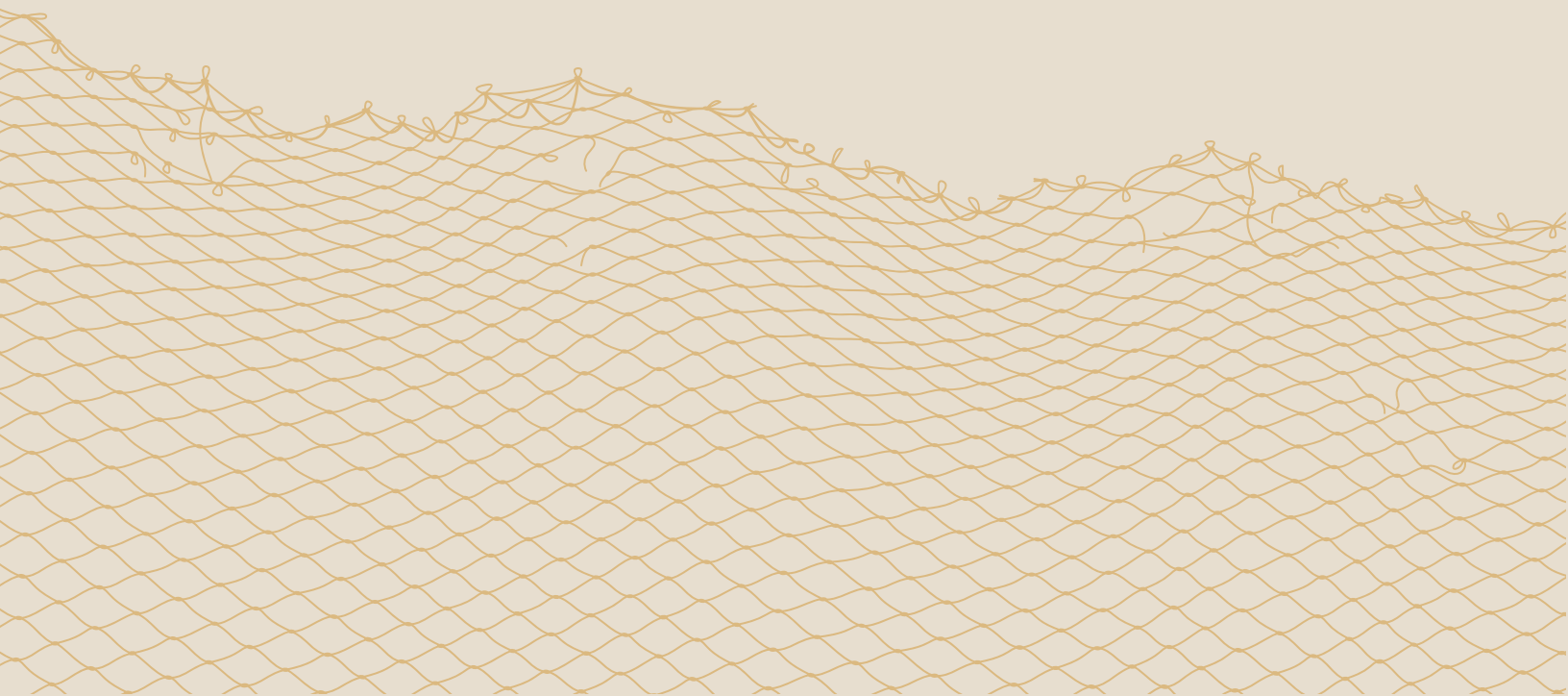
"a gente é a pérola, temos muito privilégio por trabalharmos com arte. Imagina, trabalhar fazendo cinema é muito privilégio. Ao mesmo tempo, é uma loucura fazer cinema no Nordeste."

Everlane Moraes

Isso que ela falou é algo que sempre vi nos seus filmes, uma abertura pro diálogo e pra construção de um cinema negro cada vez mais inde-

pendente e livre, algo como uma barca aberta, à deriva. Ela concluiu nossa conversa reiterando essa posição.

"Sempre busquei um diálogo entre o universal e o específico, o local. O meu público que quer ver meu filme e o filme é para ele. Ao mesmo tempo, eu não faço filmes só para o meu amigo. Eu faço também para o inimigo. Então meu filme também vai para os outros. Eu quero no cinema e na crítica. Eu quero meu filme no quilombo e na escola."



MOSTRA HOMENAGEM

A Mostra Homenagem é uma forma de reverenciar mulheres nordestinas cujas trajetórias no cinema têm se destacado e inspirado outras mulheres, seja na produção, seja quanto ao seu olhar sobre o mundo. Possui um caráter não competitivo: os filmes e a cineasta homenageada são selecionados pela curadoria em acordo com a direção criativa da mostra. A ideia aqui é celebrar a obra de uma realizadora nordestina, exibindo seus filmes e consagrando sua contribuição ao nosso cinema. Nesta primeira edição da Mostra Tarrafa, nossa homenageada é a baiana/sergipana Everlane Moraes.



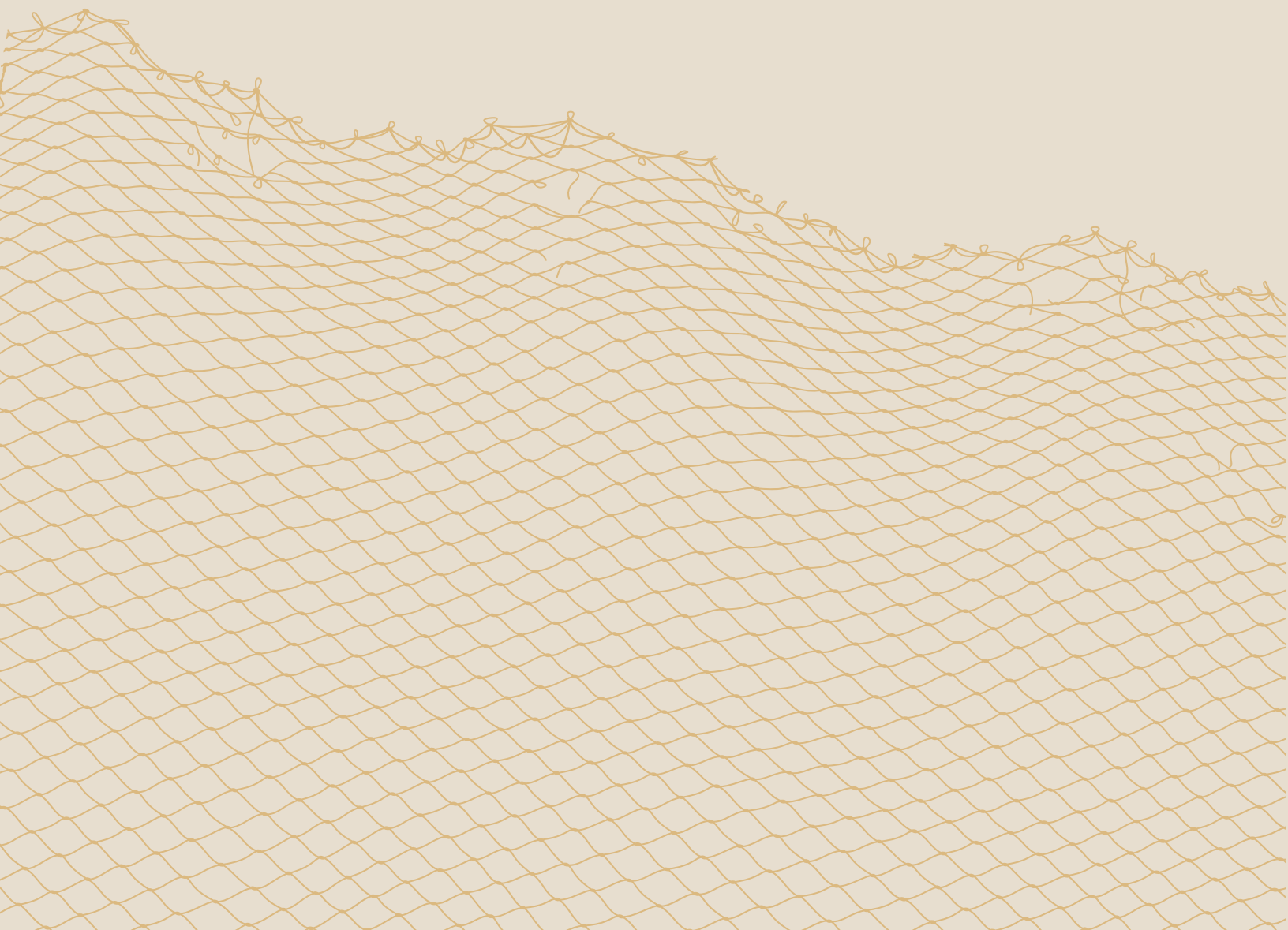
NAS MARÉS DE EVERLANE MORAES

*Por Camila Vieira, Carol Almeida e
Rose Monteiro*

Esta sessão contempla parte da obra de Everlane Moraes e navega por um conjunto de filmes que expõem uma cineasta criativa, respeitosa e apaixonada pelas pessoas. O recorte dado por esta curadoria apresenta obras em que o silêncio é utilizado como elemento narrativo e as temáticas são tecidas pela pluralidade da população negra em suas convergências e divergências da diáspora. As águas do Caribe se encontram com as águas da brasilidade e produzem uma cinematografia metamorfa, inventiva e delicada em vários aspectos da vida da diretora.

A pausa para as ações, o respiro entre uma cena e outra, uma solenidade para o momento que está por vir. Uma atenção aos detalhes, e algo que é visto como banal ganha força e sentido religioso. A água se faz presente, é admirada sobre o luar, por meio dos reflexos que trazem segredos; mistérios que a maré leva e deixa os rastros para não compreendermos o que é humano, peixe ou um pouco dos dois. Nossos rostos trazem marcas

do tempo; circularidade: o início no fim e o fim no início. É o cinema que tem meios de salvaguardar o som e a imagem de tudo: o que vibra as memórias dos que ainda estão aqui e dos que já foram. Everlane consegue brincar com as linguagens, experimentar, ficcionalizar e documentar tudo que pulsa: esse é o seu cinema.



FILMES SELECIONADOS



LA SANTA CENA

Everlane Morais, 13m31s, Cuba, 2016, Documentário

O cotidiano de uma família afro cubana e a relação entre o carnal e o espiritual no sacrifício do seu último galo para comer.



AURORA

Everlane Morais, 16m, Cuba, 2018, Documentário

Um ensaio cinematográfico que parte da premissa: teatro como palco da vida. A história inclui três mulheres de diferentes idades que reinterpretem seus próprios conflitos no palco de um teatro abandonado.



A GENTE ACABA AQUI

Everlane Moraes, 13m, SE, 2021, Documentário

A gente acaba aqui é a presença da morte em meio aos vivos. É o reencontro de familiares e amigos ao redor do corpo do seu tio. Um documentário fúnebre sobre a única certeza da vida.



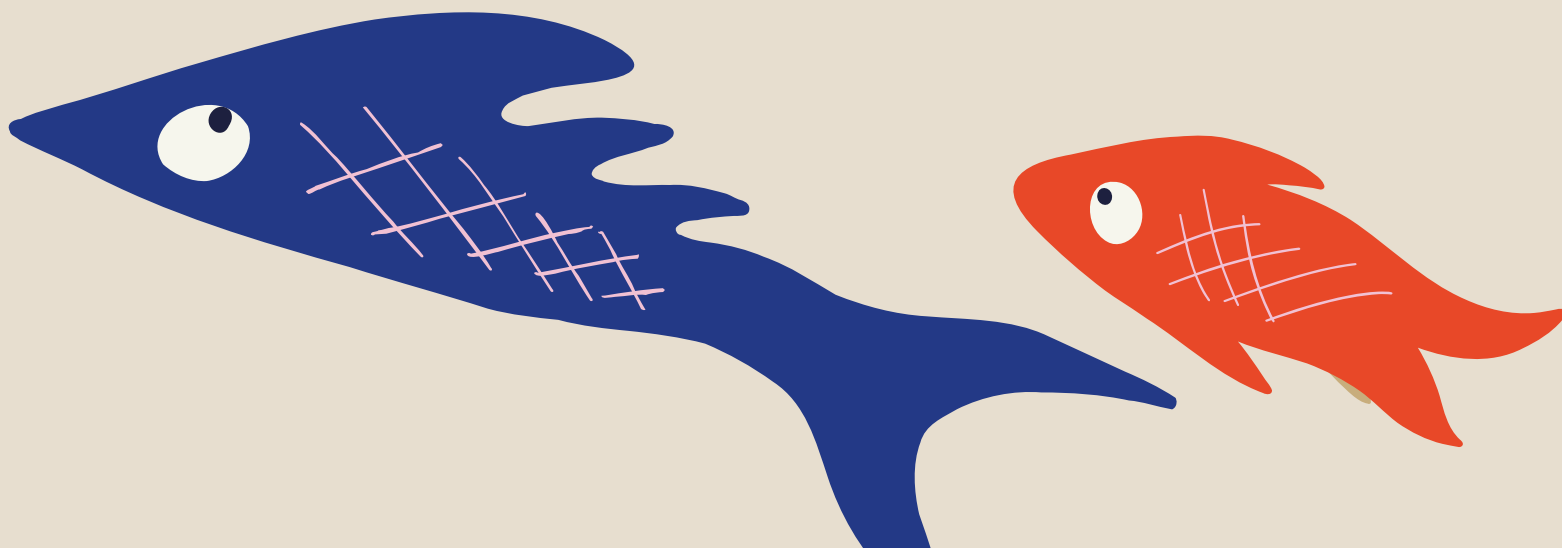
PATTAKKI

Everlane Moraes, 21m, BA, 2019, Documentário

As águas regem e nutrem a vida. À luz da lua cheia, a maré sobe, invade a cidade, inunda os seres que a habitam. Um filme-oferenda para Iemanjá.

MOSTRA PANORAMA

De caráter não competitivo e composta por filmes selecionados pela curadoria, a Mostra Panorama busca apresentar uma seleção de obras que representam a produção das mulheres do cinema nordestino, dos mais variados períodos históricos e gêneros cinematográficos, selecionando um dos nove estados da nossa região. Nesta edição, a Bahia, estado natal da homenageada Everlane de Moraes, foi o escolhido.



PELOS MARES E VENTOS DA BAHIA

*Por Camila Vieira, Carol Almeida e
Rose Monteiro*

A partir da escolha de Everlane Moraes como realizadora homenageada da Mostra Tarrafa, a curadoria decidiu apresentar na Mostra Panorama uma seleção de filmes de diretoras oriundas da Bahia, território onde Everlane nasceu. Diante do desafio de investigar uma história do cinema feita por mulheres baianas que ainda carece de mapeamentos mais sólidos e enfrenta a fragilidade de informações dispersas e fragmentadas, o esforço curatorial lança mão de um conjunto de filmes que abrangem o recorte de uma produção de realizadoras da Bahia, entre 2015 a 2021, período bastante fértil de trajetórias cinematográficas construídas com o desenvolvimento do digital.

Um dia com Jerusa (2018), dirigido pela baiana Viviane Ferreira, é considerado o segundo longa-metragem de ficção dirigido exclusivamente por uma mulher negra no Brasil, após mais de 30 anos antes de a mineira Adélia Sampaio ter dirigido *Amor maldito*. O longa de Viviane compõe a programação junto com seis curtas-metragens, que

variam entre ficção, documentário e experimentação ensaística, além de também serem dirigidos por mulheres negras baianas: Larissa Fulana de Tal, Thamires Vieira, Tais Amordivino, Urânia Munzango, Vilma Martins e Safira Moreira.



FILMES SELECIONADOS



AKESAN: PRETOS COMUNICADORES

Taís Amordivino, 22m16s, 2021, documentário

O curta mergulha na cena de comunicadores de Salvador, mostrando como jovens negras e negros estão utilizando novos formatos possibilitados pela internet para se comunicar com o público.



CINCO FITAS

Vilma Martins e Heraldo de Deus, 15m, 2020, ficção

Na tradicional festa para o Senhor do Bonfim, fiéis, turistas e foliões peregrinam até a famosa igreja para amarrar fitas e fazer pedidos. Dois irmãos, Pedro e Gabriel, ouvem desde cedo as histórias e rezas de sua avó. Eles decidem fugir no dia da lavagem e se aventurar entre a multidão para tentar pedir por uma bola de futebol.



CINZAS

Larissa Fulana de Tal, 15m, 2015, ficção

O jovem Toni é estudante universitário e trabalha como operador de telemarketing em Salvador, Bahia. Ele já não aguenta mais o emprego que o explora, mas sabe que precisa sobreviver sem perder a dignidade e sem enlouquecer.



MERÊ

Urânia Munzanzo, 17m, 2017, documentário

Um filme de mulheres negras que parte da experiência da diretora Urânia Munzanzo para falar de protagonismo feminino na tradição Jeje Mahi, religiosidade feminina em pontes transatlânticas — do recôncavo da Bahia ao Benim/África.



O DIA QUE ELE DECIDIU SAIR

Thamires Vieira, 17m, 2015, documentário

Tuiú, avô de Thamires, decide pela segunda vez sair de sua casa e começar uma vida em outro lugar. Ele convive com as dificuldades da rua e o fato de sair está ligado à depredação deste lugar.



UM DIA COM JERUSA

Viviane Ferreira, 74m, 2020, ficção

Silvia trabalha como pesquisadora de uma marca de sabão em pó, indo de casa em casa para fazer seu trabalho junto ao público. Um dia, ao bater na porta de Jerusa, é surpreendida por respostas nada convencionais. Jerusa divide suas experiências de vida com a pesquisadora, e as duas passam a compartilhar um sentimento comum de ancestralidade.



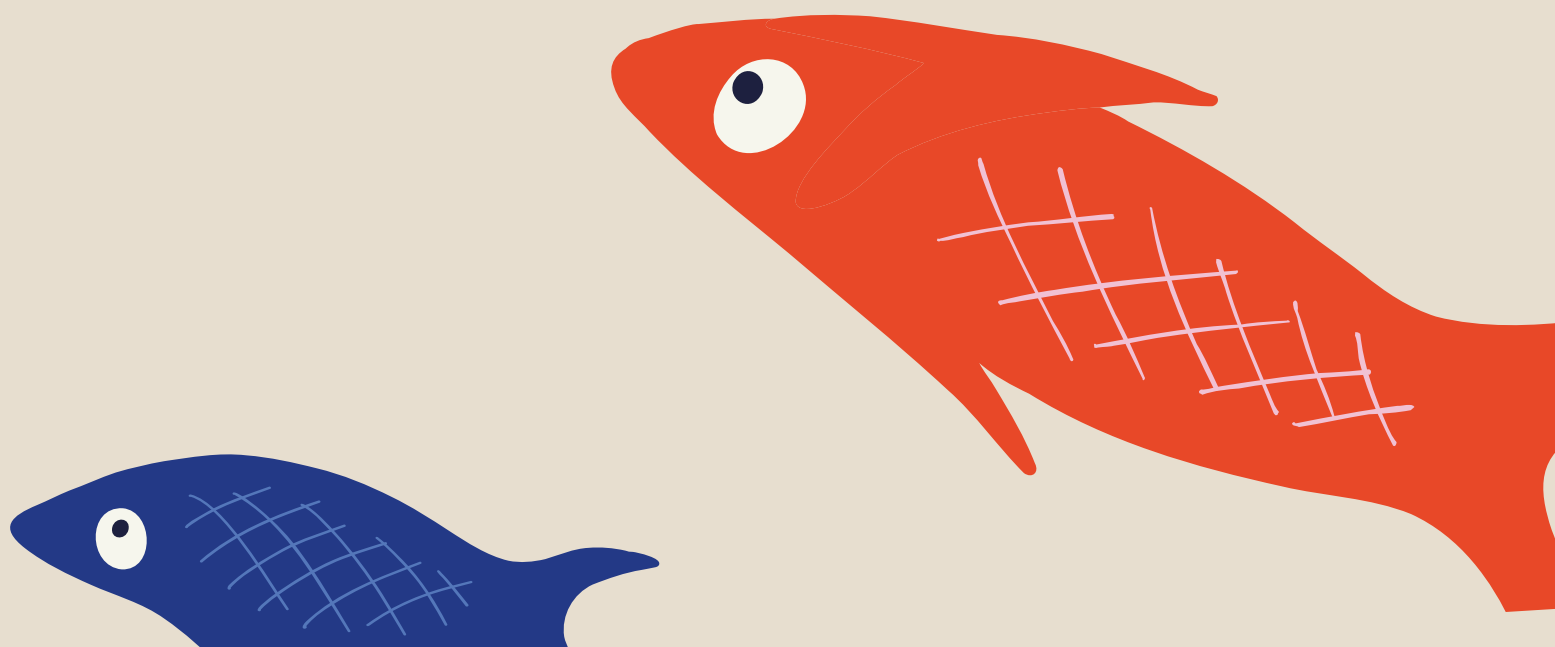
TRAVESSIA

Safira Moreira, 5m, 2017, documentário

Travessia parte da busca pela memória fotográfica das famílias negras e assume uma postura crítica e afirmativa diante da quase ausência e da estigmatização da representação do negro.

MOSTRA CONTEMPORÂNEA

Única das mostras do Tarrafa com caráter competitivo, a Mostra Contemporânea tem o objetivo de ser uma janela para o cinema produzido por mulheres nordestinas na atualidade, nos permitindo conhecer e reconhecer as técnicas e a criatividade das obras do nosso tempo e do nosso lugar. Nesta primeira edição do Tarrafa, ela conta com quatro sessões, todas seguidas de debate com a curadoria. Um júri atento e o público vão conceder troféus e prêmios ofertados por apoiadores e também pela própria Tarrafa.



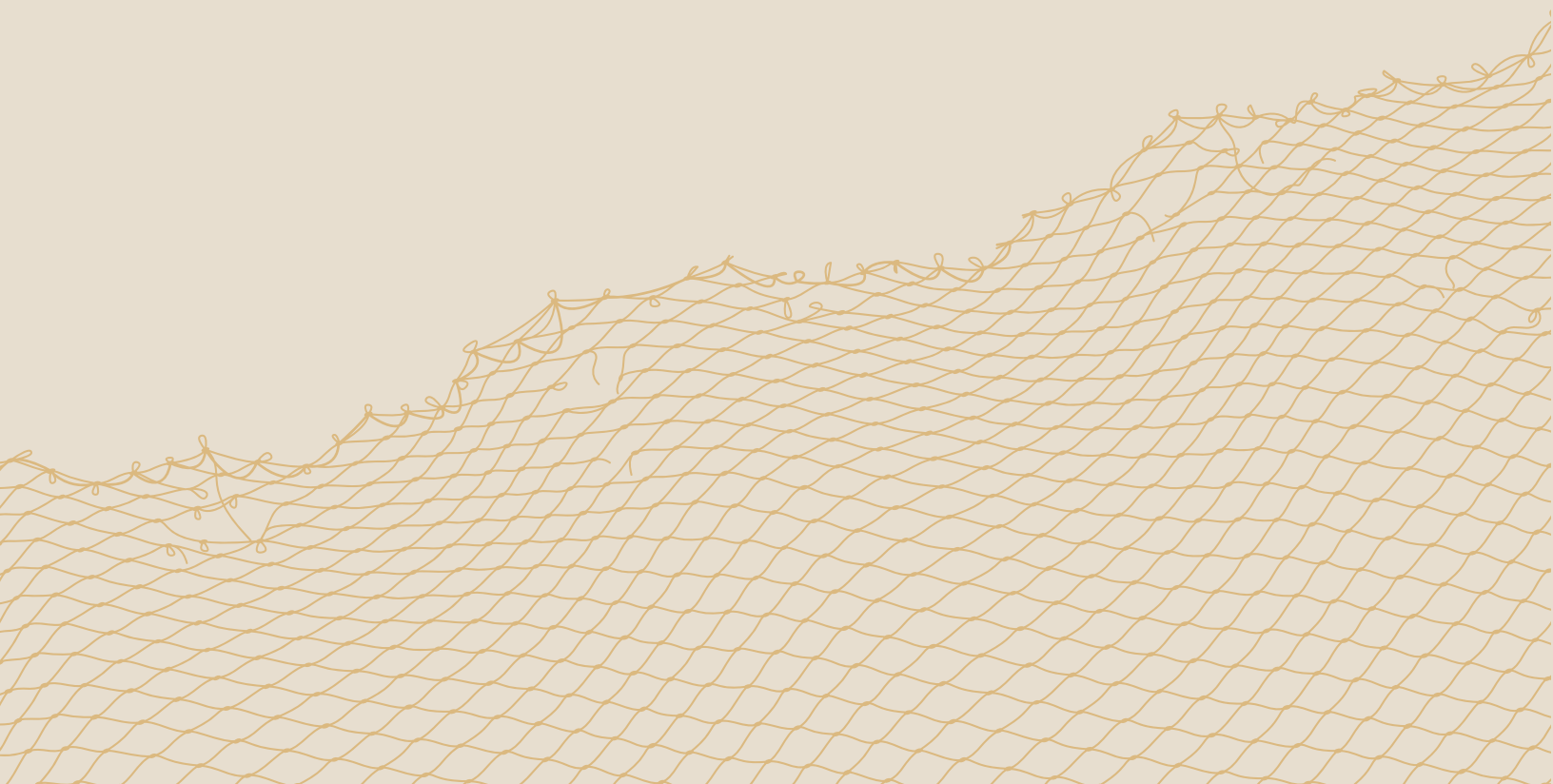
TARRAFAS AO MAR

*Por Camila Vieira, Carol Almeida e
Rose Monteiro*

Vidas afetadas pelas sombras e sons ensurdecedores de estranhas naves do projeto desenvolvimentista, vidas movidas ora por um desejo de gozo individual, ora pela necessidade de uma existência coletiva, vidas que se modelam nas descobertas de escavações em arquivos familiares, em memórias religiosas, em vestígios de uma história apagada pela História. São muitas as vidas e disposições formais que elas adquirem nessa rede de filmes de diretoras/es nordestinas/es do Brasil contemporâneo. Uma rede que, em seu caminho, pesca registros de territórios e vivências que adquirem um status cinematográfico. Filmes que, importante frisar, chegam em sua maioria do interior, das cidades que não são capitais e que, graças a editais de política pública, começam a ser descentralizados dentro de uma região que, em si mesma, historicamente sofreu alijamento dos centros de financiamento do audiovisual.

Quando levamos em conta que o recorte de quem realiza os curtas-metragens aqui apresenta-

dos está distante da figura do homem cis que, com muito mais frequência, teve maior acesso aos meios de produção das visibilidades, é gratificante ver a abundância das expressões estéticas desses filmes. Estamos lidando com ficções, documentários, filmes híbridos e experimentais que, com frequência, desafiam essas mesmas categorias. Com produções de Alagoas, Bahia, Ceará, Maranhão, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, as imagens que aqui entram em contato umas com as outras nos falam de experiências muito distintas, inclassificáveis e expansivas. Mulheres cis, pessoas não-binárias e travestis que filmam e são filmadas/es nessa tessitura de tarrafas ao mar.



FILMES SELECIONADOS



A NAVE QUE NUNCA POUSA

Ellen Morais, 15m, Campina Grande—PB, 2025, documentário

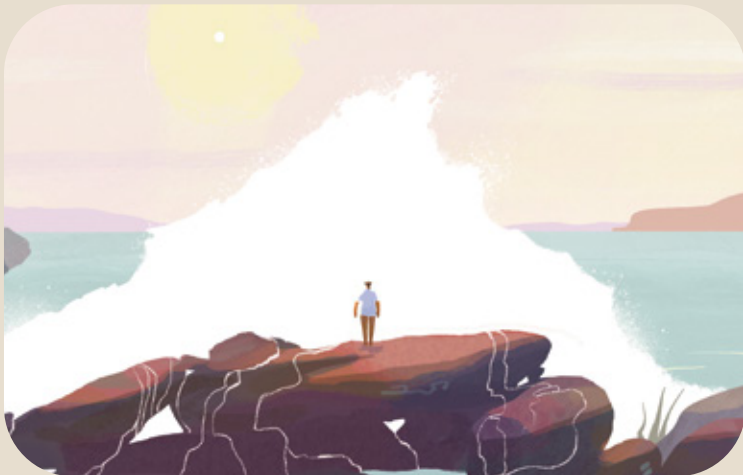
Uma Nave Que Nunca Pousa paira sobre uma comunidade quilombola no sertão da Paraíba. Os moradores locais precisam lidar com as consequências desse acontecimento. Uma ficção científica documental nas terras de Aruanda.



AKAÏUTI

P Mello, Kaline Cassiano, Sylara Silvério, 17m, João Câmara—RN, 2025, documentário

Entre o fogo que torra a castanha do caju e os cantos sagrados, Akaïutĩ narra a trajetória do povo Mendonça Potiguara. Guiado pelas vozes entoadas que cuidam da terra, o filme mostra uma ciência viva.



COMO NASCE UM RIO

Luma Flôres, 8m33s, Salvador—BA, 2025, animação

Ayla acorda em uma paisagem montanhosa, cercada apenas por vegetações e um rio. Movida pela curiosidade e desejo de conhecer o lugar, ela embarca em uma jornada de descobertas e mergulhos. Ao descobrir onde está, descobre também a si mesma.



DENTRO DE MIM

Dayane Teles, 17m33s, Arapiraca—AL, 2023, documentário

Durante sua adolescência, o artista visual alagoano Jackson de Lima começou a ter estranhas visões ao dormir. Sonhava com uma criatura enorme, sem sexo definido, que aparecia flutuando e se lançava contra ele, para machucá-lo. O sonho recorrente persistiu durante décadas, até que uma noite Jackson decidiu: aquele seria o último confronto entre os dois.



ENTRE CORPOS

Mayra Costa, 17m10s, Maceió—AL, 2024, ficção

Líquidos e silêncios moldam o universo de Vânia. Entre colagens, desejos e memórias, ela entrelaça imagens de corpos, compondo um mosaico íntimo. Mas o que se revela — ou escapa — nesse jogo viscoso entre pele e papel?



ESCONDE-ESCONDE

Vitória Vasconcelos, 09m51s, Recife—PE, Natal—RN, São Paulo—SP, 2024, ficção

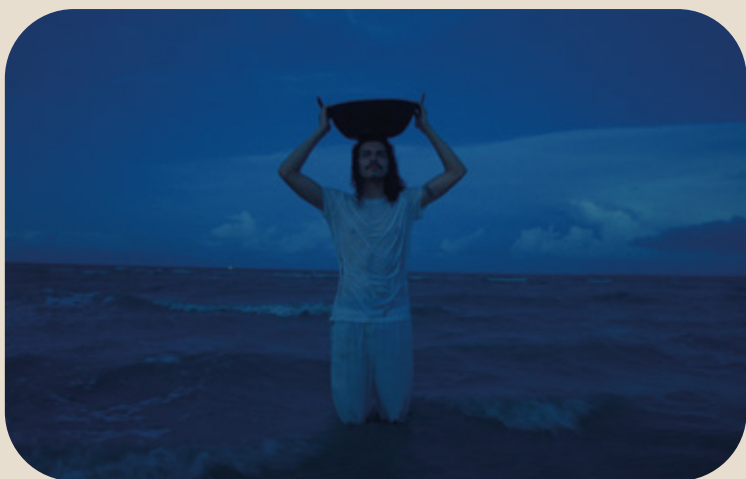
Na voraz cidade de São Paulo, uma jovem enfrenta uma situação decisiva quando a visita inesperada de sua família colide com um segredo perigoso que ela vem escondendo.



FORTALEZA LIBERTA

Natália Maia, 16m36s, Fortaleza—CE, 2025, documentário.

Ao retratar o dia da abolição da escravatura em Fortaleza, em 1883, o quadro "Fortaleza Liberta" perpetua uma narrativa de apagamentos. A partir de múltiplos olhares para a imagem, o filme reflete sobre quem está dentro e fora do quadro e da História.



JUDAS É MEU AVÔ

Dudu Gehlen, 20m, Cantanhede—MA, 2025, documentário

Um crime que aconteceu em 1970 e suas consequências intergeracionais no interior do Maranhão. O neto da vítima, depois de 55 anos, leva o caso a júri.



KILA & MAUNA

Ella Monstra, 19m35s, Fortaleza—CE, 2025, ficção

Em busca de Triz, uma amiga desaparecida, Kila e Mauna se encontram em uma jornada de resgate. Para chegar onde querem, terão que atravessar os desertos que o tempo sedimentou entre elas.



MAR DE DENTRO

Lia Letícia, 8m59s, Recife—PE, 2024, documentário

A incansável insubmissão de Preto Sérgio ao poder e sua busca pela história do que não foi revelado, desamarrando os nós a partir dos bons ventos que o levam ao mar de fora e ao mar de dentro.



O CANTO

Isa Magalhães e Izabella Vitória, 15m, Arapiraca—AL, 2024, documentário.

Em "O Canto", somos levados pelas tradições e sonoridades únicas das destaladeiras de fumo de Arapiraca. O filme apresenta Mestra Rosália Gomes como a guia por essa imersão da poesia do cotidiano de mulheres que têm suas vidas entrelaçadas com a cultura do fumo.



O CÉU NÃO SABE MEU NOME

Carol AÓ, 20m, Salvador—BA, São Paulo—SP, 2024, ficção

Uma neta ressignifica a morte de sua avó através das memórias antes não ditas.



O SONHO DE ANU

Vanessa Kypá, 16m24seg, João Pessoa—PB, 2024, ficção

Através da ciência do sonho e guiada pela memória da água, Anu, uma jovem originária do continente africano, refaz os passos dos seus ancestrais pelo território paraibano, lugar onde três reencontros pretendem plantar uma nova memória da presença indígena e negra no imaginário brasileiro.



PUPÁ

Osani, 14m34s, Acará—RN, 2024, documentário

Pupá é sinônimo de alegria e liberdade. No dia a dia, ela se divide entre trabalhos domésticos, o ofício de cambista e a criação de lambedores. Aos finais de semana, encontra nas serestas e rios o espaço onde reafirma o direito de viver sua própria autonomia.



SECUNDÁRIA

Amanda Pontes e Michelline Helena, 16m49s, Fortaleza—CE, 2025, ficção

Diana é uma atriz de 35 anos que está passando por um longo processo de casting para um filme. A vida real e a interação com suas amigas a faz questionar o que ela está deixando de legado nesse mundo.



VERMELHO DE BOLINHAS

Renata Fortes, 19m16s, Santana do Cariri—CE, 2025, documentário

Em 1941, Benigna Cardoso, jovem sertaneja, foi vítima de feminicídio no interior do Ceará, aos 13 anos. Diante da falta de qualquer registro fotográfico original da menina, o curta propõe uma jornada de reconstrução de sua imagem através de relatos orais e documentos históricos.

AS CURADORAS



CAMILA VIEIRA

Crítica, pesquisadora e curadora de cinema. Doutora em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Desde 2018, faz parte da equipe de curadoria da Mostra de Cinema de Tiradentes, atuando também como curadora de outros festivais, como CineOP — Mostra de Cinema de Ouro Preto. É co-organizadora do livro *Mulheres Atrás das Câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018*, indicado ao 62º Prêmio Jabuti na categoria Ensaio—Artes, em 2020. É integrante da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine).

AS CURADORAS



CAROL ALMEIDA

Pesquisadora, professora e curadora de cinema. Doutora no programa de pós-graduação em Comunicação na UFPE, com pesquisa centrada no cinema contemporâneo brasileiro. Faz parte da equipe curatorial do Festival Olhar de Cinema/Curitiba, da Mostra de Cinema Árabe Feminino e da Mostra que Desejo, além de ter participado da equipe curatorial de festivais como Recifest, festival de cinema queer do Recife, For Rainbow, festival de cinema queer em Fortaleza e, mais recentemente, da equipe de seleção do Forum-doc, em Belo Horizonte. Ministra aulas sobre curadoria, cinema brasileiro e representação de mulheres no cinema. Membro da Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema (Socine).

AS CURADORAS



ROSEANE MONTEIRO

Doutoranda em História pela UFSC e bolsista CNPQ. 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+ no Cinema, Festival de Cinema de Arapiraca, Festival Revoadade Cinema e Festival Aqual-tune de Cinema e Afrofuturismo. 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.

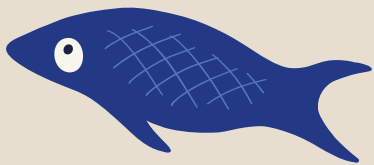
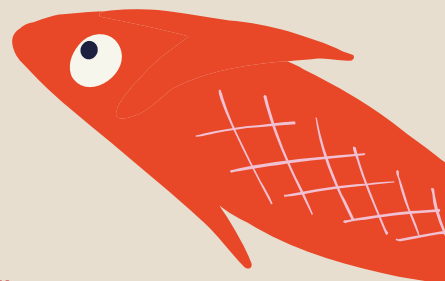
REDE DE MULHERES: ENCONTRO DE POTÊNCIAS E AFETOS PARA O FUTURO FÉRTIL DO CINEMA FEITO POR NORDESTINAS

Por Maysa Reis

A **Rede de Mulheres** é uma imersão voltada à realização feminina do Nordeste e desenvolvimento de seus projetos audiovisuais, oferecendo capacitação em busca de uma melhor adaptação de suas histórias para a realização e promoção desse cinema. A Rede é voltada para oito projetos, sendo curtas ou longas-metragens, liderados por diretoras, roteiristas e produtoras executivas, com inscrições abertas para todo o Nordeste.



Rede de Mulheres



Os projetos selecionados viajaram para Alagoas e passaram por uma semana de intensas capacitações em um formato imersivo. A proposta foi a seguinte: durante cinco dias, as profissionais estiveram hospedadas na Praia do Francês, em um espaço caloroso e acolhedor, onde passaram por formações, consultorias, mentorias e a experiência de trocar figurinhas com outras realizadoras nordestinas em um caráter de laboratório.

Trouxemos para Alagoas instrutoras e profissionais mulheres de todo o Brasil, já habituadas na vivência de formações. Para participar, enquanto aluna, não foi necessário ter experiências comprovadas, mas um bom projeto. Também não houve limites de idades, condições sociais, ou limitação de pessoas com algumas necessidades especiais. Todas as nordestinas foram bem vindas.

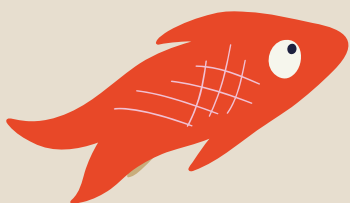
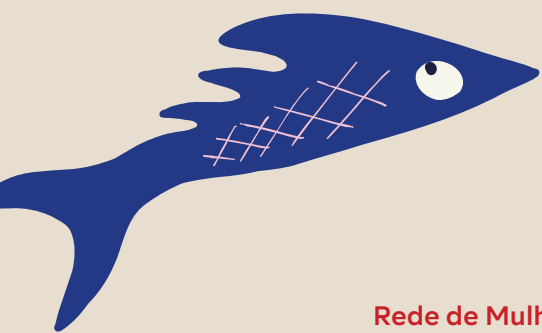
Nesta primeira edição tivemos a presença de Anna Andrade (PE), que ministrou uma aula inaugural focada em estratégias de distribuição. Kika Sena (AL) e Camila Ribeiro (BA) atuaram como instrutoras de roteiro. São profissionais que migraram para este setor, mesmo com experiências em outros departamentos, e que compartilharam técnicas e suas vivências com as participantes. Já no eixo de direção, tivemos as consagradas Glenda

Nicácio (MG/BA) e Luciana Vieira (CE), que, ao mergulharem em seus projetos, compartilharam processos e metodologias para o crescimento de nossas alunas. E para fechar da melhor forma, abordando a Produção Executiva, tivemos a presença de Keyti Souza (BA) e Renah Berindelli, (AL) que, além de fortalecerem os projetos com suas visões mercadológicas e estruturais, puderam propiciar um campo verdadeiramente próspero pro futuro destes projetos.

A formação está dentro da programação da **I Mostra Tarrafa**, mas aconteceu dias antes para que as particularidades de cada atividade fossem executadas de forma plena, sem interferências. Assim, preservou-se o caráter imersivo da Rede, mantendo nosso principal objetivo: desenvolver e fortalecer o cinema de nordestinas.



Rede de Mulheres



OS PROJETOS SELECIONADOS FORAM:

A FILHA DA FUGA

Curta-metragem, Alagoas
Wanderlândia Melo e Gessyca Geyza

A ÚLTIMA SESSÃO

Curta-metragem, Paraíba
Bruna Maria e Thaís de Araújo

AS ILHAS

Longa-metragem, Sergipe
Thais Ramos e Carolen Meneses

ALUVIÃO

Longa-metragem, Alagoas
Juliana Barretto e Benita Rodrigues

BOIUNA

Curta-metragem, Alagoas
Débora Deboiá e Natália Nespoli

HUMANO-DESEERTO

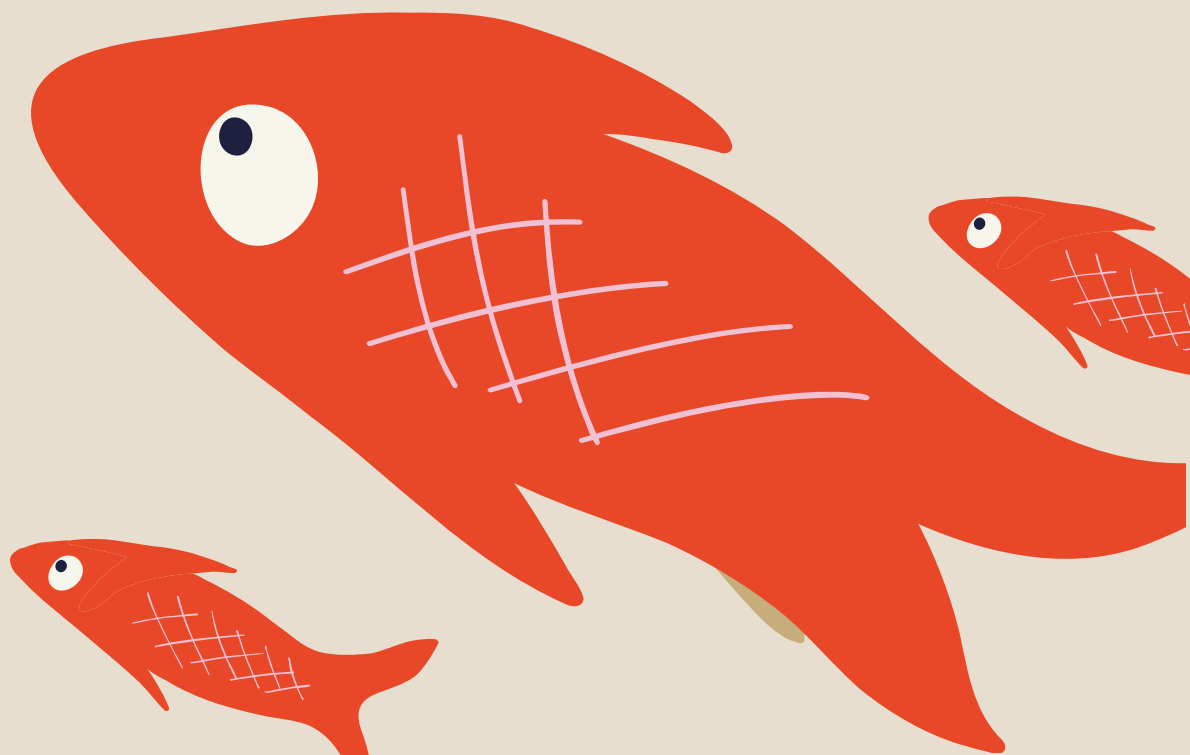
Curta-metragem, Ceará
Irena Bandeira e Clau Aniz

MORADA DAS LÁGRIMAS

Curta-metragem, Maranhão
Nádia Maria e Laísa Couto

MPOKWA

Curta-metragem, Alagoas
Nara dos Santos e Izabella Vitório



FICHA TÉCNICA

Direção geral e criativa

Maysa Reis

Coordenação de produção

Renata Czarny

Produtores

Jennifer Lorrane

Thomas Falcão

Assistentes de produção

Celiane Quirino

Produção executiva

Maysa Reis

Curadoria

Camila Vieira

Carol Almeida

Rose Monteiro

Homenageada

Everlane Moraes

Pesquisadoras

Tatiana Magalhães

Maysa Reis

Jornalista convidado

Lucas Litrento

Edição

Maysa Reis

Tatiana Magalhães

Revisão

Tatiana Magalhães

Cerimonialista

Elaine Lima

Troféus

Albertina do Muquém

Identidade Visual

Lucas Villar

Coordenador de comunicação

Thiago Cavalcante

Social media

Raphaella Amália

Designer

Lucas Villar

Iggor Melo

Malec Valentim

Fotógrafas

Sara Daniele

Itailane Macena

Assessoria de imprensa

Silvana Valença

Acessibilidade

Acesselibras

Roberta Rafaele

Claudia Nascimento

Gilmara Farias

Danielle Miranda

Ana Paula

Projeccionistas

Gabriel Larramendi

Leonardo Amaral

Coordenação de arte

Maísa Cavalcante

Assistente de arte

Antônio Gueiros

Júri

Beatriz Vilela

Joelma Ferreira

Marina Bonifácio

Motorista

Jalyson Viana

Agradecimentos:

Arte Pajuçara

Renah Berindelli

Jhonyson Nobre

Toca do Calango

Produção:

Filmes das Piabas

Apoio

Casa Sambacaitá

Tarrafa Produtora e Distribuidora

MutumLab

NordesteLab

Realização

Lei Paulo Gustavo - Secult - Governo de Alagoas

Lei Paulo Gustavo - SEMCE - Prefeitura de Maceió



REDE DE MULHERES

Direção geral e criativa

Maysa Reis

Coordenação de produção

Lorena Firmino

Assistente de produção

Jennifer Lorrane

Comissão de seleção de projetos

Marina Bonifácio

Mayra Costa

Maysa Reis

Instrutoras de roteiro

Camila Ribeiro

Kika Sena

Instrutoras de direção

Glenda Nicácio

Luciana Vieira

Instrutoras de produção executiva

Keyti Souza

Renah Berindelli

Instrutora de distribuição

Anna Andrade

Catering

Lis de Flor

Hospedagem das participantes

Pousada Trilha do Mar

Hospedagem das instrutoras

Pousada Le Baron

Motoristas

Max Farias

Manoel Francisco

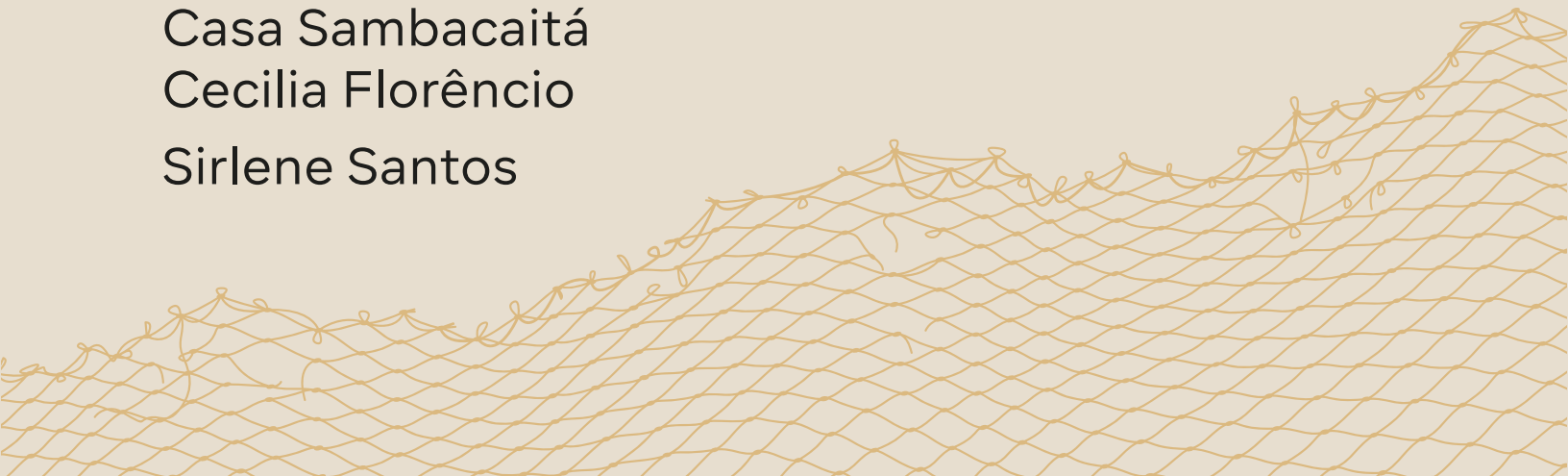
Agradecimentos

Mirante Cineclube

Casa Sambacaitá

Cecilia Florêncio

Sirlene Santos



Produção

FILMES DAS PIABAS

água corrente de filmes

Apoio



Realização



Secretaria de Estado
da Cultura e
Economia Criativa



MINISTÉRIO DA
CULTURA

