

Fotografia e memória em três curtas- metragens brasileiros

Ana Claudia Camila Veiga de França⁽¹⁾

Resumo: Proponho neste artigo uma análise comparada dos curtas-metragens brasileiros *Travessia* (Safira Moreira, 2017), *Vó Maria* (Tomás von der Osten, 2011) e *Ovos de dinossauro na sala de estar* (Rafael Urban, 2011). Para articular a análise sobre fotografia e memória nos curtas-metragens em questão, recorro ao método de análise comparada, elaborado por Mariana Souto (2020), visando a construção de uma constelação filmica, tecendo diálogos com Ecléa Bosi (1994), Daniel Miller (2009), Susan Sontag (2004), Richard J. Cox (2017), Roland Barthes (1984), Michael Pollak (2009) e Alexandre Araujo Bispo (2020). Nestes filmes - que transitam entre o experimental, o documentário e o cinema de arquivo -, fotografias são colecionadas, guardadas, expostas, fragmentadas, ampliadas, distorcidas, justapostas, reconfiguradas, narradas e viradas do avesso. Mais especificamente, destaco cenas em que as fotografias transitam por espaços de amor, sofrimento e reparação, articuladas por práticas que expõem *arquivos* pessoais, apontam *esquecimentos* e sobrepõem diferentes *temporalidades*.

Palavras-chave: curta-metragem - fotografia - memória - constelação filmica - Safira Moreira - Tomás von der Osten - Rafael Urban.

[Resúmenes en español e inglés en la página 48]

(1) Ver CV en pág. 49

Introdução: pedaços do mundo em pedaços de filmes

A fotografia pode ser interpretada como objeto, coleção, testemunho, enigma, agressão, rito social, instrumento de poder, modo de participação, de interpretação e de expressão artística, para citar algumas das definições de Susan Sontag (2004), em *Sobre fotografia*. A fotografia é, afinal, um pedaço do mundo, como também afirma a autora. Um pedaço do mundo de muitos usos e significações, e que pode, eventualmente, estruturar um filme.

É por este mosaico de possibilidades que interpreto os pedaços fotográficos que estruturam os curtas-metragens em análise, estabelecendo conexões e distâncias entre os filmes, com atenção especial ao modo como usam a fotografia como eixo para elaboração da memória. A presença da fotografia como tema no cinema é destacada por Sontag (2004) ao incluir tantos filmes para sustentar suas definições sobre fotografia no ensaio *Na caverna de Platão* (Sontag, 2004). Para Sontag, em *Les carabiniers* (1963), de Jean-Luc Godard, a fotografia é um modo de apropriação. *A Tortura do Medo* (1960), de Michael Powell, dispõe a fotografia como agressão e violência. *Um homem com uma câmera* (1929), de Dziga Vertov, apresenta o fotógrafo como alguém que está em constante movimento. Ao contrário, em *Janela Indiscreta* (1954), de Alfred Hitchcock, o protagonista usa a fotografia para lidar com uma imobilidade temporária.

No contexto do curta-metragem brasileiro, além destes filmes, há outros curtas com usos marcantes de fotografias, a exemplo de *Retrato de Dora* (2014, de Bruna Callegari), *Thinya* (2019, de Lia Letícia), *Fartura* (2019, de Yasmin Thayná), *Cinema Contemporâneo* (2019, de Felipe André Silva) e *Antes de Ontem* (2020, de Caio Franco). Em *Thinya*, por exemplo, Lia Letícia constrói o filme partindo de um álbum de fotos de uma família alemã, encontrado em um mercado de pulgas em Berlim. Em *Cinema Contemporâneo*, uma única fotografia do arquivo pessoal do autor é suficiente para disparar uma série de reflexões e revelações desconcertantes. *Retrato de Dora* mobiliza um arquivo profuso de fotos familiares, centrado na avó da cineasta. Com esses exemplos, quero dizer, a constelação que proponho é parte de um contexto significativo de filmes curtos, brasileiros e contemporâneos, em que a fotografia é tema e dispositivo narrativo, e que, portanto, estrutura o argumento do filme. Neste ensaio, pretendo expor especialmente como, nos curtas-metragens analisados, as fotografias articulam noções relacionadas à *memória*. Na próxima seção, explico os procedimentos metodológicos da proposta.

Três curtas-metragens sobre fotografia e memória numa constelação fílmica

Para articular a análise sobre fotografia e memória nos curtas-metragens em questão, recorro ao método de análise comparada, elaborado por Mariana Souto (2020), visando a construção de uma constelação fílmica. A constelação fílmica é um método comparatista de cinema e um procedimento de análise para o estudo de três ou mais filmes de modo simultâneo, com o objetivo de reconhecer conexões entre obras que podem ter origem em tempos e espaços distantes (Souto, 2020). Souto (2020, p. 154) explica que a aproximação de diferentes filmes possibilita reconhecer como interagem, “tecendo relações de afinidade, estranhamento, amizade, semelhança, diferença”, e o contraste entre diferentes filmes “apura a visão” (Souto, 2020, p. 164). Este jogo de justaposições, portanto, permite reconhecer sentidos que seriam apreendidos de forma distinta caso o filme fosse analisado isoladamente.

Na proposta de Souto (2020), um par de filmes do conjunto, por exemplo, pode estar mais próximo, e um terceiro mais distante, a depender das relações estabelecidas entre eles. Na constelação que proponho, *Travessia* e *Vó Maria* estão mais próximos, enquanto que *Vó Maria* e *Ovos de dinossauro na sala de estar* guardam certa distância (Figura 1). Este espaçamento tem relação com proximidades estéticas, temáticas e narrativas entre os filmes, que serão descritas no decorrer das análises.



Figura 1. Constelação filmica. Fotografia e memória em três curtas-metragens.

O Quadro 1 apresenta informações gerais de cada filme. Apesar das diferenças, interpreto que as três produções recorrem à fotografia para elaboração da memória. Neles, fotos são coletadas, fragmentadas, narradas, expostas e reinventadas. Contudo, variam o caráter das fotografias disponíveis, os modos de expor e narrar, os contextos de luto e as relações com noções de *arquivos*, *esquecimentos* e *temporalidades*, temas que desenvolvo nas seções seguintes. (ver Quadro 1).

Neste recorte, busquei avaliar os modos como as fotografias aparecem nestes filmes, entre repetições, semelhanças, contrastes e diferenças. Nas seções de análise proponho partir da justaposição de *frames* e cenas, justapondo, por conseguinte, gestos e recursos de composição, na medida em que estes elementos precipitam a compreensão dos eixos de análise do trabalho. Para cada uma das três seções - sobre *arquivos*, *esquecimentos*, *temporalidades* - justaponto dois filmes, resultando em três dípticos de análise.

CURTA-METRAGEM	BREVE DESCRIÇÃO / SINOPSE
Travessia , 2017, 5 min. Documentário. Ensaio. Direção de Safira Moreira.	A fotografia de uma babá negra abre o filme, acompanhada da leitura do poema <i>Vozes Mulheres</i> de Conceição Evaristo. Na cena seguinte, uma jovem negra exhibe fotografias de família, enquanto em segundo plano uma mulher descreve acessos e interdições na produção de imagens para famílias negras. O filme encerra com uma sequência de retratos audiovisuais de famílias negras, embalada pela canção <i>Juana</i> , de Mayra Andrade.
Vó Maria , 2011, 6 min. Documentário. Direção de Tomás von der Osten.	A partir de uma única fotografia, três gerações - neta, bisneta e tataraneta - evocam lembranças de uma mesma antepassada. Enquanto cada uma relata impressões distintas despertadas pela imagem, o retrato transita da indefinição à visibilidade.
Ovos de dinossauro na sala de estar , 2011, 13 min. Documentário. Direção de Rafael Urban.	Uma senhora faz aulas de fotografia digital e edição. Não se trata de um hobby tardio, mas de um projeto com um objetivo muito claro. A alemã Ragnhild Borgomanero - residente no Brasil desde a década de 1970 - quer ser capaz de preservar a memória de seu falecido marido, Guido, o maior colecionador de fósseis da América Latina (sinopse oficial, <i>Embaúba Play</i>).

Quadro 1. Informações sobre os curtas-metragens analisados para a constelação filmica. Elaborado pela autora, com base em informações do Instituto Moreira Salles, Paranaflx, Porta Curtas e Embaúba Play.

Expor arquivos pessoais

As fotografias que aparecem nos três curtas-metragens remetem, sobretudo, à fotografias de arquivos pessoais. *Travessia* parte da fotografia de uma babá negra com um bebê branco no colo. Safira Moreira, diretora do filme, conta que encontrou esta imagem garimpando fotografias de mulheres negras em feiras de antiguidade do Rio de Janeiro e esta pertencia à uma família branca, antes de ter sido colocada à venda. No filme, esta fotografia divide espaço com outras, de famílias negras. *Vó Maria* mobiliza uma única imagem e pergunta o que ela é capaz de evocar em três diferentes gerações de mulheres da família. Por fim, *Ovos de dinossauro na sala de estar*, apresenta as fotografias pessoais de Ragnhild, uma senhora viúva que possui um vasto arquivo fotográfico da vida com Guido, o marido que recorda com paixão. Trata-se, portanto, de arquivos pessoais, e de práticas de arquivamento. Para esta seção, analiso como e com quais intencionalidades em *Ovos de dinossauro na sala de estar* e em *Travessia* fotografias de arquivos pessoais são exibidas pelas personagens dos filmes. Em outras palavras, mais do que a presença dessas imagens, estão os gestos de juntá-las, selecioná-las, tocá-las e exibí-las.

Num certo momento de *Ovos de dinossauro na sala de estar*, Ragnhild apresenta uma sequência de slides, numa longa cena de enquadramento estático (Figura 2). O aparelho projetor de slides produz um segundo filme dentro do filme, numa exibição que parece ter sido elaborada especialmente para este momento. O tema recorrente nas fotografias

desta sequência é a exploração de minerais da família e Ragnhild destaca viagens pelo Brasil e pelo mundo, além de retratos seus com pedras preciosas. Enquanto troca de slides, Ragnhild descreve cada imagem, numa cadência concisa e ritmada: “Guido no vale dos minerais em Noruega”, “eu mostrando uma joia de Opala Preta, presente de casamento”, “nosso filho Alessandro garimpando esmeraldas em Itabira”.



Figura 2. Modos de expor fotografias, nos frames de *Ovos de dinossauro na sala de estar* (2011) e *Travessia* (2017).

Há na guarda e na exposição de certos documentos pessoais uma intenção, quase sempre arbitrária. Richard J. Cox (2017) explica que as práticas pessoais de arquivamentos são impulsionadas por razões, sobretudo, sentimentais; diferentemente dos documentos jurídicos que a vida social impõe. Os motivos para a exibição variam, mas, em geral, há nas práticas de exposição desses materiais o desejo de “fornecer uma interpretação de nossas vidas”, conforme escreve Cox (2017, p. 224).

É, portanto, pela cultura material que encontramos recursos para interpretar a vida, e também a morte. O antropólogo Daniel Miller (2009) argumenta que coisas - incluindo fotografias -, constituem pessoas e são constituídas por elas. É pela materialidade que travamos relações, experiências e narrativas, e a cultura material integra processos de vida e morte, por práticas de acúmulo, seleção e descarte. Miller (2009) descreve, por exemplo, a história de Dora, uma velha senhora que fez da sua sala de estar um sumário biográfico. Dentre certificados, alianças de dois casamentos e um móvel herdado da mãe, havia também uma coleção de fotografias: uma foto de Dora garotinha e outra vestida de bandeirante; uma foto do primeiro vestido de casamento feito por ela; uma foto sua com o segundo marido; uma foto do refeitório onde trabalhou por vinte anos; um retrato seu dos anos 1960 e uma fotografia de um amigo íntimo. Guardar e se desfazer de coisas no decorrer da vida constitui, para Miller (2009), uma economia dos relacionamentos e da memória, “em que cada relação significativa, com pessoas ou períodos e acontecimentos do passado, foi enfim reduzida a um ou dois objetos, enquanto outras lembranças

abriram caminho para novas relações.” (Miller, 2009, p. 220). Portanto, as fotografias que guardamos, colecionamos, excluímos, exibimos ou reconfiguramos participam da elaboração da memória, ou da interpretação que fazemos da nossa vida, conforme os argumentos de Miller (2009) e Cox (2017).

Na esteira desta discussão, cabe destacar, *Ovos de dinossauro na sala de estar* é protagonizado por uma mulher na velhice, num momento da vida em que há uma condição específica para rememorar e um interesse na elaboração do próprio passado, segundo Ecléa Bosi (1994). Para Bosi (1994), inclusive, a presença de objetos biográficos pode causar uma pacífica sensação de continuidade. Não deixam de chamar atenção, contudo, as condições de produção, guarda e edição do arquivo da família. O que faz deste filme tão particular é a relação ímpar de Ragnild com seus arquivos pessoais, em especial, a sua dedicação na edição de imagens, além, é claro, da presença de ovos de dinossauro e outros fósseis na sua sala de estar. O filme conta uma história de amor, mas também uma história vinculada à materialidade desses documentos e objetos, e que corre de modo mais subterrâneo.

Travessia, por outro lado, inscreve a exibição de fotografias num contexto muito diferente. Destaco a sequência em que fotografias de família são mostradas pelas mãos de uma jovem negra (Figura 2). Parecem registros dispersos, com diferentes formatos e conteúdos. Não temos aqui um álbum de fotografias ou projetor de slides. Dentre as fotos exibidas pela jovem há uma fotografia tirada tipicamente em escolas, com uma estudante negra diante de um livro aberto; uma foto parcialmente queimada no processo de revelação; uma foto de aniversário de criança; outra de um momento descontraído em uma sala de estar. Nesta sequência ouvimos em segundo plano uma senhora a contar sobre o acesso restrito de fotografias a famílias negras, “essa coisa de fotografia era muito cara”, explica. Pela dedicatória que consta nos créditos finais do filme, o relato é de Joana Angelica Moreira, mãe da diretora Safira Moreira. Na experiência de Joana, as fotografias se restringiam a momentos específicos, eram reservadas para crianças, casamentos ou tiradas por fotógrafos lambe-lambe. Ainda assim, as condições de guarda nem sempre ofereciam garantias de preservação. Conta, por exemplo, não ter certeza sobre a conservação de um álbum com registros de *Mãe Vira*, sua avó, e *Maria do Carmo*, sua mãe. A tática de exibição de fotografias pessoais faz aqui ecoar as desigualdades abismais de acesso às práticas de produção e arquivamento de imagens pessoais, e também, as desigualdades de condições de vida.

Enquanto em *Ovos de dinossauro na sala de estar* as fotografias fazem parte da biografia de uma família com acesso a recursos privilegiados, em *Travessia* articulam-se fragmentos dispersos para construir uma narrativa possível sobre registros de famílias negras brasileiras. O efeito é de escovar a história a contrapelo, conforme a metáfora de Walter Benjamin (1996), uma vez que o filme sublinha a história de pessoas negras - ausentes em tantos arquivos “oficiais” -, a partir de rastros fotográficos, depoimento, performance, poema e música. *Travessia* pode ainda ser lido como um filme-ensaio, ao passo que mistura o biográfico, o coletivo, o documental, o reflexivo e o poético. Para Rafael de Almeida (2017) é justo o filme-ensaio que oferece espaço privilegiado para a reciclagem de arquivos domésticos, reinventando sentidos para estes documentos ao projetá-los na esfera pública pela via do cinema. Movimento este feito por ambos os filmes, ainda que com intencionalidades e efeitos muito diferentes.

Apontar esquecimentos

Se o recurso da sequência inicial de *Travessia* é a fragmentação da imagem, este expediente estrutura *Vó Maria*, um filme feito a partir de uma única fotografia (Figura 3). Em ambos os casos, a fragmentação faz o olhar percorrer detidamente pedaços das imagens, atentando-se aos detalhes e texturas, nos quais estão contidos diferentes tipos de esquecimentos. Esses momentos de *Travessia* e *Vó Maria* nos convidam a olhar e olhar, e quem sabe assim, descobrir algo. Contudo, a imagem, por si só, como bem sabemos, não é capaz desse feito, e ambos filmes deixam lacunas em aberto.

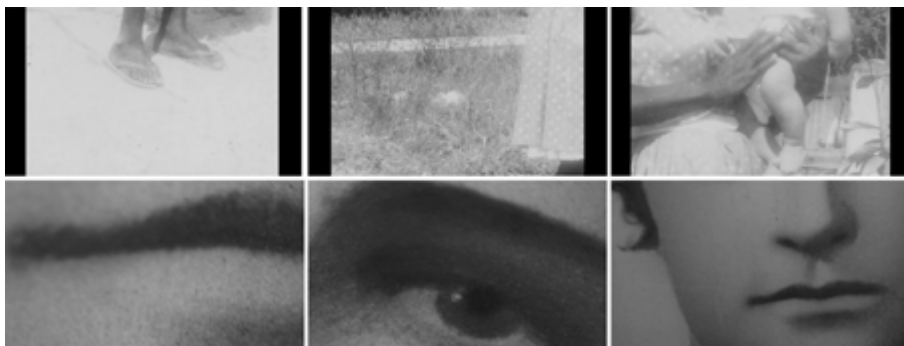


Figura 3. Fotografias fragmentadas, nos frames de *Travessia* (2017) e *Vó Maria* (2011).

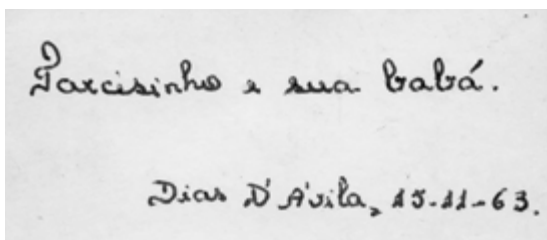
Em *Vó Maria*, a partir de uma única fotografia, três gerações - neta, bisneta e tataraneta - evocam lembranças de uma mesma antepassada. À medida que os relatos se distanciam em termos geracionais, o retrato fotográfico de Maria, inicialmente abstrato pela fragmentação e ampliação da imagem, fica cada vez mais visível. Se a neta de Maria lembra de muitas coisas, a bisneta explica, “eu conheço ela pelas histórias que eu escutei dela”. As impressões da tataraneta são ainda mais difusas e ela se confunde ao definir sua relação genealógica com a tataravó, hesita em determinar a imagem como uma foto ou um quadro, conta do medo que o retrato ainda provoca nela, e conclui, enfim, “eu não sei nada sobre ela”. Há, portanto, um contraste entre a narração e a imagem, um jogo de aproximação e distanciamento, nitidez e turvamento, continuidade e desaparecimento, a imagem que se tenta fixar e a memória que escapa. Se o filme é breve, propõe uma reflexão desconcertante: afinal, o que um retrato é capaz de evocar quando já não estivermos mais aqui?

Mas, se o esquecimento de *Vó Maria* se dá em termos existenciais, em *Travessia* é resultado de uma herança colonial, que persiste e segue operando apagamentos sistemáticos, que denotam o persistente racismo estrutural brasileiro. *Travessia*, como escrevi na seção anterior, começa com a fotografia de uma mulher negra, com um bebê branco no colo, imagem que antes de ser mostrada por inteiro, é despedaçada na montagem, permitindo

ver detalhes: tecido amarrado na cabeça, saia e blusa com estampa em poá, chinelos de dedo, *bobs* no cabelo. Para o filme, o verso da fotografia revela tanto quanto o lado oposto, e nele está escrito em caneta azul: “Tarcisinho e sua babá.” (Figura 4). Em segundo plano é declamado o poema *Vozes Mulheres*, de Conceição Evaristo, numa montagem que tensiona a presença da mulher não identificada na fotografia: “A voz de minha filha / recolhe em si / a fala e o ato. / O ontem – o hoje – o agora. / Na voz de minha filha / se fará ouvir a ressonância / O eco da vida-liberdade”. A cena constrói o ato de lembrar como um compromisso ético e político; movimento que visa reparar aquela imagem e, por extensão, a mulher retratada.



Figura 4. A fotografia e seu verso, nos frames de *Travessia* (2017).



A apropriação da fotografia de uma mulher negra não identificada é uma tática também presente em outras produções de artes visuais. Alexandre Araujo Bispo (2020) discorre, por exemplo, sobre o uso da fotografia *Mulher de turbante*, de Alberto Henschel, produzida em cerca de 1870 e atualmente sob a guarda do *Acervo Instituto Moreira Salles*. A fotografia é capa do livro *O genocídio do negro brasileiro: processo de um racismo mascarado* (2017), de Abdias Nascimento, mas também já foi vinculada a pelo menos três nomes, Dandara dos Palmares, Maria Felipa de Oliveira e Luísa Mahim. Na opinião de Bispo (2020), essa prática revela a necessidade social de “rostificação visual” para representar um passado de imagens ausentes. Outras artistas adotam procedimentos semelhantes, performando personagens negras históricas ou expondo o racismo por metáforas visuais, como é o caso do retrato de Maria Caboré de Renata Felinto e da colagem *As filhas de Eva*, de Rosana Paulino (Bispo, 2020).

Em *Travessia* a memória é, portanto, colocada em disputa, com a mediação das imagens. Michael Pollak (1989), ao tratar de memória e esquecimento, descreve o caráter negociado

das memórias coletivas. Para Pollak (1989, p. 4), a história oral, ao privilegiar ouvir pessoas oprimidas, privilegia as “memórias subterrâneas”, que se opõem à “memória oficial”. São memórias que entram em disputa, em oposição ao sentido de continuidade ou estabilidade (Pollak, 1989). *Travessia* - assim como as obras de Renata Felinto e Rosana Paulino - faz um movimento semelhante, uma vez que expõe memórias subterrâneas com registros de pessoas negras, perturbando a hegemonia branca das imagens, ao mesmo tempo que, com este deslocamento e reparação, aponta para o futuro. Mas, sobre isso, trato na seção seguinte.

Sobrepôr temporalidades

Enquanto *Travessia* expõe apagamentos e interdições, técnicas para produzir e manipular imagens estão amplamente disponíveis em *Ovos de dinossauro na sala de estar*. Se não há mais a presença de Guido, ficam as fotografias, que Ragnhild seleciona, justapõe, exhibe e narra. Investe tempo e dedicação, com aulas e equipamentos de edição. Pela relação que estabelece com as fotografias, Ragnhild estende o convívio com o marido falecido, vivendo entre o passado e o presente. Ao contrário de *Vó Maria* - no qual o esquecimento é reiterado -, *Ovos de dinossauro na sala de estar* é saturado de memórias, mediadas pelas fotografias, mas também por fósseis, minerais e os peculiares ovos de dinossauro que intitulam o filme. Guido foi cônsul geral da Itália no Paraná, e de algum modo constituiu uma coleção de pedras, minerais e fósseis brasileiros. Se o filme é sobre uma história de amor que continua a reverberar depois da morte, também oferece pistas sobre a investigação, a exploração e a apropriação de recursos naturais do país.

Mas por que, afinal, usos e discussões sobre fotografias orbitam com frequência em torno da morte ou do tempo? Talvez, porque como sugere Barthes (1984, p. 20), há um elemento terrível em toda fotografia: “o retorno do morto”. Ou o retorno de um pedaço do passado. Terrível, mas também sublime, pois se há mortes, separações e rupturas, a fotografia oferece algum contorno para estas experiências, e ainda que fúnebre, projeta a possibilidade de regresso, reencontro e reparação. Uma foto sempre conta algo que, em alguma medida, aconteceu. Barthes (1984, p.13) coloca do seguinte modo, a fotografia “repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”, trazendo consigo o seu referente. Essa repetição, ainda que imagética, produz algum conforto ou, em muitos casos, perturbação.

Tanto em *Ovos de dinossauro na sala de estar* quanto em *Travessia* há enquadramentos que evocam retratos fotográficos (Figura 5). Ragnhild aparece quase imóvel em muitos momentos do filme. A sensação de imobilidade e clausura das composições, remete à um certo rigor dos hábitos, numa relação com o passado que parece ter a firmeza de um monumento. Pelo modo como o filme é construído e a memória imagética de Ragnhild é acionada, fica implícito o seu desejo de permanência, numa casa povoada por imagens, lembranças e pedras. Em *Travessia* o efeito dos retratos é bastante diferente. Enquanto a história de Ragnhild e Guido dispõe de muitos documentos, *Travessia* é sobre um

contexto social de pessoas negras e brasileiras, com a necessidade de encontrar outros modos de elaborar a morte e o passado, as violências e os apagamentos. Talvez por isso, a terceira sequência do filme é musical e embalada pela cantora cabo-verdiana Mayra Andrade, com diferentes famílias negras ao ar livre, numa composição que faz lembrar de retratos fotográficos típicos, com pessoas centralizadas, encarando a câmera e sorrindo. É uma sequência que evoca a pluralidade e a resistência de famílias negras e, sobretudo, a liberdade, na sua dimensão coletiva.



Figura 5. Retratos audiovisuais, nos frames de *Ovos de dinossauro na sala de estar* (2011) e *Travessia* (2017).

Por fim, avalio que a estética de *Ovos de dinossauro na sala de estar* - com suas centralizações e a iluminação artificial dos ambientes domésticos - volta-se para o passado, acompanhando o esforço de Ragnhild em garantir alguma estabilidade ao presente, ainda que esta se revele escorregadia. Em contraste, as centralizações em *Travessia* produzem um movimento circular, se a babá do registro inicial figurava como refém de uma família branca, o filme culmina em uma sequência onde pessoas negras exercem o direito à própria imagem e aos próprios laços sociais e familiares.

Leda Martins (2021, p. 9) propõe pensar o tempo, não pela lógica da linearidade, mas “de um tempo que se curva para a frente e para trás” (Martins, 2021, p. 9), um tempo espiralar, como define a autora. Para Martins (2021) o tempo pode ser experimentado na simultaneidade do passado, do presente e do futuro, atravessado por movimentos de dilatação, contenção, descontinuidade e reversibilidade. Em *Travessia* essa compreensão temporal - que entrelaça passado, presente e futuro ao misturar pessoas, fotografias e gestos - denota o desejo de transformação das condições de vida e das lógicas de produção e circulação de imagens. Nesse sentido, a fotografia da babá negra que abre o filme deixa

de ser um registro isolado para integrar a ancestralidade de famílias negras brasileiras, cujas histórias carecem de registros. A imagem transita, portanto, como um elo entre diferentes temporalidades.

Considerações finais: mostrar, esquecer, sobrepor, contar de outro jeito

Na constelação proposta, as fotografias de *Travessia* (2017), *Vó Maria* (2011) e *Ovos de dinossauro na sala de estar* (2011) são colecionadas, guardadas, expostas, fragmentadas, ampliadas, distorcidas, justapostas, reconfiguradas, narradas e viradas do avesso, sendo possível aproximações com algumas das projeções de Sontag (2004). São pedaços de mundos, e de mundos muito diferentes. Para além disso, nos modos de acionar fotografias no decorrer destes filmes, estão também questões de classe, raça, gênero e origem - discussões que não foram aprofundadas nos limites deste artigo -, ainda que a análise destaque acessos e interdições aos modos de produzir, ocupar, guardar e expor fotografias. Dentre os muitos gestos fotográficos, está o uso da fotografia na elaboração do passado - individual ou coletivo -, e este talvez seja um fio que aproxima os três curtas-metragens. Nestes filmes, as fotografias não apenas ilustram, mas constituem processos de elaboração da memória, num movimento que é sempre escorregadio e lacunar, como estas histórias também mostram. Nessas obras, as fotografias transitam por espaços de amor, sofrimento e reparação, articuladas por práticas que expõem *arquivos* pessoais, revelam *esquecimentos* - operados pelo tempo ou pelas desigualdades - e sobrepoem diferentes *temporalidades*. A organização dessas obras numa constelação fílmica se revela, enfim, uma estratégia eficaz para apreender o potencial imagético, existencial e político emergente dessas produções, brasileiras e contemporâneas.

Referências

- Almeida, R. de. (2017, dezembro). Arquivos domésticos no filme-ensaio: Pela reinvenção da memória do mundo. *Acervo: Revista do Arquivo Nacional*, 3(3).
- Barthes, R. (1984). *A câmara clara: Nota sobre a fotografia*. Nova Fronteira.
- Benjamin, W. (1996). *Magia e técnica, arte e política: Ensaios sobre literatura e história da cultura*. Editora Brasiliense.
- Bispo, A. A. (2020, novembro). *As reencarnações de uma mulher negra: pessoa-coisa-pessoa*. Revista ZUM. <https://revistazum.com.br/radar/a-mulher-de-turbante/>
- Bosi, E. (1994). *Memória e sociedade: Lembranças de velhos*. Companhia das Letras.
- Cox, R. J. (2017). *Arquivos pessoais: Um novo campo profissional. Leituras, reflexões e re-considerações*. Editora UFMG.
- Evaristo, C. (2017). *Poemas de recordação e outros movimentos*. Malê.
- Martins, L. M. (2021). *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela* [E-book]. Cobogó.

- Miller, D. (2009). *Trecos, troços e coisas: Estudos antropológicos sobre a cultura material*. Zahar.
- Nascimento, A. (2017). *O genocídio do negro brasileiro: Processo de um racismo mascarado*. Perspectiva. (Obra original publicada em 1978).
- Pollak, M. (1989). Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, 2(3), 3–15. <https://periodicos.fgv.br/reh/article/view/2278>
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. Companhia das Letras.
- Souto, M. (2020). Constelações filmicas: Um método comparatista no cinema. *Galáxia*, (45), 153–165. <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/44673>

Filmes

- Moreira, S. (Diretora). (2017). *Travessia* [Filme]. Conspiração Filmes.
- Urban, R. (Diretor). (2011). *Ovos de dinossauro na sala de estar* [Filme]. Tu i tam filmes.
- Von der Osten, T. (Diretor). (2011). *Vó Maria* [Filme]. Produção independente.

Resumen: En este artículo propongo un análisis comparado de los cortometrajes brasileños *Travessia* (Safira Moreira, 2017), *Vó Maria* (Tomás von der Osten, 2011) y *Ovos de dinossauro na sala de estar* (Rafael Urban, 2011). Para articular el análisis sobre fotografía y memoria en los cortometrajes en cuestión, recorro al método de análisis comparado elaborado por Mariana Souto (2020), con el objetivo de construir una constelación filmica, estableciendo diálogos con Ecléa Bosi (1994), Daniel Miller (2009), Susan Sontag (2004), Richard J. Cox (2017), Roland Barthes (1984), Michael Pollak (2009) y Alexandre Araujo Bispo (2020). En estas películas - que transitan entre lo experimental, el documental y el cine de archivo -, las fotografías son coleccionadas, guardadas, expuestas, fragmentadas, ampliadas, distorsionadas, yuxtapuestas, reconfiguradas, narradas y puestas del revés. Más específicamente, destaco escenas en las que las fotografías transitan por espacios de amor, sufrimiento y reparación, articuladas por prácticas que apuntan *archivos* personales, revelan *olvidos* y superponen diferentes *temporalidades*.

Palabras clave: cortometraje - fotografía - memoria - constelación filmica - Safira Moreira - Tomás von der Osten - Rafael Urban.

Abstract: In this article, I propose a comparative analysis of the Brazilian short films *Travessia* (Safira Moreira, 2017), *Vó Maria* (Tomás von der Osten, 2011), and *Ovos de dinossauro na sala de estar* (Rafael Urban, 2011). In order to articulate the analysis of photography and memory in the short films under discussion, I employ the comparative analysis method developed by Mariana Souto (2020), aiming to construct a filmic constellation, establishing dialogues with Ecléa Bosi (1994), Daniel Miller (2009), Susan Sontag (2004), Richard J. Cox (2017), Roland Barthes (1984), Michael Pollak (1989), and Alexandre Araujo Bispo (2020).

In those films - which move between the experimental, documentary, and archival cinema -, photographs are collected, stored, exhibited, fragmented, enlarged, distorted, juxtaposed, reconfigured, narrated, and turned inside out. More specifically, I highlight scenes in which photographs move through spaces of love, suffering, and reparation, articulated by practices that expose personal *archives*, reveal *forgetfulness*, and overlap different *temporalities*.

Keywords: short film - photography - memory - filmic constellation - Safira Moreira - Tomás von der Osten - Rafael Urban.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

Ana Claudia Camila Veiga de França. É professora no Departamento Acadêmico de Desenho Industrial (DADIN) na Universidade Tecnológica Federal do Paraná (UTFPR). No doutorado em Tecnologia e Sociedade (PPGTE/UTFPR) pesquisou a presença e a participação de mulheres no circuito de cinema de Curitiba, nas décadas de 1970 e 1980. oianafranca@gmail.com