

DO ÁLBUM A TELA: a poética do arquivo familiar no cinema brasileiro contemporâneo

Caroline Sousa de Carvalho
*Estudante de mestrado do Programa Interdisciplinar em
Cinema e Narrativas Sociais (PPGCINE/UFS)*
E-mail: caroline.sousa@academico.ufs.br

Maria Beatriz Colucci
*Professora do Programa Interdisciplinar em Cinema
e Narrativas Sociais (PPGCINE/UFS)*
E-mail: bcolucci@academico.ufs.br

Resumo

O presente trabalho¹ propõe um olhar sobre o uso poético do arquivo familiar, considerando suas materialidades, memórias e potências narrativas. Trata-se de um recorte da atual pesquisa interdisciplinar em desenvolvimento, que investiga de quais formas esses arquivos têm sido mobilizados na construção de obras audiovisuais contemporâneas. Filmes como *Fatura* (2019) de Yasmin Thayná, *Travessia* (2017) de Safira Moreira e *Eu Temo Que Amanhã Não Amanheça* (2021) de Cainã Siqueira, revelam um uso do arquivo que não apenas rememora, mas reinventa e ressignifica, evocando não apenas memórias individuais, mas também atravessamentos coletivos e históricos. A pesquisa se orienta por um percurso metodológico de abordagem qualitativa, valendo-se da pesquisa bibliográfica e análise fílmica. O referencial teórico articula, a partir de autores/as como Jacques Derrida, Arlette Farge, Miriam Leite, Armando Silva, Thais Blank e Catherine Russell, reflexões sobre o arquivo e suas camadas, sobre as imagens de família e as narrativas íntimas que atravessam o espaço privado e o público no cinema, e também sobre os entrelaçamentos entre fotografia e cinema, especialmente na linguagem híbrida do fotofilme.

Palavras-chave: arquivo familiar; cinema; fotografia.

Abstract

This work proposes a look at the poetic use of family archives, considering their materiality, memories, and narrative potential. It is an excerpt from ongoing interdisciplinary research that investigates how these archives have been mobilized in the construction of contemporary audiovisual works. Films such as *Fatura* (2019) by Yasmin Thayná, *Travessia* (2017) by Safira Moreira, and *Eu Temo Que Amanhã Não Amanheça* (2021) by Cainã Siqueira reveal a use of archives that not only recalls, but also reinvents and re-signifies, evoking not only individual memories, but also collective and historical intersections. The research is guided by a qualitative methodological approach, using bibliographic research and film analysis. The theoretical framework draws on authors such as Jacques Derrida, Arlette Farge, Miriam Leite, Armando Silva, Thais Blank, and Catherine Russell to articulate reflections on the archive and its layers, on family images and intimate narratives that traverse private and public space in cinema, and also on the intertwining of photography and cinema, especially in the hybrid language of photofilm.

Keywords: family archive; cinema; photography.

¹O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Introdução

Começar pela imagem, abrir os olhos e deixar que ela conduza a escrita. Mirar atentamente, tentar desvendar seus segredos e encontrar novos caminhos entre os detalhes silenciosos. Abra os seus álbuns de família, desenterre memórias esquecidas, tire o pó do tempo e se confronte com os rostos, os gestos e os espaços congelados. Pergunte às imagens o que nelas não está dito, questione suas ausências e os silêncios que permeiam cada fotografia. É nesse encontro entre olhar e lembrança que se desdobra a possibilidade de evocar e reinventar histórias.

A escrita que aqui apresento é um olhar para o começo da minha pesquisa interdisciplinar entre Artes Visuais e Cinema. Começo a pensar o arquivo familiar a partir das minhas pesquisas artísticas desde a graduação em Artes Visuais. O encontro com os filmes escolhidos para esta escrita me atravessou para pensar a prática com o arquivo familiar no cinema, em como realizadores mobilizam esse tipo de arquivo em suas produções. O corpus fílmico é composto por produções que me atravessaram na trajetória acadêmica. Quando escrevi o projeto para o mestrado, o corpus fílmico era composto por três filmes *Travessia* (2017), *Fartura* (2019) e *Eu Temo Que Amanhã Amanheça* (2021), no caminho da pesquisa, expandi para pesquisar outros filmes, etapa essa que consta em andamento.

O encontro com esses filmes no início da pesquisa do mestrado foi crucial para abrir caminhos e olhar o uso de arquivos familiares no cinema. A partir da análise dessas obras, observei como o arquivo tem sido mobilizado de inúmeras maneiras, com gestos artísticos particulares e pontos de encontro entre as práticas. Dessas observações, comecei a desenhar os caminhos do meu objeto de pesquisa. O que chamou a atenção do meu olhar foram filmes que utilizam o arquivo familiar não apenas em sua dimensão historiográfica (Lisovsky, 2004)² ligada ao testemunho do real, mas que recriam histórias a partir dessas imagens, subvertem a função do arquivo e ampliam sua dimensão para a artística: o arquivo como criação. Como podemos criar a partir do que já foi? Como ficcionalizar, fabular e construir novas histórias a partir do arquivo familiar?

Quando olho para as práticas que mobilizam o arquivo familiar, percebo que há sempre algo que escapa ao simples ato de usar uma foto antiga. Existe ali um tipo de gesto que acende outras camadas, que desloca essas imagens do lugar comum e abre espaço para uma criação que nasce justamente desse encontro com o passado. É nesse sentido que penso a poética, como explicita Lisovsky (2004) ao abordar as quatro dimensões do arquivo, sendo uma delas a dimensão poética, como uma operação sensível que acontece quando mexemos no arquivo, quando tocamos o que ficou guardado, quando algo se reativa. A imagem deixa de ser só registro e passa a produzir outra coisa: um modo de dizer, de sentir, de narrar. E é nesse movimento, entre lembrar e inventar, entre revisitar e criar, que o arquivo familiar atua em sua dimensão poética, sempre aberta, sempre em trânsito, sempre convocando novos sentidos.

As práticas de arquivo têm sido potências no cinema. Diversos trabalhos no cinema brasileiro contemporâneo destacam essas práticas, e aqui desejo apresentar aqui um pequeno recorte sobre um tipo específico: o arquivo familiar. Em filmes, especificamente em curta-metragens, como *Travessia* (2017) de Safira Moreira, *Fartura* (2010) de Yasmin Thayná, *Cinema Contemporâneo* (2019) de Felipe André Silva e *A Morte Branca do Feiticeiro Negro* (2020) de Rodrigo Ribeiro, a prática com arquivo se destaca. No caso de longas-metragens, um exemplo recente das práticas com arquivo no cinema é o documentário *Retratos Fantasma* (2023), do diretor Kleber Mendonça Filho. No filme, o diretor revisita sua relação com a cidade de Recife e com os cinemas

² A poética do arquivo, tal como empregada neste trabalho, refere-se à dimensão poética do arquivo apresentada por Lisovsky (2004).

da cidade a partir desse entrelaçamento de arquivos da família dele, da cidade e de seus próprios filmes.

No contexto do Cinema Sergipano, o curta *Caixa D'Água: qui-lombo é esse?* (2013) da diretora Everlane Moraes incorpora o arquivo de família ao investigar a memória do bairro Getúlio Vargas localizado em Aracaju, capital de Sergipe



Caixa D'Água: Qui-lombo é esse?, dir. Everlane Moraes, 2013.

O cinema de arquivo, nesse contexto, não é apenas uma forma de resgatar imagens do passado, mas também uma prática de criação, de reinterpretação e deslocamento. Como escrevem França e Andueza (2019), o autor que trabalha com arquivos é também um “destruidor”, alguém que desmonta e interroga traços já conhecidos para provocar outras formas de ver e sentir. O arquivo, quando retomado na montagem, se transforma, deixa de ser apenas registro para virar matéria de criação.

A partir das práticas com o arquivo no cinema, inicio o caminho para analisar o arquivo familiar nos filmes escolhidos no tempo da escrita do projeto de pesquisa. Pensar esse tipo específico de arquivo é pensar no comum: nas histórias da vida de famílias e suas memórias. Mas, quando esses arquivos são retirados de seus álbuns, de suas caixas, quando são desvelados e apresentados no cinema, o que acontece com esse arquivo? Em quais memórias ele toca? Para além do arquivo inserido no campo da preservação, miro para a prática artística: em como realizadores têm mobilizado essas imagens em suas obras, como criam a partir do arquivo.

O referencial teórico que sustenta este trabalho articula estudos sobre o arquivo e suas múltiplas dimensões (França & Andueza, 2019; Derrida, 2001; Farge, 2009; Lisovsky, 2004; Ramos, 2024), atravessando também reflexões sobre memória e imagem (Barthes, 1984; Samain, 2012; Kossoy, 2005) e as narrativas pessoais produzidas a partir de materiais de família no cinema (Blank, 2012, 2020; Machado, 2023; Leite, 2005; Silva, 2008). Parto de Farge, Derrida e Azoulay (2024) para traçar caminhos sobre o que é o arquivo e suas dimensões, até chegar ao arquivo familiar como ponto central deste trabalho. Catherine Russell (2018) contribui ao pensar o cinema e as práticas com arquivos como gestos de escavação, como arqueologia. Em Leda Maria Martins (2021), encontro um olhar que ajuda a pensar a imagem em sua articulação com o corpo, auxiliando nas análises fílmicas. Para discutir os atravessamentos entre fotografia e cinema e a linguagem do fotofilme, busco nas pesquisas de Elias (2009) e Bellour (2001).

Este trabalho se organiza para investigar como o arquivo, especialmente o arquivo familiar, vem sendo mobilizado no cinema. Para isso, inicio com uma breve conceituação do que entendo como arquivo e de seus diferentes tipos, passando pelas práticas de uso desses materiais no cinema. A partir desse percurso, caminho para pensar o arquivo familiar e suas relações com a memória e a fotografia de família. Depois sigo para a análise dos filmes selecionados, aproximando-os das referências teóricas fundamentadas anteriormente. E para fechar, apresento as considerações que surgiram desse processo de estudo e análise fílmica.

Sobre o arquivo: primeiros caminhos

Para partir de um possível começo, debruço-me sobre o conceito de arquivo, traçando rotas bibliográficas a partir de autores como Arlette Farge (2009), Derrida (2001) e Ariella Azoulay (2024), para refletir sobre o conceito de arquivo e desenhar os caminhos para chegar no arquivo familiar. Escolho os autores citados para ver os distintos olhares lançados sobre o que é o arquivo.

Para iniciar esta discussão sobre o arquivo, penso o arquivo a partir da ideia de Arlette Farge, a historiadora francesa descreve como um material ao mesmo tempo resistente e vivo. A autora lembra que “o arquivo supõe o arquivista; uma mão que coleciona e classifica” (Farge, 2009, p. 11), apontando para o gesto humano que organiza o que resta. O arquivo, para ela, é carregado de intenções e difícil em sua própria materialidade, não apenas porque é frágil, mas porque carrega camadas de escolhas, silêncios e enquadramentos feitos por outros tempos. Ainda que a autora escreva sobre o arquivo manuscrito, suas observações permitem pensar os arquivos visuais, especialmente o arquivo familiar.

Farge descreve o arquivo como uma espécie de fissura no tempo: “uma brecha no tecido dos dias” que revela instantes de vida de pessoas comuns, raramente alcançadas pela narrativa histórica (Farge, 2009, p. 14). Essa brecha produz aquilo que a autora chama de “efeito de certeza”, pois “o arquivo petrifica esses momentos ao acaso e na desordem” e desperta no leitor a sensação de que ali está “a prova do que foi passado” (Farge, 2009, p. 18). Mas ela lembra que o arquivo não testemunha o real; ele apenas o representa, cria um efeito de realidade (Farge, 2009). Entre vestígios, dúvidas e lacunas, o arquivo, seja escrito, fotográfico ou audiovisual, aparece como um material vivo. Nesse sentido, suas reflexões nos ajudam a pensar também o arquivo familiar, que opera nesse mesmo terreno de vestígios, invenções e incertezas.

Ao pensar o arquivo a partir de Derrida, interessa observar como ele retorna às origens da palavra, do latim *archivum* ao grego *arkheion*, para mostrar que o arquivo sempre nasce de um lugar instituído, marcado por regras, poder e inscrição. Como afirma o autor, “não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão” (Derrida, 2001, p. 09). A partir da leitura freudiana, o filósofo entende o arquivo como aquilo que conserva e institui, mas também como aquilo que pode desviar ou arruinar seu próprio princípio. Nesse movimento, o arquivo aparece como gesto que tenta suprir uma falta, “a falta originária e estrutural da memória” (Derrida, 2001, p. 22), ao mesmo tempo em que exterioriza e materializa lembranças sobre algum suporte.

Em suas escritas, Samain (2012) auxilia também a refletir sobre o que é o arquivo a partir da abordagem de Derrida (2001), apresentando o arquivo como uma memória em latência, que não pertence apenas ao passado:

[...] O arquivo não pertence somente ao passado, não é fadado a permanecer num mero plano de desconstrução e de exumação. Sempre, confessará o seu desejo de um futuro, isto é, um projeto de construção, de reconstrução possível, um recomeço. Os arquivos são, de certo modo, as articulações, as conjugações (passado simples, passado composto, presente, futuro, condicional, imperativo, particípio) e as declinações de nossas aventuras humanas. [...] Eles não são apenas lugares de lembranças redescobertas que precisariam de reanimações. Devem ser encarados como sendo inquietações e questões para pensar, interrogar, levantar nosso presente [...] (Samain, 2012, p. 161).

A teórica Ariella Aïsha Azoulay aborda o arquivo no sentido de reconstruí-lo como uma tecnologia marcada por violência, posicionando-se de forma crítica tanto diante da teoria derridiana quanto da historiografia que celebra a democratização dos arquivos no

século XVIII, ao mostrar como essa narrativa de progresso apaga outras formas de lidar e se envolver com os documentos. Mais do que um espaço de guarda, o arquivo cria limites, define o que pode ser visto e o que é relegado ao esquecimento. Como afirma a autora, o arquivo opera historicamente como uma “máquina sinérgica da violência imperial” (Azoulay, 2023, p.53), apagando outras formas de relação com os documentos e transformando aquilo que destrói em “passado”. Sendo assim, trabalhar com arquivo não é apenas lidar com papéis ou imagens, mas enfrentar essa camada de violência que determinou como certos acontecimentos seriam registrados, ou silenciados. É por isso que Azoulay propõe o gesto de desaprender: recusar o arquivo como neutralidade e aproximar-se de pessoas e experiências que foram empurradas para fora do campo político.

Para Azoulay, qualquer trabalho com arquivo precisa começar desaprendendo o suposto caráter neutro do documento, reconhecendo que todo arquivo foi constituído em um mundo profundamente marcado pela escravidão e pelo colonialismo. “É preciso desaprender a neutralidade do documento e do arquivo para reconhecer que, não importa o que façamos, fazemos no mesmo mundo onde a escravidão foi lugar-comum durante séculos.” (Azoulay, 2023, p.169).

Isso não quer dizer, no entanto, que os arquivos não possam ser poéticos. Mauricio Lissovsky (2004) destaca a dimensão poética do arquivo, que entende o tempo histórico como infinito em todas as direções. A partir de sua leitura de Walter Benjamin (ANO), o autor aproxima essa dimensão de uma temporalidade descontínua, em que experiências “relampejam” na memória, rompendo com a linearidade histórica. No cinema de arquivo, isso se manifesta na montagem, que interrompe e desacelera o fluxo documental, criando novas camadas de sentido a partir do material original.

Nesse mesmo horizonte, França e Andueza (2019), compreendem o cinema de arquivo, não apenas como uma forma de resgatar imagens do passado, mas também uma prática de criação, de reinterpretação e deslocamento. Segundo as autoras, quem trabalha com arquivos é também um “destruidor”, alguém que desmonta e interroga traços já conhecidos para provocar outras formas de ver e sentir. O arquivo, quando retomado na montagem, se transforma, deixa de ser apenas registro para virar matéria de criação.

“Essa é uma foto que não foi feita para um filme ³”: fotografia de família, memória e cinema

Nesta seção, volto meu olhar para a fotografia de família e para as memórias que ela aciona, buscando compreender como essas imagens, inicialmente íntimas e cotidianas, acabam por constituir um arquivo familiar em constante transformação.

O uso das fotografias de família chamou a atenção do meu olhar quando assisti, pela primeira vez, ao curta-metragem *Travessia* (2017), de Safira Moreira, durante a disciplina de Cinema Afro-Diaspórico, cursada como optativa no bacharelado em Audiovisual da UFMS. As fotografias íntimas e domésticas, assim como os trabalhos artísticos contemporâneos que delas se apropriam, me atravessaram profundamente. Talvez por serem imagens que pertencem a um espaço próximo de nós, imagens que nos fazem mergulhar em lembranças, revisitar tempos, tocar a materialidade do passado.

Começo aqui pela frase dita na narração de *Fatura* (2019): “Essa é uma foto que não foi feita para um filme”. Essa afirmação abre caminho para pensar a fotografia doméstica, que os arquivos familiares estão inseridos, em como a fotografia doméstica muda completamente quando é deslocada de contexto. Charlotte Cotton (2010), ao discutir a fotografia íntima, fala justamente dessa capacidade que as imagens do cotidiano têm de ganhar novos sentidos quando saem do lugar original, do álbum, da

³ Trecho da narração do filme *Fatura* (2019) dir. Yasmin Thayná.

caixa, da parede da sala, e passam a circular em outros espaços. E é exatamente isso que acontece nos filmes analisados a seguir: a foto, que antes pertencia só à intimidade de uma família, atravessa o filme e se transforma. Ela deixa de ser apenas registro para virar, narrativa, memória compartilhada. Essa mudança de espaço faz a imagem respirar de outro jeito, abrir outras leituras, tocar outras experiências.

As fotografias analógicas dos álbuns familiares, especialmente, carregam essa potência material: são imagens sem intenção técnica, onde o erro e o acaso podem existir; imagens que não nascem com finalidade artística, mas que, ao serem mobilizadas pelas artes, seja pelo cinema ou pelas artes visuais, ampliam as fronteiras entre o pessoal e o coletivo, o doméstico e o artístico. São arquivos que se deslocam e adquirem novos sentidos quando reinscritos.

A autora Miriam Moreira Leite (2005), contribui com uma leitura sensível dos álbuns de família como instrumentos de identificação, nos quais procuramos os traços que o tempo inscreve nos corpos e nas histórias. O fascínio descrito por Leite (2005) em relação às fotografias de álbuns de família, esse impulso de buscar nas imagens os traços do tempo, de ver como fomos vistos, de reconhecer a nós mesmos no olhar do outro, ultrapassou os limites do álbum doméstico e foi incorporado por diversas práticas artísticas contemporâneas. A fotografia familiar, uma vez deslocada de seu contexto íntimo, torna-se linguagem, matéria poética, crítica e memorial. O gesto de abrir um álbum ou vasculhar uma caixa de fotografias antigas ganha novos sentidos quando inserido no campo da arte, não apenas como lembrança, mas como ação criadora.

Em seu livro *Álbum de Família: a imagem de nós mesmos*, Armando Silva (2008), ajuda a compreender como o arquivo se manifesta nos álbuns de fotografias de família. A fotografia familiar, quando guardada, transforma-se em arquivo e, como aponta o autor, torna-se um dispositivo que evoca memórias, reativa os sentidos no corpo e abre espaço para imaginar o que se passou naquele instante fixado pela imagem, especialmente quando a lembrança falha.

Para o Silva (2008), o arquivo é sempre uma forma de guardar e organizar, algo que depende de quem arquiva, mas também do que está sendo arquivado e da tradição a que esse objeto pertence. O álbum de família, nesse sentido, é sem dúvida um arquivo, porque guarda imagens, não só fotografias, e as organiza de maneira singular, por vezes única.

De acordo com Silva (2008), o álbum é uma espécie de impressão viva que confirma a existência. Ele é sobrevivente de um tipo de arquivo que exige corpo, impressão, um lugar físico para ser guardado. Pode ser colocado ao lado de objetos que, como diz o próprio autor, carregam traços da presença, como cartas manuscritas, fotografias impressas ou publicações. Mas o álbum não é apenas foto, ele também é narrativa, relato, memória contada por imagens e silenciosa em seus vazios. É arquivo, mas é também um lugar de olhar e de ser olhado.

Entre os estudos que abordam o uso do arquivo familiar no cinema, a pesquisa de Thais Blank (2012) sobre o cinema doméstico brasileiro contribui para pensar as relações entre imagens de família, memória e construção narrativa. No artigo *Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família*, a autora nos provoca a refletir sobre como imagens íntimas e pessoais podem ultrapassar o espaço privado e despertar memórias coletivas: “Como imagens familiares e pessoais podem ser compartilhadas e desencadear memórias comuns? Que relações podemos estabelecer entre imagens da banalidade do cotidiano e os destinos de uma época?” (BLANK, 2012p.).

Patrícia Machado (2023) nos provoca para pensar sobre arquivos pessoais da época da ditadura militar no Brasil, lançando atravessamentos sobre o arquivo pessoal e as relações com o espaço público a partir do encontro com o cinema:

As fotografias e filmes de família são, portanto, importante objeto de análise: compreender quando essas imagens irrompem o espaço público e que sentido produzem ao serem usadas no filme colabora

para refletirmos sobre a relação entre a história do cotidiano de sujeitos anônimos e a memória do país. O que contam essas imagens a partir de seu uso público? Como contribuem para a constituição de uma memória coletiva? (Machado, 2023, p. 96).

Pensar a imagem e a suas relações com a memória, Boris Kossoy (2005) oferece um olhar sensível e profundo sobre as camadas que habitam a fotografia. Para o autor, a imagem constitui um instrumento fundamental da memória, não apenas pelo que revela, mas principalmente pelo que silencia. Ao observar uma imagem fotográfica, deparamo-nos com múltiplas camadas de sentido. Segundo Kossoy (2005), a primeira é a camada visível: o que está ali, a superfície do registro, o testemunho visual de um instante. Mas há também uma segunda camada, mais sutil e silenciosa, que só se insinua a partir de um olhar atento e sensível, aquilo que está oculto na imagem, mas que pode ser intuído. Trata-se de sua realidade interior, aquela que nos convoca a imaginar contextos, afetos e histórias que a imagem não entrega de imediato.

Kossoy propõe que a fotografia seja, simultaneamente, documental e imaginária (2005, p. 44). Nesse entremeio, ela assume um papel ambíguo: é memória e invenção, presença e ausência, real e ficção. Olhar uma fotografia é, nesse sentido, exercer um gesto de escuta arqueológica, como quem escava camadas do tempo, do afeto e da história. A imagem não apenas registra, mas também constrói sentido. A partir dela, somos convidados a reconstruir narrativas, reativar memórias e, muitas vezes, inventar o que não foi dito. Essa tensão entre o visível e o invisível, entre o que se vê e o que se imagina, aproxima a fotografia de uma experiência subjetiva, que se relaciona profundamente com os modos como cada um de nós guarda, remonta e revive a memória.

No ensaio *O Relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens* (2005), Boris Kossoy discorre sobre a potência da fotografia de nos fazer "viajar no tempo". Ela cria um espaço de interlocução com o passado, permitindo que nos tornemos cúmplices de lembranças antes adormecidas. A imagem, nesse contexto, não apenas fixa uma memória, ela a reativa, atualiza, redimensiona. Por isso, o arquivo fotográfico, especialmente o familiar, torna-se tão potente: ele abriga fragmentos da memória em hibernação, à espera de um gesto, do toque, do olhar, da intervenção que os desperte.

Raymond Bellour (2001) no livro *Entre-imagens* explora a transição entre a imagem fixa e a imagem em movimento, destacando o vídeo como um meio fundamental que opera passagens entre diferentes formas de representação. Bellour (2001) argumenta que o vídeo é um "atravessador", estabelecendo um diálogo dinâmico entre a analogia fotográfica e suas transformações, criando um espaço onde o espectador é convidado a percorrer as imagens de maneira interativa. A fotografia, por sua vez, é vista como um simulacro que guarda a relação entre memória e olhar, funcionando como uma decomposição do passado que revela a memória involuntária.

As imagens são memórias, afirma Samain (2012), convocando-nos a olhar para. Segundo o autor, a imagem atua como lugar de questionamento dentro dos quais, escrevemos, também, a nossa história. Partindo das palavras de Samain (2012), a fotografia se apresenta como um veículo da memória, e o uso do arquivo familiar para conhecer as histórias de si mesmo desempenha um papel crucial na evocação das memórias pessoais que se entrelaçam com o coletivo.

A poética do arquivo familiar: arquivar-criar

Escrevo aqui a partir do encontro com os filmes selecionados, buscando olhar atentamente para os detalhes que reverberam nas práticas com o arquivo familiar

presentes nas obras. Para sustentar esse olhar e a escuta sensível das imagens, recorro a Penafria (2020), cujas reflexões oferecem palavras e caminhos para pensar a leitura das imagens e construir a análise fílmica.

Dentro desse universo do arquivo, íntimo, pessoal, doméstico, o arquivo familiar apresenta possibilidades potentes para criação audiovisual. É dentro dessa perspectiva do Cinema de Arquivo que escolho pensar os arquivos familiares: não apenas como documentos, mas como gesto, como campo de criação. Os filmes analisados, *Travessia* (2017), *Fatura* (2019) e *Eu temo que amanhã amanheça* (2021) se destacam por não só revisitarem histórias familiares, mas por incorporarem a própria materialidade do arquivo nos filmes. Cada obra, à sua maneira, reinscreve o arquivo e cria outras formas de ver.

Começo a análise pelo filme *Travessia* (2017) de Safira Moreira, foi a primeira produção desse corpus fílmico que encontrei, que me atravessou para pensar o arquivo familiar no cinema, antes olhava mais como artistas visuais mobilizaram esses arquivos em seus processos de criação, mas não pensava no cinema ainda.

O filme parte do encontro da realizadora com uma fotografia encontrada numa feira de antiguidades: a imagem mostra uma criança nomeada na legenda de “Tarcisinho” e sua babá, uma mulher negra sem nome, sem identificação, sem qualquer pista que indique sua história. A falta de nome naquela imagem ressoa com a ausência de fotografias de sua própria avó, abrindo uma ferida antiga no seu arquivo familiar. Safira vai atrás de respostas, pergunta à sua mãe, volta às lacunas do seu arquivo familiar e abre uma discussão sobre a história da fotografia no Brasil: quem pôde ter um álbum de fotografias no Brasil? quem teve direito à imagem e à memória visual?

Essas perguntas dialogam diretamente com Costa (2022), quando o autor discute o álbum como *arquivo branco*, estruturado por privilégios coloniais. E se aproximam também das reflexões de Azoulay (2024), quando argumenta que o arquivo fotográfico moderno se organiza por uma lógica imperial que determina quem é visto e quem permanece fora do enquadramento. “O arquivo é uma máquina sinérgica da violência imperial por meio do qual essa mesma violência é abstraída e depois extraída da passagem do tempo” (Azoulay, 2024, p. 53).

Travessia não fica apenas no passado: Safira cria outra possibilidade de arquivo ao colocar famílias negras diante da câmera, produzindo retratos que não existiam. É o que Derrida (2001) chama de arquivo vivo: algo em movimento, aberto, que não pertence só ao passado.

Diante dessas questões, interessa observar como *Travessia* incorpora o arquivo não apenas como tema, mas como gesto em cena. Volto meu olhar para duas sequências do filme que considero centrais para compreender esse movimento entre falta, reinscrição e criação. A primeira aparece logo no início, quando vemos o manuseio das fotografias em cena, mãos que tocam, exibem e convocam imagens que carregam ausências, silêncios e disputas de memória. A segunda surge mais adiante, caminhando para o final do filme, na construção dos novos retratos, quando a diretora coloca famílias negras diante da câmera, produzindo a criação de novos arquivos familiares.

O arquivo no filme é mostrado em cena, manipulado, observado, reconstituído. Tatear a imagem, senti-la, mostrá-la: a fotografia não aparece apenas na montagem, mas dentro do espaço filmado. Há um gesto de abrir e visitar o álbum como quem o mostra a uma visita que chega em casa.



Travessia, dir. Safira Moreira, 5'min, 2017.

Em seguida, o filme cria um novo arquivo, uma imagem que nasce dentro do próprio filme: um arquivo vivo (Derrida, 2001), capaz de instaurar novas narrativas e reescrever histórias silenciadas. O gesto de revisitar o passado serve para recriar o presente pela arte.

Ao criar esses retratos com famílias negras, Safira Moreira devolve o olhar que a história tentou negar. A diretora amplia a estaticidade da fotografia ao transformá-la em imagem em movimento, construindo um arquivo que respira junto do filme. Em diálogo com Leda Maria Martins (2021), que pensa o corpo como corpo-imagem, *Travessia* apresenta esse entrelaçamento: os corpos entram na cena do arquivo e reescrevem as ausências deixadas pela história branca e colonial da fotografia.



Travessia, dir. Safira Moreira, 5'min, 2017.

Em *Fatura* (2019), o arquivo é coletivo. É composto por fotografias de inúmeras famílias de uma mesma comunidade, que compartilham momentos e celebrações em torno da comida. O arquivo não é apenas fotográfico: inclui também filmagens domésticas. O filme inteiro se constrói a partir do arquivo; a realizadora não produz novas imagens para a produção. A força está na criação da narrativa da memória, especialmente pela narração em off, que entrelaça as experiências que acompanham a obra.

No filme, a diretora observa as fotografias de outras famílias, de amigos e vizinhos, e percebe nelas semelhanças e singularidades que lembram os arquivos de sua própria família. Há algo que atravessa essas imagens, que as conecta: a comida. Presente em primeiro plano, presente em cada gesto e celebração, a comida atravessa o olhar da diretora e se torna fio condutor da memória e das relações familiares, como ela mesma aponta na produção.

Ao mesmo tempo, a realizadora olha para a fotografia de famílias negras, em diálogo com a pesquisa imagética de Safira Moreira, de criar arquivos familiares de famílias negras em *Travessia* (2017); Yasmin Thayná evidencia esse gesto ao abrir os álbuns de família em cena, tornando visível a memória e as narrativas dessas famílias.

Como diz em determinado momento na narração em *off* no filme: “A foto é de todo mundo, típica de famílias negras.” Essa frase resume a maneira como *Fartura* incorpora o arquivo familiar à sua estrutura poética. O pessoal torna-se coletivo. A memória pessoal encontra a memória coletiva. A narração traz as vozes da experiência e ressignifica o arquivo como escuta sensível.

O arquivo no filme é incorporado à montagem, aproximando-se da estética do fotofilme (Elias, 2009). Em uma das sequências, caminhamos pela imagem, pelo enquadramento, pelo reenquadramento, manipulando a fotografia dentro do próprio filme. Há uma cena em que a imagem desaparece: a imagem não dá conta do relato que a voz narra, e é a narração que sustenta a experiência sensível.



Fartura, dir. Yasmin Thayná, 26', 2019.

Em *Eu temo que amanhã amanheça* (2021), de Cainã Siqueira, o gesto com o arquivo é arqueológico. O filme parte da investigação da história familiar, especialmente da avó do diretor, cuja presença é marcada muito mais pela ausência. Ao buscar essa história, Cainã lida com rastros, silêncios, documentos incompletos, tensões entre o que foi lembrado e o que foi apagado.

O filme de Cainã Siqueira investiga a história da própria família, escavando lacunas e silêncios ligados ao processo de embranquecimento. Diante da ausência de imagens da avó, o realizador aciona um gesto arqueológico no sentido proposto por Catherine Russell (2018): um movimento de busca, escavação e reinscrição do que foi apagado. Ao pensar o cinema como arqueologia, Russell (2018), descreve exatamente esse gesto de manipular camadas de tempo, seguir vestígios e organizar um arquivo possível a partir de fragmentos, procedimento que se articula diretamente com o que vemos no filme.

Assim, o filme não tenta reconstruir uma história total. Em vez disso, constrói uma narrativa que assume o que falta, dando forma ao vazio deixado pela ausência de

imagens. O arquivo, aqui, é tanto o que resta quanto o que falta. A busca pela avó é, portanto, a busca por uma imagem que talvez nunca tenha existido, mas que mesmo assim orienta todo o percurso.

A busca pela história da avó mostra também o desconhecimento de Cainã sobre sua história, nos fazendo pensar nos caminhos que percorremos para nos conhecermos, Precisamos voltar, retornar para antes, para as memórias, para quem veio antes. Na fotografia de família buscamos uma identificação nossa, como apontam Barthes (1984) e Leite (2005).

Ao inscrever o próprio corpo na imagem, o realizador cria camadas entre arquivo e presença, gesto que se articula com *Travessia* na construção de um corpo-imagem, conforme Leda Maria Martins (2021).



Eu temo que não amanheça, dir. Cainã Siqueira, 11'30, 2021.

O arquivo como travessia: do pessoal ao coletivo

O uso de arquivos familiares apresenta imagens de um lugar doméstico, composto por cenas cotidianas que se encontram no trivial da vida. Essas imagens, ao serem incorporadas nos filmes, mobilizam a memória de campo pessoal, íntimo, revelando as relações familiares e suas memórias.

Essas narrativas constroem suas poéticas a partir do arquivo familiar, ativado ora como memória própria, ora como apropriação crítica de memória de outras famílias, revelando como o pessoal se torna coletivo ao ser reelaborado pelo cinema.

Ultrapassando as fronteiras de um arquivo do íntimo, do doméstico, o arquivo de família parte de um lugar do comum, e justamente por partir desse lugar, ao encontro com os arquivos incorporados nos filmes, o espectador é atravessado por essas imagens. Em cada corpo há a memória do arquivo de família, mesmo que não seja o arquivo de sua família, há uma identificação, que segundo Leite (2005), interpreta essas imagens como instrumentos de identificação, nos quais buscamos ver como os outros nos veem e reconhecer os traços que o tempo inscreve em nossos corpos e histórias.

O arquivo, uma vez mobilizado para o espaço da criação, se desprende da função de testemunha e passa a habitar outros sentidos. Essa movimentação com o arquivo tem permitido que cineastas inventem outros modos de narrar, não a partir do que é novo, mas do que já existe, do que foi guardado, esquecido, ou mesmo apagado. Na montagem, essas imagens são revisitadas e colocadas em relação, criando sentidos

para além da representação do real. O arquivo, nesse processo, vira matéria em transformação, um espaço onde o gesto criativo também é um gesto de reinvenção.

Reunidas, as três obras aqui analisadas nos convidam a repensar o papel do arquivo familiar no cinema contemporâneo. A análise revela que, ao serem mobilizadas pelos realizadores, as imagens de família deixam de ocupar apenas o lugar do testemunho do real, da constatação dos arquivos, para se tornarem matéria de invenção e criação. Não se trata apenas de recuperar lembranças pessoais, mas de reinscrever histórias, tensionar apagamentos e criar novas possibilidades de leitura para o passado. Nesse processo, aquilo que parecia íntimo e doméstico se abre para dimensões sociais mais amplas, articulando debates sobre memória, identidade, racialidade e pertencimento. O arquivo familiar, portanto, não é acionado como prova, mas como potência, como espaço de reverberação poética, política e sensível.

Portanto, o que emerge desta pesquisa é a observação de que o arquivo, nesses filmes, não é uma instância estática, mas um corpo vivo que se transforma a cada gesto de criação. Entre o pessoal e o coletivo, entre o registro e a fabulação, essas imagens criam contra-narrativas capazes de deslocar modos hegemônicos de ver e de contar. O arquivo vira travessia, algo que vibra entre o que sobrou e o que ainda pode ser reinventado, entre a memória que recebemos e a memória que seguimos criando.

Referências

AZOULAY, Ariella Aïsha. História potencial: desaprender o imperialismo. São Paulo: Ubu Editora, 2024.

BARTHES, Roland. A câmara clara: nota sobre a fotografia. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BLANK, Thais. Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família. Revista Digital de Cinema Documentário, 5-20, 2012.

_____. Cinema doméstico brasileiro (1920-1965). Rio de Janeiro: Appris, 2

BELLOUR, Raymond. Entre-imagens: foto, cinema, vídeo. Campinas: Papirus, 2001.

COSTA, Rodrigo Lopes. Álbum de família na arte/educação: matéria de ficção. 2022. 252 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2022.

COTTON, Charlotte. A fotografia como arte contemporânea. Tradução Silvia Maria Mourão Netto. São Paulo: Martins Fontes, 2010. 248 p.

DERRIDA, J. Mal de arquivo: uma impressão freudiana. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

ELIAS, Érico M. Fotofilmes: da fotografia ao cinema. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2009a.

FARGE, Arlette. O Sabor do Arquivo. Trad. Fátima Murad. São Paulo: Edusp, 2009.

FRANÇA, A.; ANDUEZA, N. O cinema de arquivo e a (des)pedagogia das sensibilidades: uma imersão em outros espaços e tempos. Acervo, [S. l.], v. 32, n. 3, p. 64, 2019.

LEITE, Miriam M. Retratos de família: imagem paradigmática no passado e no presente. In: SAMAIN, Étienne (org.). O fotográfico. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 2005.

LINS, Consuelo; BLANK, Thais. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. 2012. Disponível em: <<https://revistas.usp.br/significacao/article/view/71254>>. Acesso em 20 out. 2025.

LINS, Consuelo; REZENDE, Luiz; FRANÇA, Andrea. A noção de documento e a apropriação de imagens de arquivo no documentário ensaístico contemporâneo. Revista Galáxia, n. 21, p. 54-67, 2011. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/5597>

LISSOVSKY, Mauricio. Quatro + uma dimensões do arquivo. In: MATTAR, Eliana (org.). Acesso à informação e política de arquivos. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2004. p. 47-63.

KOSSOY, Boris. Fotografia e memória: reconstituição por meio da fotografia. "In: SAMAIN, Étienne (org.). O fotográfico. 2ª ed. São Paulo: Hucitec, 2005.

_____. O relógio de Hiroshima: reflexões sobre os diálogos e silêncios das imagens – Revista Brasileira de História, Vol. 25, No. 49, 2005.

MACHADO, Patrícia. Do arquivo à montagem: uma análise da produção e usos de imagens públicas e domésticas dos anos da ditadura militar no Brasil. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 36, n. 79, p. 1-18, mai./ago. 2023. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/eh/a/pXjhhvBDwVcBZKn3mZscQ9D/>. Acesso em: 20 out. 2025.

PENAFRIA, Manuela. Análise de filmes: conceitos e metodologia(s). In: CONGRESSO SOPCOM, 6., 2009, Lisboa. Anais eletrônicos. Lisboa: SOPCOM, 2009. Disponível em: <<https://arquivo.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf>>. Acesso em: 27 out. 2025.

MARTINS, Leda. M. Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

RUSSELL, Catherine. Archiveology: Walter Benjamin and archival film practices. Durham: Duke University Press, 2018.

SAMAIN, Etienne. As peles da fotografia: fenômeno, memória/arquivo, desejo. VISUALIDADES, Goiânia, nº1, 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/23089/13635>>. Acesso em: 27 out. 2025.

Filmografia

TRAVESSIA. Direção de Safira Moreira. 2017, 5 min. Disponível em: <<https://vimeo.com/236284204>> . Acesso em 27 out 2025.

CAIXA D'ÁGUA: QUI-LOMBO É ESSE?. Direção de Everlane Moraes. 2013, 15 min.

FARTURA. Direção de Yasmin Thayná, 2019, 27 min. Disponível em: <<https://embaubaplay.com/catalogo/fartura/>> . Acesso em 27 out 2025.

EU TEMO QUE NÃO AMANHEÇA. Direção Cainã Siqueira. 2021, 11 '30 min.

CINEMA CONTEMPORÂNEO. Direção de Felipe André Silva. 2019, 5 min. Disponível em: <<https://embaubaplay.com/catalogo/cinema-contemporaneo>> . Acesso em 20 nov. 2025.

A MORTE BRANCA DO FEITICEIRO NEGRO. Direção de Rodrigo Ribeiro. 2020, 10' min.

RETRATOS FANTASMAS. Direção Kleber Mendonça. 2023, 93 min