

FOTOFILMES E REPRESENTATIVIDADE NEGRA EM "TRAVESSIA" (2017), DE SAFIRA MOREIRA


Mateus Silva de Souza¹
Maria Beatriz Colucci²


Resumo: Este artigo investiga os fotofilmes, produções híbridas que transitam entre a fotografia e o cinema. Nesses filmes, analisamos os trânsitos entre as imagens, compreendendo aspectos históricos e de linguagem, bem como as transformações dos processos fotográfico e cinematográfico, que ressignificaram as práticas audiovisuais. Observamos as experiências contemporâneas brasileiras e, particularmente, o filme "Travessia" (2017), curta-metragem de Safira Moreira que motivou inúmeras reflexões e trata da ausência das imagens em contextos de exclusão vivenciados por famílias negras. A presença da fotografia no quadro cinematográfico ressignifica essa ausência e afirma uma produção de autoinvestigação de cineastas negras brasileiras que confronta as fragmentações e lacunas relacionadas à visibilidade das temáticas étnico-raciais no cinema.

Palavras-chave: Fotografia contemporânea. Fotofilmes brasileiros. Representatividade negra.

PHOTOFILM AND BLACK REPRESENTATION IN "TRAVESSIA" (2017), BY SAFIRA MOREIRA

Abstract: This article investigates photofilms, hybrid productions that move between photography and cinema. In these films, we analyze the movements between images, understanding historical and language aspects as well as the transformations in the photographic and cinematographic processes that gave new meaning to audiovisual practices. We observed contemporary Brazilian experiences and, particularly, the film "Travessia" (2017), a short film by Safira Moreira that motivated countless reflections and deals with the absence of images in contexts of exclusion experienced by black families. The presence of photography in the cinematographic framework reframes this absence and affirms a self-investigative production by black Brazilian filmmakers that

1. Graduando do Curso de Cinema e Audiovisual, Departamento de Comunicação Social, da Universidade Federal de Sergipe.  [ORCID](#)

2. Doutora em Multimeios pela UNICAMP e docente do Curso de Cinema e Audiovisual e do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE), da Universidade Federal de Sergipe.  [ORCID](#)

confronts the fragmentation and gaps related to the visibility of ethnic-racial themes in cinema.

Keywords: Contemporary photography. Brazilian photofilms. Black representation.

Introdução

Fotografia e cinema revolucionaram nossa maneira de contar histórias visualmente. Se a fotografia permitiu o registro de instantes congelados no tempo, o cinema possibilitou também registrar esse fluxo, com as narrativas em movimento. Ambos influenciaram esteticamente e foram influenciados pelas artes visuais, que chegaram ao século XX sob a marca das vanguardas artísticas do modernismo, questionando princípios hegemônicos nas artes desde o período do Renascimento.

A produção de imagens fotográficas e cinematográficas e o acesso aos meios de produção sempre foram privilégios das classes dominantes, de maioria branca. Restou às classes trabalhadoras e aos grupos sociais minoritários uma ausência de imagens de si e de suas famílias, ou imagens estereotipadas e orientadas por uma estética totalmente desvinculada de suas raízes ancestrais. Como nosso país sempre foi marcado por profundas desigualdades raciais, esses processos de marginalização levaram a um processo identitário falho, ao minimizar as ramificações de narrativas inerentes àqueles invisibilizados, especialmente a população negra. Grosso modo, restou como dominante na fotografia e no cinema, em seus princípios, narrativas de branquitude pouco diversas. Como realçou Batista (2021), a partir de Bento (2002) e Cardoso; Muller (2018) o conceito de branquitude diz respeito à identidade racial do branco brasileiro. O conceito engloba o pertencimento étnico racial, a corporeidade, o privilégio da superioridade simbólica e material na estrutura racista, atribuídos aos sujeitos brancos, como também indicam Cardoso e Muller (2018). Nesse contexto, ser branco significa utilizar seu poder de classificar os outros e organizar a história a favor da manutenção de sua posição na hierarquia racial (p. 53).

A partir desse tensionamento, visamos refletir, neste artigo, por meio do filme "Travessia" (2017), de Safira Moreira, a configuração de obras que transitam entre a fotografia e o cinema, comumente chamadas de fotofilmes, perpassando pelos processos de produção da fotografia contemporânea. Nesse sentido, discutimos o caráter histórico e as representações sociais constituídas por essas experiências, evidenciando a diversidade e o hibridismo como suas características marcantes.

Breve contexto sobre os fotofilmes

No caso dos fotofilmes, é importante destacar primeiramente que a imagem fílmica é sempre uma aparição. Esta imagem, como afirmou Jacques Aumont (2012, p. 179), "[...] como objeto de percepção está submetida em seu conjunto a um processo de aparecimento/desaparecimento brutais, e não aparece em progressão, por desvendamento, como no caso de todos os outros objetos visuais". De modo geral, as imagens técnicas, desde a cronofotografia³, encontraram uma via complexa para representação dos movimentos do mundo e de suas temporalidades. Vilém Flusser (1985) já apontava essa complexidade também afirmando o simbolismo das imagens técnicas:

A aparente objetividade das imagens técnicas e ilusória, pois na realidade são tão simbólicas quanto o são todas as imagens. Devem ser decifradas por quem deseja captar-lhes o significado. Com efeito, são elas símbolos extremamente abstratos: codificam textos em imagens, são metacódigos de textos (Flusser, 1985, p. 20).

Flusser chama a atenção sobre os processos subjetivos que se relacionam com a interpretação das imagens mediadas por aparelhos. Na procura por essas conexões, as imagens cinematográficas e a fotografia foram se comunicando em determinadas áreas e aspectos durante vá-

3. "Denomina a fotografia realizada com o auxílio de câmaras especialmente projetadas para esse fim, em intervalos de tempos constantes, de forma a permitir o estudo dos movimentos e da locomoção animal ou mecânica." (Vasquez, P. K. **Dicionário técnico da fotografia clássica**, Rio de Janeiro: Funarte, 2024).

rias décadas; suas características se aproximavam e seus valores seguiam sendo questionados por princípios de desenvolvimento socioestrutural (Machado, 1997).

Assim, a inserção da imagem fotográfica no cinema ganha força no final dos anos 1950 e início da década de 1960, particularmente no período da *nouvelle vague* francesa. De acordo com Alfredo Manevy (2009), o impacto deste movimento foi significativo para as estruturas narrativas porque os cineastas eram mais suscetíveis à experimentação e percebiam o cinema como projeto de vocação cultural e social (Manevy, 2009, p. 244).

Nesse mesmo contexto, vimos, com o florescer os fotofilmes, produtos realizados por meio de um recurso chamado “animação da imagem”. Podemos dizer que todo tipo de cinema é, também, uma animação de fotografias, no sentido lato da palavra: “Sabemos que o cinema é constituído, em sua essência, por fotografias que, colocadas em sequência em um ritmo rápido, ganham vida, são animadas pelo toque ‘mágico’ do movimento contínuo, que se contrapõe frontalmente à estaticidade do instantâneo fotográfico” (Elias, 2009b, p. 71-72). Essa característica de agrupamento contínuo reflete então na conceitualização base do que é um fotofilme, utilizando-se da animação fotográfica como método geracional fílmico.

A limitação que a captura da câmera encontra, mesmo quando disposta em 24 quadros por segundo, reverbera na quebra temporal, onde técnicas mistas se amparam no processo criacional, levando ao movimento. Quando essa sinestesia se aplica de maneira contínua, cinema e fotografia se cruzam de maneira a interpretar as pressupostas conjunções com a finalidade de se gerar uma estrutura cinematográfica.

Entretanto, enquanto no cinema a relação entre tempo e imagem se apresenta dinâmica quanto a sua aparição na tela, ligada à montagem, a sucessão de imagens dentro do fotofilme é construída a partir do elo entre a disposição das fotografias e o tempo de ponderação sobre cada interpretação gerada em sequência, dada a forma contínua de observação. Se os planos são desenvolvidos de maneira a compreender os espaçamentos e a duração das cenas, a unidade fotográfica é, portanto, o parâmetro interpretativo das possíveis narrativas, levando a composição ilusória que as construções cinematográficas aplicam. (Elias, 2009a).

Tecnicamente, a captura para cada um desses segmentos é abordada de forma única, a sensibilidade de captação, seja por uso técnico prático, como as diversas utilizações do obturador, ou como as infinitas possibilidades narradas de se apresentar uma fotografia, trabalham a sensibilidade referente ao modo inventivo e de maneira fluida cuidam para que a diege-se seja múltipla (Elias, 2009a). A história, no entanto, não corresponde ao período de exibição, essa temporalidade pode estar implícita ou somente incorporada ao sentido ou a corporalidade histórica.

No contexto histórico brasileiro, os anos 1960 e 1970 foram marcados por um período de caos político, como reflexo dos movimentos de resistência à ditadura civil-militar instalada no país desde o golpe de 1964. As produções cinematográficas refletiram a censura imposta que, para além de questões estéticas, ceifava as discussões sociais aplicadas aos filmes e não somente proporcionava um direcionamento narrativo. Essa conjuntura muda a partir da abertura política promovida no final dos anos 1980, com o cinema brasileiro retornando às tematizações políticas e sociais.

Mas a grande mudança refere-se ao desenvolvimento tecnológico representado pelos equipamentos digitais portáteis – as câmeras fotográficas digitais DSLR, especialmente – que mostraram, a partir dos anos 1990, como o acesso aos meios de produção facilitou ao cinema brasileiro, e de modo particular aos filmes de curta-metragem, a incorporarem em suas narrativas os discursos sociais e políticos que ficaram à margem.

Representatividade negra, acesso e fragmentos

Ao enfatizar as interações sociais e as demandas tecnológicas, os abismos coletivos encontraram inúmeros aspectos e um deles sem dúvida foi a questão da representatividade, que se entende como a “qualidade de alguém, de um partido, de um grupo ou de um sindicato, cujo embasamento na população faz que ele possa exprimir-se verdadeiramente em seu nome” (Representatividade, 2023), como descrito no verbete. Em resumo, é o reflexo de um grupo excluído ou que é tratado com banalidade, por associações influentes nas ramificadas vias sociais.

Ao assimilar as disparidades de acesso à tecnologia em meio às mais variadas regiões do Brasil, podemos observar que, mesmo com uma diferença decrescente ao longo dos anos, o acesso à tecnologia permanece situado em classes mais altas, proveniente do consumo na internet, conforme dados da pesquisa TIC Domicílios 2022, realizada pelo Centro Regional para o Desenvolvimento de Estudos sobre a Sociedade da Informação (Cetic.br), agrupados nas classes A (93%) e B (91%), em relação às classes C (81%) e DE (60%). Essa desproporção também é observada quando se aplica um recorte de regionalidade, como o sudeste com (82%) de acesso, em conformidade ao Norte e Nordeste, com (76%) e (78%), respectivamente. Esse fator segue ligado à distribuição de renda e exclusão que acometem o cenário nacional. Ao discorrer sobre as dificuldades de inclusão e acesso, pode-se observar a desigual concentração de renda presente nas regiões do país. Essa distribuição é disfuncional, pois delimita a aproximação, uma vez que a relação entre a repartição de renda, entre remuneração e benefício e distribuição de renda através das pirâmides sociais constitui uma falta de equilíbrio.

A infraestrutura, portanto, é o ponto de análise nesse caso. A característica processual de industrialização gerou uma diferença gigantesca entre as regiões, produzindo um afastamento de narrativas e características culturais que invisibilizam populações e realidades historicamente marginalizadas. A autorrepresentação se dispõe como um artifício delimitado, pautada pela aculturação⁴, esse sistema de invisibilidade que acomete padrões sistemáticos desenvolvidos desde a segunda metade do século XIX. Incorporar historicamente esses processos é analisar as raízes que se formaram a partir de construções etnográficas estratégicas para determinar fluxos e narrativas sociais e econômicas.

Por mais que o Brasil seja um país em sua maioria negra, com 56,1% autodeclarados, segundo dados IBGE/CENSO (2022), atos racistas ainda perpetuam seus arquétipos e seus avanços. A mídia brasileira sempre teve uma dificuldade em representar esses corpos, e a grande maioria suas questões sempre são tratadas em uma posição de serventia, mesmo após 134 anos do período escravocrata legalizado.

4. Processo de modificação cultural de indivíduo, grupo ou povo que se adapta a outra cultura ou dela retira braços significativos. Fusão de culturas decorrente de contato continuado.

Quando abarcadas por um recorte racial, essa representatividade se apresenta ainda mais complexa. As concepções imagéticas de corpos negros durante a construção histórica nacional foram configuradas por inúmeros questionamentos, e o principal deles era a real motivação da representação negra: os argumentos utilizados eram os de que esses corpos não apresentavam características de relevância cultural, sendo assim sempre eram apresentados como animais em sua essência.

Os estúdios de fotografia realizavam categorias para distribuir essa apresentação dos corpos negros, sendo algumas dessas: as fotos dos escravos domésticos que eram levados pelos seus senhores, anexadas depois aos álbuns de família como troféus, utilizando-se de vestimentas europeias e características caucasianas para uma idealização de controle cultural; a utilização dos mesmos como exóticos, com a utilização de suas imagens para servir de lembrança a um universo incomum, e assim como registro etnográfico, para pautar as construções racistas que eram desenvolvidas na época.

As características dessas construções raciais, no que lhes concerne, eram marcadas na pele das pessoas negras, uma vez que sua cor era traçada como principal símbolo racial, resplandecendo suas reais histórias. Muitas pessoas escravizadas tinham em sua pele uma série de sinais que distinguiam a sua ancestralidade, algumas delas sendo uma espécie de relação com sua trajetória; uns tinham sinais de sua etnia africana, marcas de castigos, de posse de antigos donos ou até mesmos em deformidades que se faziam presentes por inúmeras atividades exploratórias. Todas essas impressões eram creditadas de maneira a silenciar ainda mais aquelas vozes, mascarando-as de maneira a configurar uma contextualização de luta e força, quando a dor e os reais acontecimentos seguiam em completo silêncio, como afirma Koutsoukos (2006, p. 103), sobre as imagens colecionadas 'como 'entretenimento', mas que "[...] também ajudavam a (re)afirmar o sentimento íntimo de superioridade dos consumidores. Outra parte dessas fotos foi explicitamente usada como coleta de dados para sustentação de trabalhos 'científicos' e teorias racistas então em voga".

Na luta por se integralizar e ser aceito pela sociedade, o negro, geralmente, busca meios para passar despercebido diante da sociedade, como cita Bell Hooks (2019), que formaliza a necessidade de um questionamento aos padrões que se apresentam coletivamente. Buscar maneiras de se modificar essas análises é também um método de garantir as transformações necessárias a partir de uma ótica que induz a voz ao seu real vocalizador, sendo o agente de sua própria história. Segundo hooks (2019, p. 48):

Muitas pessoas negras nos veem como se ‘faltasse algo’, como se fôssemos inferiores quando comparados aos brancos. É impressionante a escassez de trabalhos acadêmicos contemplando a questão do auto-ódio dos negros, examinando as formas como a colonização e a exploração de pessoas negras é reforçada pelo ódio racial internalizado via pensamento supremacista branco. Poucos acadêmicos negros abordam extensivamente a obsessão negra com a branquitude (hooks, 2019 p. 48).

Essa conceitualização de supremacia branca encontrou apoio na observação contemplativa de acesso à tecnologia; ao adquirir capacidade de controle narrativo, a sociedade negra pode então reagir de maneira efetiva, com a criação das TVs comunitárias e o cinema negro, por exemplo. Ao obter acesso aos meios midiáticos, essa população conseguiu mais visibilidade, alcançando um número maior de pessoas e ampliando as perspectivas ligadas às lutas políticas, unificando ideias e grupos e combatendo estereótipos raciais.

Representações, logo, também são maneiras de se definir um recorte no tempo e espaço, mas esses recortes também encontram sua dificuldade. Contemplando a questão de uma maneira ampla, podemos nos ater à história da fotografia como forma a contextualizar o recorte, lembrando os marcos tecnológicos. Sua utilização no cinema veio em anexo ao caráter documental e pavimentou um panorama narrativo. Como sugere Entler (2007, p. 29): “Toda fotografia reconstrói seus lugares e personagens com base em códigos estabelecidos por alguma tradição. Ser fotografado é, portanto, ser apreendido por categorias estéticas e epistemológicas”. Essa análise enfatiza as transições e os avanços tecnológicos aplicados na fotografia, desde o analógico até o digital.

Como mencionamos, as mudanças no suporte transformaram, de certo, o modo como a memória é registrada, e isso tem influência direta na maneira de narrar histórias, assim como na forma como esses registros são guardados. Podemos observar o quanto a materialidade dessa documentação foi se modificando temporalmente tomando como exemplo os álbuns de fotografia, ou álbuns de família, que de papel se converteram em arquivos digitais. Em relação à visibilidade das questões étnico-raciais no Brasil, no cinema e audiovisual, pode-se perceber, de forma geral, que o digital impactou positivamente pela facilidade de acesso aos meios de produção, contando também com o apoio de iniciativas e experiências com o audiovisual em contextos educativos.

A potência de "Travessia": memória e representatividade negra

O cinema de Safira Moreira, e especialmente o curta "Travessia" (2017) é visto, como um cinema que trata sobre as "políticas da memória", como forma de (re)elaboração de vivências e histórias familiares marcadas pela invisibilidade social, a partir de narrativas de autoinvestigação ou autorrepresentação, em que a discussão sobre a ausência-presença dos arquivos imagéticos é posta em questão. O filme aborda as questões de representatividade para além do observativo, adentrando em uma sistemática composição imagética e cultural dos aspectos que exumam a naturalidade e essência das realidades de corpos negros no Brasil.

"Travessia" foi o primeiro curta-metragem de Safira, cineasta baiana radicada no Rio de Janeiro, que já ganhou vários prêmios em festivais no Brasil e no mundo. Como informa o curador Heitor Augusto (2018), no Catálogo do 20º FestCurtasBH, o filme "[...] é marcado por uma dialética entre diagnosticar as fotografias de pessoas negras no século 19 e começo do 20, que remetem majoritariamente a trabalho e subserviência e estancar a ferida, provendo curas por meio das fotografias posadas feitas pelo próprio curta" (2018, p. 113-114).

Figura 1 – A voz de minha mãe ecoou: frame do filme “Travessia”, 2017



Fonte: <https://vimeo.com/236284204>.

O curta parte de pesquisas da cineasta em feiras de antiguidades na cidade do Rio de Janeiro, onde buscou registros fotográficos de pessoas negras. Porém, Safira se depara com fotografias de pessoas negras, mas feitas e guardadas por pessoas brancas – como é o caso da fotografia que compõe o início da narrativa de “Travessia” (2017) (Figura 1), com a narração em off do poema “Vozes-Mulheres” (2017), de Conceição Evaristo:

A voz de minha bisavó/ ecoou criança/ nos porões do navio./ ecoou lamentos/ de uma infância perdida./ A voz de minha avó/ ecoou obediência/ aos brancos-donos de tudo./ A voz de minha mãe/ ecoou baixinho revolta/ no fundo das cozinhas alheias/ debaixo das trouxas/ roupagens sujas dos brancos/ pelo caminho empoeirado/ rumo à favela/ A minha voz ainda/ ecoa versos perplexos/ com rimas de sangue e fome./ A voz de minha filha/ recolhe todas as nossas vozes/ recolhe em si/ as vozes mudas caladas/ engasgadas nas gargantas./ 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 (Evaristo, 2017, *apud* Travessia, 2017)⁵.

Safira parte, então, a uma busca por arquivos de pessoas negras: “Ao ‘abrir sua escuta’ (expressão usada por ela na página do projeto) para os arquivos de pessoas negras, ela se depara com os mais variados relatos

5. EVARISTO, C. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

afetivos e singularizantes sobre as imagens das famílias negras, e que des-
toam inteiramente daquelas fotos 'sem nome e sem endereço' encontradas
nas feiras" (Augusto, 2018).

O filme apresenta o legado e a historicidade que a família da re-
alizadora deixam quanto à fotografia, e essas memórias vão de encontro
às construções e aos acontecimentos sociais que abarcam a vida daqueles
que se foram ou que ainda estão presentes. Os corpos negros dispostos na
tela compõem o núcleo familiar de maneira a creditar a realidade que se
encontravam e suas 'indecorosidades' perante as adversidades que a vida
trouxe. A ancestralidade ecoa enquanto a voz da realizadora apresenta as
cicatrizes que a sociedade deixou em sua família, uma vez que as sub-re-
presentações integram toda a construção política, de espaçamento e
cultura que a subjetividade do olhar negro sofreu. Ao se exprimir o apaga-
mento que a mulher afro-latinoamericana sofre, compreende-se que esses
dinamismos ocorrem a partir de um agrupamento de ideias, ao se definir
uma universalização a qual a mulher é disposta em uma categoria. Essa
integralização é formalizada, pois as necessidades e os entendimentos fe-
mininos são abordados na manipulação da coletividade, onde o intelec-
to negro é questionado enquanto produção de conteúdo. Em "Travessia",
a lamentação não é tratada como vitimismo, mas como questionamento
sobre o porquê dessas atitudes, refletindo um recorte específico, sendo a
matriarca da família a voz do coletivo.

Kênia Freitas (2019, p. 163) também analisa a presença de um "cor-
po coletivo" no filme de Safira. Para Freitas, as imagens são pensadas, em
primeiro lugar, como ausências: "a falta ou ínfima presença dos registros
fotográficos familiares negros [...]. Porém, o segundo movimento do filme é
o de transformar a ausência em criação na tela, posando para a câmera do
filme o retrato de diversas famílias negras. Há também um entendimento
de um corpo coletivo". Em outro artigo, a autora conceitua o que entende
por cinema negro, a partir de Fanon (2008), afirmando uma existência ne-
gra e autodeterminada onde, além da autoria, importa a experiência vivida:

[...] parece-nos interessante também entender essa experiência vivida, a par-
tir de Frantz Fanon, como ambígua: "pois não há um preto, há pretos" (Fanon,
2008, p. 123). [...] Este debate relaciona-se ao âmago da existência negra em

sociedades de supremacia branca. Ao descrever a sua experiência vivida de negro, Fanon demonstra a irresolubilidade entre os processos de opressão da anti-negritude e de afirmação de uma existência negra plena, autodeterminada (Fanon, 2008, p. 123). (Freitas, 2018).

“Travessia” costura as poucas fotografias que lhes foram dadas acesso (Figura 2) como representatividade da grandiosidade que a pele negra exprime. As famílias, em suas múltiplas idealizações, são apresentadas para continuar a investigação inicial, que explora os laços familiares como estruturas fortificadas, que não se desmancham com o tempo.

Figura 2 – A fotografia no filme, frame de “Travessia”, 2017



Fonte: <https://vimeo.com/236284204>.

O filme também explora a sensibilidade da fotografia analógica em conjunto com as características que constituem os espaçamentos sociais: o granulado remete à terra, as diferentes exposições aferidas às fotos, aos traços e as memórias presentes nos corpos. Essa dinâmica fílmica conduz a perspectiva negra no seu cerne, utilizando do seu discurso como método necessário para a compreensão das características do seu povo e de sua itinerância (Figura 3). Exemplificar sua fala com sua própria matriz é expressar uma vivência genuína e abordar de maneira imagética o seu reflexo em método direto ao ecossistema digital que invisibiliza o corpo negro.

Figura 3 – Um retrato de família cinematográfico, fotograma de "Travessia", 2017



Fonte: <https://vimeo.com/236284204>.

Sistemáticas como essa implicam na ramificação de específicos formatos culturais que incorporam os recortes que existem dentro dos movimentos cognitivos da cultura. Como fluxograma, há uma sequência quanto a distribuição de narrativa, onde basicamente os espaços encontram suporte ao fluxo que ali é encontrado. Essa movimentação aborda toda a vivência ali determinada, construindo um legado imaterial perante as raízes demográficas, concluindo assim o firmar do tempo como racionalidade espacial. Todas essas estruturas compõem uma dinâmica única de história, uma vez que ela está inerente ao interlocutor.

Esses direcionamentos geraram a elaboração de novos signos de alternância, produzindo a experiência como pauta identitária composta na provocação da fragmentação, utilizada por Safira para apresentar a predominância que indivíduos brancos elitizados disseminam enquanto pensamento. Esse rompimento de padrões hegemônicos corrobora com o fato de filmes com produção afrodescendentes serem potencializadores de diretoras mulheres que transformam a própria imagem em história, ressignificando imaginários opressores para uma nova autorrepresentação.

Considerações finais

Ao discutir sobre o filme “Travessia” (2017), de Safira Moreira, reconhecemos a necessidade de ampliar os discursos sobre as questões étnico-raciais em meio à distribuição de filmes onde o conjunto de ideias permaneça no imaginário coletivo, onde os moldes de registro e valores sejam materializados em esquematizações etnográficas de produção e desenvolvimento próprio dos grupos sociais representados, ou seja, em narrativas sociais ou narrativas de autorrepresentação. Também levantamos a discussão sobre o formato do filme, podendo ser visto como um fotofilme, por estar ancorado na discussão da imagem fotográfica.

Ao analisar os fotofilmes como um florescer contemporâneo da fotografia foi possível aprofundar as questões teóricas relacionadas ao formato e a abertura que comportam para múltiplas interseções, bem como estabelecer um vínculo entre as narrativas e a distribuição referente à identidade. Essa prática apresentou as necessidades e características inerentes à realização audiovisual e as devidas interpolações causadas pela aculturação e pelo sistemático silenciamento referencial.

Ainda existe um abismo cultural entre as oportunidades, dispostas em meio ao cinema. A criação de conteúdo audiovisual é cercada pela disparidade de acesso e consumo, assim como pela existência de um eixo comercial hegemônico, que estrutura e limita a versatilidade e multiplicidade dos inúmeros dinamismos sociais. O separatismo causado por esse sistema atinge diretamente camadas mais específicas da sociedade, que naturalmente já são marginalizadas e sofrem com falsas integralizações, que caminham durante décadas em conformidade com a falta de mecanismos de associação cultural. Reduzir danos históricos é também favorecer estudos e incorporar traços da sociedade dentro da cultura. Representar a autonomia e a emancipação são chaves necessárias para discursos identitários convergentes à pluralidade, por isso o debate de um filme como “Travessia” é tão relevante, especialmente em contextos de autorrepresentação e raciais.

Referências

AUGUSTO, Heitor. Mil tons de cinema negro. In: SIQUEIRA, Ana... [et al.] **Catálogo 20º Fest Curtas BB** – Festival Internacional de Curtas. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. Disponível em: <https://www.festcurtasbh.com>. Acesso em 17 set. 2023.

AUMONT, Jacques. **A imagem**. 16. ed. Campinas/SP: Papirus, 2012.

BATISTA, Nicole Farias. **Bem-vindas de volta: a autodefinição no cinema de Tila Chitunda, Ana Pi, Safira Moreira e Yasmin Thayná**. Dissertação (mestrado). Programa de Pós-graduação em Comunicação Social, Universidade Federal de Minas Gerais, 2021. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/45700>. Acesso em 30 jun. 2023.

CORREIA, Milena. **Autoinvestigação como caminho para a libertação: mulheres disruptivas e o cinema documental brasileiro**. Dissertação (Mestrado). Universidade Nova Lisboa, 2021. Disponível em: <https://run.unl.pt/handle/10362/143589>. Acesso em 11 de set. 2023.

CRONOFOTOGRAFIA. In: **Dicionário técnico da fotografia clássica**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2024. Disponível em: <https://sistema.funarte.gov.br/dicionariofotografia/index.php>. Acesso em: 17 mar. 2023. ELIAS, Érico M. **Fotofilmes: da fotografia ao cinema**. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2009a.

ELIAS, Érico M. **Da fotografia ao cinema: os fotofilmes de Marcello Tassara**. In: *Studium*, n. 29, p. 71-102, 2009b. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/29>. Acesso em 29 jun. 2023.

ENTLER, Ronaldo. A fotografia e as representações do tempo. In: **Revista Galáxia**, São Paulo, n. 14, p. 29-46, dez. 2007.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: Hucitec, 1985.

FREITAS, Kênia. **Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita**. In: *Catálogo do FESTCURTASBH*. Ana Siqueira [et al.]. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

FREITAS, Kênia. **Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros**. *Revista Multiplot!* Online. 14 de março de 2019. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros>. Acesso em 15 jul. 2023.

GANZER, Kimberly Surien, SILVA, Jéssie Marielle Ribeiro da, HERMES, Maurício Felix. **A representação do negro no cinema**. Lages/SC: Centro Universitário Unifacvest, 2019.

HOOKS, Bell. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. São Paulo, Ed. Elefante, 2019.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA (IBGE.gov.br). (2022). Pesquisa sobre população e domicílios: **Censo 2022**. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br>. Acesso em: 30 jul. 2023.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **No estúdio do fotógrafo: representação e autorrepresentação de negros livres, forros e escravos no Brasil da segunda metade do século XIX**. Tese (Doutorado em Multimeios) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2006.

LEME, Caroline Gomes. **Cinema e sociedade: sobre a ditadura militar no Brasil**. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas, 2011.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. Campinas/SP: Papyrus, 1997.

MANEVY, Alfredo. Nouvelle vague. In: MASCARELLO, Fernando. (org.) **História do cinema mundial**. São Paulo: Papyrus, 2009. p. 221-252.

MAREY, J. La. **Chronophotographie**. Paris: Gauthier-Villars, 1899.

NÚCLEO DE INFORMAÇÃO E COORDENAÇÃO DO PONTO BR (NIC.br). (2023). PESQUISA sobre o uso das tecnologias de informação e comunicação: **Pesquisa TIC. Domicílios**, ano 2022. Disponível em: <https://cetic.br/pesquisa/domicilios>. Acesso em 15 maio 2022.

REPRESENTATIVIDADE. In: **Dicionário Online de Português**. Porto: 7Graus, 2023. Disponível em: <https://www.dicio.com.br/representatividade>. Acesso em 9 de ago. de 2023.

TRAVESSIA, Direção: Safira Moreira. Produção de Escola de Cinema Darcy Ribeiro. Minas Gerais, Brasil, 2017, dur. 5'. Disponível em: <https://vimeo.com/236284204>. Acesso em: 20 set. 2022.