

# O invisível como memória visível: o acontecimento fotográfico e a fabulação do real a partir de três fotógrafos brasileiros

*L'invisible comme mémoire visible: l'événement  
photographique et la fabrication du réel à travers  
trois photographes brésiliens*

*The Invisible as Visible Memory: The Photo-  
graphic Event and the Fabrication of the Real  
from Three Brazilian Photographers*

Bárbara Lissa<sup>1</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: barbaralissa@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3601-7894>

Maria Vaz<sup>2</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: mfigueiredovaz@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7527-6966>

Carlos Falci<sup>3</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: chfalci@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5328-4962>

Bruni Emanuele Fernandes<sup>4</sup>

Universidade Federal de Minas Gerais

E-mail: maripousar@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0834-0478>

#### RESUMO:

O presente artigo propõe discutir o acontecimento na fotografia analógica contemporânea, a partir da noção de abstração em Vilém Flusser e de uma análise das memórias vinculadas ao modo de funcionamento dos aparatos fotográficos. Os conceitos nos servem para olharmos como as obras dos fotógrafos brasileiros Claudia Andujar, Eustáquio Neves e Alice Miceli atuam como arquivos instáveis, latentes, construídos como um gesto de abstração e fabulação do real.

**Palavras-chave:** *Fotografia analógica. Acontecimento fotográfico. Fabulação. Arquivo. Memória.*

#### RÉSUMÉ:

Le présent article propose de discuter l'événement dans la photographie analogique contemporaine, en se basant sur la notion d'abstraction de Vilém Flusser et sur une analyse des mémoires liées au fonctionnement des appareils photographiques. Ces concepts nous servent à examiner comment les œuvres des photographes brésiliens Claudia Andujar, Eustáquio Neves et Alice Miceli se comportent comme des archives instables et latentes, construites comme un geste d'abstraction et de fabrication du réel.

**Mots-clés:** *Photographie analogique. Événement photographique. Fabrication. Archives. Mémoire.*

#### ABSTRACT:

The present paper proposes to discuss the event in contemporary analogue photography, based on the notion of abstraction in Vilém Flusser and on an analysis of the memories linked to the way photographic apparatuses work. The concepts serve us to look at how the works of Brazilian photographers Claudia Andujar, Eustáquio Neves and Alice Miceli act as unstable, latent archives, constructed as a gesture of abstraction and fabrication of the real.

**Keywords:** *Analogue photography. Photographic event. Imagination. Archive. Memory.*

## Introdução

Desde o seu surgimento, a imagem fotográfica já se propunha a ser mais que um registro objetivo da imagem técnica gerada pelo aparato fotográfico. Em busca de recursos técnicos que possibilitassem resultados mais artísticos, tal como o fotopictorialismo, alguns fotógrafos desejavam “corrigir o dispositivo fotográfico e, sobretudo, sua relação intrínseca com o real”, “através da raspagem de negativos, a ampliação e o reenquadramento de imagens, o uso da goma bicromatada, da platinotipia e da heliogravura” (FABRIS, 2011, p. 8). No intuito de evocar impressões e sentimentos no espectador, já havia, portanto, uma busca pela imagem fotográfica como um mecanismo de transgressão do real, desde uma compreensão do aspecto ficcional dado pelo dispositivo técnico que efetua seu registro e que, em suas operações de fixação e revelação da imagem captada, é capaz de recriá-la e transformá-la.

Entender o acontecimento fotográfico permite pensar a fotografia como um elemento a fabular e a confabular a realidade que representa. Permite compreendê-la para além de um registro que se pretende totalmente verossímil a um estado de coisas real que se fotografa. Sob tal perspectiva, os aparatos fotográficos mediados pelos fotógrafos se realizam não apenas como meros captadores de registro, de documentação verossimilhante ao real, mas como elementos não neutros de recepção e percepção a inserir marcas e criar, nas imagens que captam, temporalidades singulares e diferentes abstrações. Isso porque a fotografia não figura como uma representação exata das coisas como elas são. O processo fotográfico é, antes, um evento, e a imagem fotográfica, assim, pode ser entendida como a marca de algo que ainda não houve, mas que se revelará nela mesma. A opção por um enquadramento, por uma objetiva e mesmo pelo próprio aparelho fotográfico são formas de criar fabulações sobre o objeto fotografado, tornando a imagem um acontecimento plural em suas possibilidades e significações. O acontecimento fotográfico cria condições para que

se entenda os rastros deixados pela imagem por ele captada, de modo que a leitura do discurso contido na imagem se refaça, se renove a cada nova investigação de olhos que a perscrutam, em busca de apreender a totalidade de seu sentido.

Nesse processo, o acontecimento aparece junto com a própria imagem e suas diversas leituras. Não se trata mais de reconstituir o acontecimento, mas de constituí-lo pela imagem, juntamente com ela, produzindo uma temporalidade própria condicionada pelo ato fotográfico. Essa temporalidade é, simultaneamente, constituinte do caráter de acontecimento da imagem, evocando, então, uma dificuldade em situar de que realidade ela se trata. O real, como referente fotográfico, estaria colocado em xeque, bem como o arquivo que seria a sua expressão. Assim, “a incidência dessas estratégias visuais de natureza ficcional, onírica, fabular, espiritual ou visionária é de tal ordem na história da fotografia criativa a ponto de se destacar como o ponto de inflexão sobre o qual gravitam esses projetos visuais” (FATORELLI, 2014, p. 17). A partir dessas considerações e dos trabalhos dos fotógrafos brasileiros Eustáquio Neves, Claudia Andujar e Alice Miceli, este artigo visa discutir algumas possibilidades e estratégias que a contemporaneidade mobiliza no campo da fotografia analógica para fabular imagens e constituir memória em estreita relação com os aparatos de captura.

## **Fotografia como atestado da realidade: imprecisão e latência do arquivo**

Porque as imagens técnicas ocultam os cálculos, é necessário torná-los visíveis, a fim de pensar como cada aparato, por si só, fabula as imagens que produz. Por operar como busca pelo concreto, e por se ocultar o cálculo, acreditou-se na fotografia como documento<sup>5</sup>, como prova de algo que aconteceu e que espelha o real. A esse respeito, André Rouillé (2009 *apud* SOARES, 2010) discute o status de “prova” que a fotografia já possuiu, e ressalta que a fotografia-documento se difundiu como imagem verídica devido à crença na sua natureza mecânica e na sua função de tornar o real verossímil, como impressão direta do referente.

Em função da sua possibilidade de documentar acontecimentos, as imagens fotográficas carregavam consigo a ideia de capturarem um momento único, produzindo um enunciado singular. Essa visada terminou por conferir a elas o caráter de serem capazes de registrar a experiência fugidia do real, desde uma crença na objetividade fotográfica, de modo que a fotografia, assim

---

LISSA, Bárbara; VAZ, Maria; FALCI, Carlos; FERNANDES, Bruni Emanuele. **O invisível como memória visível: o acontecimento fotográfico e a fabulação do real a partir de três fotógrafos brasileiros** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023  
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.44839>>

como o arquivo moderno, fosse considerada como uma espécie de correlato de memória. No entanto, ao contrário deste pressuposto, para Spieker (2008), o arquivo não dá acesso à história, antes, ele é, ou pretende ser, *condição de historicidade em si*, voltando sobre si mesmo e criando sua própria temporalidade. O arquivo é entendido, sob tal perspectiva, como algo que tem sua constituição estabelecida por seu uso e repetição.

A fotografia não seria uma prova da realidade, mas sim a criação de uma superfície aparente e imaginada (FLUSSER, 2012, p. 46), que vem à tona por meio de cálculos realizados pelos programas que funcionam no interior dos aparatos. A imagem fotográfica torna-se, antes, um registro imagético testemunhal de algo que em alguma medida foi, mas que, ao passar pelo equipamento fotográfico e o fotógrafo, carrega junto consigo o gesto de quem a capta e os rastros do aparato de registro. Sob essa perspectiva, a fotografia se constituiria mesmo como um acontecimento em si, com suas próprias temporalidades e enunciação sobre o que um dia retina e lente<sup>6</sup> encontraram. Poderíamos considerá-la, além de um acontecimento em si, também como um rastro do estado de coisas diante do qual fotógrafo e aparato de registro se dispuseram no ato de sua produção.

## **Fotografar enquanto gesto de abstração**

Após o estabelecimento dos primeiros contatos com os índios yanomami, a fotojornalista Claudia Andujar retorna, na década de 1970, ao território indígena localizado no Amazonas com gravadores, fitas, duas câmeras e uma centena de filmes (NOGUEIRA, 2019). Durante os meses que viveu junto aos yanomami, fotografou o dia a dia na casa comunitária, bem como os rituais *reahu*, de uma maneira diferente do fotojornalismo tradicional, que usualmente registra o outro desde um olhar distante, numa busca por uma suposta “neutralidade”. Ao contrário, Andujar constrói seus registros fotográficos desde uma proximidade tal que consegue transpor a atmosfera espiritual da comunidade e seus rituais para as imagens.

Devido à dificuldade de fotografar em mata fechada, a fotógrafa optou por utilizar filmes de alta sensibilidade à luz e velocidades de 1/8s e 1/15s, com abertura de f3.5 no diafragma, além de espalhar vaselina nas bordas da lente da câmera, criando um desfoque radial, que conferia uma atmosfera onírica às imagens. Para o registro dos rituais *reahu*, Andujar utilizou recursos fotográficos elementares, múltiplas exposições, além de flashes e lamparinas colocadas por ela mesma dentro

da maloca (NOGUEIRA, 2019). Utilizando baixa velocidade, os movimentos rápidos tornaram-se borrões, acentuando a fantasmagoria presente na cena. As imagens contrastadas devido às baixas e altas luzes no local revelam a escuridão cortada por feixes de luz, que entram pelas portas e frestas das palhas. As imagens compõem a série *O invisível* (1976), cujas escolhas técnicas feitas foram imprescindíveis para expressar a atmosfera mística do ambiente das festividades, traduzindo em imagem a dimensão do invisível. O trabalho trata de “produzir o acontecimento para que ele possa se tornar, instantaneamente, imagem. E de produzir imagens que sejam elas próprias o acontecimento” (LOMBARDI, 2011, p. 17), de modo a expressarem o mundo espiritual dos xapiri – pequenos espíritos yanomami.



Figura 1. *O invisível*, Cláudia Andujar (1976). Fotografia cedida pela autora.

A relação entre o fotógrafo, ser que opera o aparato fotográfico, e o que é fotografado é atravessada por ambiguidade, por abstrações, na medida em que

As imagens podem substituir-se pela circunstância a ser por elas representada, podem tornar-se opacas e vedar o acesso ao mundo palpável. Podemos entender a imagem fotográfica também como um gesto de abstração do instante “real”, no que compreende-se como um gesto de fabulação, de encantamento, de ritualização do

real apreendido, contemplado, uma vez que repleto de múltiplas inscrições, de atravessamentos, que compõem junto ao referente; uma vez que o homem pode agir em função das imagens (“magia”) (FLUSSER, 2012, p. 17).

A abstração criada pela técnica escolhida por Andujar, antes de vedar o acesso ao mundo palpável, constrói a atmosfera vivida nos rituais yanomamis para alcançar o mundo espiritual. Na busca por dar forma concreta a um mundo abstrato, Andujar também desenvolveu experimentos fotográficos com filmes infravermelhos, sempre articulando a estética com a realidade documentada. Ao observarmos as fotografias, é perceptível que, por meio do cálculo do gesto fotográfico, ela leva a câmera a imaginar a cena, enquanto acontecimento, de modo que as imagens criam a atmosfera mágica presente naquelas vivências. Os atravessamentos que tal imagem fotográfica sofreu no momento de sua produção fizeram-se ativamente presentes nela, na medida em que também se revelaram junto com ela: os traços luminosos, os vultos que se mostram na imagem fotográfica imprimem, além de um registro daquela realização do ritual, também a marca da ritualística do ato fotográfico de produção de imagem. Dessa forma, o aparato é levado a imaginar a cena do rito, a partir da interação entre esses elementos efêmeros e a câmera, e a (re)produzi-lo partindo da leitura que dele processa.



Figura 2. *O invisível*, Cláudia Andujar (1976). Fotografia cedida pela autora.

Mais que documentar um evento, em *O invisível*, Andujar performa o acontecimento por meio de como escolhe e configura os equipamentos de registro, como no caso da Figura 2, em que se vê uma criança indígena iluminada pelas luzes que entram na maloca. Esta imagem parece evocar a imagem dos xapiri, espíritos da floresta descritos por Davi Kopenawa como “humanos minúsculos, com os cabelos cobertos de penugem branca (...) e mergulhados numa luz ofuscante” (KOPENAWA; ALBERT, 2015, p. 89). O arquivo volta-se sobre si mesmo, por meio do ato de reencenar o acontecimento, tal como a atmosfera espiritual dos rituais, sendo, portanto, uma aparição produzida no ato fotográfico: em um processo de transmutação e abstração do real a partir da produção da imagem. A memória operaria nesse limiar, sendo incapaz de trazer à tona um acontecimento inequívoco, uma vez que todo arquivo é impreciso, latente. Enxergamos o aparato fotográfico como um dispositivo componente de uma ritualística de abstração do real – o ato fotográfico.

A imagem técnica produzida em *O invisível* carrega em si uma temporalidade e uma visualidade próprias e já não mais podemos identificar com nitidez o limiar a se interpor entre aquela realização do ritual e a fotografia – fruto do acontecimento fotográfico – que dele resulta. Ao interagir, o equipamento fotográfico e os fochos de luz atuaram juntos, inscrevendo-se na imagem fotográfica, de modo a contribuir para sua fabulação e abstração do quadro real que se pretendia apreender. Esse gesto mostra, mais que algo a ser buscado por trás da imagem, o caráter de agência das imagens técnicas na produção dos acontecimentos e na própria superfície da fotografia, diferenciando-a do fato em si e abrindo o espaço para experimentarmos visualmente a fabulação da técnica.

## O universo das imagens técnicas

“Parece que estou dentro de um sonho seu”, disse a Eustáquio Neves um de seus interlocutores, em encontro realizado em São Paulo pelo Clube do Analógico, em agosto de 2017 (ARAÚJO, 2018, p. 85), ao fazer referência às fotografias do artista. O fotógrafo mineiro, ao longo de seus 33 anos de carreira, construiu um conjunto de trabalhos reconhecido pelo entrelaçamento entre técnica, processo e conteúdo. Construindo camadas de imagens que se expressam em relação à memória física da película que utiliza, Neves constrói a série *Memória do Filme* (2018) trabalhando durante o



dia com um filme de ASA 3200, de altíssima sensibilidade à luz, para testar os limites do negativo. Chamando de “memória do filme” aquilo que ele ainda é capaz de capturar dentro das condições de extrema incidência de luz, a respeito dessa série, Neves afirma:

(...) percebo que já me sinto maduro o suficiente para “minimalizar” o meu trabalho. Trato o filme de uma “forma errada”, uma maneira que ele não foi feito para ser usado. Em outras palavras, dou uma canseira no filme, e o que sobra é o resultado final da imagem que será exposta (NEVES, 2018, não paginado).



Figura 3. *Memória do Filme*, Eustáquio Neves (2018). Fotografia cedida pelo autor.

Forçando o filme a uma superexposição à luz, as fotografias nos permitem compreender melhor com que propósito os aparelhos produtores de imagens foram criados: eles “foram programados para transformarem possibilidades invisíveis em improbabilidades visíveis” (FLUSSER, 2012, p. 26), isto é, em imagens. O gesto do fotógrafo se desenvolve no “interior” do seu aparelho, forçando-o a perceber para além das configurações previamente estabelecidas. Por isso, podemos dizer que esse gesto parte do abstrato, visando um correspondente “concreto” de uma realidade – salvas todas as relativizações possíveis de serem feitas sobre o que podemos ou não entender como “real”.

Em aparelhos não ainda inteiramente automatizados, em aparelhos que exigem para o seu funcionamento intervenção humana, tal “acidentalidade” não é aparente. O fotógrafo profissional parece levar o seu aparelho a fazer imagens segundo a intenção deliberada para a qual o fotógrafo se decidiu (FLUSSER, 2012, p. 28).

Tal como aponta Wolfgang Ernst (2016a), o novo regime de memória cultural caracteriza-se por um presente que, enquanto categoria temporal, fragmenta-se em uma multiplicidade de operações “microtemporais”. Os meios de armazenamento não alfabéticos, como a fotografia, incorporam-se às formas simbólicas de armazenamento, reorganizando a memória com base num nível de percepção relacionado aos sinais processados pelos aparatos técnicos. A questão da memória passa a ser imaginar uma ontologia baseada no cálculo e não mais na representação ou no registro de algo que se passou diante da câmera. É um registro temporal associado não a uma lógica exclusivamente narrativa de causa e efeito, mas de olhar para o modo como as máquinas registram essa sucessão. Tal como em *Memória do Filme*, a memória torna-se sujeita ao modo de processamento e percepção dentro dos aparelhos. Estes, então, se posicionam como agentes de uma temporalidade sempre em construção, de um presente instável.



Figura 4. *Memória do Filme*, Eustáquio Neves (2018). Fotografia cedida pelo autor.

O gesto de abstração criaria, em relação ao que está diante do aparato fotográfico, uma imagem sempre lacunar, baseada numa forma de registro da experiência cujos parâmetros são aqueles que o fotógrafo forçou o negativo a perceber para constituir memória fotossensível. Pode-se pensar, inclusive, em uma memória algorítmica, pois não é necessário pensar essa memória apenas enquanto algo inerente a máquinas computacionais, mas, sim, pensá-la estando associada a um conjunto de instruções, a um código de programação, através do qual algo será posto em funciona-

mento. Assim, mesmo uma câmera analógica e todo o seu processo de revelação estão sujeitos, de alguma forma, a uma espécie – ou mais – de algoritmo<sup>7</sup>. A questão aqui seria: o que dispara e interrompe o funcionamento do algoritmo para que ele crie um instante, um presente? Logo, a memória a ele associada é processual, não existe como um bloco fixo e passa a existir num regime próprio do programável. Esse seria o *arquivo latente* (ERSNT, 2016b), um arquivo impreciso, em potência de existir, e cujo poder de memória está menos nele que no código de programação que pode fazer com que ele exista como um reagrupamento. A memória se torna, então, aparição, como pode-se observar no trabalho *Memória do filme*, de Eustáquio Neves, cuja essência da estrutura do arquivo é menos o referente arquivado em si e mais uma concepção dinâmica de arquivo, uma vez que o arquivo não se restringe à cena em si, mas também à memória construída pelo aparato. Mais especificamente, um arquivo constituído pela memória registrada pelo negativo a ser revelada em imagem.

## **A fotografia como acontecimento e fabulação dos arquivos: dar a ver o invisível**

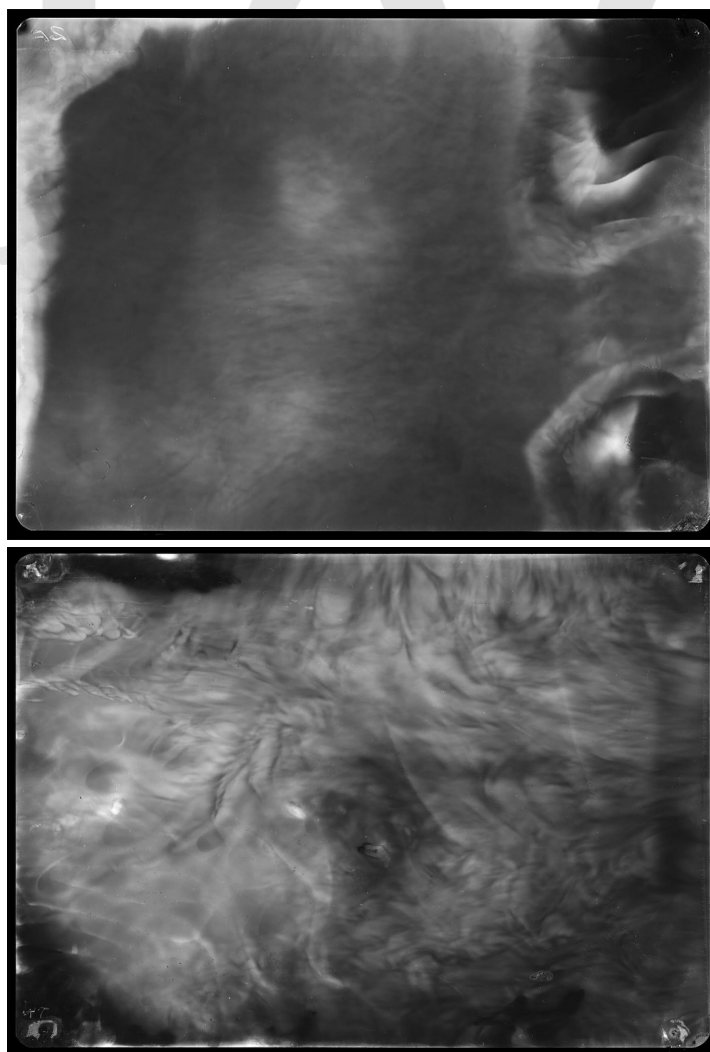
Entre os dias 25 e 26 de abril de 1986, o reator número 4 da Usina Nuclear de Chernobyl, na cidade Chernobyl – localizada no norte da Ucrânia Soviética –, explodiu, provocando a maior catástrofe nuclear do século XX. *Chernobyl* (2006-2010), uma série fotográfica de Alice Miceli, trata da memória não por meio de arquivos documentais, mas por resíduos físicos ainda existentes e impregnados por radiação no local do desastre. Em sua obra, Miceli registra, ao longo de meses, o espaço por meio da própria radiação, usando câmeras *pin-hole* de chumbo construídas para o trabalho, bem como técnicas de autorradiografia para captar a radiação gama – ainda presente na chamada Zona de Exclusão de Chernobyl, no raio de 30 quilômetros ao redor do reator destruído.

A partir do uso de um aparelho não sensível à luz, mas sim aos raios gama, o trabalho propõe captar o que o olho humano, sozinho, não alcança. O invisível passa a figurar como memória visível através dos aparatos. Aproximando tempos, o acidente ocorrido em 1986, em Chernobyl, que ainda hoje permanece no ambiente através da radiação, Miceli dá a ver um componente da memória do acidente até então alheio à visão de olhos humanos. Esse componente age como uma imagem inquietante pelo que não mostra, revelando que “é próprio aos acontecimentos o fato de serem expressos ou exprimíveis, enunciados ou enunciáveis por meio de proposições pelo menos possí-

---

LISSA, Bárbara; VAZ, Maria; FALCI, Carlos; FERNANDES, Bruni Emanuele. **O invisível como memória visível: o acontecimento fotográfico e a fabulação do real a partir de três fotógrafos brasileiros** PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 13, n. 28, maio-ago. 2023  
Disponível em: <<https://doi.org/10.35699/2238-2046.2023.44839>>

veis" (DELEUZE, 1974, p. 13). Ou, como diria Didi-Huberman, "O que vemos só vale – só vive – em nossos olhos pelo que nos olha. Inelutável porém é a cisão que separa dentro de nós o que vemos daquilo que nos olha", de modo que, ao ver alguma coisa, temos a impressão de ganhar algo, mas há também experiências em que "ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa". Isto é, tal como em *Chernobyl*, ver é perceber a lacuna que habita o olhar (DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 34). Nesse trabalho, não haveria um passado a ser resgatado, ou um futuro a ser antecipado, mas todos esses tempos seriam criados no momento em que o arquivo surge.



Figuras 5 e 6. *Chernobyl*, Alice Miceli (2007-2010). Fotografias cedidas pela autora.

Após meses de exposição, os filmes precisavam ser sensibilizados pela radioatividade ainda existente em troncos de árvores, casas de madeira, janelas e outros pontos escolhidos pela fotógrafa. Para chegar a essa solução técnica, a artista realizou por oito meses pesquisas preliminares no Instituto de Radioproteção e Dosimetria, no Rio de Janeiro, chegando a integrar, também, um grupo alemão de pesquisa médica que tinha autorização para visitar a região (MICELI, 2018). A respeito deste processo, Miceli afirma:

Passei quase um ano pesquisando no Instituto de Radioproteção e Dosimetria [ligado à Universidade Federal do Rio de Janeiro], primeiro para saber se seria possível tentar capturar essa invisibilidade. Tínhamos acesso a fontes radioativas em laboratório, especialmente césio-137, que é o elemento mais presente na contaminação de Chernobyl. E fazíamos experimentos controlados em miniatura. Foi um trabalho que começou como um experimento científico, mas aplicado a um projeto artístico (MICELI; LAVIGNE, 2020, não paginado).

A partir desses aparatos são produzidos arquivos que apresentam micromomentos do tempo total de arquivamento do registro, fazendo surgir microtemporalidades, condicionadas pela capacidade de processamento dos dispositivos tecnológicos. O registro dessa memória é, portanto, um *acontecimento*, e não a exibição de algo já acontecido. Essas mídias são capazes de manipular o próprio eixo temporal, criando temporalidades próprias, além de introduzirem novos modos de medir e registrar o tempo, criando *tempor(e)alidades* (ERNST, 2016a) singulares. Nesse aspecto, tais mídias separam as noções culturais do tempo humano daquelas medidas temporais dos media técnicos e produzem uma abstração temporal.

Se separamos o mundo objetivo das perspectivas finitas que dão acesso a ele e o pomos em si, em todas as suas partes só podemos encontrar “agoras”. Mais ainda, esses agoras, não estando presentes a ninguém, não tem nenhum caráter temporal e não poderiam suceder-se (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 556).

Sob esse entendimento, passado, presente e futuro não são compreendidos enquanto noções lineares, e “a sucessão temporal é já uma relação com o tempo, um acesso indireto a esse tempo de fundo, invisível que sustenta as relações de visibilidade constituídas na e com a experiência do mundo objetivo” (FALCI, 2007, p. 51). O tempo percebido é o resultado, portanto, da relação entre as escolhas da fotógrafa, o equipamento e o espaço fotografado, constituindo-se como uma “rede

de intencionalidades operantes, em que um determinado ponto qualquer do tempo permite a reabertura de um passado ou o surgimento de um porvir que aparecem sempre em conexão com o movimento que os recuperou” (FALCI, 2007, p. 52).

Pensando o arquivo latente que Miceli constrói do presente de Chernobyl, é possível estabelecer relações com o olhar que Paul Ricoeur, em *A memória, a história, o esquecimento* (2007), lança sobre a memória arquivada, entendendo que os arquivos não necessariamente a “preservam”, não são detentores de uma “verdade” histórica, mas sim contém rastros das temporalidades diversas das memórias que nele repousam. Ao discutir a questão do arquivo – entendido como um lugar social por se constituir como espaço de preservação da memória –, Ricoeur contrapõe e associa história e memória, buscando analisar, então, o papel do testemunho ao longo de uma cadeia de operações que parece ter seu fim quando se produz uma narrativa que reconstituiria os traços de um acontecimento. Assim como esses pressupostos, a série *Chernobyl* coloca em questão o modo de registrar, as condições e as regras que organizam o registro, pontuando já aí o caráter aberto dos arquivos e dos documentos para se constituir novos arquivos de um fato histórico dado por encerrado.

Se a memória arquivada é um palco de disputa, os arquivos se apresentam não mais como o final de uma cadeia de operações cujo fim seria estabilizar o testemunho. Ao contrário, podemos pensar que todo arquivo apresenta em seu seio uma latência constituinte, uma ambiguidade potencial que define justamente sua potência em produzir o acontecimento, sem a pretensão de definir o real. Não existe, de fato, tal binarismo na relação entre o real e a imagem. Entre eles, “sempre se interpõe uma série infinita de outras imagens, invisíveis, porém operantes, que se constituem em ordem visual, em prescrições icônicas, em esquemas estéticos” (ROUILLÉ, 2009 *apud* SOARES, 2010). Os aparatos afetam a noção da fotografia enquanto acontecimento e produção de memória, além de produzirem temporalidades específicas, desvinculadas de uma noção de tempo histórico. A imagem fotográfica seria, então, ao mesmo tempo que possuidora de temporalidade própria, uma peça do grande quebra-cabeças de uma memória, além de ser uma fabulação desta. Testemunhar por meio da fotografia, assim, seria em si, antes, um gesto de abstração do estado de coisas fotografado que uma proposição que almeja assumir a voz de uma narrativa hegemônica e total.

## Considerações finais

Por não se constituir como prova objetiva, a prática fotográfica abriu precedentes para entender a imagem fotográfica enquanto expressão. As imagens técnicas configuram-se como tentativas para transferir fótons, elétrons e *bits* de informação para uma imagem, de modo que os aparelhos sejam por nós dirigíveis através de teclas, “a fim de podermos levá-los a imaginarem” (FLUSSER, 2012, p. 24). A máquina fotográfica produz uma visibilidade não pré-existente, mas realizada enquanto acontecimento e associada a um conjunto de regras – algoritmos – dos aparatos.

Por meio da programação, da escolha da objetiva, da iluminação ou de um tipo de película, cada aparato é levado a imaginar, a fabular imagens. A fotografia, portanto, torna-se a marca de algo que ainda não houve, mas que vai aparecer na própria superfície criada no ato fotográfico, alterando o visível, fabricando o invisível e trazendo novos olhares sobre as coisas. Diante das câmeras fotográficas não há objetos, paisagens ou pessoas, mas apenas pontos virtuais, linhas, luz, movimento. Assim, o campo magnético, que para nós é invisível, para esses aparatos é perceptível em função de seu funcionamento programado. Ou seja, esses aparatos “cegamente transformam em fotografia o efeito dos fótons sobre as moléculas de nitrato de prata. Foram programados para fazê-lo. Pois é isto a imagem técnica: virtualidades concretizadas e tornadas visíveis” (FLUSSER, 2012, p. 24).

A fotografia contemporânea parece abrir espaço para explorar as possibilidades de seus aparatos técnicos e produzir novas linguagens e modos de se produzir arquivos. Sob essa perspectiva, os trabalhos aqui apresentados de Cláudia Andujar, Eustáquio Neves e Alice Miceli operam no limiar entre concretude e abstração, entre real e imaginário, gerando esse arquivo impreciso, borrado, lacunar, afetando tecnicamente o que chamamos de arquivo e sua “narrativa” de memória. Pensando a produção de narrativas a partir da imagem fotográfica como um ato que, além de se referenciar em um estado de coisas real, não possui sentido completamente independente desse, fotografar poderia ser entendido como um ato de produzir mitos. A fotografia teria a potência de fabular o real (e também de fabular a própria noção de arquivo), uma vez que é capaz de inaugurar realidades e temporalidades próprias – “borrando”, com a impressão dessas realidades e temporalidades, o limiar que permite ao espectador entrever o referente. Pode-se dizer que a virtualidade é o

componente do qual o universo e o ser humano são feitos, de modo que de “nada adianta perguntar se as imagens técnicas são fictícias, mas apenas o quanto são prováveis” (FLUSSER, 2012, p. 25).

## REFERÊNCIAS

ALBRO, Jonas. The Cost of Our Choices: Alice Miceli's Projeto Chernobyl at the Americas Society. **Arte Fuse**, 1 jan. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/2SW7i9Q>. Acesso em: 14 out. 2020.

ARAÚJO, Paula Martinelli. **Eustáquio Neves: sujeito fotográfico – memória e imagem**. 2018. 192 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva: EDUSP, 1974.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos, o que nos olha**. São Paulo: Editora 34, 1998.

ERNST, Wolfgang. Media archaeology: method and machine versus history and narrative of media. In: HUHTAMO, Erkki; PARIKKA, Jussi (ed.). **Media Archaeology: Approaches, Applications, and Implications**. Berkeley: University of California Press, 2011. p. 239-255

ERNST, Wolfgang. Media archaeology: method and machine versus history and narrative of media. In: ERNST, Wolfgang. **Digital memory and the archive**. Edited and with an Introduction by Jussi Parikka. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. p. 55-73. Disponível em: <https://djaballahcomps.files.wordpress.com/2013/06/ernst-wolfgang-digital-memory-and-the-archive-2013.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2023.

ERNST, Wolfgang. Underway to the Dual System: Classical Archives and Digital Memory. In: ERNST, Wolfgang. **Digital memory and the archive**. Edited and with an Introduction by Jussi Parikka. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. p. 81-94. Disponível em: <https://djaballahcomps.files.wordpress.com/2013/06/ernst-wolfgang-digital-memory-and-the-archive-2013.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2023.

ERNST, Wolfgang. Archives in Transition: Dynamic Media Memories. In: ERNST, Wolfgang. **Digital memory and the archive**. Edited and with an Introduction by Jussi Parikka. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013. p. 95-101. Disponível em: <https://djaballahcomps.files.wordpress.com/2013/06/ernst-wolfgang-digital-memory-and-the-archive-2013.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2023.

ERNST, Wolfgang. Arqueologia da mídia: método e máquina versus história e narrativa da mídia. Tradução de Natália Aly. **TECCGOS: Revista Digital de Tecnologias Cognitivas**, n. 14, p. 42-62, jul.-dez. 2016a. Disponível em: <https://bit.ly/36jyirL>. Acesso em: 27 set. 2020.

ERNST, Wolfgang. **Chronopoetics: The Temporal Being and Operativity of Technological Media**. London: Rowman & Littlefield, 2016b.



ERNST, Wolfgang. **Texts and notes on media tempor(e)alities**. Disponível em: <https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEWjb24jamvbsAhUmHbkGHds0ApUQFjAAeQIBRAC&url=https%3A%2F%2Fwww.musikundmedien.hu-berlin.de%2Fde%2Fmedienwissenschaft%2Fmedientheorien%2Ferst-in-english%2Fpdfs%2Fmedia-time.pdf&usq=AOvVaw19lB6xOwl8xltsvOvuafuv>. Acesso em: 7 out. 2020.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar**: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas, volume I. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

FALCI, Carlos. **Condições para a construção de cibernarrativas a partir do conceito de imersão**. 2007. 216 f. Tese (Doutorado em Literatura) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2007.

FALCI, Carlos. Uma poética dos rastros com ambientes efêmeros de memória. In: GOBIRA, Pablo; MUCELLI, Tadeus. **Configurações do pós-digital**: arte e cultura tecnológicas. Belo Horizonte: Editora UEMG, 2017. p. 244-257. Disponível em: <https://bit.ly/3jlmoBp>. Acesso em: 30 set. 2020.

FATORELLI, Antônio. Do analógico ao digital: negociações e ultrapassagens. In: Dossiê: Fotografia e Audiovisual: aproximações possíveis? **Ícone**, v. 15, n. 2, out. 2014.

FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas**. Coimbra: Annablume, 2012.

FONSECA, Márcio. Casa Memória do Filme – Eustáquio Neves: obra sobre papel abre a exposição “Memória do Filme”, com obras inéditas do renomado fotógrafo Eustáquio Neves. **ArtArte**, 27 abr. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3iX3jEJ>. Acesso em: 14 out. 2020.

GALERIA: MEMÓRIA DO Filme, de Eustáquio Neves. **About Light**, 26 abr. 2018. Disponível em: <https://bit.ly/3lYkOGL>. Acesso em: 14 out. 2020.

HORN, Evelyse Lins. Fotografia-expressão: a fotografia entre o documental e a arte contemporânea. **XI Prêmio Funarte de Fotografia 2010**, 2010. Disponível em: <https://bit.ly/3l0BPzh>. Acesso em: 28 set. 2020.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. A queda do céu: palavras de um xamã yanomami. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. Prefácio de Eduardo Viveiros de Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

LOMBARDI, Kátia Hallak. Fotografias de conflito: o que permanece? **Discursos fotográficos**, Londrina, v. 7, n. 11, p. 13-32, jul./dez. 2011.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução de C. A. de Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MICELI, Alice. Sem entrada e sem saída: o diário de viagem da fotógrafa Alice Miceli rumo a Chernobyl. **Revista de Fotografia Zum**, 11 jul. 2018. Disponível em: <https://revistazum.com.br/radar/alice-miceli-chernobyl/>. Acesso em: 14 out. 2020.

MICELI, Alice; LAVIGNE, Nathalia. Radiação, campos minados e epidemias: a artista Alice Miceli investiga espaços atravessados pelo invisível. **Revista de Fotografia Zum**, 29 maio 2020.

Disponível em: <https://revistazum.com.br/zum-quarentena/entrevista-alice-miceli/>. Acesso em: 14 out. 2020.

MICELI, Alice. Paisagens misteriosas: Alice Miceli entrevistada por Louis Bury. **Bomb Magazine**, 9 jan. 2020. Disponível em: <https://bombmagazine.org/articles/uncanny-landscapes-alice-miceli-interviewed/>. Acesso em: 15 dez. 2020.

NEVES, Eustáquio. *In*: Exposição Memória do Filme. **Chicken or pasta**, 2018. Disponível em: <https://chickenorpasta.com.br/guia-fim-de-semana/as-boas-do-mes-de-julho-em-belo-horizonte/para-inspirar>. Acesso em: 7 jun. 2023.

NOGUEIRA, Thyago (org.). **Claudia Andujar: a luta Yanomami**. 2. ed. São Paulo: Instituto Moreira Sales, 2019.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

SOARES, Francisco; CRUZ, Maria Teresa. Estórias Portugal-África: concepção de um espaço digital de partilha. **Media e Jornalismo**, v. 16, n. 29, p. 27-42, 2016. Disponível em: [https://doi.org/10.14195/2183-5462\\_29\\_2](https://doi.org/10.14195/2183-5462_29_2). Acesso em: 27 set. 2020.

SOARES, Lílian. A fotografia: entre documento e arte contemporânea. Resenha do texto de André Rouillé (São Paulo: Editora SENAC, 2009). **Revista Poiésis**, n. 15, p. 243-246, jul. 2010. Disponível em: [http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis\\_15\\_Fotografia.pdf](http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_Fotografia.pdf). Acesso em: 20 set. 2020.

SORREL, Charlie. Blind Camera Takes Photos From Other Side of the World. **Wired**, 3 maio 2010. Disponível em: <https://bit.ly/31no46H>. Acesso em: 14 out. 2020.

SPIEKER, Sven. **The Big Archive: Art from Bureaucracy**. Cambridge: MIT Press, 2008. p. 131-192. Disponível em: <https://bit.ly/3dVTxl8>. Acesso em: 25 out. 2020.

## NOTAS

---

- 1 Doutoranda em Estudos Literários pelo programa Pós-Lit da UFMG, mestre em Artes na linha de pesquisa Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes/EBA/UFMG), bacharel em Artes Plásticas/Guignard, UEMG e licenciada em Letras/UFMG. Lattes disponível em: <http://lattes.cnpq.br/2908416351338551>.
- 2 Mestre em Artes na linha de pesquisa Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes/EBA/UFMG) e bacharel em Artes Plásticas/Guignard (Fotografia), UEMG. Lattes disponível em: <http://lattes.cnpq.br/1124464480225067>.
- 3 Doutor em Literatura/UFSC, professor associado da Escola de Belas Artes da UFMG, atua no Programa de Pós-Graduação em Artes na linha de pesquisa em Poéticas Tecnológicas. Lattes disponível em <http://lattes.cnpq.br/5171993076380836>.
- 4 Mestre em Artes na linha de pesquisa Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPG-Artes/EBA/UFMG) e bacharel em Letras, com ênfase em Estudos de Edição (UFMG). Lattes disponível em: <http://lattes.cnpq.br/0733115188622225>.
- 5 Em "Against the Synthetic Portrait, for the Snapshot" (1928), Aleksandr Rodchenko dá um testemunho eloquente acerca da materialidade fotográfica enquanto documento histórico. Nele, lê-se: "Diga-me, francamente, o que deve restar de Lenin: uma escultura em bronze, pinturas a óleo, gravuras, aquarelas... ou arquivos com fotografias que o mostram trabalhando e, nas horas vagas, arquivos de seus livros, cadernos, relatórios estenográficos, filmes, notas fonográficas?" (SPIEKER, 2008, p. 132, tradução livre). O que estaria por trás desse argumento é uma crença na confiabilidade da fotografia e na sua neutralidade no tocante a manipulações ideológicas. Segundo Sven Spieker (2008), houve, em 1925, uma mudança na concepção da forma fotográfica da fotomontagem (fundada com o intuito de ruptura e descontinuidade) para a estética do arquivo enquanto prova incontestável de algo que aconteceu. Ainda segundo Spieker, a visão de arquivo de Rodchenko pode ser comparada aos esforços do século XIX para se criar arquivos de monumentos baseados em fotografias, mais do que a partir da escrita, que funcionaria como alternativa de prova, caso os originais fotográficos fossem perdidos. Rodchenko propõe, para a formação do arquivo, a coleta retrospectiva de imagens de Lenin já em circulação (na imprensa, por exemplo) e, portanto, não produzida explicitamente para servir ao propósito de documentar a vida. Este acúmulo de fotografias de arquivo possibilitou uma monumentalização da figura de Lenin, que parecia ainda muito presente mesmo após sua morte.
- 6 Compreendendo, aqui, retina como um componente do gesto de quem opera o aparato, e lente como um componente do aparato.
- 7 Algoritmo é compreendido aqui, num sentido amplo, como um conjunto de instruções que devem ser executadas em uma determinada ordem, para que uma ação seja efetivada.