

FOTOGRAFIA: A CENTELHA QUE (RE)ACENDE OS MORTOS

PHOTOGRAPHY: THE SPARK THAT (RE)LIGHTS THE DEAD

VINICIUS DOS SANTOS MOREIRA¹

ADRIANA BARIN DE AZEVEDO²

Resumo: Este artigo investiga como a fotografia atua como rastro de reinscrição existencial dos mortos, inclusive daqueles que não chegaram a nascer, articulando imagens, memória e presença sob uma perspectiva transdisciplinar. A partir das contribuições teóricas dos autores Paul Zumthor e Vinciane Despret, o estudo propõe que a fotografia é mais do que uma técnica de registro visual: ela funciona como enunciação cultural viva, convocando os mortos à cena do presente. Por meio de uma abordagem qualitativa e teórico-reflexiva, o texto perpassa por álbuns fotográficos até imagens médico-técnicas como as ultrassonografias, entendidas como dispositivos de antecipação de existência. As fotografias compreendidas como veículos de memória, afetos e continuidade relacional, podem ser um tipo de “suplemento biográfico”, no sentido dado por Despret ao se referir aos dispositivos pelos quais os vivos continuam escrevendo a existência dos mortos, resistindo a sua dissolução. O estudo conclui que narrar os mortos — por meio principalmente da imagem, mas também através de palavras ou gestos — é também afirmar o desejo de viver com eles, reinscrevendo sua presença no tecido sensível da cultura e da vida cotidiana.

Palavras-chave: fotografia; memória; suplemento biográfico.

Abstract: This article investigates how photography functions as a trace of existential reinscription of the dead, including those who were never born, by articulating images, memory, and presence from a transdisciplinary perspective. Drawing on the theoretical contributions of Paul Zumthor and Vinciane Despret, the study proposes that photography is more than a technique of visual recording: it operates as a living cultural enunciation, summoning the dead into the scene of the present. Through a qualitative and theoretical-reflective approach, the text navigates from family photo albums to medical-technical images such as ultrasounds, understood as devices for the anticipation of existence. Photographs, conceived as vehicles of memory, affection, and relational continuity, may function as a form of “biographical supplement”, in the sense proposed by Despret when referring to the mechanisms by which the living continue to write the existence of the dead, resisting their dissolution. The study concludes that narrating the dead — primarily through images, but also through words or gestures — is also an affirmation of the desire to live with them, reinscribing their presence into the sensitive fabric of culture and everyday life.

Keywords: photography; memory; biographical supplement.

COMO CITAR: MOREIRA, Vinicius dos Santos; AZEVEDO, Adriana Barin de. Fotografia: a centelha que (re)acende os mortos. *Boitatá*, Londrina, v. 20, n. 40, p. 1–10, jul./dez. 2025. ISSN 1980-4504. DOI: 10.5433/boitata.2025v20.e53434.

1 Graduando em Psicologia pela Universidade Estadual de Maringá. E-mail: viniciusmoreira.psi@gmail.com; ORCID: 0009-0005-1599-0881.

2 Doutora em Psicologia Clínica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora Adjunta no Departamento de Psicologia e na Pós-graduação em Psicologia da Universidade Estadual de Maringá. E-mail: abazevedo@uem.br; ORCID: 0000-0002-8975-9421.

INTRODUÇÃO

Como continuamos existindo quando partimos? E como continuamos a fazer existir aqueles que já se foram? Essas perguntas atravessam silenciosamente as práticas cotidianas de memória: o toque sobre uma imagem antiga, a escuta de um relato familiar, o gesto de reorganizar um álbum. Neste artigo, partimos da premissa de que a fotografia é mais do que um dispositivo técnico de captura visual; ela é, antes de tudo, um modo de inscrição cultural, um rastro sensível de existência que prolonga presenças, convoca ausências e reativa afetos.

Inspirados pelas reflexões de Paul Zumthor, compreendemos a imagem — assim como a oralidade — como parte de uma tradição viva: feita de gesto, de afeto e de presença encarnada. Para ele, a tradição não é uma repetição passiva do passado, mas uma operação cultural que envolve escolha, esquecimento e reinvenção. Falar dos mortos, nesse sentido, é mais do que lembrar: é reinscrevê-los no presente por meio da potência da linguagem — visual, falada, sentida.

Ao tomarmos as fotografias, como centelha, como vestígios que ativam memórias, investigamos também seus deslocamentos: dos retratos familiares às imagens médicas que, como as ultrassonografias, anunciam existências que talvez nunca se concretizem biologicamente. Entre o passado evocado e o futuro projetado, entre o rosto que já não se vê e o corpo que sequer chegou, a imagem se torna rastro — e o rastro, uma forma de continuidade.

É nesse jogo entre imagem e palavra, entre o que resta e o que convoca, que nos aproximamos das ideias de Zumthor e, mais adiante, de Vinciane Despret. Com eles, buscamos pensar a fotografia como um espaço de inscrição biográfica e política dos mortos — mesmo (e talvez principalmente) daqueles que não chegaram a nascer. Porque, como lembra Despret (2023), os mortos não cessam de nos convocar. E talvez sejam as imagens — frágeis, silenciosas, quase apagadas — que mais intensamente nos permitem escutá-los.

Cultura visual

“Onde se grafa uma vida? Na escrita, nos bordados, numa costura, numa pintura, num álbum de fotografias? Em combinações: vidas, poesias, fotos e esculturas, comidas e relatos, colcha de retalhos e narrativa?” (Silva, 2016, p. 4).

Essas questões — certamente sem respostas corretas — nos levantaram uma reflexão sobre como podemos deixar rastros na terra, ou como podemos produzi-los em nome de alguém que já nos deixou. E para pensarmos um pouco mais sobre isso, tomaremos a fotografia, como um arquivo portador de uma existência material, em especial a existência daqueles que já nos deixaram.

Segundo Méchoulan (2008), os arquivos são cruciais para entendermos não só o passado, mas também os rastros deixados. O hábito de arquivar pode ser compreendido como uma tentativa de ir contra a separação imposta entre passado e presente — separação do agora por uma determinação temporal e cronológica hegemônica que vê o tempo de maneira linear saindo do passado, passando pelo presente e prospectando o futuro. Sendo assim, arquivar é uma tentativa de manter vivo, de permitir um território de coabitação.

Uma breve historiografia da fotografia duradoura nos mostra que seu início se deu em 1827, com Joseph Nicéphore Niepce, na França, e com os aperfeiçoamentos de William Henry Fox Talbot em 1841, foram obtidos os primeiros negativos fotográficos capazes de

serem reproduzidos. Inicialmente as fotos eram em preto e branco, e coloridas por pintores. Já em 1903 Louis e Auguste Lumière aperfeiçoaram as máquinas de três cores. Alguns anos depois, em 1925 chegaram as câmeras portáteis, disponíveis no mercado, e em 1935 passaram a existir as trocas de lentes, o que foi essencial para a fotografia científica (Techy, 2006). E em todo esse período o ato de fotografar se resguardava quase exclusivamente aos profissionais. Os retratistas, por exemplo, foram os fotógrafos responsáveis por registrar casamentos e fotos de família entre 1839 até 1888 – não havendo a necessidade ou o desejo de se registrar todos os bons momentos vividos.

A popularização e a implantação da ideia de que tudo deveria ser registrado ganharam potência com o surgimento da marca Kodak. A era Kodak (1888 a 1990) buscou facilitar o acesso ao aparelho, além de mais barata era também de fácil manuseio, que possibilitava o consumo por pessoas comuns. Esse amplo acesso à fotografia modificou o seu significado, tornando-a mais próxima – por não depender do olhar de um terceiro para registrar os momentos – e afetiva (Musse, 2019).

Agora com um fácil acesso ao aparelho e ao manuseio, as fotografias se tornaram habituais dentro do ambiente familiar. O que antes era um evento raro e tido até como solene, passou a integrar o cotidiano ordinário do lar. Com o tempo, esse hábito de registrar e arquivar as imagens passou a ser reconhecido como parte do repertório afetivo da família. Ao ser repetida, compartilhada e transmitida entre gerações. É nesse processo de repetição significativa que os gestos cotidianos se inscrevem na memória cultural, organizando o tempo, os vínculos e o sentimento de pertencimento entre os membros de um grupo familiar, se tornando uma tradição.

Tendo em vista que as tradições se originam nas repetições, devemos levar em consideração que se trata de uma prática ativa, viva e encarnada. Zumthor (1997) ainda nos diz que a tradição é uma operação cultural que implica escolha e necessariamente, esquecimento. Assim, esquecer não é o oposto de lembrar, mas parte constitutiva do processo de rememoração e transmissão.

As fotografias se desenvolveram tecnologicamente junto aos aperfeiçoamentos que tiveram ao longo dos anos. Assim as câmeras fotográficas foram capazes de modificar o modo como se usa uma fotografia e como nos relacionamos com as imagens atualmente (Musse, 2019).

Silva (2011) nos apresenta a ideia de Bourdieu sobre a fotografia. Para o sociólogo francês, a fotografia tomava uma dimensão acessível e prática, que acabou por se tornar um objeto de consumo universal, em uma cultura. Tal prática cultural acaba por proporcionar um banco de memórias, mas, memórias visíveis, no campo da cultura visual, quase que de forma eterna.

Essa perpetuidade concedida à materialidade fotográfica na verdade está rodeada de uma fragilidade. Uma fotografia quando passa muito tempo em um contato com o plástico dos álbuns, com o vidro dos porta-retratos, ou até mesmo uma sobre a outra, amontoadas em uma caixa, potencializa seu poder de auto deterioração, começam correr o risco de se “estragarem”, de se tornar irreconhecível a quem a vê, e é nesse ponto que a entendemos porque as combinações nas maneiras pelas quais deixamos os rastros são tão importantes. Junto a uma fotografia há sempre uma oralidade, um recado rabiscado em seu verso, uma história a ser contada a partir da viagem retratada em um pedaço de papel.

Embora Paul Zumthor não tenha escrito diretamente sobre fotografia, seus conceitos sobre oralidade, performance e memória nos oferecem ferramentas para pensarmos a

fotografia como uma prática cultural viva, situada entre a imagem e a evocação, entre o registro e o esquecimento.

A imagem para o autor extrapola a mera ideia de uma representação de algo, é na verdade um rastro, um vestígio de um corpo que esteve no mundo. As imagens possuem ainda um poder de nos ferir, para Barthes (1984), a imagem fotográfica rompe a estabilidade do olhar e o convoca para além da visualidade objetiva. É uma forma outra de evocação.

A fotografia, nesse sentido, pode ser lida como um ato de enunciação visual, algo que, como a oralidade para Zumthor (1993), acontece em um contexto afetivo, corporal e social. As fotos familiares, por exemplo, não funcionam apenas como arquivos, mas como gatilhos de memória, ou seja, fragmentos de narrativa que ativam a imaginação e o afeto, que encorpam a consistência dos que agora existem de uma outra maneira.

Nesse contexto, a memória não é um simples depósito de lembranças passadas, mas uma força ativa de criação cultural, tanto familiar quanto social, que organiza o presente e imagina o futuro a partir das marcas do vivido. A cultura ainda pode ser compreendida, em um de seus sentidos mais fundamentais, como o conjunto de práticas, rituais e linguagens por meio dos quais os sujeitos constroem significados para sua experiência no mundo.

A cultura, assim, aparece como o campo em que a memória é disputada, atualizada e performada. Narrar oralmente a partir de uma imagem é um ato cultural de resistência ao apagamento. É uma forma de inscrever no presente vozes que poderiam ser esquecidas, de transmitir saberes ancestrais ou preservar identidades ameaçadas pelo simples fato de agora estarem mortas.

Álbum como arquitetura da memória

As fotografias possuem, até certo ponto, uma magia. Um pedaço de papel que na verdade funciona como um portal, nos arremessando a uma dimensão sem tempo, sem morte, sem esquecimento, mas, na grande maioria das vezes, com saudade. Mais do que isso, as imagens nos convidam a olhar para nossa história, nosso passado, nosso presente, talvez até o futuro.

A fotografia, segundo Santos (2015), pode ser entendida como meio, é uma coisa que está no caminho entre a imagem e o objeto. Inclusive sendo essa uma imagem que carrega uma infinita potencialidade, já que a cada vez que é olhada e narrada-fabulada, adquire mais sentimentos e versões sobre aquilo que já se passou.

Talvez seja esse um dos motivos pelos quais Rendeiro (2010) concebeu as fotografias em diferentes formatos: emolduradas, penduradas nas paredes, sobre prateleiras, apoiadas em outros objetos, pensadas para ficar à vista, para saltar aos olhos de quem ali vive, ou de quem visita. Em casas de diferentes classes sociais. Mas há também a exposição em túmulos, ultrassonografias, até expostas em museus.

São imagens que, mesmo sendo de um ente morto, são levadas a coabitar junto aos vivos, no mesmo espaço (Krauss, 2002), mas também são carregadas conosco nos celulares, nas carteiras, nos relicários pessoais pendurados em pescoços. É possível encontrar todos os tipos de fotos: animais de estimação, paisagens, algum familiar distante, algum familiar falecido, e também um familiar que ainda nem tenha nascido.

Outro modo de encontrar fotografias no ambiente familiar são os álbuns fotográficos. Mas o que é o álbum fotográfico senão um grande (ou pequeno) arquivo? Um arquivo da nossa existência. Muitas vezes, esse arquivo “conta histórias” de uma viagem, de um evento,

ou até mesmo de uma vida completa (independente da sua duração biológica-cronológica linear). Essas imagens passam por um segundo momento de revelação, aguardam um momento especial para serem tiradas de dentro das caixas, de cima do guarda-roupa, do fundo de uma gaveta. É o que Rendeiro (2010) chama de segredo, mas um segredo à espera de um movimento de rememoração.

Pensar no álbum fotográfico é interrogar, é dar espaço para as memórias (às vezes encobertas), é mais do que, como diz Silva (2016), um mergulho no passado. É se colocar em uma construção de devir.

A montagem de álbum de fotografias, que geralmente é designada a um membro que dedica o seu tempo e a sua guarda sobre as lembranças ali agrupadas (Musse, 2019), pode ser entendida como a materialidade da memória e do próprio ato de fotografar. Esses dois processos: fotografia e memória, são de certo modo processos de edição, pois, em ambos, há uma “escolha” do que deve ser revelado ou oculto, o que se reflete através da montagem de um álbum (Silva, 2011).

Os núcleos familiares possuem consigo um patrimônio simbólico. Um acervo fotográfico que assegura e reforça a ideia de identidade, de referência, mas também de pertencimento. Essas fotografias na verdade criam um texto, um texto imagético que influencia seu entendimento, um discurso que traz a tona a identidade daquele sujeito ou daquela família (Rendeiro, 2010). “Nesse sentido, a memória, além de ser um mecanismo de autorreconhecimento e autorreferência, é também um dispositivo que permite que o conteúdo histórico recuperado pelos grupos seja valorizado e apresentado para fora de seu círculo social” (Silva, 2011, p. 4).

A família que busca se autorretratar busca, segundo Rendeiro (2010), estabelecer uma relação entre o desejo de lembrar e o presente real. Nesse sentido, o álbum, ou as fotografias soltas, servem como instrumentos de transmissão de valor familiar.

O álbum, tendo a capacidade de ativar as memórias, pode ser interpretado, segundo Silva (2011), como um dispositivo, até mesmo uma tecnologia de reaparecimento (Azevedo; Netto, 2024) capaz de (re)afirmar identidades (culturalmente e politicamente), capaz de transcender a mera captura de um quadro. O álbum fala por si só, através das imagens, mas também é acompanhado das narrativas dos que ficaram, em vida.

Nesse sentido, pode-se dizer que o álbum nada mais é do que a ativação de uma memória coletiva familiar, que no limite, se compõe a partir de narrativas singulares, que nesse caso são suscitadas a partir de imagens. A cultura narrativa faz parte da cultura de fotografar, por trás de toda imagem há uma história a ser contada, que se modifica a cada indivíduo que decide discorrer sobre aquela foto, principalmente quando nos voltamos às imagens daqueles que já partiram. É possível dizer que das fotografias nasce a vontade de (se) narrar para o futuro do grupo (família ou sociedade) instituindo assim a sua existência no universo.

Imagens limiares: os que não chegaram

Ainda sendo guiados pelo registro fotográfico, nos vem a questão (quase) inevitável: Qual é a primeira foto de um sujeito? Bom, essa pergunta teria diversas respostas possíveis já que os limites da fotografia são diferentes ao longo da história e do território em que habita. Para algumas pessoas, em especial as racializadas, não se guardam registros da infância, adolescência, vida adulta ou ancestrais.

As tecnologias de fotografia, como já foi dito, foram se aperfeiçoando com o tempo. Extrapolaram os eventos cotidianos e chegaram até o âmbito médico, com o objetivo (inicial) de diagnosticar uma possível comorbidade, através de raio-x, ressonâncias e ultrassom. Chazan (2007) destaca que esse alinhamento da produção de imagens possui um vínculo ligado à construção social do prazer de ver.

A radiografia, que é uma forma mais radioativa de fotografar, tem seu primeiro click em 1895 e se torna um dispositivo importante para capturar imagens do interior do corpo. Diferente da fotografia tradicional, que opera como um vestígio do passado e se apresenta como uma “mensagem do que já foi”, a imagem produzida pela radiografia e também pela ultrassonografia, carrega consigo uma inquietante inclinação temporal voltada ao porvir (Kempinska, 2014).

Com os avanços tecnológicos da fotografia, já mencionados, as capturas vão para além do corpo externo e começam a se aventurar em nosso interior. Temos então, um novo método médico infiltrando para o interior da superfície da pele, “trazendo a carne invisível para a esfera de uma perturbadora visibilidade” (Kempinska, 2014, p. 6).

O surgimento da ultrassonografia, segundo Chazan (2007), se deu a partir de 1950, quando o obstetra escocês Ian Donald teve a ideia de utilizar os princípios de um sonar – de submarino – para ter acesso visual ao interior do corpo. Inicialmente pensado para averiguar tumores, a função do aparelho logo foi expandida. No mesmo período do século XX, os corpos fetais foram o foco de diversas pesquisas, tornando o uso do ultrassom quase obrigatório durante a gestação.

O seu poder de visualização se dirigiu para compreender o início da vida, ou seja, o monitoramento fetal, sendo esse aparelho um grande marco na medicina moderna, mas também marcando os campos jurídicos e psicológicos das famílias envolvidas (Chazan, 2007; Paterman, [2025]).

Podemos dizer então, que a partir do uso da ultrassonografia foi implementada outra forma de experienciar e viver uma gestação. A forma visual com que o bebê se apresenta impacta diretamente na relação gestante-gestado. Esse acesso antecipado ao corpo fetal, junto à evolução do tempo gestacional, retira o feto do campo imaginário, trazendo-o para a realidade.

Assim, ao invés de afirmar um “isso foi”, a imagem do interior do corpo captada pela ultrassonografia parece anunciar um “isso será”. Isso porque, ao se articular com práticas diagnósticas, esse tipo de imagem não restitui um real pretérito, mas projeta um real em estado de virtualidade futura – antecipando, por meio do visível, o que ainda não se deu (Kempinska, 2014).

Essa imagem capturada, desse momento tão especial para as famílias, vai para além de ser meramente uma imagem, visto que esse pedaço de papel consegue substituir a materialidade corpórea do feto. Busca-se na imagem algo que salte aos olhos. Busca-se algo que seja do outro. A partir daquela imagem precária, quase indecifrável, imagina-se a voz, o choro, a pele, os olhos (Santos, 2015).

São as imagens, que podem garantir o que Santos (2015) chama de “existência material”. São elas que podemos tocar, que apesar do seu tamanho, peso e fragilidade, duram muito mais que um corpo precoce. Torna-o quase perpétuo.

E quando esse ser imaginado não chega aos braços de quem o espera, restam apenas mãos vazias, ou nem tanto assim, resiste alguma materialidade daquele que foi “[...] sem notar, estamos de repente com os dedos em contato com aquele rosto amoroso, como quem acaricia sua pele de papel” (Santos, 2015, p. 43).

A fotografia como rastro e convocação

Podemos compreender como as imagens carregam marcas sutis que revelam a ação do tempo, são vestígios de encontros vividos, objetos preservados que funcionam como prolongamentos da presença de quem já não está. Esses fragmentos visuais nos colocam em contato com uma dimensão da realidade que, embora efêmera, permite pensar sobre a existência de uma vida que persiste apenas na memória, a coabitação.

Silva (2016, p. 3) toma a fotografia como “um arquivo vivo do tempo”, um álbum de fotografias, é mais do que arquivar uma existência, é de certo modo uma extensão do nosso corpo. Uma extensão da nossa existência. A ideia de rastro mostra-se fundamental para refletirmos sobre a possibilidade de constituir uma existência. Mas no caso de entes mortos, nos dá a possibilidade de reconstruí-las.

A cronologia da existência é o que salta aos olhos quando se (re)monta uma história a partir de rastros imagéticos fixados em um papel, mas também na memória. Falar em rastros de uma pessoa, de um acontecimento, de uma experiência, é, segundo Silva (2016), falar de memória. Do que guardamos e também do que esquecemos.

Assim como no início, as reflexões de Silva (2016, p. 10) se fazem potentes: “o que podemos colher das imagens em vias de desaparecer? o que seus rastros suscitam? o que eles fazem arder em nós? o que despertam?” principalmente quando as aproximamos dos registros de quem ultrapassou a borda hegemônica da existência, e agora está morto.

Ao aceitarmos o desafio de narrar uma vida morta, nesse caso, a partir das imagens, estamos lidando com a união de tantas outras. As palavras. Os objetos. O tempo. Tudo sendo (re)colhido para, talvez, enfim, narrar. Dar início a um novo registro, que no fim será um novo rastro.

A conservação do corpo através das imagens-palavras, conserva também a memória sobre esse sujeito, até mesmo sobre aquele que nunca poderemos tocar de fato, aquele que teve início, no interior de outro corpo, deitado sob o útero, que existiu, de maneira breve (Azevedo, 2020). Segundo a autora, narrar é restaurar e passar adiante as capacidades que um corpo não pode mais sentir.

A fotografia nos permite tocar a pele, sentir os contornos do corpo que ela guarda. Trata-se da pele da superfície (Santos, 2015) dos pedaços de papel que carregam consigo o grande privilégio de ser a ponte entre os vivos e os mortos. As palavras, ou melhor, a voz, para Zhumtor (1993), é o lugar da tradição viva, onde o dizer é sempre também um gesto relacional e afetivo. Assim, falar dos mortos não é apenas manter viva uma lembrança: é reativar uma existência pela potência sensível da linguagem.

Porém, quando se pensa em uma existência para os mortos, as possibilidades não se limitam às lembranças, às fotografias ou à oralidade, tidas como morada eterna, reduzidas a apenas dois lugares, nossa psique, nossa memória. Segundo Despret (2023), os mortos resistem à ideia de se tornarem mera lembrança produzida pelo psiquismo de quem fica. É justamente esta recusa dos mortos que mobiliza os seus vivos.

Um ser exige um novo registro de existência quando se encontra em estatuto de morto. Assim como uma obra de arte, onde a mesma é criada pelo artista e ganha sua própria autonomia, a sua própria existência, que a distingue do criador (Souriau, 2020). Os rastros deixados por um alguém, as estrias no corpo grávido, as roupas, o quarto, as fotos, tudo isso transcende a sua presença física corpórea.

Mas se estão mortos e, portanto distantes, seriam, ainda assim, capazes de nos despertar? Para Vinciane Despret (2023), sim. E é precisamente por isso que os mortos continuam a nos importar. A autora propõe que a morte não dissolve a relação, mas a reconfigura. Os mortos, em sua ausência, seguem atuando: perturbam, convocam, sugerem ações, inspiram decisões. Eles não se reduzem à memória passiva; tornam-se interlocutores ativos de quem ficou. Despret afirma que os mortos não cessam de nos convocar, seja por sonhos, sinais, lembranças inesperadas ou mesmo pelo silêncio que exige escuta.

Apesar dos (nossos) mortos não estarem, eles são nossas raízes, nossa origem, nossa cultura, “mas são os vivos que validam a memória dos mortos, numa trama complexa de interdependência essencial” (Santos, 2015, p. 75).

Como destaca Despret (2023), os mortos precisam ser inscritos para continuar existindo no mundo dos vivos. Tal inscrição recebe o nome, dado pela autora, de suplemento biográfico. Um conceito que busca remontar, ou mostrar outra perspectiva da relação dos vivos com os mortos. Não se trata apenas de produzir um arquivo ou um monumento, mas um espaço onde se atualizam narrativas que os vivos continuam a elaborar sobre os mortos.

Despret (2023) afirma que os mortos “continuam a nos ensinar” e que vivem nas formas como são lembrados, nomeados e cuidados. Assim, o ato de montar ou revisitar um álbum assume uma posição não meramente nostálgica, mas parte de uma operação viva de reinvenção biográfica. Cada fotografia, nesse contexto, carrega não apenas um momento passado, mas a potência de reativar vínculos, afetos e sentidos, constituindo o morto como alguém que ainda participa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Uma fotografia é ausência ou reencontro?

Talvez seja as duas coisas. Um pedaço de papel que cintila como vestígio — um instante e uma presença que não retornam, mas que seguem reverberando. As imagens, as vestes, os relatos e até os cantos da casa erguem-se como monumentos íntimos, onde uma existência inscreve sua maneira de estar no mundo. São marcas — algumas visíveis, outras sutis — que narram a extensão de um corpo e de uma presença. Mesmo quando desbotam, ainda ali, com elas, pode-se sonhar. Ainda ali, algo resiste.

A imagem, nesse contexto, é mais do que um registro: é um rastro. Como um portal mágico, ela ultrapassa o limite significativo do que representa, conduzindo o olhar por entre tempos e lugares, tecendo uma coabitação entre vivos e mortos. Cada retrato guarda o poder de evocar uma história, de reinscrever no presente aquilo que a morte não conseguiu apagar.

Despret (2023) nos convida a recusar a ideia de que os mortos são apenas lembranças. Eles resistem à redução simbólica. Seguimos sendo mobilizados por eles: por sonhos, por silêncios, por sinais, por imagens. Os mortos continuam a nos convocar, e essa convocação exige inscrição. Daí a força do que a autora chama de suplemento biográfico — um gesto de continuar escrevendo vidas, não para completá-las, mas para que permaneçam em movimento. A fotografia, nesse caso, torna-se gesto de reinscrição no mundo dos vivos. Não é memória passiva, é presença ativa.

Ver, então, pode ser um gesto de escuta. Pode ser reencontro. Pode ser resistência. Entre o olho e o escuro, entre o rastro e a pele, entre a ausência e a voz, a imagem pulsa.

Porque mesmo quando já não podemos tocar um corpo, ainda podemos tocá-lo em papel, em palavra, em canto. E assim, narrar os mortos é também afirmar o desejo de viver com eles.

E talvez seja no escuro, com os olhos fechados, que melhor enxerguemos os movimentos que não estão apenas nas imagens, mas que se fazem sentir por meio delas.

REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Adriana Barin. Como narrar o corpo mínimo?. **Criar Educação**, Criciúma, v. 9, n. 3, p. 148-167, ago/dez. 2020. DOI: <https://doi.org/10.18616/ce.v9i3.6139>.

AZEVEDO, Adriana Barin; NETTO, David Antônio de Castro. Tecnologias de reaparecimento: a herança revolucionária dos mortos e desaparecidos políticos. **Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade**, São Luís, v.10, n. 2, p. 236-253, jul/dez.2024. DOI: <https://doi.org/10.18764/2447-6498.v10n2.2024.27>.

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

CHAZAN, Lilian Krakowski. **Meio quilo de gente**: um estudo antropológico sobre ultrassom obstétrico. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2007. 230 p. Disponível em: <https://static.scielo.org/scielobooks/x78qr/pdf/chazan-9788575413388.pdf>. Acesso em: 25 maio 2025.

DESPRET, Vinciane. **Um brinde aos mortos**: narrativas daqueles que ficam. São Paulo: N-1 Edições. 2023.

KEMPINSKA, Olga Donata Guerizoli. Imagens do interior do corpo: a fotografia na poesia feminina. **Aletria**: Revista De Estudos De Literatura, Belo Horizonte, v. 24, n. 2, p. 141-150, 2014. DOI: <https://doi.org/10.17851/2317-2096.24.2.141-150>.

KRAUSS, Rosalind. L'inconscient optique. **Terrain**, [s. l.], n. 38, p. 125-136, 2002.

MÉCHOULAN, Éric. Les archives et la question de la tradition: Paul Zumthor. In: MÉCHOULAN, Éric. **La culture de la mémoire**. Montréal: Presses de l'Université de Montréal, 2008. p. 143-161. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/books.pum.9139>. Acesso em: 25 maio 2025.

MUSSE, Mariana Ferraz. Do álbum de família ao álbum afetivo: as narrativas das memórias que transitam entre a fotografia analógica e a digital. **Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação Universidade Federal de Juiz de Fora**, Juiz de Fora, v. 13, n. 1, p. 77-90, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/lumina/article/view/26079/14819>. Acesso em: 23 maio 2025.

PATERMAN, David. **Uma análise antropológica e jurídica do exame de ultra-sonografia obstétrica**. [S. l.: 2025]. Disponível em: http://www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/salvador/david_paterman_brasil.pdf. Acesso em: 21 maio 2025.

RENDEIRO, Marcia Elisa Lopes Silveira. **Álbuns de família – fotografia e memória; identidade e representação**. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA – ANPUH, 2010, São Paulo. Disponível em: https://www.encontro2010.rj.anpuh.org/resources/anais/8/1276726781_ARQUIVO_ArtigoANPUH%5BMarciaElisa_2010.1%5D.pdf. Acesso em: 21 maio 2025.

SANTOS, Carolina Junqueira. **O corpo, a morte, a imagem**: a invenção de uma presença nas fotografias memoriais e post-mortem. 2015. 288 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2015. DOI: <https://hdl.handle.net/1843/EBAC-A47KWU>.

SILVA, Cristina Maria. A composição de um álbum fotográfico: os rastros de uma avó materna. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador, v. 1, n. 3, p. 428-446, set./dez. 2016. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/rbpab/article/view/2995/1934>. Acesso em: 22 fev. 2025.

SILVA, Sergio Luiz Pereira. A fotografia e o processo de construção social da memória. **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v. 47, n. 3, p. 228-231, set./dez. 2011. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/938/93821299006.pdf>. Acesso em: 20 de maio de 2025.

SOURIAU, Étienne. **Diferentes modos de existência**. Tradução de Walter Romero Menon Júnior. São Paulo: n-1 edições, 2020.

TECHY, Antonio. A importância da fotografia na medicina. **Revista Brasileira de Reumatologia**, São Paulo, v. 46, n. 3, p. 207-209, maio/jun. 2006. DOI: <https://doi.org/10.1590/S0482-50042006000300008>.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz**: a “literatura” medieval. São Paulo: Edusp, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **Tradição e Esquecimento**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Hucitec, 1997. 39p.

RECEBIDO EM: 30/07/2025 | ACEITO EM: 01/12/2025