

O DESENHO COMO CONTRA-INSCRIÇÃO DA MEMÓRIA: reimaginando arquivos fotográficos ¹

Greice Schneider²
Diego Granja do Amaral³

Resumo: Neste artigo, examinamos as interseções entre desenho, fotografia e memória documental, propondo o desenho enquanto dispositivo de contra-inscrição e reconfiguração de arquivos fotográficos. Analisamos os modos como as obras de Eustáquio Neves, Ariella Azoulay e Fernando Botero utilizam intervenções do desenho para complexificar as imagens e a representação visual da história. O estudo mobiliza conceitos como rasura e fabulação crítica para tratar das ausências e silenciamentos inscritos nas imagens. Pretendemos reconhecer o desenho não como um contraponto da fotografia, mas como um território fértil de elaboração visual, capaz de ampliar e enriquecer a visão do passado e mesmo questionar os arquivos fotográficos.

Palavras-Chave: Desenho. Memória. Fotografia. Testemunho visual. Rasura.

Abstract: In this article, we examine the intersections between drawing, photography, and documentary memory, proposing drawing as a device for counter-inscription and reconfiguration of photographic archives. We analyze how the works of Eustáquio Neves, Ariella Azoulay, and Fernando Botero use drawing interventions to make images and visual representation of history more complex. The study mobilizes concepts such as erasure and critical fabulation to address the absences and silences inscribed in images. We aim to recognize drawing not as an opposite of photography, but as a fertile territory of visual elaboration based on photographs, capable of expanding and enriching the vision of the past and even questioning photographic archives.

Keywords: Drawing. Memória. Photography. Visual testimony. Rasura.

1. Introdução

Neste trabalho, buscamos analisar as interseções entre desenho, fotografia e memória, explorando como esses eixos se articulam na elaboração de testemunhos visuais. Partindo do tensionamento entre a fotografia e o desenho, o texto apresenta uma reflexão sobre o uso do desenho como dispositivo de elaboração de registros históricos. Mais especificamente,

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Memória e Comunicação. 34º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Paraná (UFPR). Curitiba - PR. 10 a 13 de junho de 2025.

² Greice Schneider: Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Sergipe, Doutora, greices@gmail.com.

³ Diego Granja do Amaral: Professor Adjunto do Curso de Comunicação e Mídias da Universidade Estadual de Maringá, Doutor, diegoamaral000@gmail.com.

buscamos compreender como a prática do desenho pode operar como um dispositivo de contra-inscrição e reconfiguração de documentos visuais.

Ao longo do texto, casos como a série *Retrato Falado*, de Eustáquio Neves, *Evacuação do próprio livre-arbítrio*, de Ariella Azoulay e *Abu Ghraib*, de Fernando Botero, evidenciam o desenho como um modo de registro capaz de negociar um espaço artesanal entre a imagem fotográfica e o relato. A noção de fotografia, nesses casos, se refere tanto ao uso de fotos como referências materiais para (re)criação de eventos traumáticos quanto à ausência da fotografia, ou seja, a fotografia enquanto algo que deveria existir. Nesse sentido, trata-se de pensar o desenho como mediação capaz de imaginar criticamente eventos históricos e questões políticas que suscitam a criação ou a produção de um “corpo” para a imagem.

Nesse contexto, a fotografia como ausência (lacuna) é tão relevante quanto a fotografia que evidencia a violência. Pensando nisso, a noção de testemunho, tal como formulada por Giorgio Agamben, surge neste estudo para abordar o desafio de narrar eventos que escapam aos limites da linguagem. São questões como essas que afligem, ainda que por caminhos distintos, Neves, em seu esforço para retratar um avô que não conheceu e cuja memória é elusiva; Azoulay, que produziu ilustrações motivadas pelo imperativo de representar uma violência não devidamente documentada; e Botero, que confronta as imagens brutais de Abu Ghraib, cuja violência o levou a reinterpretá-las pelo desenho.

A despeito da diversidade de origens e técnicas, as imagens que atravessam este estudo suscitam reflexões sobre os limites do desenho e da fotografia e, conseqüentemente, sobre a própria imagem como registro histórico. Não por acaso, a noção de *rasura* se apresenta como um dispositivo para pensar as ausências e silenciamentos inscritos nas imagens, evidenciando tanto as limitações quanto as potências da representação visual. Já a fabulação crítica permite questionar as estruturas narrativas que organizam a memória, apontando para a possibilidade de uma reflexão imaginativa sobre o passado. Ao longo do trabalho, esses conceitos são explorados à luz dos estudos de memória e da cultura visual.

Dessa maneira, este estudo propõe uma reflexão sobre as tensões que envolvem a relação entre desenho e fotografia na construção de registros de situações de interesse histórico. Como não poderia deixar de ser, trata-se de um processo permeado por lapsos, apagamentos e reconfigurações.

2. O desenho entre arquivo e testemunho

O desenho, por vezes associado à subjetividade e ao esboço, tem se consolidado como uma ferramenta relevante na construção de registros documentais. Em uma cultura inundada por imagens técnicas e fluxos audiovisuais, o desenho tem se destacado como tática testemunhal justamente pelo caráter artesanal do traço sobre o papel. Não por acaso, artistas e pesquisadores têm explorado o desenho como um dispositivo de contra-inscrição capaz de tensionar arquivos visuais e desafiar versões da história hegemônica.

O campo dos quadrinhos tem sido particularmente fértil nesse debate, como aponta Hillary Chute (2016), ao analisar obras como *Gen Pés Descalços* (Keiji Nakazawa), *Palestine* (Joe Sacco) e *Maus* (Art Spiegelman). Para a autora, a imagem desenhada não apenas documenta, mas reconfigura narrativas, funcionando como um meio de dar visibilidade a experiências historicamente marginalizadas. Mais do que registrar, os quadrinhos permitem ao autor reencenar e refletir sobre os eventos testemunhados em um processo artesanal de resgate da memória. A autora irá lembrar ainda que a “sintaxe espacial dos quadrinhos” (Chute 2016, p.4) contribui para tensionar noções como “cronologia, causalidade e linearidade” (*idem*).

Embora a preocupação central da autora gire em torno da relação entre forma e o testemunho de eventos históricos traumáticos, a aproximação do desenho com o testemunho tem como esteio os próprios limites da representação. Ao tratar do tema, Agamben evoca Foucault ao afirmar que o arquivo constitui uma espécie de acervo histórico do já dito. Afinal, na arqueologia foucaultiana, ele seria um "sistema geral da formação e da transformação de enunciados" (2008, p.148). De acordo com esse raciocínio, o arquivo se situa como a condição de possibilidade para a fala, um acervo e ponto de origem/sustentação para a formulação de enunciados. Esse, contudo, é um ponto de partida opaco, que faz a mediação entre o registro do já dito (*língua/langue*) e a possibilidade de se dizer (*fala/parole*).

Partindo desses princípios, Agamben entende o testemunho como algo que se localiza precisamente como um modo de expressão que se situa "entre o dentro e fora da *langue*" (2008, p.146). Para ele, a questão do arquivo serve como parâmetro para uma reflexão sobre a condição do testemunho e seu lugar no discurso. Traçando um paralelo com a relação entre o repertório cultural e o uso efetivo da linguagem em Foucault, o autor propõe situar o testemunho entre a possibilidade de se dizer e sua impossibilidade. Assim, se o arquivo

permite dizer (acervo linguístico/cultural), e a condição do que se diz, o testemunho seria a tentativa de expressar algo quando faltam as palavras.

Nesse contexto, testemunhar é suprir uma falta da linguagem, é propor uma nova peça ao acervo de possibilidades (arquivo). É pensando nisso que o Agamben irá afirmar que o testemunho está entre "uma possibilidade e uma impossibilidade" (de dizer). Isto é, o testemunho se funda na falência da linguagem em situações limite (catástrofes, tragédias etc.). Vale pontuar que, nesta linha argumentativa, a linguagem se confunde com a noção de discurso e que este é situado e constituído historicamente. Assim, a radicalidade de casos como Auschwitz, que pauta análise de Agamben, demandam a elaboração de novos enunciados.

Também relevante é pensar que o ato do testemunho se confirma no empréstimo de alguém que encarna (materializa) a experiência histórica. Não por acaso, para Mbembe, o arquivo "não é um dado, mas um status" (2002, p.20). O mesmo autor irá explicar que, para além de um conceito abstrato, o arquivo deve ser pensado no plano da instituição (edifício) e do objeto (documento).

Mbembe explica, ainda, que o "status" do arquivo é um problema material que aciona questões de ordem tátil, visual e cognitivas. Tais condições seriam a chave para que o arquivo possa construir seu "status" enquanto "prova" de existência de algo. Neste ponto, já não é a materialidade que importa, mas o construto simbólico produzido a partir de tais condições. O destino do arquivo, diz ele, seria justamente habilitar (e legitimar) uma versão da história.

Já o testemunho se caracterizaria por sua natureza limitada e singular, ao passo em que o arquivo, agora em Foucault e Agamben, é a entidade que habilita a fala. O corpo como limiar entre a fala e a impotência (lacuna na linguagem) suscita também uma reflexão também sobre as relações entre desenho e testemunho. Afinal, o resgate do desenho como tática para o relato valoriza elementos da prática artesanal, como contingência e indeterminação. Na contramão da cultura da objetividade maquínica, o desenho se apresenta como um processo artesanal de traços e apagamentos, como um modo de trabalhar e elaborar a lembrança.

É nesse sentido que a elevação do desenho à condição de registro material de um testemunho ganha relevância para este argumento. Ao evocar a imagem artesanal como testemunho, o artista assume seu repertório sensorial e a afetivo como tática para o relato. Em consonância com esse raciocínio, Taussig (2011) aproxima o exercício de ilustração de um

evento histórico a uma forma de excitação da memória. Afinal, ao reproduzir os eventos vividos/testemunhados o artista resgataria mentalmente a história como em um filme ritmado pelo traço sobre o papel (Taussig, 2011).

O autor irá retomar o esforço artesanal do desenho ao declarar que apenas na revelação da imagem “traço a traço, apagamento a apagamento” o olhar (e a memória) seriam exercitados o suficiente a ponto de atestar e desvelar a experiência vivida (Taussig 2011, p.89). Aqui, o ritmo e o envolvimento sinestésico se apresentam como elementos cruciais na produção do testemunho.

Realçando a relação entre desenho e memória, Taussig descreve esse processo de desenhar como uma “visão laboriosa” (2011.p.89). Neste ponto, a ideia de um trabalho dedicado à reconstituição do fato e da memória ganha relevo. A “visão laboriosa” se distingue de outras formas de visão, e de registro, sendo o caráter processual da produção da gravura um aspecto central. Neste caso, a visão não surge como uma manifestação única. Antes, trata-se de um processo gradual, de traços e apagamentos, em que a lembrança se desvela à medida em que o esforço é empregado. A proposta remete assim ao desenho como uma espécie de *medium* e método para a emergência da memória. Um esforço de lembrança que tem na relação artesanal um modo de articulação possível.

A proposta de Taussig ecoa a tese de Gombrich (2007) a respeito do desenho como mimese da realidade mediada pelo esquema de representação e interpretação de mundo do artista (*schemata*). O exercício de traçar as linhas sobre o papel e apagar os desvios é também um processo artesanal em que a tatilidade do gesto aciona um repertório simbólico. Ao desenhar, o artista investe o corpo na tarefa de recriar um evento vivido como impressão do mundo exterior.

É também pensando nisso que a noção de testemunho em Agamben (2008) oferece uma chave interpretativa para compreender o papel do desenho nas narrativas de eventos traumáticos. Se o arquivo organiza e habilita a produção de enunciados, o testemunho é a tentativa de expressar o que escapa à linguagem. Aplicada ao desenho, essa noção permite interpretá-lo como uma prática liminar: ao mesmo tempo em que pretende dar conta de descrever uma memória ou evento, ele reconhece a parcialidade do ponto de vista. Em virtude de sua posição no discurso, entre objetividade e pessoalidade, o desenho tem se consolidado como uma linguagem fértil de tensionamentos com outras expressões visuais, como a fotografia.

3. Aproximações e tensões entre desenho e fotografia

A relação entre desenho e fotografia é tradicionalmente concebida a partir de uma lógica linear da história dos meios, como um processo de ruptura. Pretendemos, ao contrário, superar a oposição entre objetividade da fotografia e subjetividade da pintura e o discurso dominante em torno da imagem fotográfica enquanto imagem-documento (Rouillé, 2009). Partimos do princípio que o surgimento da fotografia não promove uma fratura, mas antes uma relação de continuidade nos processos de representação visual, em um *continuum* pictórico (Gombrich, 2007; Costello, 2007), onde os meios partilham processos de interpretação e percepção, enriquecendo as possibilidades interpretativas. Propomos examinar as continuidades e tensões produtivas entre estes dois meios, focando em suas diferentes temporalidades e implicações estéticas e políticas.

A continuidade entre os meios, entretanto, não implica em uma neutralidade de seus usos. Ariella Azoulay (2024) considera a fotografia como dispositivo colonial e um instrumento imperial de dominação, com os arquivos fotográficos desempenhando um papel fundamental no controle da memória. Historicamente, a fotografia é usada para reforçar discursos de poder. Nesse contexto, a reapropriação desses arquivos fotográficos através do desenho emerge como uma prática de resistência e de contestação às imagens oficiais. Enquanto a câmera é vista como uma guilhotina, que captura de forma violenta, o traço autoral no desenho, com os vestígios do corpo do artista, trazem à tona um valor atestatório e autenticidade emocional que contrastam com os usos hegemônicos do arquivo fotográfico.

A própria transparência no desenho permite revelar sua materialidade e seu processo criativo, através de linhas inacabadas, curvas, manchas e rasuras. Como observa Berger, “os desenhos revelam mais claramente o processo de sua própria feitura” (2012, p.70). “Materializar” a história através das marcas na página a transforma em espaço e substância, conferindo-lhe corporeidade, uma forma física — como um traje, talvez, para um corpo ausente, ou para tornar evidente o tipo de espaço-tempo pelo qual muitos corpos se movem e atravessam; para tornar, em outras palavras, as linhas sinuosas da história legíveis por meio da forma” (Chute, 2016, p. 27). As marcas e evidências da construção material do desenho impactam no processo de enunciação visual e afetam a percepção do leitor, funcionando como mediadores para a empatia gráfica (Marion, 1993). Em imagens documentais, a

presença visível do traço autoral reforça uma sensação de autenticidade, testemunho e subjetividade (Schneider, 2023)

A seguir, examinamos algumas tensões centrais entre desenho e fotografia que permitem reimaginar a fotografia de forma mais participativa a partir do desenho. A primeira tensão se manifesta nas imagens fabricadas a partir de lacunaridades, de representações visuais do que nunca foi fotografado pelas lentes. A lacunaridade pode mover o registro de outras formas, como no desenho. Como observa Berger, “as imagens foram a princípio feitas para evocar as aparências de algo ausente” (1999, p. 12). Exemplos clássicos dessa prática incluem o retrato falado, enquanto prática de controle e de identificação policial e reconstituição de crimes. Ou os *sketches* de tribunal, onde câmeras são inacessíveis. Para além desse âmbito forense, esse gesto também está muito presente em projetos contemporâneos de reparação histórica, que visam corrigir apagamentos e reverter lacunas na representação visual oficial no Brasil. Não se trata aqui de uma intervenção material sobre fotografias de arquivo existentes, nem uma reinterpretação de arquivos coloniais, mas de construir uma fabulação crítica (Hartman, 2022) a partir das lacunas e brechas na memória cultural, reimaginando através do desenho retratos nunca tirados. A segunda tensão envolve fotografias que sofrem alguma intervenção crítica do desenho, seja por meio de rasuras, ou de contextualização. Essas intervenções podem assumir formas como desenhos participativos e elaborações como práticas decoloniais (Butet-Roch e Del Vecchio, 2023), ou como rasuras se configuram como gestos políticos (Amaral, 2022). A terceira tensão se refere ao redesenho de fotografias. Neste caso, a fotografia não funciona apenas enquanto referência visual, mas como um ponto de partida para uma recriação específica. O desenho, nesse contexto, não apenas replica a imagem fotográfica, mas pode reposicionar e reativar arquivos históricos e colaborar com a elaboração de imagens que lidam com o trauma.

3.1 Rasura em Eustáquio Neves

Conforme discutimos anteriormente, o desenho é capaz de operar como forma limítrofe entre a descrição e a fabulação. Com isso em mente, Chute (2016) sugere que os quadrinhos, ao reportarem eventos-limite como tragédias e catástrofes, operam como formas de contra-inscrição, desafiando narrativas hegemônicas e ampliando as possibilidades do uso de imagens como registro histórico. Observamos também que o testemunho se apresenta

como um modo de articulação desses mesmos eventos, onde a capacidade expressiva é desafiada pela radicalidade dos acontecimentos. Neste ponto, nos interessa pensar um modo específico de contrainscrição a partir da intervenção na fotografia: a rasura.

Em trabalho anterior (Amaral, 2022), apresentamos o conceito de rasura como um modo de intervenção artística responsável por criar imagens capazes de engendrar processos de ruptura, desconstrução ou reconfiguração de modos de ver. De forma mais específica, o conceito de rasura parte do reconhecimento de que artistas negra/os no Brasil resgatam imagens do presente e do passado colonial e propõem uma reorganização das imagens e dos corpos representados na memória visual brasileira. A proposta também tem como referência o trabalho de Leda Martins (2007) que cita a literatura das mulheres negras como modo de “rasura”, “descontinuidade” e desconstrução” da literatura (branca e) predominantemente masculina no Brasil.

Com isto em mente, compreendemos a prática da rasura como um modo de insurgência pela via da imagem. Trata-se de pensar práticas simbólicas e materiais em que o artista, pela mediação da imagem, tensiona modos de representação cristalizados no repertório cultural. De forma mais específica, neste texto é possível reconhecer as práticas de rasura como um modo de inscrição que dialoga diretamente com a noção de intervenção sobre a fotografia.

A noção de rasura dialoga com ao menos duas de três formas de relação entre a fotografia e o desenho exploradas neste texto. Afinal, é possível pensar a rasura como uma operação para criação de uma imagem a partir da ausência. Neste caso, trata-se de um gesto político de rasura como “descontinuidade”, ruptura com a tradição, e intervenção. Outro modo de emergência da rasura em diálogo com a fotografia é a intervenção política sobre imagens pré-existentes. No primeiro caso, trata-se de elaborar imagens sobre uma falta ou insuficiência discutindo os limites da fotografia. A rasura, aqui, se dá simbolicamente como gesto de ruptura pela criação. No segundo caso, a operação ocorre como um modo de suplementação, comentário ou crítica à imagem originária. Neste caso, a rasura é intervenção como o traço sobre uma imagem, ou texto, pré-existente. Em ambos os casos, é possível reconhecer um esforço que dialoga com o exercício testemunhal, no sentido em que a rasura se apresenta como tentativa de expressão a partir da falta de um repertório consolidado.

Um exemplo do primeiro caso seria o desenho que Eustáquio Neves faz de uma fotografia inexistente de seu avô, João Catarino Ribeiro. Neste primeiro caso, a “recriação” a

partir de uma ausência dialoga diretamente com a noção de “descontinuidade” proposta por Martins em relação à literatura feminina negra. Ou seja, trata-se de um gesto de criação que rompe com a condição dominante de não-representação fotográfica de pessoas negras. Ecoando Leda Martins, podemos ainda reconhecer no desenho de Neves uma forma de desconstrução da própria fotografia e da tradição de retratos de família no Brasil. A desconstrução, nesse caso, ocorre por meio da provocação visual: o que significa desenhar uma fotografia? O trabalho de Neves exemplifica uma forma de 'contrainscrição' (Chute, 2016) que não apenas se opõe à tradição, mas que intervém politicamente sobre um repertório estabelecido, inscrevendo nele uma nova possibilidade de existência visual.

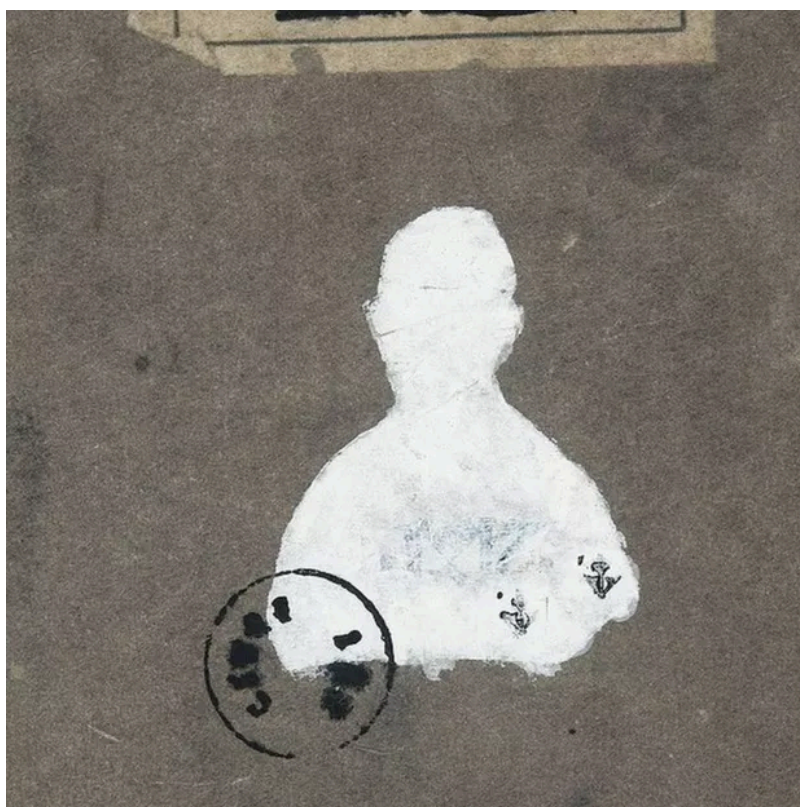


FIGURA 1 – Sem título – Série Retrato falado, 2019 - 2020

FONTE: Acervo Instituto Moreira Salles

Não por acaso, na série *Retrato Falado* Eustáquio Neves recorre à memória oral, especificamente a testemunhos de familiares, para reconstituir na forma de “retrato falado” a imagem de um avô que não chegou a conhecer. A série que mescla técnicas como

fotopintura, desenho e colagens, usa de registros artesanais como forma de inserir a imagem do avô ausente nos álbuns de família. Contudo, como destaca o artista, a ausência da fotografia do avô também aponta para um problema material, e estrutural ligado à origem étnico-racial do avô e a relação entre classe e fotografia.

Em entrevista a Kleber Amâncio e Matheus Gato, no podcast Gargalheira, Eustáquio declara que durante o processo de produção de seu livro de artista (*Retrato falado*) sentiu a ausência de imagens fotográficas do avô. De forma mais específica, o fotógrafo cita a existência de “diversos fatores que excluem as pessoas pretas do direito de serem fotografadas” (2:52 2022). Eustáquio realça ainda que a ausência de imagens do avô, provavelmente, não era consequência de falta de condições financeiras. Para ele, a ausência de fotos do avô estaria ligada a uma sensação de “não pertencimento” no que diz respeito ao universo da fotografia e, por conseguinte, do imaginário cultural construído midiaticamente. Ainda que as reais razões que motivaram a inexistência das fotos não sejam conhecidas, nos interessa aqui refletir sobre o exercício de dar corpo à imagem de um ancestral que, segundo ele, foi privado do direito de ser fotografado.

É nesse sentido que a série *Retrato Falado* se manifesta como prática de rasura, ou seja, um modo de inscrição na ordem simbólica que representa uma descontinuidade e desconstrução da tradição visual hegemônica. O caso da série também chama atenção pela capacidade de articular a tradição da oralidade com a produção de um corpus visual baseado na fotografia e no desenho. Reconhecendo a lacunaridade inerente ao processo adotado, Neves constrói um retrato indiciário, baseado em pistas não conclusivas. Ao contrário de um projeto fotográfico que pretenda capturar o objeto da representação, seu retrato falado é também um registro que costura um mosaico de pistas afetivas e esquecimentos.

O trabalho de Neves ecoa também a prática descrita por Hartman (2022) como fabulação crítica. Neste caso, contudo, a fabulação é operada pela via da visualidade, e não da (contra) narrativa histórica. Assim como em Hartman, trata-se lidar com uma profunda lacuna sobre o passado de um grupo social e de elaborar uma história a partir de indícios. Não por acaso, tanto as práticas de Hartman como a série de Neves aparentam dialogar com o que Carlo Ginzburg (1989) descreve como paradigma indiciário. Um exercício de se remontar um acontecimento, ou série de acontecimentos, a partir de rastros e vestígios. A operação de Ginzburg, por outro lado, se constitui no contexto de uma ampla abundância de fontes

formais e escritas. Já Hartman, diante de uma limitação significativa nas fontes, defende a necessidade de acionar criticamente a imaginação.

Sob esse prisma, a “micro” história de Hartman e Neves se configura como uma prática fundamentalmente diaspórica e minoritária. Afinal, é no contexto da diáspora africana nas Américas que ambos operam suas fabulações. No caso de Neves, ao admitir a memória pessoal e a imaginação como evidências suficientes para a construção de um “retrato” o autor contesta a própria noção de retrato como captura objetiva da imagem. O retrato que vale aqui, é o retrato dos afetos, das impressões que permaneceram e da imaginação sobre o que pode ter sido. No contexto da obra de Neves é importante ressaltar que tanto as ausências como a imaginação ganham materialidade nas formas visuais. São riscos, anotações e, por que não, rasuras, que permitem ao artista negociar a invenção do corpo do avô.

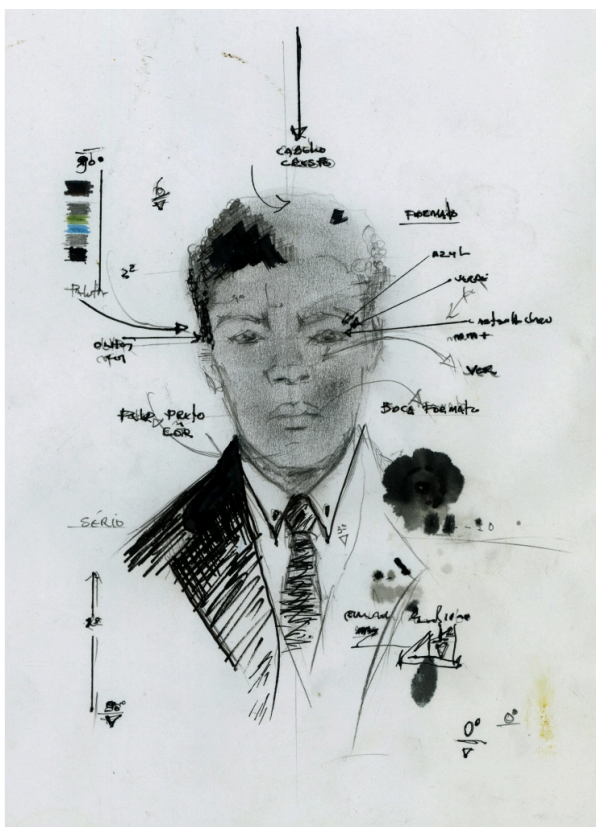


FIGURA 2 – Sem título – Série Retrato falado, 2019 - 2020

FONTE: Acervo Instituto Moreira Salles

A segunda ocorrência da rasura, na forma de desenho, pode ser observada em obras que partem de fotografias de tragédias, situações de violência extrema, abusos e registros

visuais onde o desenho atua atestando e corporificando acontecimentos limite. Neste caso, trata-se não de desconstruir a fotografia, mas de elaborar outros modos de representação a partir dela. Ou ainda, em diálogo com a fotografia.

3.2. Remediação de fotografias pelo desenho em Azoulay e Botero

Outro modo de tensionar imagens e fotografias pode ser identificado no gesto de redesenhar imagens fotográficas já existentes. Diferentemente da intervenção direta sobre a fotografia, trata-se aqui de uma recriação cuja referência é outra imagem fotográfica, como uma imagem de arquivo, por exemplo. Desenhar a partir de uma fotografia implica em adicionar uma camada de mediação, criando uma experiência distinta do desenhar ao vivo.

O conceito de remediação (Bolter e Grusin, 2000) pode ser útil para compreender o processo de redesenho. Há uma dupla lógica da mediação: a *imediação* diz respeito ao acesso direto e transparente ao real e a *hipermediação* se refere a uma consciência do meio. O redesenho de fotografias torna evidente essa tensão entre imediatismo sem filtros da fotografia e a remediação do desenho de uma fotografia pode produzir uma série de efeitos estéticos, políticos e emocionais.

Há os casos em que a atrocidade das imagens fotográficas que retratam trauma, violência extrema e que são impublicáveis em sua forma original e precisam ser reinterpretadas, como fotografias de massacres, linchamentos, genocídios e tortura. O desenho adiciona mais uma camada de distanciamento ao confronto direto com o acontecimento e pode colaborar na mitigação do sofrimento emocional e no processamento do trauma (Mousavi, 2023) e ao mesmo que permite retirar da invisibilidade imagens impublicáveis. O desenho aqui pode funcionar como uma alternativa à censura dessas imagens viscerais e gráficas, acionando uma forma poderosa de reinscrição da memória.

Esta potência do redesenho como ferramenta de elaboração do trauma fica evidente na série de imagens de Fernando Botero elaborada a partir de fotografias vazadas em 2004 de prisioneiros iraquianos torturados por guardas dos Estados Unidos na prisão de Abu Ghraib (FIG. 3). A série evidencia a brutalidade de abusos cometidos e realça o aspecto grotesco e caricatural dos corpos torturados (lembrando as representações de violência e conflito nos desenhos de Francisco Goya e nas pinturas de Picasso). Aqui, a imagem não busca a impressão de transparência, uma vez que o estilo cartunesco de Botero se afasta de um traço

realista e nos lembra que estamos diante de um desenho. Ao mesmo tempo, é justamente essa mediação que nos dá acesso a uma forma alternativa de acesso ao real e ao trauma.



FIGURA 7 – Abu Ghraib 6 – 2004

FONTE: Fernando Botero, 30 x 40 cm, lápis sobre papel.

Se no caso de Botero, o redesenho opera como um mediador do trauma, há também situações em que ele serve como um recurso de resgate histórico. É o que ocorre com imagens inacessíveis, como fotografias de arquivo que, por restrições de censura ou burocracia, não têm autorização para serem exibidas em público. Nesses casos, a remediação (Bolter e Grusin, 2000) das imagens através do desenho pode operar não só como um gesto artístico, mas como um gesto político, um modo de dar visibilidade e testemunhar a existência de certas imagens que não podem ser exibidas. Aqui, entra em jogo um movimento de testemunho indireto não da experiência primeira com os acontecimentos, mas da experiência do artista com o próprio arquivo fotográfico.

Um exemplo pode ser encontrado nos desenhos de Ariella Azoulay feitos a partir das imagens de arquivo que documentam a expulsão dos palestinos após a criação do Estado de

Israel, em 1948, que registram casos de violência e deslocamentos forçados (FIG 4). Azoulay decide, então, desenhar essas fotografias inacessíveis para reinscrever eventos históricos indisponíveis nos arquivos oficiais. Os desenhos das fotografias interditas, como testemunhos visuais, são substitutos que resgatam narrativas silenciadas por um arquivo que não é politicamente neutro e preenchem lacunas provocadas por ausências. "Nesses casos, as fotografias estão 'faltando', criando um buraco em nossa capacidade de reconstruir aquilo do qual somos parte" (2012).

Se concebermos a fotografia como um encontro, um acontecimento (Azoulay, 2016), torna-se possível reconstruí-la de maneira a atestar a existência das imagens, mesmo quando estiverem inacessíveis. Como afirma a autora, é possível recriar esse momento fotográfico enquanto evidência da existência dessas imagens, ainda que elas permaneçam fora do alcance do olhar (2016). Nesse processo, Azoulay não apenas substitui a fotografia ausente, mas também explicita sua própria posição enquanto mediadora desse testemunho.



FIGURA 7 – Evacuação do próprio livre-arbítrio
FONTE: AZOULAY, 2012, p. 32.

Considerações finais

Ao longo deste trabalho, examinamos as potencialidades do desenho na elaboração de imagens fotográficas de arquivo. A interlocução entre o gesto do desenho e as intervenções em fotografias de arquivo possibilita uma reelaboração crítica e promissora da história. Os exemplos artísticos analisados evidenciam um deslocamento não apenas para acionamentos expressivos de imagens técnicas e documentais, mas também para formas de resistência, questionamento e contra-inscrição desses arquivos, por meio do gesto manual do desenho.

Em vez de contrapor desenho e fotografia, imagem manual e imagem técnica, buscamos explorar as interconexões entre esses meios, e os modos como eles podem enriquecer e complexificar os arquivos históricos. As lacunas das fotografias não tiradas (mas desenhadas), as rasuras e fabulações críticas a partir das imagens fotográficas e os gestos de desenhar fotografias silenciadas compartilham o potencial de diálogo entre esses suportes, constituindo um território fértil para discutir memória histórica, questionar convenções de leitura e refletir sobre nossa relação com a memória visual e os arquivos. Os casos analisados partem da imagem fotográfica (ou de sua ausência) para produzir desenhos que funcionam como dispositivos de contra-inscrição, questionando o poder do arquivo e abordando suas lacunas e silenciamentos.

Referências

- AMARAL, Diego Granja. Rasurando o retrato, reconfigurando os corpos: A rasura como gesto político-estético nas obras de Rosana Paulino e Elian Almeida. **Revista Contracampo**, v. 41, n. 1, 2022.
- ASSMANN, Jan. Communicative and cultural memory. In: ERLI, Astrid; NÜNNING, Ansgar (Ed.). **Cultural memory studies: an international and interdisciplinary handbook**. Berlin; New York: De Gruyter, 2008.
- AZOULAY, Ariella. **Different ways not to say deportation.**: Fillip Editions, 2012.
- AZOULAY, Ariella. Photographic archives and archival entities. *In: Image operations.* : Manchester University Press, 2016, p. 151–166.
- AZOULAY, Ariella Aisha. **História potencial: Desaprender o imperialismo**. 1ª edição. São Paulo, SP: Ubu Editora, 2024.
- BERGER, John. **Modos de ver**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BERGER, John. **Berger on drawing**. Edited by J. Savage. Aghabullogue, Ireland: Occasional Press, 2012.
- BOLTER, J. David; GRUSIN, Richard; GRUSIN, Richard A. **Remediation: Understanding new media**. MIT Press, 2000.
- CHUTE, Hillary L. **Disaster Drawn: Visual Witness, Comics, and Documentary Form.** : Harvard University Press, 2016.
- COSTELLO, Diarmuid. Pictures, Again. **Australian and New Zealand Journal of Art**, 2007.
- BUTET-ROCH, Laurence; DEL VECCHIO, Deanna. Elaborated images as decolonial praxis. **Visual Studies**, p. 1–16, 2023.
- FERNANDES, Myra A.; WAMMES, Jeffrey D.; MEADE, Melissa E. The Surprisingly Powerful Influence of Drawing on Memory. **Current Directions in Psychological Science**, 2018.
- GINZBURG, Carlo et al. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. **Mitos, emblemas, sinais**, v. 2, p. 143-179, 1989.
- GOMBRICH, Ernst Hans. **Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica.** : WMF Martins Fontes, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. **La memoria colectiva**. Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2004.
- HARTMAN, Saidiya. **Vidas Rebeldes, Belos Experimentos: Histórias Íntimas De Meninas Negras Desordeiras, Mulheres Encrenqueiras e Queers Radicais**. São Paulo: Fósforo, 2022.
- KAPLAN, E. Ann. **Looking for the other: Feminism and the imperial gaze**. Routledge, 2012.
- MARCOLIN, Neldson. Retratos na selva: Primeiros registros fotográficos da Amazônia foram feitos por Albert Frisch em 1867. **Pesquisa Fapesp**, 223, 2014.

MARION, Philippe. **Traces en cases : travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur**. Louvain-la-Neuve: Academia, 1993.

MBEMBE, Achille. The power of the archive and its limits. In: HAMILTON, Carolyn; HARRIS, Verne; TAYLOR, Jane; PICKOVER, Michele; REID, Graeme; SALEH, Razia. (eds). **Refiguring the archive**. Dordrecht: Springer. p. 19–27. 2002

MOUSAVI, N. Cameras, Pencils, Traumas: Drawn Images in and as Documentary Practice. **Springer Nature**, 2023. p. 127–150.

ROUILLÉ, André. **A fotografia: entre documento e arte contemporânea**. São Paulo: Senac, 2009.

SCHNEIDER, Greice. Jornalismo gráfico: visualidade no jornalismo e o conceito de grafiação. **Sur le journalisme, About journalism, Sobre jornalismo**, v. 12, n. 2, p. 56–69, 2023.

SOUKUP, Martin. Photography and drawing in anthropology. v.4, n. 62 **Slovenský národopis**, v. 62, n. 4, p. 534-546, 2014.

TAUSSIG, Michael. **I Swear I Saw This: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own**. Chicago: University of Chicago Press, 2011.