

SOBRE AUSÊNCIAS: fabulações algorítmicas como contra-arquivo ¹ ON ABSENCE: algorithmic fabulations as counter-archive

Isabella Chianca Bessa Ribeiro do Valle ²
Micaelle Lages Lucena³

Resumo: Neste texto, a criação de imagens técnicas é pensada como dispositivo político na produção de contra-arquivos. Propõe-se um estudo a partir de duas intervenções artísticas: *Removed* (1999), de Naomi Uman, e *Álbum de Desesquecimentos* (2020), de Mayara Ferrão, que elaboram a ideia de ausência, seja pelo gesto de apagamento, seja pelo ato de tornar visível. As artistas, através da manipulação crítica dos processos de programação de imagens, questionam a própria noção de arquivo ao desafiar normativas da cultura visual estabelecidas pelo viés de gênero e sexualidade. Pontua-se, nos debates sobre fotograficidade e memória, visualidade e visibilidade, como processos criativos podem agir como contra-dispositivos resistentes à violência arquivística. Entende-se que apagamento e reconstrução são práticas que coexistem no processamento das ausências na cultura visual - que coloca as lembranças produzidas no centro da projeção de futuros -, podendo também ser especulativas ou emancipatórias.

Palavras-Chave: Arquivo. Tecnoimagens. Cultura Visual. Gênero e Sexualidade. Fotograficidade.

Abstract: This paper approaches the creation of technical images as a political device for producing counter-archives. It analyzes two artistic interventions: *Removed* (1999), by Naomi Uman, and *Álbum de Desesquecimentos* (2020), by Mayara Ferrão, which elaborate absence through erasure and through making visible. By critically manipulating image programming processes, the artists question the archive and challenge normative visual regimes structured by gender and sexuality. Drawing on debates on photographic indexicality, memory, visibility, and visibility, the paper argues that creative practices can function as counter-devices resistant to archival violence. Erasure and reconstruction are understood as coexisting strategies for processing absence in visual culture, placing memory at the center of future projections and enabling speculative and emancipatory imaginaries.

Keywords: Archive. Technical images. Visual Culture. Gender and Sexuality. Photographics.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Comunicação, Arte e Tecnologias da Imagem. 35º Encontro Anual da Compós, Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Natal - RN. 9 a 12 de junho de 2026.

² Doutora em Comunicação e Professora Associada da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). E-mail: isabella.valle@academico.ufpb.br.

³ Mestra em Interactive Telecommunications pela New York University (NYU). E-mail: mll9041@nyu.edu.

1. Introdução

Maurice Halbwachs (2006) afirma que quando nos contam sobre eventos de que participamos, acionamos as recordações, mas que só há lembrança quando há impressão guardada de algo que aconteceu. Lembrar, para Halbwachs, é reconstruir “o passado de dados tomados de empréstimo ao presente e preparados por outras reconstruções feitas em épocas anteriores e de onde a imagem de outrora já saiu bastante alterada” (p. 91). Sendo assim, nossa ideia de passado, de presente, de história, baseia-se nas narrativas, testemunhos e confidências que se somam entre as nossas recordações e as lembranças materializadas em documentos, que nos chegam através dos arquivos. A memória é um processo em devir e os arquivos possuem um papel fundamental nesse movimento.

Halbwachs (2006) diz ainda que as relações entre nossas memórias individuais e a memória coletiva envolve um processo de aderência mútua, uma base comum para a produção de lembrança: “para que a nossa memória se aproveite da memória dos outros, não basta que estes nos apresentem seus testemunhos: também é preciso que ela não tenha deixado de concordar com as memórias deles e que existam muitos pontos de contato entre uma e outras” (p. 39).

O que se guarda, se preserva, se visibiliza, se valoriza torna-se documento de legitimação das narrativas que dão sentido para como nos vemos ou como somos vistos. A produção de lembranças através dos arquivos pauta a imaginação dos futuros e elabora vinculações e pertencimentos. As narrativas e documentações públicas se dão por estruturas que diferenciam quem pode narrar e como, quem pode lembrar e ser lembrado e como, e quais memórias serão arquivadas e postas à disposição enquanto História ou quais serão apagadas, invisibilizadas ou mesmo inviabilizadas. Há uma construção enviesada dos arquivos a que dispomos que influencia nossa cultura e nossa interação com o mundo. As reflexões de Achille Mbembe (2001) destacam como os arquivos funcionam como instrumentos que disciplinam sujeitos sociais e determinam quais memórias são legíveis como história coletiva. Quando produzir e arquivar operam na ampliação das desigualdades, a tarefa política não é apenas recuperar recordações perdidas e documentá-las, mas interferir, contestar o próprio sistema que gera e legitima as lembranças.

Na cultura visual, é inegável a relação entre o dispositivo fotográfico e a produção de memórias e fabulações, atravessada por questionamentos políticos sobre sua prática. Ariella Azoulay (2019) fala que a ascensão da fotografia demarca de modo muito explícito o

direito de enquadrar, capturar e arquivar como uma prática restrita a poucos, espelhando estruturas imperiais de poder, que produzem desigualdade no direito de narrar, moldando o que deveria emergir no campo do visível e o que se tornaria invisível. A noção de *veredict-shutter* (“veredicto-obturador”), definida por Azoulay (p. 17), refere-se ao dispositivo fotográfico como tecnologia de consolidação de narrativas através de seleção e exclusão, usada predominantemente à serviço da hegemonia. Mais do que uma metáfora, trata-se de um gesto jurídico, segundo a autora, na condução das lembranças, na formação da memória.

Hito Steyerl (2012) insiste que a abundância de imagens na contemporaneidade não equivale à representação democrática; ao contrário, frequentemente cria novas assimetrias nas quais a visibilidade circula de forma desigual, governada por lógicas políticas, comerciais e algorítmicas. Assim, a pesquisadora defende que uma suposta ampliação no acesso a dispositivos tecnológicos e fotográficos e a proliferação de imagens digitais, acompanhada da ampliação do acesso à internet em dispositivos de produção de imagens, não só não resolve esse desequilíbrio, como o agrava. A popularização dos programas não se confunde com democratização, no sentido de deslocamento ou fragmentação do poder hegemônico.

Aqui, fazemos um movimento epistemológico no sentido de não separar o debate sobre fotografia do debate sobre imagens técnicas como um todo, pois segundo Vilém Flusser (1998), a câmera fotográfica inaugura, mesmo antes da era digital, a categoria das tecnoimagens, programadas de forma automatizada por aparelhos. Ele descreve os usuários de qualquer programa de produção de imagens como fotógrafos, que podem ser funcionários (ao subordinarem-se às probabilidades programadas) ou imaginadores (ao interagirem com as possibilidades dadas pelos aparelhos sobrepondo suas intenções de modo improvável).

Assim, entendemos que as pontuações de Azoulay sobre fotografia se relacionam com as de Steyerl sobre imagens digitais, no debate da cultura visual sobre imagens técnicas. Lembrando que, segundo Flusser (2008), todas as imagens técnicas – fotos, filmes, TV, vídeo – são imagens sintéticas primitivas, e as imagens sintéticas são fotografias levadas a termo. Ele previa (Flusser, 2008, p. 152) que em um futuro não muito distante, os termos “imagem técnica” e “imagem sintetizada” seriam sinônimos e completamente atravessados por questões de fabulação e memória, desenvolvidas pelo autor em inúmeras

de suas obras. Bem sabemos que o debate da fotograficidade, seja ele elaborado de modo ontológico ou não, através de um debate semiológico da imagem ou não, frequentemente se relaciona às questões documentais e da memória.

Para Flusser (2008), as imagens técnicas são todas as imagens produzidas por aparelhos, ou seja, por dispositivos programados. O conceito de caixa preta, tomado pelo autor (Flusser, 1998), nos alerta sobre o perigo da automatização dos aparelhos. Segundo ele, o funcionamento opaco dos programas - extremamente codificados, mas aparentemente fáceis de manejar - promove a manutenção de padrões já estabelecidos, a estereotipia. As possibilidades dadas aos usuários é sempre condicional, estruturada pelo que o aparelho permite, com base no que é priorizado pelo sistema que o projetou - comumente regido pelos interesses hegemônicos.

Na era do aprendizado de máquina, retomamos então essas questões para pensar as relações entre tecnoimagens, memória, visualidades e visibilidade, a partir do paradigma fotográfico flusseriano. Sabemos que a inteligência artificial (IA) baseia-se no processamento de quantidades massivas de informação, obtidas através de bancos de dados. Esses *datasets*, sejam compostos por palavras, sons ou imagens, são reunidos, rotulados e extraídos por processos e fontes enviesadas da cultura hegemônica, assimétrica e estereotipada. Esse treinamento codifica padrões de exclusão em modelos estatísticos que governam o que Trevor Paglen (2016) chama de “mundo invisível das imagens”, uma matriz infinita de informações acessível apenas às máquinas mas que afeta diretamente nossa vida cotidiana. Na cultura visual digital, o cotidiano - do reconhecimento facial em supermercados à geração de imagens sintéticas - é ainda mais atravessado por memórias consolidadas em bases de arquivos excludentes.

Neste texto, pensamos em linhas de fuga (Deleuze e Guattari, 2012) propostas por duas artistas, através de imagens técnicas, que subvertem deliberadamente os modos mais prováveis de programação, agindo na elaboração de contra-arquivos algorítmicos como espaços potenciais para apropriação e produção de lembranças contra-hegemônicas. Analisamos especificamente as obras *Removed* (1999), da artista estadunidense-mexicana de ascendência ucraniana Naomi Uman, e *Álbum de Desesquecimentos* (2024), da artista brasileira, baiana de Salvador, Mayara Ferrão.

Essa análise aproxima duas produções diferentes com imagens técnicas: uma intervenção filmica analógica e uma produção de imagens sintetizadas por IA. O propósito é evidenciar semelhanças: ambas as obras operam sob a lógica programada prevista por Flusser, enfatizando o viés político da produção criativa, no uso do programa por pessoas que o autor define como fotógrafas, pessoas imaginadoras.

O método comparativo revela, assim, o gesto da intervenção técnica como tática de resistência e fabulação, no qual artistas intervêm estrategicamente nos protocolos de seus aparelhos e na produção de memórias consolidadas hegemonicamente. Essa justaposição metodológica fortalece o argumento central de que práticas contra-visuais emergem mesmo quando sistemas procedimentais determinam visualidades e visibilidade. A partir da perspectiva da tecnoimagem, investigamos possibilidades ativas de subversão de lembranças, quando dispositivos são reprogramados, usados indevidamente, dobrados ou desviados de seus fluxos, na elaboração de narrativas diversas em contra-arquivos que reivindicam sua existência.

2. Vieses, apagamentos e desesquecimentos

Laura Mulvey (1975) reflete sobre o viés de gênero presente na elaboração hegemônica da visualidade na memória coletiva. A partir de uma análise das narrativas cinematográficas, a autora elabora uma crítica à forma como o homem detém o direito de olhar, enquanto a mulher é relegada à posição de ser olhada - um objeto renderizado para satisfazer o prazer de outro. Essa dinâmica não se restringe ao cinema, mas permeia toda a cultura visual.

Mulheres e outros grupos sociais marginalizados tiveram suas narrativas e recordações ocultadas, silenciadas e apagadas das lembranças e arquivos públicos, até que movimentos políticos, artísticos e acadêmicos passaram a reconhecer e amplificar essas produções como documentos pertencentes à elaboração da memória coletiva. Historicamente, a produção de imagens por mulheres foi frequentemente inviabilizada ou invisibilizada (Valle, 2025). Criadoras como a fotógrafa Vivian Maier (1926 - 2009) permaneceram desconhecidas durante suas vidas, sendo descobertas apenas postumamente (Valle, 2017), enquanto outras, como Alice Guy-Blaché (1873 - 1968), apesar de bem-sucedidas em seu tempo, foram ativamente omitidas da história da produção de imagens (McMahan, 2002).

O Contra-Cinema, como explica Susan Hayward (2018), foi um dos movimentos que surgiram para confrontar criticamente esses apagamentos históricos, ao expor práticas hegemônicas, desestabilizar estereótipos e tornar visível o que foi normalizado ou invisibilizado. Se não há neutralidade na memória e objetividade na história, se o arquivo é uma construção sofisticada de lembranças enviesadas e se os aparelhos operam sob lógicas convencionalmente programadas, então a necessidade política do uso emancipatório das tecnologias de produção de imagem se torna inevitável.

Toda escrita, filmagem, documentação, fabulação ou transmissão é situada. A subversão das convenções não opera no desaparecimento do arquivo; ao contrário, se realiza na produção de contra-arquivos. *Removed* (1999) é um filme da videoartista estadunidense Naomi Uman. O experimento consistiu em alterar trechos do filme pornográfico alemão ocidental *Bettkarriere* (GREGAN, 1972). Utilizando água sanitária e removedor de esmalte, Uman apagou deliberadamente e manualmente os corpos das mulheres de cada fotograma da película, em um processo artesanal meticuloso. O resultado final (FIG. 1) consiste em cenas nas quais silhuetas humanas brancas - identificáveis, mas mal contornadas - ocupam a visualidade da imagem, como manchas fantasmagóricas em um lugar antes preenchido por nítidas imagens fetichizadas de mulheres.



FIGURA 1 – Fotogramas do filme *Removed* (1999), de Naomi Uman.
FONTE - UMAN, 1999.

Álbum de Desesquecimentos (2024), de Mayara Ferrão, é uma coleção de imagens geradas por IA que faz parte de um processo de investigação mais amplo desenvolvido pela artista. A pesquisa combina, metodologicamente, uma revisão arquivística sobre a escravidão com a produção de imagens generativas. Mayara escreve comandos de texto (*prompts*) complexos, buscando alcançar o máximo de verossimilhança com imagens de arquivos

antigos que foram produzidos e preservados: texturas de papel, molduras de imagem e até simulações de anotações manuscritas nas fotografias. O resultado final é um álbum de imagens sintéticas (FIG. 2) que retratam cenas de amor e afeto entre mulheres negras e indígenas, criando uma documentação visual da lesbiandade dissidente que, até então, não integrava a memória coletiva através de lembranças públicas visibilizadas.

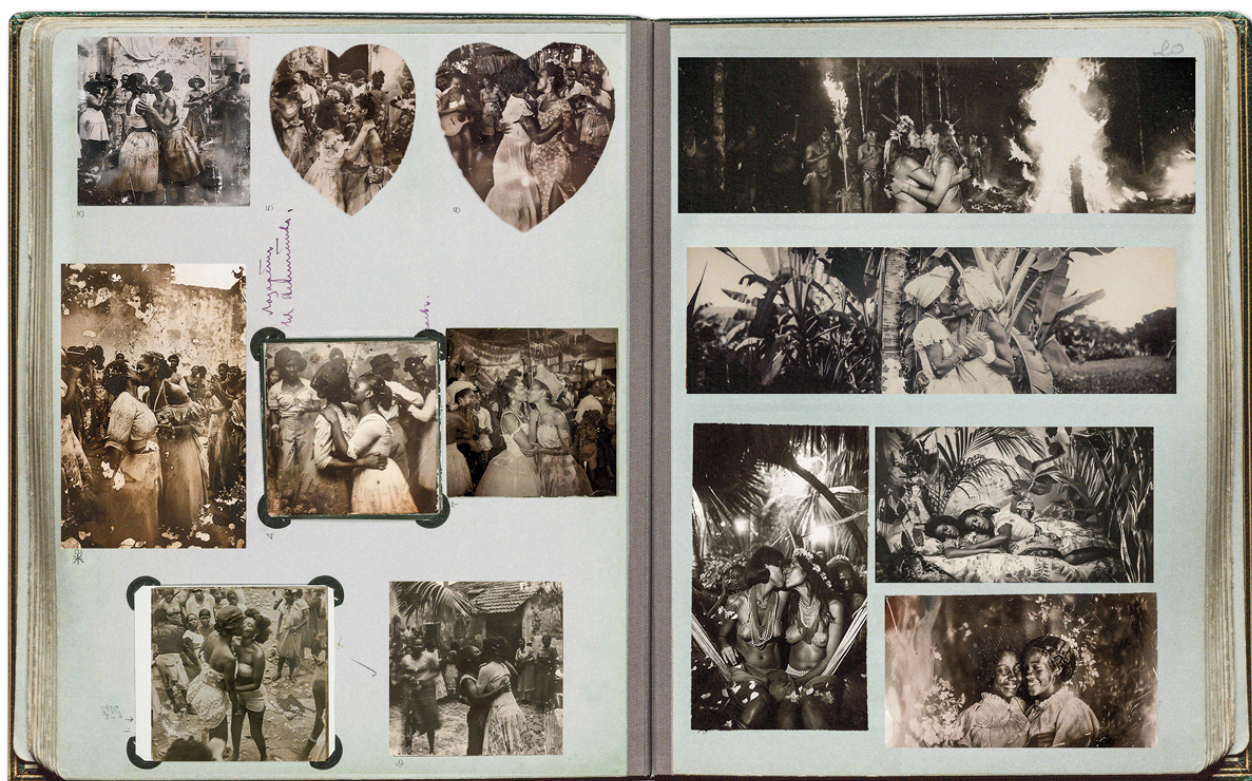


FIGURA 2 – Obra da série *Álbum de Desesquecimentos* (2024), de Mayara Ferrão.
FONTE - FERRÃO, 2024.

Algoritmo é um termo frequentemente restrito a aplicações computacionais, mas que antecede a existência dos computadores. Pode ser definido, segundo Cormen *et al.* (2022), como um procedimento: um conjunto bem definido de passos que transforma uma entrada em uma saída. São sequências repetidas em direção a um fim específico, qualquer procedimento baseado em regras de estruturas sequenciais que comumente envolvem conhecimento e memória. Assim, entendemos que o algoritmo não é só uma ferramenta computacional, mas um dispositivo conceitual, que remete às noções de programação e de caixa-preta flusserianas.

Os algoritmos são centrais para a compreensão do contra-arquivo porque o próprio arquivo hegemônico depende não apenas de imagens, mas de procedimentos: grades etnográficas, tabelas de medição, taxonomias raciais, registros burocráticos, por exemplo. São catalogações programadas. Todos esses são dispositivos algorítmicos: sequências de instruções projetadas para transformar vidas humanas em informações classificáveis. A violência do arquivo é procedimental. Todo arquivo é algorítmico. O catálogo de fichas ou mesmo os protocolos de armazenamento de arquivos são instruções, *scripts* e fluxos de trabalho que determinam a circulação da memória. Eles decidem o que é preservável, o que é considerado redundante e o que é expulso como ruído. Achille Mbembe (2001) mostra que o arquivo disciplina os sujeitos não apenas ao armazenar informações, mas ao impor uma lógica de organização, ou seja, um algoritmo que programa apenas certas narrativas para se consolidar como história. Os procedimentos de arquivamento, indexação e recuperação são, em si, atos políticos que estruturam aquilo que uma sociedade lembra.

Compreender algoritmos é saber dialogar com a caixa-preta flusseriana, que desenha as condições de possibilidade e probabilidades materiais na produção de certas visualidades nas imagens técnicas. Para além de observar a entrada (*input*) e saída (*output*), as imaginadoras passam a operar, assim, em acoplamento com o funcionamento programado. Para analisar essas intervenções artísticas nos dispositivos em questão, é necessário, portanto, atentar ao algoritmo fotográfico presente tanto nos registros fílmicos, em Uman, quanto nos digitais sintéticos, em Ferrão.

Entendemos que há duas operações algorítmicas em jogo nas obras analisadas, ambas dialogando com os vieses hegemônicos de gênero e sexualidade presentes nos dispositivos em questão:

- a) Em *Removed* (Uman, 1999), observa-se um processo de apagamento. O material é o celulóide alterado quimicamente. O processo consiste em um conjunto algorítmico de passos que rege uma repetição manual: fotograma por fotograma contaminado por uma substância destinada a perverter o processo clássico de revelação da visualidade esperada de um filme pornográfico;
- b) Em *Álbum de Desesquecimento* (Ferrão, 2024), observa-se a geração sintética. O material é digital, composto por dados estatísticos e códigos que funcionam através do sistema texto-imagem e colocam em cena uma releitura

alternativa de arquivos de família, também subvertendo uma visualidade consolidada do amor e da sexualidade pelo viés da branquitude patriarcal e heteronormativa.

Embora separadas por 25 anos, por contextos tecnológicos, sociais e políticos distintos, ambas as obras se inscrevem na programação da cultura visual em um direcionamento contra-hegemônico e não estereotipado, produzindo lembranças de diversidade, legitimando possibilidades desviantes de imagens e existências. Ambas permitem a encenação da ausência, seja produzindo-a (em Uman), seja eliminando-a (em Ferrão), como uma ferramenta narrativa e metodológica para o trabalho contra-arquivístico junto à memória.

Uman e Ferrão evocam a ausência como presença política e epistemológica por meio de práticas de manipulação algorítmica. A primeira persegue ativamente um apagamento engajado em um material no qual a presença das mulheres era dada de forma violenta; a segunda elabora uma presença amorosa de mulheres constantemente desumanizadas, violentadas e invisibilizadas, a partir de um conjunto de dados e de um sistema que insistia em afirmar que ali só existia ausência. Nenhuma se silencia, não há passividade nas ausências articuladas.

Essas táticas alinham-se ao que Saidiya Hartman (2008) chamou de fabulação crítica: uma remediação ética e imaginativa do silêncio e da violência do arquivo, representada aqui pela reimaginação criativa e crítica de duas abordagens arquivísticas específicas. Para Hartman, a fabulação é uma prática necessária quando o arquivo existente foi estruturado para omitir, mutilar ou distorcer violentamente vidas marginalizadas, pois ela se torna um método para imaginar aquilo que o arquivo se recusou a registrar.

Paralelamente, Rosa Menkman (2011) escreve que técnicas como o *glitch*⁴ revelam que o *software* é uma “materialização de modalidades sociais”. Uman e Ferrão modificam essa programação cultural do arquivo para conclusões interpretativas distintas. Suas intervenções artísticas constituem uma forma de contra-dispositivo foucaultiano (Agamben, 2009), intervindo em processos de subjetivação (p.51) e expondo a violência ideológica oculta na caixa preta - um *glitch* na usabilidade cotidiana normativa desses meios.

⁴ Falha temporária, erro inesperado ou mau funcionamento técnico em sistemas eletrônicos programados.

3. Redesenhando lembranças e diversificando memórias

Nicholas Mirzoeff (2011) argumenta que o direito de olhar não é apenas uma questão de percepção, mas uma reivindicação política: uma insistência no direito de aparecer, de ser visto e de contestar os regimes que determinam a visibilidade. Para Mirzoeff, olhar é uma forma de reconhecimento mútuo que desestabiliza os complexos de visualidade instituídos pelo poder hegemônico e enfraquece a dominância do olhar masculino descrita por Mulvey (1975).

Essa compreensão envolve também a forma como alguém deseja ser percebido quando é olhado. No filme de Uman, há uma alteração na percepção quando a degradação material busca negar ao olhar masculino o acesso ao corpo feminino. O filme pornográfico, como produto histórico importante na imposição do olhar masculino sexista e da objetificação, é aqui despojado de seu conteúdo mais importante: a mulher vulnerabilizada e disponível para ser passivamente olhada. O filme erótico desbotado de Uman funciona como uma metalinguagem: o material fala de si mesmo. Trata-se de uma crítica ao método; à materialidade dos filmes e das produções; às narrativas de objetificação presentes em nossa cultura visual; e à elaboração dessas visualidades e processos como norma. A proposta é subverter essa normatização: as mulheres talvez desejem ser lembradas de outros modos.

O resultado do filme é de caráter surrealista: borrões ocupam a tela e se expandem, tomando o espaço onde antes um corpo feminino nu se contorcia sobre uma cama ou repousava sobre o colo de um homem. Esse apagamento estratégico do corpo feminino evidencia a posição subordinada à qual ele foi relegado. As manchas brancas que quase brilham na tela, acompanhadas pelos sons eróticos originais, forçam o espectador a confrontar a estranheza do lugar destinado ao corpo feminino - um objeto a ser observado e explorado. Apesar do movimento inverso ao que a fotógrafa Thaisa Figueiredo faz em *Feridas* (2015), ao retirar, de imagens de álbuns familiares, as figuras dos homens com uma pinça (FIG. 3), o gesto político-estético na performance fotográfica é similar: “Há uma fabricação e um questionamento do discurso de gênero a partir do discurso visual presente nas imagens” (Valle, 2017), que questiona a feminilidade e seus papéis.



FIGURA 3 – Obra da série Feridas (2015), de Thaisa Figueiredo.
FONTE - VALLE, 2017, p. 60.

Na obra de Figueiredo, vemos os vestígios de homens em posições visuais opressoras. Já Uman, ao tornar visível os vestígios de mulheres objetificadas em *Removed* (1999), desloca o homem espectador de cenas pornográficas, imerso em seu prazer egoico, subitamente para fora daquele espaço, para uma realidade onde é confrontado com um vazio que reforça a centralidade violenta daquilo que antes passava despercebido. Uman transforma o corpo feminino em um signo de ausência para garantir sua pseudo-presença política: uma mancha desafiadora cuja remoção torna seu estatuto político ainda mais evidente.

O procedimento de desbotamento é uma recusa direta e agressiva do propósito programado da câmera e do fluxo clássico de revelação do filme. A perturbação intencional é um ato de resistência que produz imagens inéditas, que enfatiza a importância da criação de imagens técnicas como enunciados políticos. O celuloide, antes suposto como garantidor de certa indexicalidade documental da imagem, no sentido do *verdict-shutter* de Azoulay (2019), é exposto como um meio maleável, suscetível tanto à reprogramação quanto à aplicação enviesada - como sempre é. O ato físico de remover a emulsão fotossensível revelada funciona como uma correção de erro: uma reescrita do código patriarcal da imagem pelas mulheres e dos códigos de neutralidade fotográfica e do arquivo.

O método de Uman pode ser compreendido à luz da estética do *glitch*, como explorada por Menkman (2011), que diz que artistas do glitch fazem uso do acidente para



desfigurar o fluxo, a imagem e a informação, ou exploram o vazio - a falta de informação que cria espaço para decifrar ou interpretar o processo de criação de sentido. Uman cria um *glitch*, uma ruptura no fluxo programado do filme que é intencional e meticulosamente executada, tornando visível a violência sistêmica da produção original da imagem. Esse gesto é também uma intervenção temporal, que desafia a linha do tempo linear do arquivo.

Susan Sontag (2005) observou que uma fotografia é ao mesmo tempo uma pseudo-presença e um sinal de ausência. Um quarto de século depois de Uman, Mayara Ferrão explora o outro lado dessa moeda ao encenar uma presença necessária. O trabalho de Ferrão é uma resposta direta à violência arquivística (Mbembe, 2001) operando na cultura digital, utilizando o processamento algorítmico de ferramentas digitais para curar e afirmar narrativas apagadas.

Van Dijck (2007) defende que camadas de código são materiais, mesmo que essa materialidade seja diferente dos objetos analógicos aos quais estamos acostumados. O trabalho de Mayara ocorre no domínio dos *bits* e *pixels*, mas é tão preocupado com a manipulação material quanto com o hackeamento político de um sistema muito mais amplo.

Seu Álbum de Desesquecimentos (2024) fabula a criação de lembranças de cenas que legitimam experiências omitidas da memória visual coletiva: casais lésbicos indígenas e negros do século XIX e seus cotidianos desejados - casamentos, gestos simples de afeto, momentos de felicidade compartilhada e liberdade.

Para essa síntese, Ferrão precisou superar tanto o *output* provável da máquina quanto a familiaridade improvável do *dataset* com as imagens que buscava extrair. Ao elaborar cuidadosamente *prompts*, precedidos por pesquisa arquivística, para gerar cenas de casais negros, de pessoas escravizadas, lésbicas apaixonadas e felizes, ela força o sistema a produzir imagens que desafiam a lógica de violência programada. É um gesto de hackeamento digital, transformando o comando simples usado em um programa generativo de imagens por IA em um comando decolonial. Ela conduz a IA a operar uma IA corretiva, priorizando justiça política em vez de probabilidade estatística.

Couldry e Mejías (2020) descrevem o colonialismo de dados como uma continuidade entre o colonialismo territorial e extrativista do século XIX e os padrões contemporâneos de extração comportamental e informacional. A extração e rotulagem de dados reproduzem a mesma lógica de desapropriação do veredicto-obturador da fotografia: a vida humana torna-se um reservatório de informações a serem apropriadas e vendidas.

Assim, a caixa-preta da IA não é apenas uma arquitetura técnica, mas uma continuação ideológica das epistemologias coloniais que determinam quais vidas se tornam legíveis e quais são descartáveis.

Sistemas de IA e suas gerações sintéticas perpetuam preconceitos e vieses que exigem uma abordagem decolonial de oposição crítica ativa (Noble, 2018; Chun, 2021). A intervenção de Ferrão tem como ferramenta o *prompt (input)* como possibilidade de subordinação do processo maquínico. O comando de texto muitas vezes é a única interface possível de interferência do usuário na caixa-preta programada da IA, na busca por um resultado desviante desejado. Como reflexo da violência arquivística dos grupos hegemônicos contra pessoas e culturas marginalizadas, modelos generativos são treinados com bases de dados enviesadas, tornando estatisticamente improváveis (ou mesmo nulas) as chances de que o sistema gere, por conta própria, a imagem de um casal de mulheres negras, no período escravagista brasileiro, em álbuns felizes de família, espelhando o enviesamento racista na produção visual e documental da nossa sociedade.

As lacunas nos arquivos de grupos marginalizados não são falhas, mas omissões deliberadas projetadas para discriminação e violência. Maurício Lissovsky (2003) escreve sobre as dimensões do arquivo e defende a ideia de uma dimensão extra, a poética, para contornar a história e evocar aquilo que não foi documentado.

A lógica algorítmica funciona, assim, como um guardião epistemológico. Se o “veredicto-obturador” da câmera (Azoulay, 2019) determina quais existências foram registradas e como, o “veredicto-algoritmo” do aparelho de IA determina quais vidas são estatisticamente prováveis de serem geradas, reconhecidas ou representadas com dignidade. Corpos, histórias e relações sistematicamente apagados do arquivo imperial tornam-se estatisticamente marginais no *dataset*. Gerar uma imagem que diversifique essa história visual hegemônica é cometer um ato de improbabilidade estatística.

Nesse sentido, o processo generativo de Ferrão alinha-se ao argumento de Hito Steyerl (2012) de que imagens digitais não são mais representações estáveis, mas “imagens operativas” que atuam em redes de poder e circulação. Da mesma forma, a crítica de Trevor Paglen (2016) à visão computacional ajuda a iluminar o alcance do trabalho de Ferrão: imagens sintéticas nunca são neutras. Elas revelam (e enfrentam) as exclusões e preconceitos incorporados nos próprios *datasets*.

Podemos traçar um paralelo com o que Hartman (2008) argumenta ao afirmar que, quando fragmentos arquivísticos recusam uma recuperação histórica normativa, o historiador ainda pode construir narrativas plausíveis que façam reivindicações éticas sobre vidas passadas - não para enganar, mas para imaginar as condições de vidas suprimidas pela violência. As fabulações algorítmicas de Ferrão realizam operação paralela no domínio da imagem: as imagens geradas não reivindicam uma recuperação empírica, mas reconstruções imaginativas destinadas a reparar ausências e expandir a memória coletiva.

O trabalho criativo de Ferrão busca dar forma a lembranças que foram inviabilizadas ou invisibilizadas. Ao gerar imagens que mimetizam a iconografia fotográfica do período escravagista - tons sépia e até cartões-postais com selos (FIG. 4) -, Ferrão reivindica a gramática visual que confere legitimidade ao arquivo, insistindo em uma autoridade visual que foi negada a seus ancestrais. A IA é mobilizada para afirmar a percepção de Van Dijck (2007): a criação de novos objetos de memória é moldada pelo desejo humano de ser lembrado.



FIGURA 4 – Obra da série *Álbum de Desesquecimentos* (2024), de Mayara Ferrão.
FONTE - FERRÃO, 2024.

Ao operar na visualidade fotográfica dos álbuns de família, Ferrão desloca a documentação da opressão para a elaboração de uma reexistência afirmativa. Essa qualidade

torna as imagens quase hiperindexicais: são tão convincentes como fotos de arquivo que demonstram o quão facilmente a gramática visual da verdade pode ser mobilizada para afirmar uma realidade especulativa. Essa é a forma mais radical de contra-arquivo algorítmico, pois evoca a realidade imaginada à existência. Susan Sontag (2005) chamaria de um uso talismânico da fotografia, pois expressa um sentimento ao mesmo tempo sentimental e implicitamente mágico, na tentativa de contatar ou reivindicar outra realidade.

Nessa prática, o *prompt* é uma técnica política. Por meio da composição estratégica de pistas lexicais, estilísticas e históricas, a artista impõe um novo conjunto de prioridades narrativas a um motor estatístico. Em seu equivalente a manchar o celuloide para criar imagens improváveis, Ferrão mancha o *dataset* com novas informações para evocar novas narrativas, recusando o caminho programado que o aprendizado de máquina seguiria.

4. Presenças e ausências compartilhadas: considerações finais

Embora *Removed* (1999) e *Álbum de Desesquecimentos* (2024) empreguem processos algorítmicos para remodelar informações visuais que operam na fotograficidade, as obras se utilizam de estratégias distintas. *Removed* parte de uma matéria visual específica, um filme já feito e visibilizado em um circuito específico (pornográfico) também como obra. A manipulação algorítmica de *Uman* se dá sobre esse arquivo, subtraindo elementos da cena e desestabilizando a confiança do espectador na suposta transparência fotográfica, mobilizando também outros circuitos. Em contraste, as imagens de Mayara não interferem em um produto específico da cultura visual, mas na própria iconografia pública programada. Ambas dialogam e desafiam um vasto conjunto de imagens e visualidades reais.

Juntas, as duas obras mapeiam um arco histórico da produção algorítmica de imagens técnicas pela fotograficidade, incorporando-se como contra-arquivos nos dados de treinamento de diversos dispositivos. Entre eles, vale mencionar a própria pedagogia de gênero (Louro, 2008). Essas duas obras atuam como práticas reparadoras algorítmicas: uma insistência para que o sistema produza, contra sua inclinação probabilística, imagens de presença digna para aquelas historicamente invisibilizadas e violentadas - e aprenda com isso.

Ambas reconhecem que o arquivo não é um registro neutro, mas um terreno contestado, onde desigualdades elaboram a memória. A subtração de *Uman* revela a

maquinaria da objetificação das mulheres; a síntese de Ferrão demonstra o fracasso do arquivo em registrar a pluralidade nas relações afetivas-sexuais entre mulheres, com destaque às mulheres que escapam à branquitude (Bento, 2022) imperial-colonialista. Juntas, essas táticas configuram uma estratégia de duas frentes: remover o olhar predatório do aparelho e, em paralelo, criar novas lembranças em prol de memórias que afirmam presenças não normativas de gênero e sexualidade, sensível a interseccionalidades (Akotirene, 2019) e realidades situadas.

A análise conjunta de Uman e Ferrão revela que o contra-arquivo não é um repositório estável de fatos alternativos, mas uma produção dinâmica e processual de reparação contínua. As duas artistas modelam uma estratégia importante no enfrentamento de mulheres e demais subjetividades diversas à violência sistêmica codificada em nossa cultura visual e computacional: subtração como crítica e síntese como afirmação.

Intervenções artísticas que tratam a ausência arquivística como um campo contínuo de disputa política - e não apenas como um problema de omissão histórica - demonstram como a memória pode ser constantemente negociada.

A chave analítica ao lermos *Removed* (1999) e *Álbum de Desesquecimentos* (2024) em conjunto reside na operação conceitual que ambas impõem sobre a questão da memória na cultura visual. Uman ensina que devemos subtrair a violência do registro; Ferrão reforça que devemos adicionar proativamente o amor, a dignidade e a história que foram suprimidos. O fio comum é a intervenção algorítmica do aparelho a serviço de futuros emancipatórios.

A ausência, como demonstrado pelas duas obras, pode ser politicamente instrumentalizada em duas direções que, em última instância, convergem: como crítica e como contestação da memória. Ambas as táticas são necessárias. O apagamento nos ensina a desconfiar da acomodação das imagens já existentes; a geração sintética nos ensina a imaginar aquilo que também devemos lembrar. Juntas, criam as condições para um contra-arquivo potente: um processo no qual a ausência negocia com os dispositivos, reorientando as memórias possíveis.

O apagamento de Uman funciona como uma pedagogia do ceticismo. Ao sabotar física e quimicamente a imagem pornográfica, ela ensina o espectador a olhar para as imagens hegemônicas e percebê-las como tais, reconhecendo a violência que sustenta sua estabilidade. A degradação material do celuloide desestabiliza o olhar predatório do

aparelho antes que qualquer representação genuína possa ocorrer. A mancha branca é um ato radical de recusa que deve preceder qualquer reinscrição.

A fabulação algorítmica de Ferrão, por sua vez, oferece um modelo afirmativo para utilizar o aparelho mais notório e enviesado da contemporaneidade até então de maneira reparadora. Seu trabalho ultrapassa aplicações puramente críticas da IA (como a detecção de vieses) e avança para a reconstrução ativa e imaginativa. Ela mobiliza a capacidade da IA de síntese para simulação fotográfica na criação de objetos de memória que afirmam presença e legitimação onde antes só havia apagamento e abjeção.

A manipulação algorítmica como contra-arquivo é, portanto, um processo dinâmico de subtração e adição simultâneas, modelando como a memória - e o futuro - pode ser continuamente negociada por meio da intervenção artística crítica. A fabulação emerge como prática crucial para a retomada da agência sobre aquilo que pode ser imaginado, registrado e lembrado na cultura visual. Em última instância, as obras analisadas demonstram que o futuro da cultura depende de nossa capacidade de intervir nos procedimentos estabelecidos pelos programas que estruturam a visualidade e a visibilidade normativas, na imaginação de outros modos.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo: Pólen, 2019.
- AZOULAY, Ariella Aïsha. **Potential History: Unlearning Imperialism**. Londres: Verso, 2019.
- BENTO, Cida. **O pacto da branquitude**. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.
- CHUN, Wendy Hui Kyong. **Discriminating Data: Correlation, Neighborhoods, and the New Politics of Recognition**. Cambridge: MIT Press, 2021.
- CORMEN, Thomas H., *et al.* **Introduction to Algorithms**. Cambridge: MIT Press, 2022, 4ª ed.
- COULDRY, Nick; MEJIAS, Ulises A. **The Costs of Connection: How Data Are Colonizing Human Life and Appropriating It for Capitalism**. Review of book. Social Forces, vol. 99, n. 1, Set. 2020, p. e6. Oxford Academic, <https://doi.org/10.1093/sf/soz172>.
- DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia 2**, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2012.
- FERRÃO, Mayara. **Álbum de Desesquecimentos**. 2024. Online. <https://www.behance.net/gallery/199780269/Album-de-Desesquecimentos>
- FLUSSER, Vilém. **Ensaio sobre a Fotografia: para uma filosofia da técnica**. Lisboa: Relógio D'água, 1998.
- FLUSSER, Vilém. **O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade**. São Paulo: Annablume, 2008.
- HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Centauro, 2006.

- HARTMAN, Saidiya. **Venus in Two Acts**. Small Axe, v. 12 n. 2, 2008, p. 1-14. Project MUSE, <https://muse.jhu.edu/article/241115>.
- HAYWARD, Susan. **Cinema Studies: The Key Concepts**. Abingdon: Routledge, 2018, 5ª ed.
- LISSOVSKY, Mauricio. 4 + 1 dimensão do arquivo. In: MATTAR, Eliana. (Org.) **Acesso à informação e política de arquivos**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 2003, pp. 47–63.
- LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho: ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.
- MBEMBE, Achille. **On the Postcolony**. Oakland: University of California Press, 2001.
- MCMAHAN, Alison. **Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema**. New York: Continuum, 2002.
- MENKMAN, Rosa. **The Glitch Moment(um)**. Amsterdã: Institute of Network Cultures, 2011.
- MIRZOEFF, Nicholas. **The Right to Look: A Counterhistory of Visuality**. Durham: Duke University Press, 2011.
- MULVEY, Laura. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. Screen, v. 16, n. 3, 1975, pp. 6–18.
- NOBLE, Safiya Umoja. **Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism**. Nova York: New York University Press, 2018.
- PAGLEN, Trevor. **Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)**. The New Inquiry, 8 Dez. 2016, thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/.
- SONTAG, Susan. **On Photography**. Nova York: Rosetta Books, 2005.
- STEYERL, Hito. **The Wretched of the Screen**. Londres: Sternberg Press, 2012.
- UMAN, Naomi (dir.). **Removed**. Estados Unidos, 1999. Filme (6 min), color.
- VAN DIJCK, José. **Mediated memories in the digital age**. Redwood: Stanford University Press, 2007.
- VALLE, Isabella. **Sobre fotos de fotos: experiências afetivas e alguns questionamentos de gênero presentes na iconografia vernacular esgarçada (e refotografada) pela obra de Thaisa Figueiredo**. Farol, v. 13, n. 18, 2017, pp. 50-62.
- VALLE, Isabella. **Fotógrafas: uma ciranda no Recife**. Recife: Cepe, 2025.
- GREGAN, Ralf (dir.). **Bettkarriere**. Alemanha, 1972. Filme (85 min), son., color.