

Capturas analógicas, inteligência artificial e suas distorções no processo de restauração memorialística dos arquivos fotográficos no romance *Eu hei-de amar uma pedra* e no episódio “Eulogy”, de *Black Mirror*

Tatiana Prevedello* 

A morte do instante e a distensão do tempo no registro fotográfico

A fotografia, desde sua emergência como técnica de registro, ocupa um lugar ambíguo entre presença e ausência, documento e interpretação, memória e esquecimento. Ao fixar um instante irremediavelmente perdido, a imagem fotográfica inscreve no presente a marca de um passado que já não existe, mas que insiste em retornar sob a forma de vestígio. Essa tensão ontológica faz da fotografia não apenas um suporte técnico de preservação, mas um dispositivo simbólico profundamente implicado nos processos de elaboração da memória individual e coletiva, sobretudo quando associada às experiências de perda, luto e rememoração.

À luz dos preceitos crítico-teóricos de Walter Benjamin, Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Susan Sontag e Boris Kossoy, a fotografia pode ser compreendida como um arquivo instável, atravessado por camadas históricas, afetivas e ideológicas, cuja leitura jamais se esgota em sua materialidade visual. Em diálogo com esses autores, a hermenêutica da memória proposta por Paul Ricoeur permite compreender o ato de lembrar não como simples recuperação fiel do passado, mas como um gesto interpretativo, sujeito a falhas, lacunas, distorções e reconfigurações narrativas. A memória, nesse sentido, não se limita a conservar, mas produz sentidos, reorganiza temporalidades e reconstrói identidades.

Em *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*, Boris Kossoy (2014, p. 152) observa que o diálogo estabelecido entre as imagens técnicas, que envolvem o indivíduo em suas diferentes formas, e as imagens mentais, nunca é interrompido e acompanha cada pessoa no decorrer de sua existência, mesmo que o sujeito não tenha consciência a respeito deste aspecto, de modo que “formamos assim, um baralho de iconografia infinita, onde o real se confunde com a ficção; são essas cartas do jogo que nutrem nosso imaginário e reavivam nossas memórias”.

Na fotografia, o elemento primordial que gerou a imagem sempre permanecerá no passado, que é o instante em que o objeto foi interrompido, de modo que a morte segue o seu itinerário no registro documental. A morte do objeto manifesta-se, assim, por meio da vida da representação, que é

* Doutora em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil. Doutorado-sanduíche na Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa, Portugal. Professora no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Farroupilha (IFFar), Farroupilha, Rio Grande do Sul, Brasil. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5742-7692>. E-mail: t_prevedello@hotmail.com

o que sobrevive. Os álbuns de retratos se organizam, portanto, a partir destes fragmentos de mortes. O documento fotográfico, deste modo, é nutrido pela presença imaginária do modelo, revivido por meio dos diálogos saudosos do indivíduo com as suas memórias.

Roland Barthes (2015, p. 17), em *A câmara clara*, destaca que, “tecnicamente, a fotografia está no entrecruzamento de dois processos inteiramente distintos: um é de ordem química: trata-se da ação da luz sobre certas substâncias; outro é de ordem física: trata-se da formação da imagem através de um dispositivo óptico”. Em *Pequena história da fotografia*, Walter Benjamin (1994, p. 94) constata que, embora o fotógrafo venha a se valer de perícia e planejamento na execução do retrato, o observador é seduzido a localizar na imagem “a pequena centelha do acaso, do *aqui e agora*, com a qual a realidade *chamuscou a imagem*, de procurar o lugar imperceptível em que o *futuro se aninha hoje em minutos únicos, há muito extintos*, e com tanta eloquência que podemos descobri-lo, *olhando para trás*”.

Em *A memória, a história, o esquecimento*, Paul Ricoeur (2007, p. 643) apresenta o conceito de “memória feliz” (*mémoire heureuse*), que equivale a acessar uma recordação com eficácia, por meio de uma imagem que surge na mente, ao acaso, ou pelo esforço vitorioso, empreendido na recuperação de uma lembrança. Conforme Ricoeur (2007), toda a fenomenologia da memória apresenta como guia norteadora a concepção de “memória feliz”, diferente da visão cognitiva para a qual a memória deve estar aliada à questão da fidelidade. Para Ricoeur (2007), o entendimento de fidelidade ao passado não é interpretado como um dado factual, mas como um voto, passível de ser frustrado ou, inclusive, traído. O sentido original desse voto não corresponde a uma ação, mas surge como o conjunto de atos linguísticos que compõem as declarações da memória. Como todos os atos discursivos, aqueles que fazem parte da memória declarativa podem, na mesma proporção, obter sucesso ou fracassar. O reconhecimento, para Ricoeur, é considerado, portanto, como um “pequeno milagre da memória”: “Mas quando ele se produz, sob os dedos que folheiam um *álbum de fotos*, ou quando do *encontro inesperado de uma pessoa conhecida*, ou quando da evocação silenciosa de um ser ausente ou desaparecido para sempre, escapa o grito: *‘É ela! É ele!’*” (RICOEUR, 2007, p. 502, grifos nossos).

A extensão do presente resgatado pela fotografia, na expectativa da lembrança, atinge uma amplitude infinda sobre as memórias da ausência que se articulam no sujeito ficcional. É nesse horizonte teórico que este artigo propõe uma análise comparativa entre o romance *Eu hei-de amar uma pedra*, de António Lobo Antunes (2004), em especial a primeira parte do livro, intitulada “As fotografias”, com o 32º episódio, ou 5º, da 7ª temporada da série britânica *Black Mirror*, nomeado “Eulogy”, lançado em 10 de abril de 2025, com direção de Christopher Barrett e Luke Taylor, e roteiro de Charlie Brooker e Ella Road. Apesar de pertencerem a campos artísticos distintos, literatura e audiovisual, ambas as obras convergem ao eger o arquivo fotográfico como dispositivo central de acesso ao passado e de ativação do trabalho memorialístico. Em ambos os casos, a incursão pelas imagens analógicas desencadeia processos de rememoração associados ao luto, à culpa e à revisão de vínculos afetivos, ainda que mediadas por estratégias narrativas radicalmente distintas.

As dez fotografias examinadas em *Eu hei-de amar uma pedra* remetem à infância do personagem Pimpolho e às lembranças traumáticas da família (o estúdio Photo Royal Lda, o relacionamento com

a mãe, as imagens do primo Casimiro, o pai que abandona a família...); a episódios da guerra em Bissau; ao casamento infeliz e às relações com a esposa e as duas filhas. Neste movimento arquivístico-fotográfico emerge a figura metafórica de uma “bailarina de corda”, a mulher que Pimpolho amara na juventude e acreditava ter morrido em um sanatório em Coimbra até, ao acaso, encontrá-la muitos anos depois, já casado e pai de duas filhas. A partir de então tornam-se amantes e, durante 52 anos, encontram-se em uma hospedaria da Graça, sempre às quartas-feiras, até a ocasião em que ele falece, em sua companhia.

O episódio de “Eulogy” apresenta o personagem Phillip, interpretado por Paul Giamatti, quando, em um determinado dia, recebe uma ligação de uma mulher chamada Kelly Royce (Patsy Ferran), que o informa sobre a morte de sua mãe, Carol, antiga namorada que Phillip não via há décadas. Logo em seguida, um *drone* entrega-lhe um pacote com o convite para contribuir na elaboração do memorial que a família deseja construir para Carol. A imersão no passado se alia ao recurso tecnológico denominado *eulogy*, que reativa, digitalmente, as memórias por meio de um avatar, criado por inteligência artificial (IA), que, ao guiar Philip, assim como é operacionalizado em *Eu hei-de amar uma pedra*, suspende o tempo presente e reconstitui o passado. A diferença essencial entre as narrativas, todavia, implica no fato de que, em “Eulogy”, a personagem entra fisicamente no cenário das fotografias antigas, abrindo-se uma espécie de metaverso que possibilita contemplar os episódios do passado com a nitidez que a memória jamais permitiria que fosse acessada, visto que em seu estado natural equivoca-se em falsas atribuições ou se isola nas percepções dolorosas que distorcem a “verdade” quanto ao que ocorreu ou, pelo menos, encobrem a versão mais neutra dos fatos. Aqui a fotografia perde parte da sua opacidade ontológica, pois já não é apenas um enigma estático, e se torna um ambiente onde conteúdos esquecidos podem ser resgatados e validados – ou manipulados.

Dessa forma, tanto em *Eu hei-de amar uma pedra* como em “Eulogy” é uma coleção fotográfica individual o objeto responsável por desencadear a incursão memorialística empreendida em ambos os enredos, nos quais os tons do passado se redefinem em novos matizes. O exame de antigas fotografias, no livro e no episódio de *Black Mirror*, produz uma sequência de quadros em que a reconstituição do passado pelas vias multifacetadas, ou mutiladas, da memória contém traços que se cruzam em múltiplas perspectivas. A memória, ao ser estimulada pelas imagens cristalizadas nos retratos, aciona o mecanismo da recordação, porque tempos narrativos se sobrepõem e se mesclam; as cores e desenhos que aparentam estar destituídos de formas e significados se projetam na tela do presente e, de modo contínuo, são restaurados com novos sentidos.

A aproximação entre essas duas obras justifica-se, portanto, não por uma justaposição temática, mas por uma convergência conceitual, pois tanto o romance de Lobo Antunes quanto o episódio de *Black Mirror* interrogam os limites éticos, afetivos e epistemológicos da memória quando mediada por imagens técnicas. Se, no texto literário, a fotografia permanece opaca, fragmentária e atravessada pela instabilidade da linguagem, em “Eulogy” a inteligência artificial promete restaurar o passado por meio de uma experiência imersiva que reconfigura a temporalidade da lembrança. Essa diferença permite problematizar o deslocamento contemporâneo da memória de um espaço interior, narrativo e falível para um ambiente tecnológico, curatorial e aparentemente transparente.

Dessarte, o objetivo deste artigo é examinar como as imagens fotográficas, no caso, analógicas, operam como arquivos de memória capazes de reter informações do passado e, simultaneamente, de modificar as percepções projetadas sobre o presente dos indivíduos. Busca-se demonstrar que, embora a inteligência artificial amplie as possibilidades de acesso e reorganização das lembranças, ela também introduz novas formas de mediação, seleção e autoridade sobre a experiência memorialística, colocando em xeque a noção de autenticidade da memória e os limites éticos da externalização do luto.

Ao contrastar a opacidade literária da memória em *Eu hei-de amar uma pedra* com a promessa de restauração tecnológica apresentada em “Eulogy”, o presente estudo pretende contribuir para o debate contemporâneo a respeito de fotografia, memória e inteligência artificial, evidenciando que toda tentativa de recuperar o passado, seja pela linguagem literária, seja pela mediação algorítmica, implica inevitavelmente perdas, deslocamentos e reconfigurações do sentido.

As vozes que narram os retratos e suas memórias incongruentes

As imagens projetadas no texto de *Eu hei-de amar uma pedra* confirmam que toda fotografia condensa em si uma história. O romance de Lobo Antunes aborda o impacto emocional do discurso, alimentado por fragmentos de imagens guardadas na memória. Ao mesmo tempo em que as fotografias mobilizam as recordações importantes para o indivíduo que vivenciou as situações ilustradas, possibilitam que se compreenda o ordenamento do romance como um corpo textual constituído não apenas pelos convencionais componentes narrativos, articulados em torno de um personagem que emerge em seu relacionamento com o mundo referencial e com a configuração diegética conformada pelo texto.

O romance constrói-se a partir do impacto emocional do discurso alimentado por fragmentos imagéticos, de maneira que as fotografias funcionam como catalisadoras de recordações que não se organizam de acordo com uma linearidade narrativa. O ordenamento do texto afasta-se de uma intriga progressiva para assumir a forma de um corpo textual atravessado por colagens, sobreposições temporais, analepses, prolepses e elipses, configurando uma escrita que mimetiza o próprio funcionamento da memória. Como observa María Luisa Blanco (2002, p. 114), na obra de Lobo Antunes “não se inventa nada; a imaginação é a maneira como se arruma a memória”.

Sabemos que a primeira parte do romance narra uma sequência de retratos que integram um álbum de família, os quais ao serem contemplados pela voz narrativa suspendem o tempo presente, o instante em que as imagens são examinadas. Abrem-se, assim, intersecções espaço-temporais que projetam o indivíduo para o momento da captura, reconstituindo, pelas vias memorialísticas, o cenário em que a fotografia foi produzida, os atores que integravam a cena e os inúmeros elementos contextuais que circunscreviam todo o quadro que foi fixado na imagem.

É nesse ponto que as reflexões de Pierre Bourdieu em relação ao álbum de família tornam-se particularmente produtivas. Para o autor, o álbum exprime a “verdade da memória social”, funcionando como um rito de integração e legitimação dos acontecimentos que merecem ser preservados, ao mesmo tempo em que exclui aquilo que ameaça a unidade simbólica do grupo (BOURDIEU, 1965). No entanto,

em *Eu hei-de amar uma pedra*, essa função integradora entra em colapso, pois o álbum não consolida uma memória compartilhada, mas expõe fraturas familiares profundas, ressentimentos silenciosos e afetos irremediavelmente mal resolvidos.

Diferentemente da função normativa descrita por Bourdieu, o álbum fotográfico no romance de António Lobo Antunes opera como um antiálbum, pois em vez de reafirmar a coesão familiar, ele desvela a violência simbólica que sustenta essa aparência de unidade. As fotografias, longe de pacificar a memória, tornam-se superfícies de conflito, nas quais cada voz narrativa reinscreve sua própria versão do passado, sem possibilidade de conciliação.

Podemos, por conseguinte, posicionar o pensamento de Bourdieu em diálogo com as análises de Susan Sontag, desenvolvidas em *Sobre fotografia*, a respeito da fotografia de família, que, conforme a autora, o uso popular mais antigo do retrato consiste justamente em comemorar as conquistas dos indivíduos que integram o núcleo familiar e seus grupos adjacentes, como amigos e outros círculos sociais aos quais pertencem. No decorrer de pelo menos um século a foto de casamento integrou parte da cerimônia com valor equivalente às fórmulas verbais prescritas, e, inclusive, o capítulo “Quarta fotografia”, de *Eu hei-de amar uma pedra*, centra-se em uma imagem registrada por ocasião do casamento do personagem Pimpolho:

Tive que por aqui a fotografia de nós dois a cortarmos o bolo de casamento com a minha mão sobre a sua faca porque a minha mulher gosta, enternece-se, olha para além do retrato [...] e pensando em casamento sempre me intrigou que no álbum apenas a fotografia de nós dois a cortarmos o bolo, nenhum retrato de mim com o véu e a grinalda como nas monstas das lojas [...]. eu o responsável, o tutor, o dono, o que cresceu tanto este ano, o que haveria de crescer ano após ano até poisar a mão na mão da minha mulher na fotografia do álbum [...]. (ANTUNES, 2004, p. 83-99)

No fragmento acima transcrito, como podemos observar, intercalam-se as vozes de Pimpolho e da mulher com que casou, de modo que cada personagem expressa percepções divergentes acerca de sua representação no retrato. Enquanto Pimpolho fixa-se na fotografia com o propósito de justificar o casamento como uma espécie de conveniência social, por acreditar que a antiga namorada havia falecido no sanatório em Coimbra, a mulher demonstra, em um tom de ingenuidade, a segregação afetiva que sofre no relacionamento, desde o momento em que, incrédula, é surpreendida com o pedido de casamento. A fotografia, neste caso, não fixa um consenso, mas cristaliza uma assimetria emocional que atravessará toda a vida do casal.

Sontag observa que é por meio das fotos, a exemplo do que faz Pimpolho em “As fotografias”, que cada família constrói uma crônica visual de si mesma, montando um conjunto portátil de imagens que testemunham a sua coesão: “Ao mesmo tempo que essa unidade claustrofóbica, a família nuclear, era talhada de um bloco familiar muito maior, a fotografia se desenvolvia para celebrar, e reafirmar simbolicamente, a continuidade ameaçada e a descrente amplitude da vida familiar” (SONTAG, 2004,

p. 19). Ainda afirma Sontag (2004) que as fotos, vestígios espectrais, equivalem à presença simbólica dos sujeitos ausentes e que um álbum de fotos de família é, de modo geral, um álbum sobre a família ampliada e, em muitas situações, tudo o que resta dela.

Com o objetivo de aproximar a análise de *Eu hei-de amar uma pedra* ao tema do episódio de “Eulogy”, é necessário fazer um recorte preciso na extensa narrativa do romance de Lobo Antunes e, inclusive, restringir o exame do acervo fotográfico apresentado na primeira parte do livro à figura da mulher que atravessou a existência do personagem Pimpolho e, inclusive, ultrapassou a sua morte. Dessa maneira, mesmo que em suas digressões memorialísticas Pimpolho refira a um retrato que a namorada lhe oferecera no passado, da época em que era ainda uma menina de província, entre oito e nove anos, vestida de comunhão solene, na coleção fotográfica examinada, a mulher aparece, enviesadamente, em apenas uma imagem, na nona fotografia, conforme declara o discurso revoltoso da filha de Pimpolho, ao analisar o retrato e evocar as inúmeras camadas que o compõem:

Tinha de ser assim não era pai, de fazer os possíveis por me envergonhar até o último dia, humilhar-me, desejar não haver nascido, não ser sua filha, tinha logo de morrer de propósito numa dessas espeluncas baratas que deviam proibir de alugar quartos à hora acompanhado pela vizinha de toldo que a gente não olhava sequer, não cumprimentava, não percebíamos onde arranjava o dinheiro para estar connosco e infelizmente
(tinha de ser assim não era pai?)
percebemos agora, uma mulher que não sabia vestir-se, não sabia comportar-se, comia qualquer coisa embrulhada num jornal, o vendedor de bolos que conhece os seus iguais e os despreza
[...]
(uma camponesa, uma sopeira)
[...]
e eu a rir-me dela
(se calhar tirei-lhe o retrato sem querer, se calhar a vizinha no álbum)
[...]
nos mentia, a desculpa que às quarta-feiras à tarde os colegas do emprego e em vez dos colegas uma hospedaria na Graça, o edifício ou prédio ou o que fosse a cair de podre (ANTUNES, 2004, p. 487-488).

No fragmento transcrito, verificamos que a memória da filha mais velha de Pimpolho retrocede para a infância quando, aos sete anos, em companhia da família, estivera em Tavira. O episódio do retrato feito na praia pela menina que, mesmo contrariando a vontade do pai, se apossou de sua câmera fotográfica – “foi a minha filha mais velha que tirou: não queria emprestar-lhe a máquina dado que por princípio não empresto coisas valiosas a crianças que não descansam enquanto não as estragam” (ANTUNES, 2004, p. 199) – é descrito no capítulo “Nona fotografia”. Entre as linhas que são narradas por seu pai, sobre essa cena, são tecidos diversos juízos pejorativos a respeito dessa filha – “(o que se espera de uma *catraia* de sete anos)” (ANTUNES, 2004, p. 199) e “com sete anos e já *pata-choca*, sem graça, a escapar-se” (ANTUNES, 2004, p. 201); a conclusão dessa personagem: “(– Mesmo depois de trinta anos o meu pai nunca me perdoou aquela história do rolo)” (ANTUNES, 2004, p. 201); e o veredicto do pai: “acho

que nunca lhe perdoei aquela história do rolo, cada pic a indignar-me e a seguir a cada pic um soluço [...]” (ANTUNES, 2004, p. 200-201). A importância de se confrontar a cena da infância com a avaliação que a filha mais velha, adulta, faz após a morte do pai se justifica pelo fato de que, acidentalmente, a menina fotografou a amante de seu pai naquela ocasião, a qual se encontrava próxima à família. Por essa razão o retrato fora de foco foi conservado no álbum, tal como explica Pimpolho: “[...] e se coleí a fotografia no álbum não é por nenhum de nós [...] mas porque *tu de perfil, sumindo-te no crochet com uma madeixa no ar dois toldos adiante*” (ANTUNES, 2004, p. 200-201, grifos nossos).

O fato de essa imagem estar fora de foco, parcialmente oculta e quase invisível no conjunto do álbum é altamente simbólico, uma vez que a amante existe no campo da memória, porém permanece marginalizada no arquivo oficial da família. Essa fotografia desfocada não é apenas um detalhe narrativo, mas um índice da própria lógica da memória em *Eu hei-de amar uma pedra*, pois aquilo que foi afetivamente central para o sujeito só pode emergir como resto, ruído ou falha no arquivo. A fotografia não restitui a verdade do passado, mas revela as operações de apagamento e exclusão que estruturam tanto a memória individual quanto a familiar.

Ao analisar a relação entre os diálogos e os silêncios das imagens, Boris Kossoy sugere que, em determinadas imagens, o espectador pode detectar uma sensação de *déjà-vu*, que se repete e é projetada no interior da memória. Assim, é possível constatar que se estabelece uma relação entre as imagens, porque apresentam pontos comuns e elementos que, entre elas, se conectam: “Algo ali, no interior da foto, onde um detalhe remete ao objeto de outra foto do conjunto; coisas diferentes, representações de representações que, de repente, articulam-se e nos transportam para fora dali, para uma certa situação, em algum lugar, em outro tempo [...]” (Kossoy, 2014, p. 150).

Kossoy ainda questiona se estas percepções de fato existem somente na imaginação e não na realidade, mas pondera que também há algo que se passa exclusivamente na dimensão das imagens, no seu mundo particular, que é o da representação. Para Kossoy este mundo também é real a partir do momento em que o indivíduo observa o conjunto por meio de seus filtros individuais ou fantasias e, neste momento, se estabelece o diálogo: “São mundos efêmeros, na medida em que criados pelas mentes de certos receptores-espectadores; mundo imateriais, emocionais, de curta duração” (Kossoy, 2014, p. 151). No romance, esse efeito manifesta-se na forma como diferentes vozes reinterpretam a mesma fotografia, produzindo leituras que não se sobrepõem, mas se contradizem.

O modo como o sujeito expressa o reconhecimento sobre si mesmo, segundo atesta Ricoeur, atinge o seu ápice na circunstância reflexiva da memória, pois a coleção de lembranças que configuram a sua identidade frágil advém da contínua mediação que existe entre a ação de se distanciar e aproximar-se: “Preciso considerar à distância o palco em que as lembranças do passado são convidadas a comparecer para sentir-me autorizado a considerar a sua sequência inteira como minha, como minha possessão” (RICOEUR, 2007, p. 503). Todavia, em *Eu hei-de amar uma pedra*, o conceito que Ricoeur denomina de “memória feliz” está suscetível às vicissitudes de Mnemosyne a cada ação de reconhecimento: “repare-se na quantidade de lixo que se nos pega à memória sem que a gente se dê conta” (ANTUNES, 2004, p. 181). O trabalho mnemônico da voz narrativa é tecido sob o signo da imprecisão, pois reconhecer uma

imagem e restaurar uma lembrança é sempre um exercício avalizado por toda a sorte de incertezas que se aliam ao esquecimento.

Assim, o romance constrói uma crítica radical à ideia de memória como restauração fiel do passado. As fotografias não funcionam como garantias de verdade, mas como superfícies opacas que evidenciam o caráter irremediavelmente fragmentário da lembrança. A memória que emerge do arquivo fotográfico é sempre incongruente, marcada pela coexistência de versões incompatíveis e pela impossibilidade de uma síntese reconciliadora. Dessa forma, *Eu hei-de amar uma pedra* apresenta o arquivo fotográfico como um espaço de disputa narrativa, no qual a memória não é preservada, mas permanentemente reconfigurada. O romance antecipa, em chave literária, uma questão central que será retomada no episódio “Eulogy” de *Black Mirror* sobre quem detém o poder de narrar o passado e quais são os limites éticos desta mediação, seja ela linguística ou tecnológica sobre a memória.

Memória, esquecimento e manipulação seletiva mediada pela inteligência artificial

No episódio “Eulogy”, da série *Black Mirror*, a fotografia deixa de operar apenas como vestígio material do passado para tornar-se um portal de acesso a uma experiência imersiva, esta mediada por inteligência artificial. Diferentemente do romance de Lobo Antunes, no qual o arquivo fotográfico convida a memória pelas vias da linguagem e de suas falhas, em “Eulogy” a tecnologia promete restaurar o passado por meio de uma reconstrução visual, espacial e temporal aparentemente mais nítida do que aquela oferecida pela lembrança humana.

O personagem Phillip, ao ser contactado pela empresa, é advertido que sequer precisará registrar as suas memórias para homenagear Carol, pois a própria tecnologia de IA será responsável em realizar a curadoria de suas lembranças e transferi-las para o memorial. Phillip, em um primeiro momento, resiste, recusando-se a entrar no metaverso e colaborar com a composição do memorial. A assistente virtual, chamada Kelly e que se mostra como uma reprodução da filha de Carol, é um *cookie*, uma replicação digital da consciência de um humano usada como uma versão superavançada de IA. Em “Eulogy”, a tecnologia permite que Phillip revise sua juventude e, através do sistema, ele é capaz de retornar para a ocasião em que conheceu Carol, reviver o relacionamento que durou três anos, rememorar a partida de Carol para Londres, a crise conjugal e a ruptura.

Essa transformação do tempo em espaço representa um deslocamento decisivo na economia da memória, pois a lembrança, antes marcada pela incompletude e pela falibilidade, passa a ser apresentada como um objeto passível de exploração, revisão e correção. A inteligência artificial, ao prometer acesso ampliado ao passado, redefine a memória não mais como um exercício interpretativo, mas como uma experiência tecnicamente gerenciada.

Em um depósito, aparentemente localizado no sótão de sua casa, Phillip ainda armazena as fotos antigas, guardadas em uma caixa de tênis da marca Converse. No entanto, como ele destruiu o rosto de Carol em todas as fotos, riscando-o ou recortando-o, em um movimento de separação muito dramático, a sua memória não consegue mais acessar os traços de Carol, apagados de todos os retratos que guardava do passado.

Figura 1 – Fotos analógicas arquivadas.



Fonte: fragmento do episódio “Eulogy”, de *Black Mirror*.

Figura 2 – Fotos analógicas que remetem às memórias de Phillip e Carol.



Fonte: fragmento do episódio “Eulogy”, de *Black Mirror*.

Figura 3 – Fotos com o rosto de Carol rasurado.



Fonte: fragmento do episódio “Eulogy”, de *Black Mirror*.

Figura 4 – Versões atual e jovem de Phillip no mesmo cenário da captura fotográfica no passado.



Fonte: fragmento do episódio “Eulogy”, de *Black Mirror*.

Ao revisitar memórias, entrando no cenário das fotografias, Phillip descobre fatos que o tempo havia esvanecido: a traição que cometera, em um momento de solidão e embriaguez, e fora descoberta por Carol; a vingança arquitetada por Carol, igualmente sob a forma de uma aventura amorosa, que resultou na gravidez de Kelly, sem que nunca viesse a se estabelecer qualquer vínculo sólido com o seu pai biológico; o arrependimento e pedido de reconciliação, por meio de uma carta que nunca fora lida por Phillip; o rompimento definitivo e o apagamento simbólico do rosto de Carol, de todos os retratos, que, conseqüentemente, também geram o esvanecimento de sua memória.

Kossoy (2014), mesmo antes da ascensão da inteligência artificial, afirmou que a manipulação é inerente à construção da imagem fotográfica, sendo este aspecto verdadeiro para a fotografia dos dias atuais, cuja base é eletrônica, como também para as imagens do passado, que eram elaboradas pela técnica de colódio úmido. Nos conteúdos dos documentos fotográficos estão agregados e mescladas uma série de informações e interpretações, de âmbito cultural, técnico, estético e ideológico, além de outras naturezas, que se encontram codificadas nas imagens. Conforme Kossoy (2014, p. 153) destaca, “essas interpretações e/ou intenções são gestadas (antes, durante e após a produção da representação) em função das finalidades a que se destinam as fotografias, e refletem a mentalidade de seus criadores”. Por conseguinte, as fotografias continuam sendo interpretadas muito tempo depois de sua realização.

No decorrer da existência da imagem, o seu significado se modifica, variando em conformidade com a ideologia de cada momento e a mentalidade de seus intérpretes. Em inúmeros casos são ocultadas ou omitidas por extensos períodos, desaparecendo, assim, dos diálogos, sendo mantidas no silêncio, como faz Phillip ao arquivá-las em um depósito, guardadas na caixa de tênis, ou contempladas nas sombras. “Eulogy” é um episódio que mostra como fotografia e memória são profundamente entrelaçadas, pois as imagens estáticas preservam momentos, mas estão sujeitas ao apagamento, tanto físico, como ocorre ao serem danificadas, como psíquico, à distorção e ao esquecimento.

Toda imagem fotográfica comporta em si uma história e, como representação, significa a apresentação de algo em substituição daquilo que está ausente. Boris Kossoy considera que, especialmente

a fotografia, não é mera substituição do objeto ou do ser ausente, uma vez que é preciso entender que a representação fotográfica presume uma elaboração na qual uma nova realidade é criada, como acontece em “Eulogy”. A memória, portanto, é uma reconstrução fragmentada, suscetível às emoções e passível de autoengano. Qualquer técnica aplicada, no sentido de recuperar as lembranças evanescidas, igualmente irá apresentar uma índole seletiva, distorcida pelas percepções e, por conseguinte, manipulatória.

O risco central dessa simulação reside na substituição da memória pela experiência visualmente convincente. Ao oferecer uma versão do passado aparentemente mais clara e coerente do que a lembrança humana, a tecnologia tende a deslegitimar a memória subjetiva, com suas falhas e ambiguidades, instaurando uma nova autoridade sobre o passado, que é a da máquina.

Nesse contexto, a memória deixa de ser um campo de negociação entre lembrança e esquecimento para tornar-se um produto processado, passível de consumo e externalização. A empresa responsável pelo serviço de “Eulogy” controla o enquadramento da experiência memorialística, determinando quais lembranças serão ativadas e de que forma serão apresentadas. A externalização do luto, nesse sentido, implica a transferência de uma experiência íntima para uma instância técnica e corporativa.

Ao contrário do que ocorre em *Eu hei-de amar uma pedra*, onde a memória permanece opaca, fragmentária e irredutível à restituição plena, em “Eulogy”, portanto, a tecnologia procura harmonizar temporalidades, pois ela restaura sequências de episódios vividos pelos personagens, devolve cronologias dissolvidas pela lembrança, e oferece ao sujeito a experiência de atravessar o tempo como se fosse espaço. No entanto, essa restauração é seletiva e tecnicamente mediada, o que coloca em discussão o próprio conceito de memória autêntica. Assim, “Eulogy” problematiza a crença contemporânea de que a tecnologia pode curar as falhas da memória. Ao dramatizar os limites da restauração algorítmica, o episódio evidencia que toda tentativa de recuperar o passado por meio da inteligência artificial implica novas formas de apagamento, controle e dependência, recolocando a questão fundamental: quem tem o direito de narrar, organizar e legitimar a memória?

Desse modo, o episódio de *Black Mirror* inscreve-se em uma crítica mais ampla às promessas de transparência e neutralidade tecnológica. A inteligência artificial, ao intervir no arquivo fotográfico, não elimina a manipulação, mas a desloca para um plano menos visível. A memória, longe de se tornar mais fiel, passa a ser atravessada por novas camadas de mediação que desafiam a noção de autenticidade e exigem uma reflexão ética rigorosa sobre os limites da restauração memorialística.

Rasuras do passado e intervenção tecnológica: uma restauração impossível

A análise comparativa entre *Eu hei-de amar uma pedra* e o episódio “Eulogy” permite observar como a fotografia, enquanto arquivo técnico e simbólico, ocupa um lugar central nos processos de rememoração, luto e reconstrução identitária, ainda que mediada por regimes narrativos profundamente distintos. Em ambas as obras, as imagens fotográficas não funcionam como garantias de verdade, mas como dispositivos que ativam disputas interpretativas, lacunas e reconfigurações do passado.

No romance de Lobo Antunes, a memória articula-se por meio de uma narrativa fragmentária, polifônica e não linear, em que o arquivo fotográfico atua como um ponto de ancoragem precário em

meio ao fluxo instável da linguagem. As fotografias não restauram o passado, mas expõem suas fissuras, revelando a impossibilidade de uma síntese reconciliadora entre as diferentes vozes que disputam o sentido da lembrança. A memória permanece opaca, atravessada pelo ressentimento, pela culpa e pelo esquecimento, sem promessa de reparação.

Em “Eulogy”, por sua vez, a tecnologia propõe uma reorganização radical da experiência memorialística. A inteligência artificial transforma o passado em um ambiente imersivo, no qual o tempo é convertido em espaço navegável e a lembrança em experiência visualmente acessível. Essa operação sugere a possibilidade de uma restauração mais completa e coerente do passado, oferecendo ao sujeito a ilusão de domínio sobre aquilo que, tradicionalmente, escapa ao controle da memória humana.

Contudo, como o episódio evidencia, essa promessa de restauração é profundamente ambígua. A memória reconstruída pela inteligência artificial é necessariamente seletiva, mediada por escolhas algorítmicas que definem o que será lembrado, omitido ou reorganizado. Ao externalizar o trabalho do luto e da rememoração, a tecnologia desloca a autoridade narrativa do sujeito para a máquina, instaurando novas formas de controle e curadoria da experiência memorialística.

Ao colocar em diálogo a opacidade literária da memória, em Lobo Antunes, e a transparência ilusória da restauração tecnológica em *Black Mirror*, este estudo demonstra que toda tentativa de recuperar o passado pela linguagem ou pela inteligência artificial implica perdas inevitáveis. A memória não pode ser plenamente restaurada sem ser, simultaneamente, reconfigurada, manipulada ou empobrecida em sua dimensão ética e afetiva.

Boris Kossoy (2014, p. 158), ao examinar a relação entre tempo, memória e a imagem fotográfica, considera: “Se os ponteiros do relógio param simbolicamente com a morte, esses mesmos ponteiros seguem girando com a outra existência: a da imagem, testemunho da memória, produto da máquina do tempo. O fato histórico foi; o documento é, agora e sempre. Isso é válido para o documento escrito como também para o visual”.

Nesse sentido, o romance e o episódio convergem para uma mesma advertência: o passado não é um dado acessível à restituição plena, mas um campo de disputa narrativa. Em *Eu hei-de amar uma pedra*, essa disputa ocorre no interior da linguagem, através da proliferação de vozes incongruentes; em “Eulogy”, ela se desloca para o domínio tecnológico, onde a mediação algorítmica promete neutralidade, mas introduz novas assimetrias de poder.

A fotografia, em ambos os universos, permanece como vestígio ambíguo: testemunha de uma ausência irrecuperável e, ao mesmo tempo, catalisadora de sentidos que jamais se estabilizam. Seja como fragmento literário, seja como simulação digital, a imagem não restitui o passado, mas o reinscreve de acordo com regimes distintos de mediação. A diferença fundamental reside no fato de que, enquanto a literatura assume a falha como constitutiva da memória, a tecnologia tende a ocultá-la sob a promessa de correção e clareza.

Em conclusão, ao examinar as implicações éticas da restauração memorialística mediada pela inteligência artificial, evidencia-se que a externalização da memória e do luto não elimina a dor nem garante autenticidade. Ao contrário, ela reintroduz a autoridade da máquina sobre a lembrança humana,

deslocando para instâncias técnicas e corporativas o poder de narrar, organizar e legitimar o passado. Desse modo, tanto a obra de Lobo Antunes quanto *Black Mirror* reafirmam que lembrar é sempre um ato ético, estético e político, um gesto que confronta o sujeito não apenas com o que foi perdido, mas com aquilo que jamais poderá ser plenamente restituído.

Referências

ANTUNES, António Lobo. *Eu hei-de amar uma pedra*. Lisboa: Dom Quixote, 2004.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução: Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLANCO, María Luisa. *Conversas com António Lobo Antunes*. Lisboa: Dom Quixote, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *Um art moyen: essai sur les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit, 1965.

EULOGY. *Black Mirror*. Direção de Chris Barrett e Luke Taylor. Roteiro de Charlie Brooker e Ella Road. Reino Unido: Channel 4 / Netflix, 2025. Episódio 5 (duração: 47 min.).

KOSSOY, Boris. *Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo*. Cotia: Ateliê Editorial, 2014.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução: Alain François. Campinas: Unicamp, 2007.

SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Tradução: Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Recebido em 17 de novembro de 2025.

Aprovado em 17 de dezembro de 2025.

Resumo/Abstract

Capturas analógicas, inteligência artificial e suas distorções no processo de restauração memorialística dos arquivos fotográficos no romance *Eu hei-de amar uma pedra* e no episódio “Eulogy”, de *Black Mirror*

Tatiana Prevedello

Este artigo analisa a relação entre fotografia analógica, memória e inteligência artificial, a partir de uma leitura comparativa do romance *Eu hei-de amar uma pedra* (2004), de António Lobo Antunes, e do episódio “Eulogy” (2025), da série britânica *Black Mirror*. Partindo dos aportes teóricos de Walter Benjamin, Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Susan Sontag e Boris Kossoy sobre fotografia, em diálogo com a hermenêutica da memória de Paul Ricoeur, o estudo examina como o arquivo fotográfico atua

como dispositivo de rememoração, luto e reconfiguração identitária. Argumenta-se que, embora a inteligência artificial amplie as possibilidades de acesso e reorganização do passado, ela também introduz novas formas de mediação, seleção e autoridade sobre a experiência memorialística. Ao contrastar a opacidade literária da memória com a promessa de restauração tecnológica, o artigo evidencia os limites éticos e epistemológicos da externalização da memória e do luto.

Palavras-chave: fotografia, arquivo, memória, inteligência artificial, luto.

Analog captures, artificial intelligence and their distortions in the memorial restoration process of photographic archives in the novel *Eu hei-de amar uma pedra* and in the “Eulogy” episode of *Black Mirror*

Tatiana Prevedello

This article examines the relationship between analog photography, memory, and artificial intelligence through a comparative analysis of António Lobo Antunes’s novel *Eu hei-de amar uma pedra* (2004) and the episode “Eulogy” (2025) from the British series *Black Mirror*. Drawing on theoretical contributions by Walter Benjamin, Roland Barthes, Pierre Bourdieu, Susan Sontag, and Boris Kossoy regarding photography, alongside Paul Ricoeur’s hermeneutics of memory, the study investigates how photographic archives operate as devices of remembrance, mourning, and identity reconfiguration. It argues that while artificial intelligence expands the possibilities of accessing and reorganizing the past, it also introduces new forms of mediation, selection, and authority over memorial experience. By contrasting literary opacity with the promise of technological restoration, the article highlights the ethical and epistemological limits of externalizing memory and grief.

Keywords: photography, archive, memory, artificial intelligence, mourning.