

# Memórias em rasura: arte e tecnologia na reinterpretação do passado

## Memories in redaction: art and technology in the reinterpretation of the past

**Ana Paula Rocha de Oliveira**

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

**Paulo Victor Santos Dias**

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Seropédica, Rio de Janeiro, Brasil

### RESUMO

Como a arte tem revisitado passados históricos “oficiais” e seus acervos institucionais? A partir dessa questão, propomos uma análise sobre como artistas contemporâneos têm se debruçado criticamente sobre a historiografia e seus arquivos coloniais. A pesquisa, resultado de uma colaboração entre dois pesquisadores-curadores-artistas, reúne alguns casos internacionais e nacionais, entre os quais se inclui nossa própria atuação no campo, com o intuito de investigar como a arte articula preocupações memorialistas, práticas museográficas e novas tecnologias. Abordamos obras que envolvem expografia crítica e o uso de imagens de arquivo, bem como procedimentos técnicos contemporâneos, como a manipulação de documentos digitais de alta resolução. O texto destaca como essas ferramentas permitem maior acesso aos acervos e ampliam o campo de ação artística, especialmente para sujeitos historicamente marginalizados. São mencionadas, além dos próprios artistas, instituições públicas e privadas, com destaque para as de perfil museológico, que estão implicadas de formas distintas nesse processo: ora como reificadoras de dinâmicas coloniais, ora como interessadas em reescrever e reelaborar suas próprias coleções e acervos. A discussão explora a importância das práticas museológicas, como exibição, inventário, catalogação, digitalização e os desafios envolvidos nos seus usos no contexto atual, em que tanto demandas sociais, quanto novas tecnologias se tornam incontornáveis.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea, Acervos, Tecnologia, Museus, Memória.

---

Recebido em 12 de dezembro de 2024.

Avaliador A: 15 de fevereiro de 2025.

Avaliador B: 9 de abril de 2025.

Aceito em 18 de junho de 2025.

---

**ABSTRACT**

How has art revisited “official” historical pasts and their institutional collections? Starting from this question, we propose an analysis of how contemporary artists have critically engaged with historiography and its colonial archives. The research, resulting from a collaboration between two researcher-curator-artists, brings together a selection of international and national cases—including our own practices in the field—with the aim of investigating how art has articulated concerns with memory, museological practices, and new technologies. We examine works involving critical exhibition strategies and the use of archival images, as well as contemporary technical procedures, such as the manipulation of high-resolution digital documents. The text highlights how these tools enable greater access to collections and expand the field of artistic action, particularly for historically marginalized subjects. Alongside the artists themselves, public and private institutions—especially museums—are mentioned, as they are implicated in this process in different ways: sometimes as reifiers of colonial dynamics, sometimes as agents interested in rewriting and reworking their own collections and archives. The discussion explores the importance of museological practices such as exhibition, inventory, cataloging, digitization, and the challenges associated with their uses in the current context, where both social demands and new technologies have become unavoidable.

**Keywords:** Contemporary Art, Collections, Technology, Museums, Memory.

**INTRODUÇÃO**

Durante um TED Talk<sup>1</sup> intitulado *Can art amend history?*, o artista estadunidense Titus Kaphar apresenta uma versão sua da obra *Family Group in a Landscape* de Frans Hals pintada em óleo sobre uma tela de grandes dimensões. Kaphar observa que há um vasto conhecimento e pesquisa sobre os ornamentos dos membros da família branca retratados na pintura: as joias, as roupas, os sapatos, até mesmo a paisagem ao fundo. No entanto, sabe-se mais sobre esses objetos do que sobre o único menino negro presente na obra. Essa disparidade evidencia como a história da arte ocidental priorizou certos sujeitos e acontecimentos, enquanto preteriu outros.<sup>2</sup>

1 Um TED Talk é uma apresentação curta e impactante, geralmente com duração de até 18 minutos, em que especialistas compartilham ideias. Organizados pela organização TED (Tecnologia, Entretenimento, Design), esses eventos cobrem uma ampla gama de tópicos, desde ciência e tecnologia até cultura, arte e questões sociais. Os TED Talks são projetados para ser acessíveis, envolventes e inspirar novas formas de pensar. Muitas dessas palestras estão disponíveis online gratuitamente. O TED Talk de Titus Kaphar está disponível em: [https://www.ted.com/talks/titus\\_kaphar\\_can\\_art\\_amend\\_history?language=pt-BR&subtitle=en&lng=pt-br&geo=pt-br](https://www.ted.com/talks/titus_kaphar_can_art_amend_history?language=pt-BR&subtitle=en&lng=pt-br&geo=pt-br). Acesso em: 19 jun. 2025.

2 Questão abordada em diferentes pesquisas dedicadas tanto à historiografia de forma ampla, quanto às artes

Durante uma performance que envolve fala, movimento e pintura, ele faz uma intervenção sobre sua própria tela, cobrindo as personagens brancas ali inscritas com uma tinta, também branca, e dá ao trabalho o título de *Shifting the Gaze* (2017), num gesto que evidencia a figura negra, antes ofuscada. A tinta branca utilizada pelo artista, segundo ele, irá se tornar transparente com o tempo, sugerindo que a presença daquelas pessoas não foi apagada, apenas temporariamente retiradas de destaque. Kaphar questiona como os museus exibem obras das quais ele não se orgulha de mostrar aos filhos, levantando a questão: “Existe alguma forma de corrigir nossos monumentos? Não apagá-los, mas corrigi-los?”.

As perguntas do artista não estão isoladas de um processo mais amplo e transnacional de debate acerca de práticas de memória. Segundo a antropóloga Aleida Assman “[...] é sobretudo a arte que tematiza a crise da memória e encontra novas formas para a dinâmica da recordação e do esquecimento culturais.” (Assman, 2011, p. 26). O TED Talk de Titus Kaphar é um exemplo marcante de como a arte contemporânea vem sendo e está mobilizada para questionar a historiografia amplamente disseminada, dentre outras formas, por meio da produção de arquivos oficiais. A partir disso, é possível reformular a provocação feita pelo artista: seria possível corrigir nossos acervos em vez de apagá-los? Ou ainda: estaria a arte contemporânea interessada em reescrever nossos acervos, buscando transformá-los, em vez de simplesmente eliminá-los?

Questão identificada em diversos países, uma série de exposições de artes visuais<sup>3</sup> têm rediscutido as produções visuais elaboradas também acerca do Brasil. Com o bicentenário da independência, os debates sobre o modernismo e o debate decolonial, projetos independentes e instituições se voltaram em especial para os acervos buscando revê-los a partir de um olhar crítico e renovado, tal qual proposto no título do trabalho de Kaphar. Nesse contexto, e diante da crescente discussão acerca da disparidade de presenças não-brancas, somada à intenção de promover discursos contra hegemônicos nas tradicionais instituições de arte, grupos historicamente marginalizados – dentre eles pessoas negras, indígenas, mulheres e pessoas trans – produzem de forma independente e são muitas vezes convidadas a integrar projetos com

---

visuais, dentre elas destacamos o trabalho de Clóvis Moura (2002), as investigações de Emanuel Araújo na exposição “A mão afro-brasileira – Significado da contribuição artística e histórica” de 1988, depois revisitada por Claudinei Roberto no Museu de Arte Moderna (2023), bem como publicações como “Negros da Piscina: arte contemporânea, curadoria e educação”, organização de Diane Lima (2024), e revisões bibliográficas como a de Kleber Amancio (2021), ou pesquisas de Guilherme Marcondes (2023).

3 Algumas delas são *Mãos: 35 anos da Mão Afro-Brasileira*, curadoria de Claudinei Roberto, *Atos de revolta: outros imaginários sobre independência*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; *Pretagonismos*, no Espaço BNDES Rio de Janeiro; *Dos Brasis e Notícias do Brasil*, no Serviço Social do Comércio (SESC RJ); *Brasil Futuro, Crônicas Cariocas, Casa Carioca e Funk: Um Grito de Ousadia e Liberdade*, no Museu de Arte do Rio; *Rio XXI*, na Casa Museu Roberto Marinho; *Necrobrasileira*, no Museu Paranaense; *Histórias Brasileiras*, no Museu de Arte de São Paulo (MASP).

trabalhos já existentes ou por meio de comissionamentos e produção de obras inéditas.

Com isso em vista, não temos a pretensão de apresentar um inventário exaustivo ou uma genealogia de artistas que exploram e incorporam esse tipo de reflexão em suas respectivas pesquisas. Também não nos detemos no debate sobre processos de patrocínio e financiamento público ou privado a artistas promovidos por espaços museológicos ou não, embora não descartamos a importância das amplas lógicas do mercado da arte (Becker, 2010; Bourdieu, 2008; Heinich, 2014) e da atuação de colecionadores e curadores (Trevisan, 2011; Sant’anna, 2011; Villas Bôas, 2022) na operacionalização prática dessas pesquisas dentro e fora de instituições. Nosso objetivo, neste momento, é destacar alguns casos que ilustram como o fenômeno de uma produção em arte contemporânea engajada com práticas memorialistas, em especial no que tange a questão colonial, possui um alcance internacional que, simultaneamente, se vale e é impactado por procedimentos técnicos e tecnológicos.

Apresentaremos, inicialmente, três artistas provenientes de distintos contextos geográficos e geracionais – Fred Wilson (Estados Unidos), Sammy Baloji (Congo) e Tiago Sant’Ana (Brasil) – cujas práticas operam uma crítica aos acervos da história “oficial” por meio de uma gama heterogênea de suportes e procedimentos técnicos, como fotografia, vídeo, colagem digital, uso de objetos tridimensionais diversos em propostas instalativas e performáticas. Ao reunir esses casos, buscamos evidenciar tanto a diversidade metodológica quanto a persistência desse campo de estudos no tempo, que se consolida como um fenômeno de longa duração, com dimensão transnacional e relevância contínua nas disputas em torno da memória e das instituições.

Em seguida, voltamo-nos para nossa própria pesquisa artística e curatorial no campo das práticas de revisão memorialista. A partir de investigações independentes e colaborações com instituições, discutimos como esse debate vem sendo desenvolvido de forma articulada a aspectos não apenas teóricos, mas também técnicos. Destacamos o uso de tecnologias de alta precisão e última geração – como scanners especializados para documentos e livros, câmeras fotográficas de alta resolução, sistemas automatizados de digitalização em larga escala e extensas redes de armazenamento de dados – que têm ampliado significativamente as possibilidades de atuação artística, numa verdadeira integração entre arte, transformações tecnológicas e memória.

## O PASSADO DAS INTERVENÇÕES NO PASSADO

Em 1992, Estados Unidos, em exposição intitulada *Mining The Museum*, realizada

no Museu Maryland Historical Society,<sup>4</sup> em Baltimore, o artista Fred Wilson<sup>5</sup> interveio na expografia museológica tradicional. O artista explica, durante entrevista,<sup>6</sup> que seu trabalho ocorre exclusivamente a partir de convites feitos por instituições que desejam que ele repense e manipule seus acervos. Em suas palavras, ele não entra em contato com museus para propor projetos, pois acredita que é essencial que o interesse venha das instituições devido à natureza única da sua pesquisa. Esses convites são geralmente feitos pelo diretor ou curador-chefe do museu, e, a partir daí, Wilson analisa o acervo para desenvolver um trabalho específico com o material disponível. Na mesma entrevista, ele comenta que, além de explorar o acervo, pesquisa a cidade e as histórias associadas às origens dos objetos, priorizando o uso de materiais etnográficos apenas quando pode dialogar com os povos que compreendem e compartilham a história desses itens.

No trabalho *Cabinetmaking*, Wilson dispõe quatro cadeiras em frente a um possível tronco de tortura escravista. Todas as cadeiras, datadas do século XIX, são feitas de madeiras nobres e materiais sofisticados, como madrepérola e madeira maciça (jacarandá e nogueira). Essas cadeiras estão sobre um suporte, com uma cor similar à do piso, que as eleva cerca de um palmo do chão, posicionando-as de frente para uma estrutura de madeira e metal com formato semelhante ao de uma cruz. A estrutura de madeira e metal apresenta muitas marcas e possui detalhes metálicos na altura em que ficariam as pernas das pessoas escravizadas que ali foram agredidas. A base dessa quase cruz é feita de uma madeira escura, que contrasta com as bases das cadeiras. Ela parece fincada no chão, enquanto as cadeiras simulam ter sido movidas em sua direção.<sup>7</sup> O que o artista apresenta é uma cena desprovida de pessoas, que contrasta cadeiras elegantes com um tronco de açoite marcado, machucado e deteriorado. Trata-se de uma instalação que relaciona parte da riqueza material dos Estados Unidos com o processo escravista.

4 O museu faz parte do Centro Maryland para a História e Cultura, a instituição cultural mais antiga do estado de Maryland, nos Estados Unidos, que, desde 1844, mantém um vasto acervo. Sua coleção inclui objetos de povos originários datados de 5000 a.C., fotografias, histórias orais gravadas, documentos raros norte-americanos do século XIX, entre outros artefatos históricos. Atualmente, seu acervo está digitalizado e pode ser acessado no site da própria instituição. Disponível em: <https://www.mdhistory.org/digital-resource/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

5 Fred Wilson é um artista nascido em Nova York, em 1954. Participou da 50ª Bienal de Veneza, em 2003, representando o pavilhão americano. Sua obra está presente em coleções públicas de museus como o Perez Art Museum, o San Francisco Museum, o Harvard Art Museum e o britânico Tate. O artista foi pioneiro na manipulação de acervos expositivos de museus, tratando o museu como um espaço instalativo e narrativo. Seu trabalho envolve a reconfiguração desse ambiente com suas próprias coleções. Parte de sua produção foi analisada por autores como Hal Foster em *O retorno do real: a vanguarda no final do século* (2014).

6 Durante entrevista ao instituto Art21. Disponível em: <https://art21.org/read/fred-wilson-museums-and-collections/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

7 A instalação pode ser visualizada no acervo digital da instituição. Disponível em: <https://www.mdhistory.org/resources/mining-the-museum-cabinetmaking-1820-1960/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

Já na seção da exposição intitulada *Metalwork*,<sup>8</sup> o artista dispõe, em uma mesa expositiva, pratarias datadas da segunda metade do século XVIII e da primeira metade do século XIX (quatro taças, duas canecas, uma urna e três jarras), juntamente com grilhões de metal usados possivelmente para prender, castigar e subjugar pessoas escravizadas. É fundamental notar que, nesses dois trabalhos, Fred Wilson utiliza tipos de materiais semelhantes para evocar significados distintos. Da madeira, constroem-se tanto o tronco de açoite quanto as cadeiras luxuosas. O metal aparece nas pratarias e nos grilhões. Mais uma vez, o artista associa os luxos e o poder de consumo americano ao sistema escravista vigente naquele período.

Os artigos luxuosos em oposição aos objetos de tortura manejados por Fred Wilson em suas instalações convocam lógicas de poder estruturais, bem como as pessoas imbuídas nelas: violentadores e violentados. O jogo desenvolvido pelo artista flerta com teorizações do campo de estudos da cultura material, propostas por autores como Daniel Miller (2023), nas quais não seria possível distinguir sujeitos de objetos. A importância da teoria dos objetos torna-se ainda mais pertinente à luz do debate em curso na curadoria contemporânea sobre a pertinência ou não de exibir, em museus, instrumentos de tortura e castigos utilizados durante os períodos coloniais em diferentes países. Peças como o tronco e a cruz de Fred Wilson exemplificam as tensões éticas e políticas envolvidas em decidir se tais itens devem ser expostos ou mantidos fora das instituições museológicas.<sup>9</sup> Nesse sentido, existem abordagens engajadas em desassociar esses objetos, que foram e são, reiteradamente, veiculados por instituições e livros de história como elementos que caracterizariam a existência de pessoas não-brancas.<sup>10</sup> Essas perspectivas teóricas, tal qual as obras de Fred Wilson, tensionam os acervos e suas tradicionais disposições dentro dos museus, no que poderíamos resumir com a seguinte pergunta: por que, em exposições e acervos que se pretendem “históricos”, esses objetos de trauma são utilizados para representar as condições de pessoas não-brancas, em vez de evidenciarem a existência e as ações do colonizador branco que os criou e utilizou?

---

8 A instalação também pode ser visualizada no acervo digital da instituição. Disponível em: <https://www.mdhistory.org/resources/mining-the-museum-metalwork-1793-1880/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

9 Um exemplo desse debate foi a reação do movimento negro à proposta de criação, no Rio de Janeiro, de um museu intitulado “Museu da Escravidão e Liberdade”. Para mais informações sobre os conflitos gerados em torno dessa proposta. Cf. Vassalo, 2019.

10 Para citar apenas um exemplo, temos a exposição *Dos Brasis*, promovida pelo Serviço Social do Comércio (Sesc). Com curadoria de Marcelo Campos, Igor Simões e Lorraine Mendes, a coletiva de mais de 300 artistas apresenta um eixo intitulado “Branco Tema”, conceito inspirado nas pesquisas do sociólogo Guerreiro Ramos. Esse núcleo é o menor e o único na mostra dedicado à branquitude, e é onde estão posicionadas as obras que abordam seus instrumentos e lógicas de violência, como cassetes de uso policial e o próprio sistema de arte. A escolha do título e o foco curatorial nesse segmento evidenciam uma reflexão crítica sobre as dinâmicas de poder e opressão associadas à branquitude, colocando em pauta os modos como esses mecanismos operam na sociedade brasileira.



Também mobilizando uma estratégia de reinscrição do trauma, o artista Sammy Baloji, na série *Mémoire* (2006),<sup>11</sup> estabelece uma aproximação entre fotografias produzidas durante o período colonial belga na atual República Democrática do Congo e imagens contemporâneas, capturadas por ele mesmo, de paisagens marcadas pela atividade mineradora e seus efeitos devastadores. Por meio dessa justaposição, Baloji articula festas coloniais europeias, trabalhadores congolese, ruínas de empresas extrativistas, montanhas de minério e emissões poluentes lançadas na atmosfera, conectando diferentes temporalidades. Ao combinar arquivos visuais do passado com registros fotográficos do presente, suas obras desestabilizam cronologias lineares e propõem uma crítica acerca da permanência de estruturas coloniais.

Em grande parte da série de fotomontagens, vê-se em primeiro plano uma gama de corpos magros e nus apresentados em preto e branco, em frente a uma paisagem colorida de escombros industriais das minas do complexo industrial de Katanga, ou Gécamines. De acordo com a pesquisadora Emi Koide (2013, p. 76), a Gécamines, nos anos 1960, funcionava como um “estado dentro do estado”, oferecendo infraestrutura, como hospitais e escolas, para os trabalhadores das minas em Katanga. Contudo, com a ditadura de Mobutu, a empresa entrou em decadência, paralisando suas atividades nos anos 1990. Após uma reestruturação impulsionada pelo Banco Mundial em 2003, que envolveu a privatização, houve um aumento drástico no desemprego, a substituição de trabalhadores locais por máquinas e a migração de trabalhadores qualificados para minas artesanais.

Assim, a obra de Baloji nos apresenta, em imagens, provocações acerca dos legados da exploração e violência colonial. O artista acentua o caráter apocalíptico dos projetos de desenvolvimento capitalista, cuja lógica do aumento perpétuo tem gerado drásticas reduções nas dimensões sociais da vida (Silva; Barros, 2020, p. 201). Seleccionamos duas obras da série de Baloji para sintetizar o contraste que o artista busca enfatizar em sua pesquisa.

Na primeira, uma obra horizontal sem título, com dimensões de 160 cm de largura por 60 cm de altura, aparecem 29 pessoas negras em tons de preto e branco, posicionadas atrás de um letreiro em francês que indica: “Trabalhadores da União Mineral, 10 anos de serviço”. Os retratados exibem uma diversidade de vestimentas e posturas: alguns estão sem camisa, outros usam suspensórios; há os que estão calçados, descalços ou segurando chapéus. Atrás deles, sobrepostas, surgem duas fotografias digitais coloridas que mostram ruínas de um possível

---

<sup>11</sup> A série *Mémoire*, de Sammy Baloji, foi exibida em diversos espaços artísticos ao redor do mundo. Entre 2006 e 2010, a obra esteve em locais como o KVS Royal Flemish Theater, na Bélgica, e o Museu de Belas Artes de Yokohama, no Japão. Participou de eventos marcantes como o Photoquai no Musée du quai Branly, em Paris, e a 7<sup>a</sup> Rencontres Africaines de la Photographie em Bamako, Mali. A série foi apresentada no Prêmio Pictet em Arles, na França, e no ALLE School of Fine Arts & Design em Adis Abeba, Etiópia e também foi destaque no Centro Cultural Francês em Kinshasa, na República Democrática do Congo, na Ifa Gallery, em Berlim e Stuttgart, Alemanha, e na Casa África, na Espanha.

espaço de mineração. As pessoas estão posicionadas no chão desse local, que parece composto por terra e minerais escuros, criando a impressão de que elas ocupam o mesmo plano das ruínas, como se fizessem parte daquele terreno industrial decadente.

A segunda obra,<sup>12</sup> de tamanho idêntico à primeira e também sem título, apresenta outro contraste significativo. Em primeiro plano, vemos homens e mulheres brancos vestidos de gala: os homens com calças sociais, ternos, gravatas-borboleta e sapatos elegantes; as mulheres com longos vestidos claros. Ao fundo deles, está uma fotografia colorida de um complexo industrial em ruínas, com as figuras posicionadas sobre o mesmo solo escuro da obra anterior. No entanto, nesse caso, suas posições sugerem um distanciamento espacial e simbólico: elas parecem estar acima do cenário em ruínas, em um ponto elevado que oferece uma vista de uma cidade degradada, marcada por um céu cinzento e colunas de fumaça ao fundo. Utilizando a materialidade de objetos como a indumentária para evidenciar suas condições sociais, essas composições visuais sobrepõem tempos e sujeitos, ora apresentando o luxo e privilégio da elite belga, ora a precariedade e a exploração dos trabalhadores congolese.

Koide (2013) destaca que, a partir dos anos 1990, a pesquisa histórica e artística sobre a República Democrática do Congo tem gerado produções significativas na arte contemporânea, especialmente em meios como fotografia, vídeo e instalações. Essas obras investigam a história colonial e pós-colonial congolese, revisitando memórias e traumas históricos que permanecem latentes, frequentemente associados à exploração mineral. Para a pesquisadora, esse fenômeno insere-se em um contexto mais amplo de debates sobre o passado colonial, envolvendo tanto as ex-colônias quanto as metrópoles europeias. Essas produções artísticas refletem uma conexão direta com as discussões internacionais sobre memória, traumas coloniais e exploração econômica.

O problema da colonização é violento, temporal e geograficamente amplo e, com isso, podemos identificar pesquisas afins também no caso brasileiro. Seleccionamos a série de videoperformances *Refino*, especificamente #3 e #4,<sup>13</sup> do artista contemporâneo Tiago Sant'Ana,<sup>14</sup> para demonstrar o fenômeno analisado também na América Latina. Isso porque, como Sammy Baloji, Sant'Ana escolhe discutir o tema por meio da lógica extrativista que caracterizou o período colonial e tem reverberações políticas, econômicas e sociais. Lógica

---

12 As obras de Sammy Baloji, analisadas neste texto, encontram-se para visualização no site do Prêmio Pictet, que o artista participou em 2009. Disponível em: <https://prix.pictet.com/cycles/earth/sammy-baloji>. Acesso em: 19 jun. 2025.

13 Disponível em: <https://tiagosantanaarte.com/2017/10/19/refino-3-e-4/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

14 Tiago Sant'Ana é artista visual, curador e doutor em Cultura e Sociedade pela Universidade Federal da Bahia. Sua obra investiga a construção da história e da memória, com foco em narrativas afro-diaspóricas, articulando uma abordagem estética refinada em diversas linguagens com uma prática conceitual, especulativa e política. Disponível em: <https://tiagosantanaarte.com/sobre/>. Acesso em: 19 jun. 2025.



extrativista que ainda não cessou e que, propositalmente, impede a autonomia econômica nacional.

Em *Refino #3*, um livro é gradualmente coberto com açúcar, em um processo lento que esconde as imagens e o texto sob uma grande camada branca e cristalina. No trabalho subsequente, *Refino #4*, o artista reverte esse processo, removendo o açúcar e, aos poucos, trazendo de volta o conteúdo do livro para o espectador. O som, por vezes inquietante, e o gesto ansioso de retirar o açúcar, que se espalha pelas páginas, pela lombada do livro e pela mesa ao redor, compõem a ação. Durante os vídeos, duas mãos manipulam o açúcar para revelar e ocultar páginas de um volume que contém duas obras amplamente conhecidas no Brasil, especialmente em livros didáticos de história: *Calceteiros* e *A moenda de açúcar*, de Jean-Baptiste Debret, publicadas originalmente na *Voyage Pittoresque et Historique au Brésil*, entre 1834 e 1839, num conjunto que conta com mais de 200 litografias do artista. Dividida em partes, o capítulo selecionado por Tiago Sant’Ana trata do cotidiano do Brasil colonial, incluindo o processo de produção de açúcar em engenhos. Essas imagens debretianas fazem parte de uma série de ilustrações que documentam as práticas sociais, econômicas e culturais do período, com foco na escravidão e na economia agrária. No caso do Brasil, a produção artística dos viajantes europeus desempenhou um papel significativo na construção do entendimento sobre o período colonial. Esses documentos foram, durante muito tempo, apresentados sem contextualizações sobre a violência e os vieses de seus autores, deixando de abordar os movimentos de reação e resistência da população negra e sendo, frequentemente, assumidos como representações fiéis do país em formação.

As obras de Sant’Ana utilizam da delicadeza da matéria, o açúcar, e do gesto de cobrir e retirar porções de açúcar com as mãos e outras ferramentas para discutir esse evento traumático de grande projeção no tempo, a colonização e a escravidão. As páginas da Viagem Pitoresca, que são ora desnudos, ora cobertos, são uma das evidências documentais do que Clóvis Moura já sinalizava em *As injustiças de clío: o negro na historiografia brasileira*. A partir da análise do discurso de diversos autores (dentre eles Euclides da Cunha e Oliveira Vianna), Moura evidencia como a pessoa negra foi simbolizada de forma vexatória na historiografia brasileira que “[...] tendo como embasamento teórico um conjunto de pensamento elitista, eurocêntrico e racista muitas vezes, jamais colocou o negro como agente histórico-social dinâmico, quer como indivíduo, quer como grupo ou segmento.” (Moura, 2002, p. 11).

Discutimos até aqui as obras de Fred Wilson, Sammy Baloji e Tiago Sant’Ana como exemplos de artistas provenientes de distintos territórios, contextos sociais e gerações, que revisitam acervos e histórias sobre o passado colonial, promovendo releituras críticas em diferentes marcos históricos e geopolíticos. Suas produções apontam como, ao longo do tempo, a arte tem se debruçado sobre eventos traumáticos, memórias coletivas e os documentos que

os sustentam. Para além do carácter revisionista presente em seus trabalhos, chama atenção a maneira como demandas de grupos historicamente marginalizados têm conquistado centralidade nos discursos museológicos e artísticos, refletindo tensões entre práticas institucionais e reivindicações sociais. Como observa Marziale (2021, p. 28) no decorrer do século XX, principalmente na “[...] década de 60, em meio a lutas sociais e culturais por parte de minorias e populações oprimidas ao redor do mundo, passou-se a questionar também a respeito do papel social e pedagógico dos museus e sua relação com a sociedade, o que levou a graduais mudanças no interior dessas instituições”. Com isso, os artistas aqui analisados atuam como agentes críticos que tensionam tais abordagens, propondo deslocamentos simbólicos a partir da fricção entre arte, acervo e memória.

A seguir, discutiremos o modo como o fenômeno analisado dialoga com o aprimoramento de tecnologias, especialmente as melhorias nos processos de digitalização de acervos e sua disseminação na internet, abrindo novos caminhos para a produção artística brasileira contemporânea.

## TROÇOS, TRECOS, TECNOLOGIAS, TRISTES TRÓPICOS

Como observado, há uma ampla gama de artistas que desenvolvem suas pesquisas por meio de investigações em acervos de terceiros. Nesse contexto, são frequentemente convidados a explorar coleções institucionais – como no caso de Fred Wilson, cujas instalações resultam da reinterpretação de acervos museológicos –, ou produzem suas obras a partir da manipulação direta de arquivos digitais oriundos de processos de digitalização de fotografias, como ocorre nos trabalhos de Sammy Baloji. Há ainda aqueles que reatualizam obras de arte históricas, como faz Tiago Sant’Ana em sua análise crítica de imagens reproduzidas de Debret.<sup>15</sup>

O acesso aos documentos torna-se possível por meio de procedimentos técnicos de seleção, registro, arquivamento e organização próprios às instituições públicas e privadas, em especial os museus. Em museologia, o inventário ou a catalogação formam um processo sistemático que envolve a identificação e registro das centenas ou milhares de itens que compõem um acervo. Eles consistem em uma listagem detalhada de bens culturais, disponível

---

15 Diversos artistas contemporâneos brasileiros realizam intervenções em acervos e arquivos históricos, com ênfase em documentos e registros do século XIX. Para citar apenas alguns, temos: Rosana Paulino, Denilson Baniwa, Moara Tupinambá, Jaider Esbell, Jaime Lauriano, Aline Motta, Gê Viana, Silvana Mendes. Parte dessa discussão está disponível também no último capítulo do livro *Rever Debret*, de Jacques Leenhardt (2011).

ou não em sistemas de bases de dados estruturadas,<sup>16</sup> em que são descritas suas características físicas, estéticas, históricas e documentais. Além de localizar, nesse levantamento inicial, os documentos de interesse, ou ter acesso diretamente aos objetos originais em reservas técnicas dos espaços de guarda, os artistas podem ainda obter reproduções dos originais em mídia digital e, assim, passam a estar submersos em documentos, fotografias, gravuras e uma gama de outros materiais disponíveis digitalmente.

A conversão de peças originais em arquivos digitais é realizada por meio do uso de instrumentos tecnológicos que permitem a captura, o processamento e o armazenamento de materiais culturais, documentos, obras de arte e outros itens patrimoniais. Entre os equipamentos empregados nesse processo estão, por exemplo, scanners de mesa, scanners de microfilme, scanners 3D, sistemas de fotogrametria, câmeras de alta resolução, bem como seu armazenamento em grandes redes de dados. Por essa razão, embora não seja o foco da análise, as ações públicas para a modernização dos museus e as mudanças tecnológicas se imbricam fortemente no fenômeno artístico aqui analisado. Para citar apenas algumas medidas, em 2022, o PROAC, programa de fomento do Governo do Estado de São Paulo, lançou editais voltados ao apoio financeiro para projetos relacionados à implantação, reforma, ampliação, digitalização ou modernização de museus e acervos no estado. No mesmo ano, foi sancionada a Lei Paulo Gustavo, que, entre outras iniciativas, destinou recursos para a digitalização de acervos audiovisuais. Em 2024, o Ministério da Cultura, em parceria com o Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação (MCTI) e a Financiadora de Estudos e Projetos (Finep), lançou um edital de R\$ 250 milhões destinado à pesquisa, manutenção e preservação de acervos científicos e culturais.

A antropóloga Faye Ginsburg, em entrevista concedida a Brasil e Gonçalves (2016), reflete que as mídias digitais e os acervos, especialmente quando apropriadas por sujeitos racializados não-brancos, funcionam como outra mediação cultural, permitindo a preservação de saberes, memórias e a produção ativa de narrativas que se contrapõe às lógicas de produção do conhecimento coloniais. Dedicadas inicialmente para o registro ou arquivamento sistemático, essas tecnologias se tornam instrumentos de reflexão, utilizadas de modo a reconfigurar o papel desses sujeitos na construção do conhecimento e da memória coletiva. Nesse sentido, os acervos

---

16 Existem diversos sistemas de bases de dados voltados para acervos arquivísticos, museológicos e bibliográficos, que atendem a diferentes demandas de catalogação, gerenciamento e acesso. Entre eles estão, por exemplo, o Sophia, o Pergamum, utilizado por bibliotecas e instituições acadêmicas, e o In patrimonium, direcionado à gestão de bens culturais. No Brasil, o Tainacan tem sido amplamente adotado, incluindo pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) e por outras instituições culturais e acadêmicas. A plataforma, de código aberto, oferece suporte para a gestão de acervos digitais e integração com sites institucionais, facilitando a disseminação de informações e o acesso público às coleções. Essas ferramentas contribuem para a organização, preservação e disponibilização do patrimônio cultural e informacional em formato digital.

digitalizados, se pensados inicialmente como fontes de consulta, tornam-se campos de disputa e criação, bem como os usos das tecnologias pelas novas gerações não se restringem ao aspecto técnico ou instrumental. Em vez disso, envolvem escolhas estéticas e epistemológicas que revelam uma apropriação crítica dos meios audiovisuais. Ginsburg observa que esses grupos ressignificam câmeras, fotografias e dispositivos digitais, que passam a ser vistos não como imposições coloniais, mas como ferramentas integradas às suas próprias práticas culturais. Assim, o domínio de tecnologias como softwares de edição e plataformas de difusão digital torna-se uma estratégia de autoria e reapropriação da própria imagem, criando uma estética situada e coletiva (Brasil; Gonçalves, 2016).

Para investigar a importância dos procedimentos técnicos, do uso de tecnologias, da digitalização e seu impacto na produção artística contemporânea, interessada em rediscutir os paradigmas e histórias nacionais, é válido retomar também o antropólogo Bruno Latour. O autor desenvolve em seus trabalhos a Teoria Ator-Rede (ANT), uma abordagem que desafia a tradicional separação entre natureza e sociedade,<sup>17</sup> para elaborar o modo com que atores humanos e inumanos coexistem em uma rede complexa de interações, e como ambos devem ser considerados pelos pesquisadores ao analisar qualquer fenômeno social e científico (Latour, 2012). Ele propõe que as coisas – objetos, tecnologias – possuem agência, ou seja, podem influenciar, moldar e até determinar os rumos das ações humanas. Perspectiva que proporciona uma forma de entender a produção de conhecimento e a construção da realidade social, na qual os objetos e artefatos são tratados como atores de igual relevância em relação aos seres humanos, uma vez que exercem influência ativa também no desenvolvimento das ações.

A fim de apresentar esse procedimento resultado da interlocução entre artistas e acervos digitais de modo mais detalhado, selecionamos dois casos que serão descritos abaixo: as séries *Rasurando Fidanza* e *Disse-me-disse* do artista PV Dias.

### **Rasurando Fidanza**

Em 2019, o artista PV Dias<sup>18</sup> pesquisou diversos retratos de pessoas realizados pelo

---

<sup>17</sup> Latour (1988) exemplifica essa ideia ao analisar, em *The Pasteurization of France*, como Louis Pasteur, o cientista francês conhecido por suas descobertas sobre germes e doenças, não atuou isoladamente em sua pesquisa. Ao contrário, sua descoberta e as mudanças que ela trouxe para a ciência e a sociedade só foram possíveis devido à interação de vários fatores: as práticas laboratoriais, os instrumentos científicos, os microrganismos (germes), o contexto social da época e as instituições científicas e políticas que apoiaram suas descobertas.

<sup>18</sup> Um dos autores deste artigo. Optamos por manter o corpo do texto redigido na terceira pessoa com o objetivo de não comprometer a fluidez da leitura, uma vez que se trata de um trabalho em coautoria que apresenta percepções ora do próprio artista, ora da coautora. Os dados biográficos são: PV Dias é pesquisador-artista nascido em Belém do Pará e radicado no Rio de Janeiro. Doutorando e mestre em Ciências Sociais pela Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, possui formação pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage, onde integrou o programa Formação e Deformação, em 2019. Sua pesquisa articula arquivos históricos, fabulações críticas e rasuras narrativas em

fotógrafo português Felipe Augusto Fidanza, em Belém do Pará, primeiramente no site do acervo do Instituto Moreira Salles e, posteriormente, no site do acervo alemão Leibniz-Institut Für Länderkunde. Alguns dos primeiros registros fotográficos de pessoas na região norte do Brasil foram realizados por Fidanza, um fotógrafo profissional que atuou em Belém, onde mantinha um importante estúdio, e também produziu imagens na atual cidade de Manaus. Parte de seus registros foi exposta em álbuns da cidade, jornais e relatórios. A historiadora Rosa Cláudia Cerqueira (2006) aponta que Fidanza teve uma importância tão grande dentro da fotografia no Pará que, mesmo após seu suicídio aos 56 anos, o estúdio continuou funcionando até 1969 e seu nome permaneceu como uma marca de qualidade no trabalho fotográfico. Segundo Cerqueira, Fidanza:

[...] é referenciado entre os fotógrafos os quais fizeram uso da carte de visite para divulgar suas imagens ao público cada vez mais interessado por novidades. Fidanza tornou-se conhecido, não só pela produção de retratos fotográficos, mas também pelas fotografias de paisagens urbanas da cidade de Belém. As suas fotografias demonstram conhecimento estético e técnico nas escolhas dos temas e seus enquadramentos ângulos, composição da cena, bem como no resultado final. Para isso, promoveu um discurso de cidade moderna, urbanizada, condizente com os ideais de transformações da época, quando narrou, através de suas fotografias, o cotidiano da cidade de Belém, local onde morou a maior parte de sua vida (Cerqueira, 2006, p. 78).

A pesquisadora Ana Pizarro (2012, p. 33), comenta sobre o olhar colonizador que construiu parte do imaginário acerca da Amazônia e as representações sobre essa região. Para ela, a região seria uma construção discursiva e somente por meio de uma análise minuciosa seria possível chegar à sua imagem. Essa imagem foi, em diferentes períodos, elaborada e erigida pela visão parcial do dominador e, além dos retratos de Fidanza, os primeiros registros da região amazônica brasileira foram feitos no século XIX, por fotógrafos homens e brancos, como Marc Ferrez, o alemão Christopher Albert Frisch, Hermann Meyer e Theodor Koch-Grünberg. Segundo Fabiene Gama (2020), as imagens produzidas desses fotógrafos tinham forte caráter etnográfico. Frisch, por exemplo, em expedição ao Amazonas entre 1867 e 1868, produziu cerca de cem fotografias, as primeiras da região, levando seu estúdio à floresta para registrar os indígenas. Devido às limitações técnicas da época, como os longos tempos de exposição, ele separava os registros da paisagem e dos retratos, unindo-os depois para criar composições verossímeis. Já entre 1898 e 1900, Meyer e Grünberg documentaram a Expedição ao Xingú com imagens que mostravam artefatos do cotidiano e cenas das aldeias, com os indígenas retratados em diferentes contextos.

---

contextos colonizados. Tem obras nos acervos do Museu Nacional de Belas Artes e do Museu de Arte do Rio. Disponível em: <https://www.vervegaleria.com/artistas/pv-dias/>. Acesso em: 19 jun. 2025.

Nos retratos realizados por Fidanza, originalmente fotografado em 1870, encontrados nos acervos digitais, PV Dias desenha digitalmente câmeras, drones e outros objetos utilizados para captação de imagens. Após, o artista imprime essas imagens em papel algodão, em um tamanho similar aos originais dos retratos, e risca, com nanquim, o nome do antigo autor, substituindo-o por sua assinatura. As novas impressões são realizadas no tamanho de 13 cm x 23 cm. Todas as imagens são compostas por pessoas racializadas não-brancas, negras, indígenas e, às vezes, nomeadas como cafuzas nos acervos institucionais. A prática é então chamada de “rasura”, dando origem ao título da série *Rasurando Fidanza*.

A série *Rasurando Fidanza* é composta por sete trabalhos, dos quais discutiremos dois, que consistem na tomada para si das produções de imagens de corpos racializados no Brasil. Numa das obras (Figura 1) é possível observar um homem negro vestindo roupas claras, posicionado diante de um fundo igualmente claro. A fotografia apresenta tons amarelados e é construída verticalmente, remetendo às *cartes de visite*<sup>19</sup> produzidas na época. O homem carrega na cabeça um cesto de palha trançada, conhecido no Pará como “paneiro”, utilizado para transportar frutas, farinhas e outros mantimentos. Ele usa uma faixa na cabeça, provavelmente para sustentar o cesto, e inclina-se levemente para frente. Sobre a fotografia, são desenhados digitalmente uma câmera fotográfica, um tripé e sapatos, fato que destaca mais uma vez a relevância dos objetos, nesse caso tecnologia e indumentária (Miller, 2013). No canto inferior direito, está escrito “Pará”, inscrição original em alusão ao estado de produção da imagem em estúdio. Já no esquerdo, na assinatura de Fidanza, há um risco, em que o artista assinala, por sua vez, seu próprio nome.

**Figura 1. Rasurando Fidanza – 13 cm x 23 cm**

---

<sup>19</sup> As *cartes de visite*, popularizadas a partir de 1854, foram fotografias desenvolvidas pelo francês André Disdéri, que percebeu a necessidade de tornar a fotografia mais acessível, já que inicialmente era restrita às classes mais ricas. Disdéri ajustou os métodos do estúdio, reduzindo os custos e tempos de produção, o que permitiu a popularização das fotos, que passaram a ser trocadas como lembranças. Essas imagens eram frequentemente coladas em álbuns por colecionadores ou vendidas em livrarias, retratando desde tipos “exóticos”, como indígenas e escravizados, até celebridades, como políticos e artistas (Leite, 2012).





**Fonte:** PV Dias (2019).

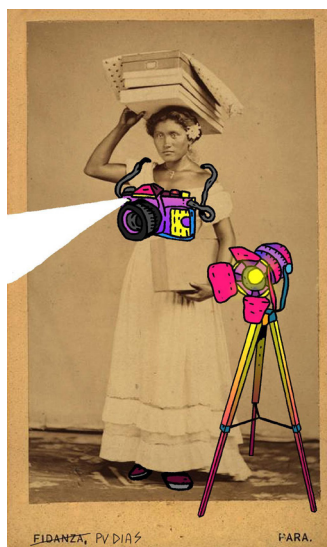
À semelhança do procedimento de Titus Kaphar, apresentado no início deste artigo, aqueles que antes eram apenas objetos dos olhares e das câmeras que os capturavam, se tornam representantes das suas próprias imagens de e no mundo. Que fotografias e imagens teríamos a partir desses olhares? O artista propõe que agora isso é possível, abordando também a dimensão material necessária nessa criação.

Em outra obra da série (Figura 2), vê-se uma mulher de pele escura, com olhos bem abertos, olhando na direção do espectador. Ela porta um cordão com um crucifixo no pescoço, uma flor no cabelo e algumas caixas sobre a cabeça e abaixo dos braços. Ela está posicionada em um fundo claro de estúdio, possivelmente o mesmo fundo da primeira fotografia. É fundamental ressaltar que, na época da produção dessas imagens, as fotografias estavam em seus primórdios, e as pessoas fotografadas precisavam ficar por muito mais tempo em uma posição para que a imagem se fixasse. Logo, é provável que tanto a mulher quanto o homem tenham permanecido algumas horas naquela posição, segurando objetos e posando para que Fidanza realizasse o registro.

Em primeiro plano, vemos um tripé de luz cenográfica apontando para o espectador e uma câmera em seu pescoço. Na câmera, sai um flash que atravessa a fotografia para o lado esquerdo, considerando a perspectiva de modo que pareça sair da imagem e alcançar o espectador. De modo que, agora, é como se o estúdio fotográfico estivesse do lado de cá. O espectador é colocado como objeto dos apontamentos. A fotografada se torna fotógrafa. As luzes do estúdio se voltam para o espectador. O fotógrafo português Fidanza se torna alvo das representações realizadas por esses corpos. Trata-se de uma série que explora a metalinguagem ou o metaformato. Ao mesmo tempo em que fala sobre a produção da imagem por corpos racializados não-brancos, ela mesma é resultado da produção de imagem realizada pelo artista,

que se identifica como negro.

**Figura 2. Rasurando Fidanza – 13 cm x 23 cm**



**Fonte:** PV Dias (2019).

PV Dias novamente desenha sapatos na pessoa fotografada. Ao desenhá-los, o artista nos direciona novamente para uma reflexão material, ou seja, conduz o olhar do espectador para os pés daqueles sujeitos fotografados, que estão sempre descalços, como consequência do processo escravagista que os limitava em suas condições materiais. Todos os desenhos e rasuras são realizados com cores saturadas, que ressaltam sua aplicação digital e não disfarçam sua ação dentro da fotografia, surgindo à revelia das matizes amareladas e dessaturadas dos originais.

A série *Rasurando Fidanza* de PV Dias foi incorporada ao acervo público do Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, e em 2024 participou da mostra *Pretagonismos na Coleção do Museu Nacional de Belas Artes*<sup>20</sup> (MNBA), no Espaço Cultural BNDES, também no Rio de Janeiro.<sup>21</sup> Ao levarmos em conta o fato de que tanto a série de Dias quanto as fotografias de Fidanza integram acervos institucionais, percebemos como a arte contemporânea é capaz de tensionar a própria noção de acervo, original, cópia e autoria, demonstrando o modo como ela é

<sup>20</sup> A exposição, realizada no Espaço Cultural BNDES durante a reforma estrutural do Museu Nacional de Belas Artes, apresentou um recorte curatorial que abrange desde Estevão Silva, um dos primeiros pintores negros da Academia Imperial, até artistas contemporâneas como Panmella Castro. Também foram incluídas obras de Maria Auxiliadora, Mestre Valentim e artistas brancos como Johann Moritz Rugendas e Victor Adam, que representaram visualmente a população negra no Brasil do século XIX.

<sup>21</sup> Os trabalhos dessa série também participaram do Salão Arte Pará, em 2022, e da exposição *Da Kutanda ao Quitandinha*, no Centro Cultural Sesc Quitandinha, em 2023.

caracterizada por uma “[...] complexa sobreposição de referências e citações” (Buskirk, 2003, p. 76). Mais uma vez, o interesse não se mostra tanto na destruição das referências do XIX, mas em sua citação por meio de procedimentos críticos. A série *Rasurando Fidanza* materializa uma forma de inversão, irônica e lúdica, da lógica colonial que ainda organiza muitos acervos institucionais.

### Disse-Me-Disse

No ano de 2024, aconteceu a exposição *Rio de Janeiro XIX-XXI*, na Casa Museu Ema Klabin,<sup>22</sup> em São Paulo, com itinerância, em 2025, para o Rio de Janeiro, na Casa Museu Eva Klabin.<sup>23</sup> A mostra com curadoria de Paulo Costa, Janaina Damaceno e Ana Paula Rocha<sup>24</sup> apresentou ao público uma coleção de gravuras de paisagens cariocas, realizadas pelo suíço Johann Jacob Steinmann,<sup>25</sup> na metade do século XIX, que estão no acervo da instituição.

Além do acervo institucional, a curadoria convidou o artista PV Dias a refletir sobre as obras de Steinmann. Foram fornecidas pela própria Casa Museu Ema Klabin e pela Pinacoteca de São Paulo digitalizações em alta resolução, com cerca de 600 pixels por polegada ao artista. A partir delas, foi possível notar detalhes minuciosos das paisagens e das “molduras” em preto e branco que contornam o centro da imagem, realizadas a partir de desenhos baseados na obra de Johann Moritz Rugendas.<sup>26</sup> Nessas molduras, é apresentado visualmente o processo produtivo brasileiro baseado na escravidão, na qual pessoas eram trazidas de barco, eram cristianizadas, trabalhavam, fugiam, eram castigadas, formavam famílias. Tudo isso entrelaçado com os ornamentos de arabescos que as fundiam com animais e plantas.<sup>27</sup>

---

22 A exposição foi patrocinada pela Marsh McLennan, empresa global de consultoria em gestão de riscos e estratégia, e contou com apoio do PRO-MAC, programa de incentivo fiscal da Secretaria de Cultura de São Paulo voltado ao fomento de projetos culturais.

23 Textos curatoriais e imagens disponíveis no catálogo online em: [https://www.evaklablin.org.br/pdf/eva\\_riodejaneiro-xix-xxi\\_catalogo.pdf](https://www.evaklablin.org.br/pdf/eva_riodejaneiro-xix-xxi_catalogo.pdf). Acesso em: 19 jun. 2025.

24 Ana Paula Rocha, curadora da mostra, é uma das autoras deste artigo, que, conforme mencionado anteriormente, segue escrito em terceira pessoa com o objetivo de manter a fluidez da leitura.

25 Steinmann foi um litógrafo suíço, nascido em 1800. Em 1825, ele foi contratado como litógrafo oficial do imperador brasileiro na Academia Militar. Seu contrato foi encerrado em 1830, mas o artista continuou a trabalhar de forma independente até 1833, produzindo mapas, folhas de costumes e representações dos tipos populares de pessoas vistos nas ruas do Rio de Janeiro. Após retornar à Europa, Steinmann publicou um álbum de lembranças de sua estadia no Rio de Janeiro, semelhante a outros livros que estavam na moda na época. O artista reuniu desenhos e aquarelas de sua autoria, além de contribuições de Eduard Kretzschmar e Victor Barrat, sendo finalizado pelo trabalho do gravador suíço Friedrich Salathé. O resultado foi a publicação do álbum *Souvenirs de Rio de Janeiro*, publicado em 1835 (Rocha *et al.*, 2024, p. 2).

26 Johann Moritz Rugendas foi um artista alemão, nascido em 1802, com uma extensa produção acerca do Brasil, grande parte da sua obra foi publicada em 1835, em: *A Viagem Pitoresca ao Brasil*.

27 O corpo dos escravizados é entrelaçado a animais, arabescos e plantas. O corpo surge próximo a paisagem, a

A partir da análise das digitalizações e das conversas com a curadoria, as dinâmicas técnicas possíveis abriram novas possibilidades para o artista, permitindo-lhe refazer, reestruturar, ampliar, reduzir e até imprimir em tamanhos e cores idênticas às das gravuras históricas. A partir disso, PV Dias desenvolveu a série *Disse-me-disse*, composta por 10 obras, em que, mesmo com a possibilidade de usar lupas, disponibilizadas na expografia do espaço, pouco se notava a diferença entre as versões de Steinmann e as contemporâneas. Essa experiência se diferenciou das rasuras realizadas anteriormente nas fotografias de Fidanza, em 2019, resultado de imagens de arquivo de baixa qualidade, com detalhes difíceis de visualizar e resolução tão limitada que não possibilitavam explorar outras dinâmicas de impressão.

Na obra *Botar Fogo* (Figura 3), o artista PV Dias insere a imagem de uma figura humana em escala ampliada em relação à paisagem de Steinmann que compõe o fundo da composição. A figura, descalça e sem camisa, gesticula com uma das mãos, como se compartilhasse um segredo com as pessoas representadas nos arabescos da borda da moldura. Ao fundo, revela-se a paisagem da praia de Botafogo, no Rio de Janeiro: duas pessoas caminham pela areia, embarcações flutuam sobre a água e os morros se projetam ao longe, esmaecendo gradativamente no horizonte.

**Figura 3. Botar Fogo, da série Disse-me-Disse – 30 x 23 cm**



**Fonte:** PV Dias (2024).

Já na obra *São* (figura 4), o modo de realizar a rasura se repete, um sujeito gigante contrasta e se põe em frente da cena da paisagem construída de montanhas e uma enseada, identificada

---

natureza. A escravidão é um adereço visual que emoldura as paisagens idílicas de Steinmann. Conforme discutido no texto de Paulo Costa (2024) também disponível no catálogo do projeto.



como sendo parte do território de Saco dos Alferes,<sup>28</sup> perto do bairro de São Cristóvão no Rio de Janeiro. Há também duas pessoas que conversam, uma diversidade de casas, prédios e árvores bastante presente nos morros. O sujeito que aparece na rasura promovida por PV Dias, agora parece escutar o que o lavrador negro lhe diz no lado esquerdo da moldura.

**Figura 4.** São, da série Disse-me-Disse – 30 x 23 cm



**Fonte:** PV Dias (2024).

Com sua proposta, o artista cria um novo tipo de documento, mais alinhado à crítica formulada por Clóvis Moura (2002) sobre as lacunas da historiografia brasileira, a ver: a ausência de representações das pessoas negras como agentes ativos de articulação, revolta e revolução, omitidos em sua complexidade de rebeliões como Revolta dos Zumbis, a Revolta dos Malês, a Revolta da Chibata, Canudos, a Cabanagem, entre outras – tanto anteriores quanto contemporâneas aos registros visuais produzidos por Steinmann. Em consonância com essa perspectiva, o texto curatorial do projeto enfatizou o aspecto linguístico da obra, destacando que termos como cochichar (kuxisa) e fofoca (fuka, fwafoka) teriam origem banta, especificamente no quimbundo, conforme tematizado por Nei Lopes (2012). Desenvolvidas por grupos linguísticos africanos, essas palavras evidenciam formas de comunicação fundamentais para mobilizações e insurgências coletivas. Diante disso, a paisagem aparentemente pacífica<sup>29</sup>

<sup>28</sup> Pequena enseada localizada entre o Saco de São Diogo e a Gamboa, no centro da cidade do Rio de Janeiro. atualmente está aterrado. No século XVII, a região pertencia ao alferes Diogo de Pina, daí o nome atribuído (Saco dos Alferes, 2021). Disponível em: [https://historialuso.an.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5671:saco-dos-alferes&catid=2087&Itemid=121](https://historialuso.an.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5671:saco-dos-alferes&catid=2087&Itemid=121). Acesso em: 19 jun. 2025.

<sup>29</sup> A curadora e pesquisadora Lilia Moritz Schwarz e o curador e pesquisador Guilherme Giufrida vão comentar no texto *Paisagens e Trópicos* (2022), que, desde o século XVI, as paisagens do território brasileiro, foram apropriadas a partir de um imaginário estrangeiro. O povo foi visto como bárbaro, sendo a paisagem um projeto imaginário,

é ressignificada à luz da violência inscrita nas microcenas e da operação proposta por PV Dias, que tensiona e conecta esses dois planos, seja por meio da imagem ou dos títulos dos trabalhos.

Diante disso, fica evidente o modo como uma série de atores influenciou o desenvolvimento de uma prática artística. Entre esses agentes, destacam-se: a preservação física de acervos, o acesso à digitalização de documentos, as possibilidades específicas de impressão com qualidade ampliada e o incentivo institucional para a ativação crítica de tais elementos. Esse conjunto de fatores pode ser compreendido à luz da Teoria Ator-Rede, formulada por Bruno Latour (2012), segundo a qual as relações sociais não podem ser dissociadas dos elementos materiais e técnicos que as constituem. Nessa perspectiva, tecnologias utilizadas durante o período colonial – como a cartografia, a fotografia, os registros escritos e as imagens de paisagens – igualmente não operaram como ferramentas neutras, mas como agentes ativos na produção e reprodução de relações de poder, contribuindo para a consolidação dos discursos coloniais ao longo do tempo. Daí a relevância de examinar o papel das tecnologias contemporâneas – como softwares de edição, digitalizações em alta definição e acervos digitalmente disponibilizados – como componentes dessa rede. Assim, imagens produzidas no século XIX, arquivos digitalizados e intervenções artísticas contemporâneas compõem uma mesma rede sociotécnica, que molda a forma como a história colonial é representada, reavaliada e debatida na atualidade.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A arte contemporânea tem se apresentado repetidamente como uma ferramenta crítica fundamental na revisão da historiografia, mediante um fenômeno de espectro internacional, com reverberações também no Brasil. Por meio das intervenções dos artistas discutidas neste artigo, como a performance de Titus Kaphar; as instalações de Fred Wilson; as fotomontagens de Sammy Baloji, as videoperformances de Tiago Sant’Ana e as rasuras de PV Dias, o passado colonial e seus acervos “oficiais” são reexaminados, trazendo à tona novas perspectivas sobre a visibilidade e invisibilidade de pessoas não-brancas na história. De fato, a escolha desses artistas pelo tema não pode ser dissociada de movimentos intelectuais de considerável impacto nas ciências sociais, nas artes visuais e com reverberações importantes em instituições da cultura de modo geral, dentre eles o debate “decolonial”, demandas de democratização e acesso, pautas identitárias, bem como pela predominância crescente do paradigma da memória (Assman, 2011).

---

uma forma de si e uma apresentação do outro.



Essas produções são viabilizadas em grande parte pelo processo de modernização das práticas museológicas, dentre elas a digitalização dos acervos. Tais tecnologias servem como material de pesquisa, mas também como suporte para as produções artísticas, como nos casos de Baloji, Sant'Ana e PV Dias. A transformação desses acervos em arquivos digitais facilita o acesso a públicos maiores, permitindo a disseminação mais ampla de obras e documentos. Ao passo que permite que os artistas tenham mais liberdade criativa sem a necessidade de grandes ateliês ou materiais caros, também é válido considerar que o amplo uso da manipulação digital por artistas não brancos no Brasil, um contexto mais próximo da nossa realidade, está na acessibilidade desse tipo de recurso, que oferece um baixo custo em comparação com outras formas tradicionais de produção artística, como pintura. Esse fato abre um campo de investigação que pode ser ainda mais aprofundado, a respeito das escolhas de linguagem e as potencialidades da arte digital dentro da produção contemporânea de artistas até então marginalizados.

Destacamos como o tema proposto possui considerável projeção geográfica e no tempo, bem como contribui para refletir sobre as potencialidades dos acervos e das mobilizações independentes e institucionais relacionadas a eles. Por fim, a análise crítica das políticas e estratégias de memória – que não se limitam a práticas iconoclastas – segue ativa entre pesquisadores, artistas, agentes culturais e seus públicos, por meio de procedimentos técnicos, conceituais e estéticos diversos.

## REFERÊNCIAS

1. AMANCIO, Kleber. A História da Arte branco-brasileira e os limites da humanidade negra. **FAROL**, Vitória, v. 17, n. 24, p. 27-38, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.47456/rf.v17i24.36351>. Acesso em: 16 maio 2025.
2. ASSMANN, Aleida. **Espaços da recordação**: formas e transformações da memória cultural. Tradução de Paulo Soethe. Campinas: Editora da Unicamp, 2011.
3. BECKER, Howard. **Mundos da arte**. Tradução de Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
4. BRASIL. Ministério da Cultura. Ministério da Cultura, MCTI e FINEP lançam edital de R\$ 250 milhões para recuperação e preservação de acervos. **Gov.br**, Brasil, 2024. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/noticias/minc-mcti-e-finep-lancam-edital-de-r-250-milhoes-para-recuperacao-e-preservacao-de-acervos>. Acesso em: 19 jun. 2025.
5. BRASIL, André; GONÇALVES, Marco Antonio. Cinemas e Mídias Indígenas: Construir Pontes, Recusá-las. Entrevista com Faye Ginsburg. **Sociologia & Antropologia**, Rio

- de Janeiro, v. 6, n. 3, p. 559–579, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2238-38752016V631>. Acesso em: 16 maio 2025.
6. BRASIL. Lei Paulo Gustavo. Central de Conteúdo: Para quem é a Lei. **Gov.br**, Brasil, 2023. Disponível em: <https://www.gov.br/cultura/pt-br/assuntos/lei-paulo-gustavo/central-de-conteudo/para-quem-e-a-lei>. Acesso em: 19 jun. 2025.
  7. BOURDIEU, Pierre. **A distinção: crítica social do julgamento**. Tradução Daniela Kern e Guilherme Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2008.
  8. BUSKIRK, Martha. **The Contingent Object of Contemporary Art**. Massachusetts: MIT Press, 2003.
  9. CERQUEIRA, Rosa Claudia. **Paisagens Urbanas: Fotografia e Modernidade na Cidade de Belém (1846-1908)**. 2006. Dissertação (Mestrado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Pará, Belém, 2006.
  10. COSTA, Paulo de Freitas. Souvenirs de Rio de Janeiro. In: ROCHA, Ana Paula; DAMACENO, Janaina; COSTA, Paulo de Freitas (curad.). **Rio de Janeiro XIX – XXI: catálogo da exposição**. São Paulo: Casa Museu Ema Klabin, 2024. p. 12-40. Disponível em: [https://www.evaklablin.org.br/pdf/eva\\_riodejaneiro-xix-xxi\\_catalogo.pdf](https://www.evaklablin.org.br/pdf/eva_riodejaneiro-xix-xxi_catalogo.pdf). Acesso em: 16 abr. 2025.
  11. GAMA, Fabiene. Antropologia e fotografia no Brasil: O início de uma história (1840- 1970). **GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 5, n. 1), p. 82-113, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2020.163363>. Acesso em: 16 maio 2025.
  12. GIUFRIDA, Guilherme; SCHWARCZ, Lilia. Paisagens e Trópicos. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. **Histórias Brasileiras: catálogo da exposição**. São Paulo: MASP, 2022.
  13. HEINICH, Nathalie. Práticas da Arte Contemporânea: Uma Abordagem Pragmática a um Novo Paradigma Artístico. **Revista Sociologia & Antropologia**, Rio de Janeiro, v. 4, n. 2, p. 373-390, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/2238-38752014v424>. Acesso em: 16 mai. 2025.
  14. FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século**. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
  15. KAPHAR, Titus. A arte consegue corrigir a história? **TED**, 2017. Disponível em: [https://www.ted.com/talks/titus\\_kaphar\\_can\\_art\\_amend\\_history?language=pt-BR&subtitle=en&lng=pt-br&geo=pt-br](https://www.ted.com/talks/titus_kaphar_can_art_amend_history?language=pt-BR&subtitle=en&lng=pt-br&geo=pt-br). Acesso em: 19 jun. 2025.
  16. KOIDE, Emi. Espectros da colonização e imagens do Congo (RDC) na arte contemporânea. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 9., 2013, Campinas. **Anais [...]**. Campinas: Unicamp, 2013, v. 1. p. 73-79. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2013/Emi%20Koide.pdf>. Acesso em: 19 jun. 2025.

17. LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**. Bauru: EDUSC; Salvador: EDUFBA, 2012.
18. LATOUR, Bruno. **The Pasteurization of France**. Tradução de Alan Sheridan e John Law. Cambridge: Harvard University Press, 1988.
19. LEENHARDT, Jacques. **Rever Debret**. São Paulo: EdUSP, 2011.
20. LEITE, Marcelo Eduardo. Typos de pretos: escravos na fotografia de Christiano Jr. **Visualidades**, Goiânia, v. 9, n. 1, p. 25-47, 2012. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.5216/vis.v9i1.18368>. Acesso em: 19 jun. 2025.
21. LIMA, Diane (org.). **Negros na piscina: arte contemporânea, curadoria e educação**. São Paulo: Fósforo, 2024.
22. LOPES, Nei. **Novo Dicionário Banto: um ensaio etimológico sobre a influência das línguas africanas no português do Brasil**. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2022.
23. MARCONDES DOS SANTOS, Guilherme. Derrubar para Edificar: presenças e ausências raciais e de gênero no Museu de Arte Contemporânea do Ceará. **Sociologias**, Porto Alegre, v. 25, n. 62, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/18070337-124311>. Acesso em: 16 abr. 2025.
24. MARZIALE, Nicole Palluci. A importância da reafirmação da função social dos museus: antes, durante e depois da pandemia. **O Público e o Privado**, Fortaleza, v. 19, n. 38, p. 23-53, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.52521/19.4119>. Acesso em: 16 abr. 2025.
25. MILLER, Daniel. **Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
26. MOURA, Clóvis. **As injustiças de Clio: o negro na historiografia brasileira**. São Paulo: Ática, 2002.
27. PV Dias. **Verve Galeria**, [s. l.], 2024. Disponível em: <https://www.vervegaleria.com/artistas/pv-dias/>. Acesso em: 10 abr. 2025.
28. PIZARRO, Ana. **Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização**. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.
29. ROCHA, Ana Paula; DAMACENO, Janaina; COSTA, Paulo de Freitas (curad.). **Rio de Janeiro XIX – XXI: catálogo da exposição**. São Paulo: Casa Museu Ema Klabin, 2024. Disponível em: [https://www.evaklablin.org.br/pdf/eva\\_riodejaneiro-xix-xxi\\_catalogo.pdf](https://www.evaklablin.org.br/pdf/eva_riodejaneiro-xix-xxi_catalogo.pdf). Acesso em: 16 abr. 2025.
30. SACO dos alferes. In: **Glossário de História Luso-Brasileira**. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, Rio de Janeiro, 2021. Disponível em: [https://historialuso.an.gov.br/index.php?option=com\\_content&view=article&id=5671:saco-dos-alferes&catid=2087&Itemid=121](https://historialuso.an.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=5671:saco-dos-alferes&catid=2087&Itemid=121). Acesso em: 19 jun. 2025.
31. SAMMY Baloji Memory. **Prix Pictet**, [s. l.], 2024. Disponível em: <https://prix.pictet>.

- com/cycles/earth/sammy-baloji. Acesso em: 03 dez. 2024.
32. SANT'ANA, Sabrina Marques Parracho. **Construindo a memória do futuro: uma análise da fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FGV, 2011.
  33. SANT'ANA, Tiago. Refino #3 e #4. **Tiago Sant'Ana**, [s. l.], 2024. Disponível em: <https://tiagosantanaarte.com/2017/10/19/refino-3-e-4/>. Acesso em: 3 dez. 2024.
  34. SÃO PAULO (Estado). Secretaria da Cultura e Economia Criativa. **Edital Fomento CultSP**. São Paulo: Secretaria da Cultura e Economia Criativa, 2024. Disponível em: <https://proac.sp.gov.br/edital-fomento-cultsp/>. Acesso em: 10 out. 2024.
  35. SILVA, Valdir Pierote; BARROS, Denise Dias. Artes do Contemporâneo Africano: vida, criação e multiplicidade. **ArteFilosofia**, Ouro Preto, v. 15, n. 28, p. 186-205, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufop.br/raf/article/view/2196>. Acesso em: 16 maio 2025.
  36. TREVISAN, Anderson Ricardo. **A redescoberta de Debret no Brasil modernista**. São Paulo: Alameda, 2015.
  37. VASSALLO, Simone Pondé; RODRÍGUEZ CÁCERES, Luz Stella. Conflitos, verdades e política no Museu da Escravidão e da Liberdade no Rio de Janeiro. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 25, n. 53, p. 47-80, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/qBCVbjXN7wRWPJrwM6TKvTJ/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 3 dez. 2024.
  38. VILLAS BÔAS, Glaucia. **Forma privilegiada: a arte concreta no Rio de Janeiro de 1946 a 1959**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2022.
  39. WELCOME to the Museum. **Maryland Center for History and Culture**, [s. l.], 2024. Disponível em: <https://www.mdhistory.org/museum/>. Acesso em: 19 jun. 2025.
  40. WILSON, Fred. Interview: Museums and Collections. **Art21**, [s. l.], 2024. Disponível em: <https://art21.org/read/fred-wilson-museums-and-collections/>. Acesso em: 3 dez. 2024.

Ana Paula Rocha de Oliveira

Coordenadora Técnica no SESC Rio de Janeiro. Doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. ID ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6084-6142>. Colaboração: Concepção do artigo, Pesquisa bibliográfica, Análise de dados, Redação e Revisão. E-mail: [anapaula.rocha.oli@gmail.com](mailto:anapaula.rocha.oli@gmail.com)

*Paulo Victor Santos Dias*

Doutorando pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. ID ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-9798-6200>. Colaboração: Concepção do artigo, Pesquisa bibliográfica, Análise de dados, Redação e Revisão. E-mail: [pvsantosdias@gmail.com](mailto:pvsantosdias@gmail.com)