

---

## HÁ UMA GOTTA DE SANGUE EM CADA MUSEU:

contranarrativa e contramemória no espaço expositivo

*Priscila Almeida Cunha Arantes*

### Resumo

O presente artigo parte do pressuposto de que o museu é um lugar de memória e como tal território de disputa de poder. Partindo do diálogo com o trabalho *Há uma gota de sangue em cada museu* de Mário Chagas publicado nos anos 1990, realizamos uma breve contextualização dos museus modernos para realizar uma leitura de duas exposições de arte que colocam em debate a memória colonial: *Bottanica Tirannica*, individual da artista brasileira Giselle Beiguelman, que critica o colonialismo científico e *Caminhantes*, exposição *on line* fruto da colaboração entre Gabriel Bogossian, Victor Leguy e o artista indígena Ariel Ortega que assume a forma de uma fábula decolonial para refletir sobre os modos de ver o mundo ameríndio e as diferentes instâncias discursivas – religiosa, militar, estética, científica – que moldam a relação entre os mundos indígena e não-indígena.

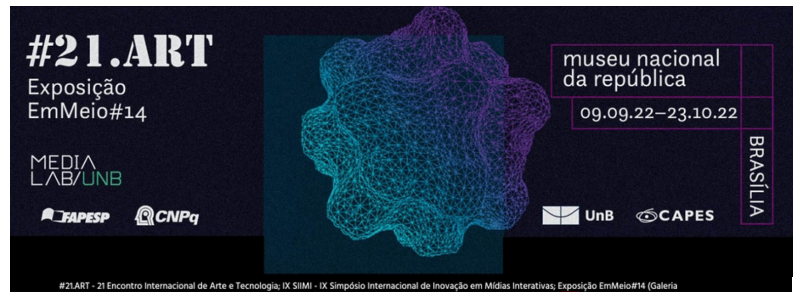
**Palavras-chave:** museu, exposição, memória, colonial, contramemória.

## THERE IS A DROP OF BLOOD IN EVERY MUSEUM:

counternarrative and countermemory in the exhibition space

### ABSTRACT

This article is based on the assumption that the museum is a place of memory and, as such, a territory of dispute for power. Starting from the dialogue with the work *There is a drop of blood in each museum* by Mário Chagas published in the 90 years, we carried out a brief contextualization of modern museums to carry out a reading of two art exhibitions that put colonial memory in debate: *Bottanica Tirannica*, individual by the Brazilian artist Giselle Beiguelman, who criticizes scientific colonialism and *Caminhantes*, an online exhibition resulting from the collaboration between Gabriel Bogossian, Victor Leguy and the indigenous artist Ariel Ortega, which takes the form of a decolonial fable to reflect on the ways of seeing



the Amerindian world and the different discursive instances – religious, military, aesthetic, scientific – that shape the relationship between the indigenous and non-indigenous worlds.

**Keywords:** museum, exhibition, memory, colonial, countermemory

### **HAY UNA GOTTA DE SANGRE EN CADA MUSEU: contraretrato y contramemoria em el espacio expositivo**

#### **Resumen**

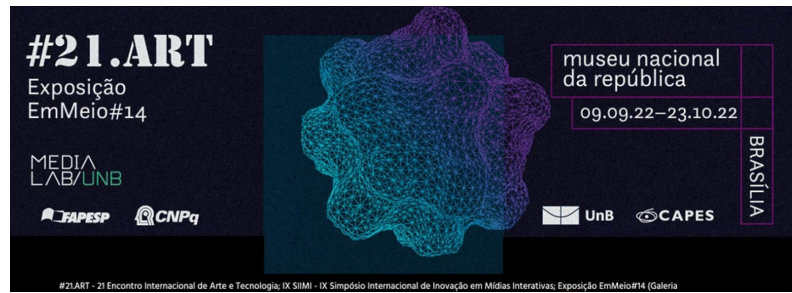
Este artículo parte del supuesto de que el museo es un lugar de memoria y, como tal, un territorio de disputa por el poder. A partir del diálogo con la obra *Hay una gota de sangre en cada museo* de Mário Chagas publicada en los años 90, realizamos una breve contextualización de los museos modernos para realizar una lectura de dos exposiciones de arte que ponen en debate la memoria colonial: *Botanica Tirannica*, individual de la artista brasileña Giselle Beiguelman, que critica el colonialismo científico y *Caminhantes*, exposición online fruto de la colaboración entre Gabriel Bogossian, Victor Leguy y el artista indígena Ariel Ortega, que adopta la forma de una fábula decolonial para reflexionar sobre la formas de ver el mundo amerindio y las distintas instancias discursivas -religiosa, militar, estética, científica- que configuran la relación entre los mundos indígena y no indígena.

**Palabras clave:** museo, exposición, memoria, colonial, contramemoria.

#### **Museu como lugar de memória e poder**

Há uma gota de sangue em cada museu faz alusão ao título do trabalho de Mário Chagas publicado nos anos 90 e que parafraseia o nome do primeiro livro de Mario de Andrade, *Há uma Gota de Sangue em cada Poema*, publicado em 1917 sob o impacto da Primeira Guerra Mundial.

Tomo como ponto de partida este título e uma passagem do texto de Mário Chagas (1999) para elucidar o caminho que pretendo trilhar neste artigo:



a possibilidade da paráfrase ancora-se no reconhecimento de que há uma veia poética pulsando nos museus e na convicção de que tanto no poema quanto no museu há “um sinal de sangue” a lhes conferir uma dimensão especificamente humana. Este sinal de sangue é também um inequívoco sinal de historicidade de condicionamento espaço temporal. (CHAGAS, 1999)

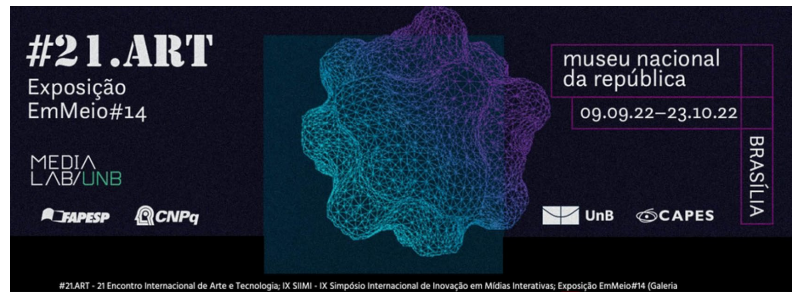
Admitir o “sinal de sangue” no museu é entendê-lo, neste artigo, não somente como um espaço criado pelo humano, mas também como um território de conflito e disputa de poder. Significa entender que toda instituição museal através de suas exposições, coleções, programações, incorporaram a dimensão de um discurso sobre a realidade e, como tal, compõem-se de som e silêncio, memória e apagamento, presença e ausência.

Longe da perspectiva de um *cuvo branco*, neutro e apolítico e consciente de que a branquitude e seus discursos de classe e raça ainda dominam os espaços institucionais, o museu moderno, como se sabe, foi criado para a celebração da memória daqueles que detêm o poder, econômico e político.

O museu é um lugar de memória (NORA, 1993) e, como tal, um lugar de poder, uma vez que falar em memória, significa discorrer sobre uma visada sobre o mundo e a realidade cotidiana. O grande desafio das instituições museais na atualidade é, neste sentido, de não se confinarem ao lugar de celebração da memória do poder, mas de abrirem-se para o diálogo com o poder das memórias. Para além de um jogo de palavras entre memória do poder ou poder da memória trata-se de sinalizar a importância que os museus e os espaços expositivos, considerados aqui como arenas de discurso e, portanto, de poder, podem contribuir, ou não, para a necessidade de nos abrirmos a visadas mais plurais e inclusivas, que incorporem saberes transversais muitas vezes invisibilizados pelas narrativas museais hegemônicas.

Obviamente as discussões sobre o papel social dos museus e, mais especialmente das exposições, não é recente. Basta lembrarmos de todas as discussões sobre museologia social<sup>1</sup> ocorridas nos anos 80/90. Mas, de fato, estes debates parecem ganhar novo fôlego com as discussões cada vez mais prementes relacionadas à memória colonial e elitista ainda presentes nas instituições museais. Neste sentido não se trata somente de democratizar o

<sup>1</sup> O termo Museologia Social ou Sociomuseologia foi cunhado em 1993. Para chegar ao termo os pensadores partem de discussões prévias organizadas em eventos da área museológica como a Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972 e da Declaração de Quebec em 1984.



acesso aos bens culturais, mas em democratizar a própria produção de bens, serviços e informações culturais, criando espaços de troca e de relação com a comunidade e com saberes não hegemônicos dentro de uma perspectiva crítica e plural.

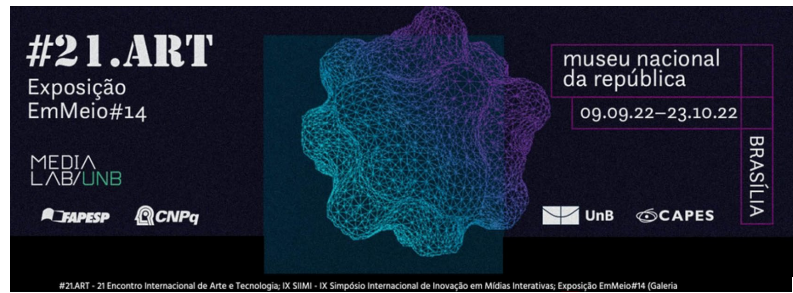
### Museu e Exposição como lugar de disputa

Tony Bennet em seu livro *O Nascimento dos Museus* (1995) sinaliza que o nascimento do museu moderno coincide não apenas com o surgimento de um novo conjunto de conhecimentos – como a geologia, biologia, arqueologia, antropologia, história e história da arte -, mas igualmente com a implantação museológica desses objetos em sequências evolutivas (como história da Terra, da vida, do homem e da civilização) alinhavadas por uma ordem totalizante de coisas e de povos. (MARTINS, JUNIOR, 2016)

É nesse período compreendido como modernidade que a noção de tempo histórico ganha força, contribuindo para que os próprios conceitos como Antiguidade, Idade Média e Moderna fossem gradativamente disseminados para a história. O museu, então, desempenha um papel pedagógico próprio, dentro deste contexto: faz dessa ordem temporal a base de seu modo narrativo, maneira de conferir visibilidade a esses objetos de conhecimento. Torna-se um dispositivo hermenêutico, uma maquinaria de “mostrar e contar”: “museus, galerias e, de maneira mais intermitente as exposições, desempenharam papel central na formação do Estado moderno, e são fundamentais para sua concepção como, entre outras coisas, para um conjunto de agências educativas e civilizatórias” diz Bennet (1995, 66).

O surgimento dos museus modernos está vinculado a uma série de instituições e disciplinas que vão se articular visando o fortalecimento do Estado Moderno. O complexo expositivo funciona, neste sentido, como uma tecnologia de comportamento e saber, assim como as prisões funcionam como tecnologias disciplinares e punitivas; duas faces da mesma ‘moeda’. Não por acaso, “o complexo expositivo e o arquipélago carcerário desenvolvem-se aproximadamente no mesmo período - do final do século XVIII até meados do século XIX”, sinaliza Bennet (1995) em diálogo com o pensamento de Michel Foucault.

Não estou querendo dizer com isto que todo museu é voltado unicamente para a celebração da memória do poder. Pelo contrário, o que se percebe dentro do contexto contemporâneo



é a tentativa, ainda muito tímida, dos museus se remodelarem abrindo-se para visadas mais críticas e plurais.

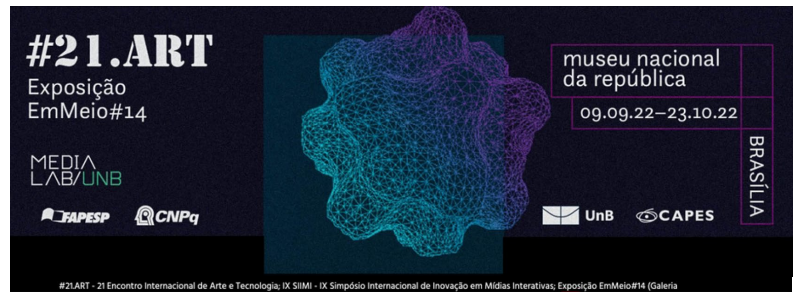
Sem pretender realizar uma história dos museus e das formas expositivas, que não é o objetivo deste artigo, o que nos interessa sublinhar é de que uma exposição é formada não somente pelos artefatos ou objetos que são expostos, mas pela maneira como são expostos para um determinado público (DESVALLES & MAIRESSE 2013). Ou seja, os formatos expositivos não são neutros, mas construídos em relação a determinados contextos geopolíticos, ideológicos, institucionais, dentre outros. (MARINS 2019)

E é exatamente dentro desta perspectiva que Walter Mignolo, um dos expoentes do Grupo Modernidade/Colonialidade, em seu artigo *Museus no horizonte da modernidade: garimpando o museu* explicita o caráter marcadamente colonialista que regia e ainda rege as instituições museais:

Quanto à colonização do conhecimento, lembre-se que, ao mesmo tempo em que a Europa acumulava dinheiro por meio da extração de ouro e prata no século XVI e por meio da exploração das plantações caribenhas e do comércio de escravos em massa no século XVII, a Europa também acumulava significado. Museus e universidades foram e continuam sendo duas instituições cruciais para a acumulação de significado e para a reprodução da colonialidade do conhecimento e dos seres (MIGNOLO, 2018)

Neste artigo o autor defende o que ele nomeia de ‘desobediência epistêmica’ como uma forma de criar contranarrativas e contramemórias, como nomearei neste artigo, que possam de alguma forma formular novas formas de aprendizados e “um novo horizonte de compreensão e de condições de vida humana, além da crença sagrada de que a acumulação é o segredo para uma vida decente” (MIGNOLO, 2018).

Como estudo de caso para o que ele considera um ‘exemplo de desobediência epistêmica e estética’ Mignolo faz uma análise da exposição *Mining the Museum* (Garimpando o Museu) realizada pelo artista afro-americano Fred Wilson em 1992, a partir da coleção da Maryland



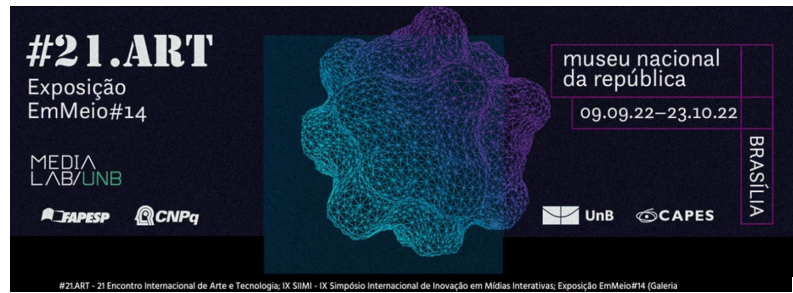
Historical Society, em Baltimore. Nesta exposição o artista retoma a coleção do museu atribuindo à narrativa tradicional da instituição o ponto de vista do escravizado colonizado. Para isto ele coloca, como uma espécie de dialética visual, os artefatos “importantes historicamente” do museu ao lado daqueles que nunca tinham sido exibidos e que reportavam a violência com os povos escravizados:

Em Cabinetmaking (Marcenaria), ele exibiu um conjunto de quatro cadeiras antigas maravilhosas, provavelmente do século XIX, pertencentes a ricas famílias de Baltimore. As cadeiras foram arranjadas de modo que poderíamos imaginar uma audição de piano durante uma noite de primavera. Os convidados imaginários daquela festa estariam elegantemente sentados nas cadeiras, como se estivessem assistindo um renomado pianista, ou talvez um poeta da distinta elite de Washington DC. Em vez disso, para o entretenimento dos convidados, Fred Wilson colocou um tronco de açoite, um presente do Conselho Prisional da Cidade de Baltimore para a Sociedade Histórica de Baltimore (MIGNOLO, 2018) Na vitrine intitulada Metalwork (Trabalhos com Metal - 1793-1880), o artista coloca copos e jarros de prata ornamentados ao lado de um par de grilhões de ferro para escravizados.

Rita Segato em seu artigo “Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial” fala da importância de criarmos novos vocábulos que possam carregar novos sentidos de ver e atuar sobre o mundo. Neste sentido o conceito de contramemória<sup>2</sup>, presente neste artigo, uma palavra não dicionarizada, carrega em si “ a ideia e a imagem de escovar algo a contrapelo”, de construirmos pontes para navegarmos contra a corrente, neste caso específico, na contramão da linha hegemônica da memória. É exatamente o que encontramos em *Mining The Museum*: a construção de uma contranarrativa e de uma contramemória, que para além de apagar a história do museu, elitista e racista, cria um espaço de inflexão, fazendo da memória um instrumento ao mesmo tempo cultural e político.

No Brasil a discussão sobre o processo de ‘descolonização’ dos museus tem feito com que muitas instituições repensem suas coleções e se abram para uma visada mais plural. Interessante sinalizar que no ano de 2022, marcado pelos 200 anos da independência do Brasil e os 100 anos da Semana de Arte Moderna tivemos uma série de exposições relacionadas aos

<sup>2</sup> Contramemória foi o título da exposição que contou com a curadoria de Lilia Schwarcz, Jaime Lauriano e Pedro Meira Monteiro e que ocorreu em 2022 no Teatro Municipal em função dos 100 anos da Semana de Arte Moderna.



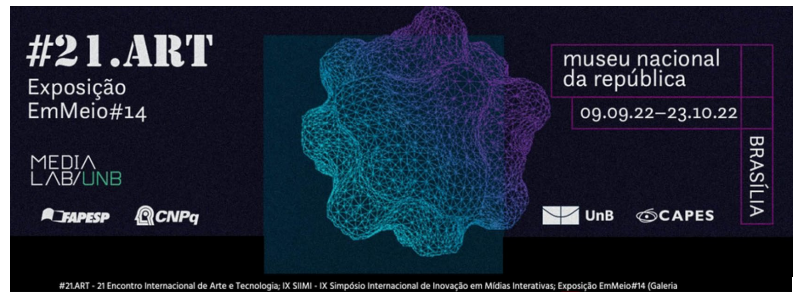
debates sobre a memória histórica. Dentro do contexto deste artigo trarei dois estudos de caso: a mostra *Bottanica Tirannica*, da artista Giselle Beiguelman, apresentada no Museu Judaico de São Paulo em maio deste ano e a exposição virtual *Caminhantes*, uma colaboração entre Gabriel Bogossian, Victor Leguy e o artista indígena Ariel Ortega, diretor de documentários e integrante do Coletivo Mbya Guarani de Cinema.

### **Bottanica Tirannica : uma crítica ao colonialismo científico**

O título da exposição já anuncia sua proposta. Assim como o tirano, governante injusto e cruel, que coloca sua vontade e autoridade acima das leis e da justiça, a Botânica, sob a perspectiva colonial, explicita sua violência simbólica. Se a empreitada modernista colonizou corpos, territórios, paisagens e imaginários, com a botânica parece não ter sido diferente. Inúmeras espécies de plantas, muitas anteriormente nomeadas pelos povos originários, foram (re)batizadas com alcunhas misóginas, racistas e preconceituosas, perfazendo mais uma camada de violência simbólica contra identidades que escapam aos modelos normativos, hegemônicos e colonialistas.

Para a mostra, Beiguelman mapeou inúmeras plantas que foram submetidas à nomeação pejorativa e racista mostrando como a natureza e a ciência são muitas vezes utilizadas como território do pensamento colonial. Nesta exposição Beiguelman investiga, estética e conceitualmente, o imaginário colonialista presente no processo de nomeação da natureza, cujas espécies, caso das plantas ditas “daninhas” recebem nomes ofensivos, preconceituosos e misóginos.

Se a mostra, já no seu título, reivindica a crítica ao projeto colonialista, é interessante verificar como esta narrativa se constrói ao longo da exposição. Neste contexto percebe-se como recurso metodológico recorrente uma espécie de jogo dialético entre o ver e o ser visto, entre o imaginário colonial e sua crítica, entre a memória colonial e sua desconstrução. Joga com o passado para falar do presente e apontar para o futuro, ao mesmo tempo em que critica a forma como o imaginário colonial se utilizou estrategicamente da ciência, sem negar sua importância.



Dispostos em displays que lembram museus de ciências, e em formato circular, encontramos o *Jardim da Resiliência* ao centro do espaço expositivo, onde estão cultivadas, em vidros, como uma espécie de laboratório, uma série de plantas. O design expositivo nos faz lembrar as exposições de museus de história natural e de ciência, mas a artista frequentemente insere elementos que perturbam a aparente racionalidade do arranjo espacial.

Ao lado desta aparente racionalidade a artista nos mostra, em etiquetas, a origem e os significados dos nomes das plantas de cunho racista, misógino e colonialista. Judeu errante, Orelha-de-judeu, Maria-sem-vergonha, Bunda-de-mulata, Peito-de-moça, Malícia-de-mulher, Catinga-de-mulata, Ciganinha, Chá-de-bugre, entre muitos outros são alguns dos nomes que podemos encontrar na exposição.

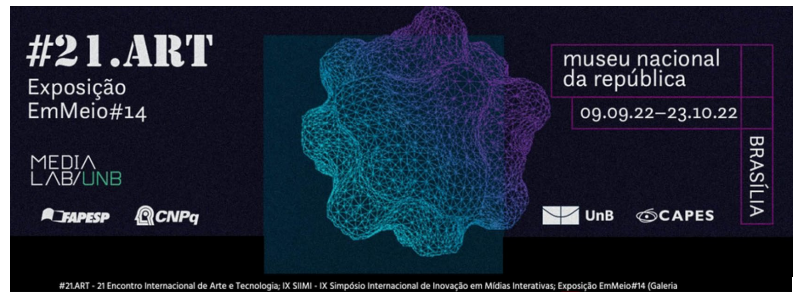
A referência visual ao Panóptico de Bentham<sup>3</sup>, que com seu formato circular funciona como um dispositivo disciplinar de controle, parece apontar para a crítica aos ambientes museológicos que foram criados, e ainda funcionam, como espaços para “a reprodução da colonialidade do conhecimento e dos seres” como mostramos anteriormente.

Mas não somente. Em outra camada de leitura, como uma espécie de hipertexto visual, percebemos que a planta em formato de octógono faz alusão também à própria planta circular da construção arquitetônica do Museu Judaico e pode ser lida dentro da chave de resistência da cultura judaica. O título deste espaço circular, *Jardim da Resiliência*, evidencia estes curtos-circuitos dialéticos que a artista constrói ao longo do espaço expositivo.

O diálogo entre resistência e colonialidade, entre memória colonial e contramemória<sup>4</sup>, é replicado ao longo da exposição como é o caso do jogo visual que se estabelece entre o livro de litografia, na lateral do espaço circular, e a imagem de uma planta produzida com Inteligência Artificial. Para além de uma superposição de tempos diversos - uma vez que o

<sup>3</sup> Panóptico é um termo utilizado para designar uma penitenciária ideal, concebida pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham em 1785, que permite a um único vigilante observar todos os prisioneiros, sem que estes possam saber se estão ou não sendo observados.





livro é do início do século XIX e a imagem de Inteligência Artificial, do século XXI - a artista joga com seus sentidos criando uma tensão em relação às narrativas hegemônicas coloniais.

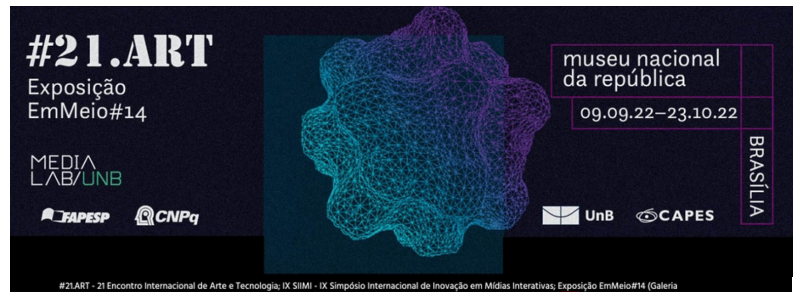
No espaço expositivo podemos ler o verbete sobre o livro do início do século XIX que descreve sua origem, resultado das viagens desenvolvidas por Johann Baptist Emanuel Pohl, naturalista nascido na Boêmia, ao Brasil. Pohl foi integrante da missão científica austríaca que acompanhou a futura imperatriz Leopoldina quando de sua vinda ao país permanecendo no Brasil de 1817 a 1821 e viajando pelos atuais estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás e Tocantins. Publicou desta viagem duas obras oriundas de sua estadia no Brasil, uma delas, *Plantarum Brasiliae*, presente na mostra e que traz exatamente o tratamento taxionômico das plantas que coletou naquela viagem.

Com litografias desenvolvidas por Wilhelm Sandler esta publicação é não somente um estudo sobre a flora brasileira, mas também um testemunho ilustrado do projeto colonialista no país.

A aparente neutralidade de classificação das plantas deixa entrever a vinculação estreita entre o ideário colonialista e a taxionomia - ramo da biologia responsável por descrever, identificar e nomear os seres vivos de acordo com os critérios estabelecidos, como aspectos morfológicos, genéticos, fisiológicos e reprodutivos.

À frente deste livro, criando um jogo visual potente, encontramos uma imagem desenvolvida em inteligência artificial nomeada de Errante. Na exposição a colocação do trabalho em inteligência artificial, que hibridiza várias 'espécies', não somente critica o ideário 'purista' presente nas 'classificações' humanas, mas também provoca uma fricção entre o ideário colonial e sua contranarrativa. "Na filosofia contemporânea (...) o errante, o nômade, o desterritorializado, é aquele que guarda a potência de forçar a desestabilização dos poderes centralizadores e seus dispositivos de controle" diz o verbete da imagem, em uma clara alusão ao pensamento de Gilles Deleuze.

O recurso ao diálogo visual entre a imagem do livro de Pohl está presente ainda no contraponto criado com as sete aquarelas produzidas pelo artista convidado Ricardo Van



Steen. Apesar de visualmente apresentarem semelhanças com as litografias de Sandler, com uma estética naturalista e científica, as aquarelas, com dimensões que fazem uma alusão direta ao tamanho do corpo humano, retratam jardins imaginários, hibridizando plantas e espécies a partir dos cinco grupos de pesquisa estudados pela artista: os antissemitas, machistas, racistas, e discriminatórios com relação a indígenas e ciganos.

O mesmo recurso de hibridização de plantas está presente na parede que contém inúmeras imagens criadas em Inteligência artificial, resultantes do cruzamento de espécies de várias plantas dotadas de nomes científicos/e ou vulgares ofensivos. A nomenclatura destas espécies recebe o nome de *Flora Mutandis*, referência não somente à maior obra de botânica sobre o Brasil, *Flora brasiliensis* (1830), de Carl Friedrich von Martius, mas à expressão latina *mutatis mutandis*: mudando o que tem que ser mudado.

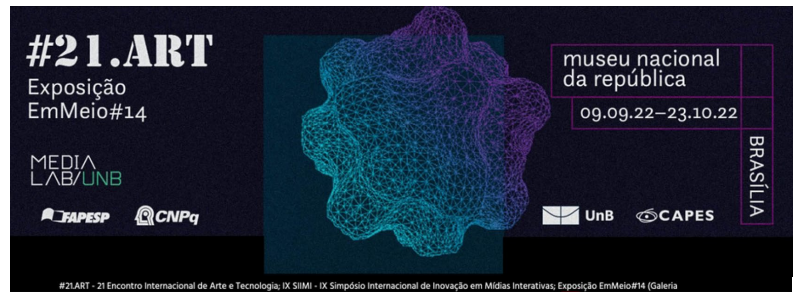
A relação entre tecnologia e ciência está presente ao longo da exposição não somente através das imagens criadas com IA mas no ensaio visual realizado pela artista. Neste ensaio Beiguelman explicita o “neocolonialismo” presente nos algoritmos de IA que operam, muitas vezes, dentro de lógicas de memória que replicam e mimetizam os entraves da realidade social e suas pautas misóginas e racistas.

O controle dos ‘corpos dóceis’ (FOUCAULT 1999) expressos através dos antigos dispositivos disciplinares, agora se replica no espaço cibernético e na autovigilância generalizada dos comportamentos através das redes sociais. Aplicativos de rejuvenescimento facial, editores de selfies, recursos de reconhecimento facial são alguns, entre outros exemplos, que poderíamos enumerar dentro da lógica da era do capitalismo de vigilância. (ZUBOFF, 2020)

Por fim, mas não menos importante, encontramos ao longo do espaço expositivo discussões relacionadas ao contexto geopolítico do país: a crítica à política anticidência e os debates relacionados às pautas sobre biodiversidade e meio ambiente.

### **Caminhantes: musealização da memória e crítica colonial**

Por outro lado, mas não menos importante, o debate sobre a memória vem acompanhado por outro fenômeno relacionado ao diálogo com os ambientes midiáticos: isto é, ao aumento



explosivo das práticas sociais de memória: dos antigos albums de família assistimos a uma febre de produção de memória no Facebook, Instagram e no Youtube como uma espécie de musealização das imagens do cotidiano.

Este processo de musealização da memória implica em uma mudança importante pois até pouco tempo atrás a memória pública estava confinada, se assim podemos dizer, ao domínio do Estado. Mas, a partir da virada do século, esta prática memorialista passa a se tornar também, uma prática social:

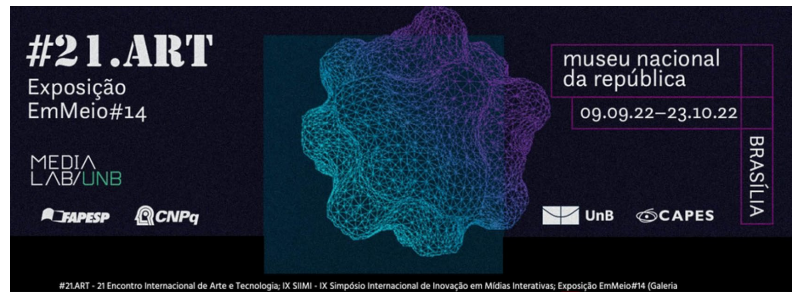
De certa maneira, na perspectiva da cultura digital, as práticas de memória saem do domínio do Estado, incluem a sociedade civil como força de produção e passam a ser gestadas e geridas no âmbito de empresas que dominam a internet como espaço de inovação e de produção de serviços em rede (MARTINS, JUNIOR, 2016)

Neste contexto gostaria de trazer para este debate outra exposição que, como *Botanica Tirannica*, também problematizou as discussões relacionadas à memória colonial, mas dentro do espaço das redes midiáticas: o projeto *Caminhantes*.

Baseada nos diários fictícios escritos por Gabriel Bogossian sobre a última expedição do etnógrafo e fotógrafo suíço Thomas Bischi, *Caminhantes* é uma exposição on line que assume a forma de uma fábula decolonial para refletir sobre os modos de ver o mundo ameríndio e as diferentes instâncias discursivas – religiosa, militar, estética, científica – que moldam a relação entre os mundos indígena e não-indígena.

A exposição, que recebe a forma de um diário textual e audiovisual on line, conta a história ‘fictícia’ do fotógrafo Thomas Bischi que desapareceu em 1902 atravessando os territórios guaranis - uma região com longa história de conflitos militares e empreendimentos religiosos – ao longo de 90 dias.

O diário textual e audiovisual de viagem, apresentado ao público como uma grande banco de dados, é extremamente potente realizando uma crítica feroz aos modos europeus e brancos



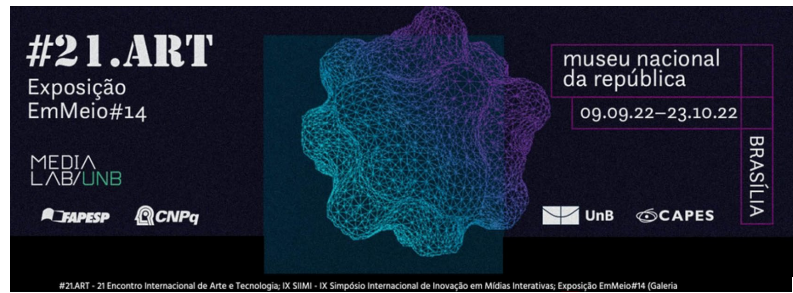
de ver e atuar em relação ao mundo indígena. O diário pode ser lido, aqui, como um testemunho da expedição de Thomas Bischi, mas também como um documento que mantém uma relação direta com os relatos dos viajantes europeus do século XVI.

Sabemos que escrever ou desenhar as exuberâncias da natureza era uma forma de animar os sonhos imperialistas dos monarcas demonstrando a extensão e a variedade de seus territórios ultramarinos, assim como dar indícios de riqueza das novas terras aos financiadores das viagens. Mais do que uma prestação de contas, era uma forma de cair no gosto dos grandes e ricos senhores e com isto obter favores e posições de destaque quando de volta aos países de origem.

O diário tece diálogos potentes com o processo de colonização das Américas e com o papel da religião enquanto instrumento de colonização europeu. Neste sentido a expedição científica de Thomas Bischi, não era estritamente uma expedição científica, mas um projeto colonialista engendrado por uma série de violências, físicas e simbólicas, que compõem a narrativa tecida no diário.

A violência está presente em várias passagens da exposição, não somente em relação aos povos indígenas e à sua cultura, mas também em relação ao processo de colonização e poder que marcou, e ainda marca, a formação da coleção de muitos museus. A tentativa de Bischi de conceber um 'museu do contato', dedicado ao povo Guarani, como ponto de partida para sua expedição 'científica', encontra eco nos debates atuais sobre os jogos de poder engendrados na formação dos acervos e coleção museais. Esta passagem fica evidente, por exemplo, no fragmento do dia 28 de março de 1902, onde somos levados a imagens, tiradas da internet, de museus etnográficos e de história natural. Cabeças de animais, bichos empalhados de todas as espécies, são vistos enjaulados em vitrines como bibelôs a serem consumidos visualmente pelo público visitante.

Outro fator interessante do trabalho é a mistura de tempos diversos. Apesar de haver linearidade no menu da interface da exposição, organizado pelos diversos dias da expedição, as imagens fazem alusão a tempos diversos, embaralhando o passado, o presente e o futuro e colocando em debate a relação não somente com o 'passado' colonial, mas também com discussões atuais. Não por acaso cada diário é marcado por uma latitude e longitude, informando a localização de um suposto território e chamando atenção para as discussões geopolíticas e econômicas relacionadas às demarcações dos territórios indígenas.



Por último, mas não menos importante, podemos entender *Caminhantes* como uma exposição que, através de um grande banco de dados de imagens, algumas delas inclusive apropriadas pelos artistas da própria internet, realiza uma reflexão crítica e reflexiva ao próprio espaço da rede e da musealização da memória.

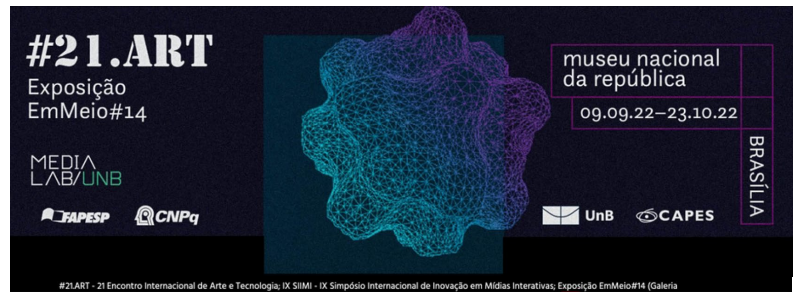
Gostaria de finalizar o presente artigo com uma imagem-memória específica que revela o encontro dos povos guaranis com os caminhantes, no diário de 22 de março. A imagem é um desenho que apresenta o suposto encontro dos povos guaranis com os viajantes. Para além de uma simples imagem-memória, um suposto registro iconográfico e testemunhal deste encontro, a imagem é em si perturbadora pois apresenta indícios de recursos de reconhecimento facial, trazendo à baila discussões sobre as atuais políticas de vigilância. Em última instância fundamenta o que tem sido nomeado de datacolonialismo, um processo em que a memória de dados passa a ser um dos grandes fatores de acumulação de capital na sociedade capitalista neoliberal.

Apesar das diferenças entre *Bottanica Tirânica* e *Caminhantes* ambas as exposições criam um diálogo potente entre a memória e o esquecimento, memória e contramemória. Colocam luz sobre a memória colonial para, a partir daí, desenhar uma perspectiva crítica. Rearticulam as relações entre passado, presente e futuro dentro de uma temporalidade que não é linear. Pensadas como formas de resistência os objetos que compõem as mostras são não somente um memorial das perdas e dos silenciamentos orquestrados pela memória colonial, mas ao mesmo tempo, insurreições com apelos que se endereçam à nossa realidade cotidiana.

## REFERÊNCIAS

BENNET, Tony. *The Birth of the Museum: History Theory, Politics*. Nova York: Routledge, 1995.

CHAGAS, M. Há uma gota de sangue em todo museu: a ótica museológica de Mario de Andrade. *Cadernos de Sociologia*. 2014. V .13.n 13, 1999. Disponível em : <https://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/issue/view/30>. Acesso em novembro de 2022.



DESVALLEES ,MAIRESSE. Conceitos chave de Museologia. Disponível em: [https://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF\\_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf](https://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf). Acesso em setembro de 2022

FLUSSER, Vilém. Memória. Disponível em: <http://flusserbrasil.com/art292.pdf>. Acesso em setembro de 2022

FLUSSER, Vilém. Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica. Lisboa: Relógio d'água,1998.

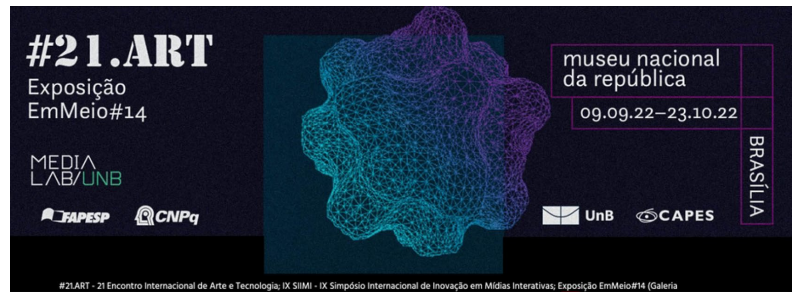
FOUCAULT, Michel. Vigiar e Punir: nascimento da prisão. Petrópolis, Vozes, 1987.

MARINS, M. Exposição como arena de poder. Revista do Centro de Pesquisa e Formação. SESC. n 9, 2019.

MARTINS, D., JUNIOR, J. Memória como prática na cultura digital. Disponível <https://pesquisa.tainacan.org/wp-content/uploads/2019/01/mem%C3%B3ria-como-pr%C3%A1tica.pdf>. Acesso em setembro de 2022

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: o lado mais escuro da Modernidade. Disponível em <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em setembro de 2022

MIGNOLO, Walter. Museus no horizonte colonial da modernidade :Garimpando o museu (1992) de Fred Wilson . Disponível em [https://monoskop.org/images/2/23/Mignolo\\_Walter\\_2011\\_2018\\_Museus\\_no\\_horizonte\\_co](https://monoskop.org/images/2/23/Mignolo_Walter_2011_2018_Museus_no_horizonte_co)



---

lonial da modernidade garimpando o museu 1992 de Fred Wilson.pdf. Acesso em setembro de 2022.

NORA, P. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História.V.10, 1993. Disponível em :<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/12101/8763>. Acesso em novembro de 2022.

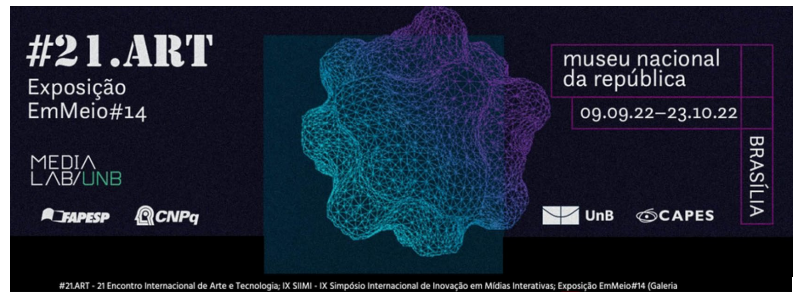
ZUBOFF, S.A era do capitalismo de vigilância: a luta por um futuro humano na nova fronteira do poder. Rio de Janeiro, Intrínseca, 2020.

### Minicurrículo

Priscila Almeida Cunha Arantes  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Universidade Anhembi Morumbi e MAC-USP  
*E-mail:* [priscila.a.c.arantes@gmail.com](mailto:priscila.a.c.arantes@gmail.com)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0500-0849>

### Mini CV

Crítica de arte, curadora, pesquisadora e professora universitária. Atuou como curadora e diretora artística do Paço das Artes entre 2007 e 2020 e como diretora adjunta e curadora do Museu da Imagem e Som entre 2007 e 2009. É pós doutora em Artes pela Penn State University (USA) e Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de SP) e bacharel em Filosofia pela USP (Universidade de São Paulo). É diretora adjunta da FAFICLA ( Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes) da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e docente do Departamento de Artes da mesma instituição. É pesquisadora colaboradora do MAC-USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo) desde 2020 e professora do PPG em Design da Universidade Anhembi Morumbi. Integra desde 2018 o grupo de pesquisadores do ID+, instituto de pesquisa da Universidade de Porto e Aveiro (Portugal). Entre os prêmios recebidos destacam-se o da Getty Foundation (2012 e 2016) e da Society of Latin American Studies (2016). Entre suas publicações destacam-se **Arte @ Mídia: perspectivas da estética digital** (FAPESP/SENAC), finalista do 48 Prêmio Jabuti, **Reescrituras da Arte Contemporânea: história, arquivo e mídia** (Ed. Sulina), **Urgências na Arte**, dentre



---

outros. Entre suas curadorias destacam-se : Entre suas curadorias destacam-se : ARTECH ( Portugal/Braga), Limiars: Regina Silveira, Mulheres em Cena, Arquivo Vivo, Paradoxos da arte contemporânea: diálogos entre os acervos do MAC/USP e do Paço das Artes, Issoéosso disso: Lenora de Barros, Paço Comunidade: Mônica Nador (JAMAC), Abrigo de paisagem: Rodrigo Braga , Trajetórias Corpos Informáticos: Bia Medeiros (Caixa Cultural RJ/Brasília), Monumento Mínimo:arte como Emergência ( Oficina Cultural Oswald de Andrade), Imagens-Testemunho: Marcelo Brodsky (MIS/SP), I/legítimo: dentro e fora do circuito (MIS/SP), dentre outras Atualmente é líder do grupo de pesquisa CNPq Arte, Memória e Mídia e organizadora do Programa mensal *Diálogos Críticos* veiculado na TV PUC.