

Priscila Arantes *

Democracia, arte e memória: resistência e cultura visual na América Latina

* **Priscila Arantes** é crítica de arte, curadora, pesquisadora, gestora cultural e professora universitária. Professora do PPG em Design e do Departamento de Artes da PUC-SP, onde coordena o Programa de Pós-Graduação em Arte e Práticas Culturais na mesma instituição. Atuou como diretora artística e curadora-chefe do Paço das Artes por 13 anos e como diretora-adjunta e curadora do MIS-SP. É autora de livros sobre arte, mídia e cultura contemporânea, entre eles *Arte@Mídia* e *Reescrituras da Arte Contemporânea*. Foi pesquisadora colaboradora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (2021-2024), onde atuou na curadoria da exposição de longa duração *Tempos Fraturados*. Recebeu bolsas e prêmios da Getty Foundation, Society for Latin American Studies, Prêmio ABCA 2026 e finalista do 48 Premio Jabuti.
<priscila.a.c.arantes@gmail.com >
ORCID 0000-0002-0500-0849

Resumo O artigo discute as relações entre democracia, arte e memória a partir de práticas artísticas e curatoriais latino-americanas que enfrentam os apagamentos produzidos pelas ditaduras militares, pelo colonialismo e pelas formas contemporâneas de violência política. Em diálogo com reflexões de Marilena Chauí sobre cultura e democracia, com as formulações de Leda Maria Martins acerca da memória incorporada e com a noção de democracia como comunidade de vida desenvolvida por Achille Mbembe, o texto propõe compreender a arte contemporânea como prática de contra-arquivamento e ativação de arquivos vivos. Ao analisar exposições, videoinstalações, performances, documentos, imagens operacionais e projetos em rede, o artigo investiga como artistas latino-americanos mobilizam arquivos, testemunhos, corporalidades e fabulações críticas para reinscrever memórias silenciadas e disputar narrativas históricas no espaço público.

Palavras-chave Democracia; Memória; Contra-Arquivo; Arquivo vivo; Arte Contemporânea.

Democracy, Art, and Memory: Resistance and Visual Culture in Latin America

The article discusses the relationships between democracy, art, and memory through Latin American artistic and curatorial practices that confront the erasures produced by military dictatorships, colonialism, and contemporary forms of political violence. In dialogue with Marilena Chauí's reflections on culture and democracy, Leda Maria Martins's formulations on embodied memory, and the notion of democracy as a community of life developed by Achille Mbembe, the text proposes understanding contemporary art as a practice of counter-archiving and the activation of living archives. By analyzing exhibitions, video installations, performances, documents, operational images, and network-based projects, the article investigates how Latin American artists mobilize archives, testimonies, corporealities, and critical fabulations in order to reinscribe silenced memories and contest historical narratives within the public sphere.

Keywords *Democracy; Memory; Counter-Archive; Living Archive; Contemporary Art.*

Democracia, arte y memoria: resistencia y cultura visual en América Latina

Resumen *El artículo analiza las relaciones entre democracia, arte y memoria a partir de prácticas artísticas y curatoriales latinoamericanas que enfrentan los procesos de borramiento producidos por las dictaduras militares, el colonialismo y las formas contemporáneas de violencia política. En diálogo con las reflexiones de Marilena Chauí sobre cultura y democracia, con las formulaciones de Leda Maria Martins acerca de la memoria encarnada y con la noción de democracia como comunidad de vida desarrollada por Achille Mbembe, el texto propone comprender el arte contemporáneo como una práctica de contraarchivo y de activación de archivos vivos. A través del análisis de exposiciones, videoinstalaciones, performances, documentos, imágenes operativas y proyectos en red, el artículo investiga cómo artistas latinoamericanos movilizan archivos, testimonios, corporalidades y fabulaciones críticas para reinscribir memorias silenciadas y disputar narrativas históricas en el espacio público.*

Palabras clave *Democracia; Memoria; Contraarchivo; Archivo vivo; Arte contemporáneo.*

Introdução

Cultura como cultivo

A palavra cultura não nasce como conceito abstrato, mas como prática concreta. Sua origem remonta à Roma antiga, derivada do verbo *colere*, que significava cultivar, cuidar, habitar e proteger. Cultura era entendida como o cultivo da terra — daí agricultura — mas também como cuidado com as crianças (*puericultura*), o cultivo dos deuses (*culto*) e o desenvolvimento das potências humanas. Nesse sentido originário, cultura designava uma ação orientada à realização da vida coletiva.

Como lembra Marilena Chauí (2014), esse significado inaugural indicava um processo formativo. Cultura era cultivo das potências humanas, trabalho paciente de formação e transformação. Não havia ainda a oposição moderna entre natureza e cultura; cultivar a terra era também cultivar a vida comum.

Esse sentido, contudo, se transforma profundamente no século XVIII. No contexto do Iluminismo europeu, cultura passa a ser associada ao conceito de civilização — termo derivado de *civis*, relativo ao cidadão e à vida política. Cultura deixa então de designar apenas cultivo para tornar-se medida de refinamento moral, intelectual e artístico.

A partir desse deslocamento, estabelece-se uma hierarquia evolutiva entre povos considerados “civilizados” e aqueles classificados como “primitivos” ou “atrasados”. O conceito iluminista de cultura, portanto, é profundamente político e ideológico: legitima projetos coloniais ao definir a Europa como ápice do desenvolvimento humano e transforma outras formas de vida e culturas em estágios inferiores de uma suposta evolução hegemônica e universal.

A cultura converte-se, assim, em instrumento de dominação política, social e simbólica. Arelada à ideia de progresso, constrói-se uma visão eurocêntrica e colonial que determina o que deve ou não ser reconhecido como cultura legítima. Povos colonizados passam a ser descritos como sem cultura ou portadores de culturas “menores”, justificando processos de exploração econômica, violência política-social e epistemicídio.

Somente a partir da metade do século XX, especialmente com os estudos culturais e as críticas pós-coloniais, decoloniais e contracoloniais essa concepção hierárquica começa a ser questionada. Cultura deixa de ser entendida como escala evolutiva e passa a ser compreendida como criação coletiva de significados.

Nesse horizonte, todo ser humano é um ser cultural. Linguagem, religião, formas de habitação, culinária, arte, memória, práticas cotidianas e sistemas de representação passam a integrar o campo cultural. Cultura deixa de funcionar como critério de superioridade para tornar-se campo de produção de sentido e de disputa simbólica.

No entanto, perspectivas contracoloniais e afro-diaspóricas tensionam ainda mais essa concepção ao deslocar a cultura do campo exclusivamente discursivo para o território do corpo, da oralidade e da

experiência incorporada.

A pesquisadora brasileira Leda Maria Martins (2021) propõe compreender as culturas negras da diáspora a partir da noção de “saberes incorporados”, isto é, saberes transmitidos não apenas por arquivos escritos, mas por gestos, performances, cantos, rituais, oralidades e memórias corporais que atravessam gerações:

“Todas as manifestações culturais e artísticas exprimem, de algum modo, a visão de mundo que matiza as sociedades, e nestas, os sujeitos que ali se constituem (...) Nossos mínimos gestos e olhares, as eleições de nosso paladar e olfato, nossa vibração corporal (...); enfim, em tudo o que somos, e nos modos como somos, respondemos a cosmopercepções que nos constituem” (Martins 2021)

Para Leda Martins, a memória não se organiza apenas como registro linear do passado, mas como temporalidade espiralar, na qual diferentes tempos coexistem e se reatualizam continuamente no corpo e na experiência coletiva. Essa perspectiva amplia a própria noção de cultura ao reconhecer práticas historicamente marginalizadas pelos modelos ocidentais de conhecimento e ao afirmar o corpo como arquivo vivo de memória, resistência e reinvenção política.

Cultura e democracia como comunidade de vida

É justamente nesse ponto que cultura e democracia se encontram. Se a cultura é criação coletiva de significados, a democracia não pode ser reduzida a um simples sistema institucional ou eleitoral.

A cultura, portanto, não é ornamento da democracia, mas condição de sua própria existência. Quando monopolizada — seja pelo Estado autoritário, pelo mercado ou por elites econômicas — a democracia se fragiliza.

Ao mesmo tempo, a cultura também pode operar como instrumento antidemocrático quando transforma desigualdades históricas em aparente harmonia nacional. Chauí (2014) chama atenção para o modo como o discurso da “cultura brasileira” frequentemente ocultou conflitos sociais, raciais e econômicos profundos.

Pode-se afirmar, portanto, que a democracia exige não apenas direitos formais, mas condições materiais, políticas e simbólicas para que diferentes sujeitos possam produzir cultura, memória e visibilidade.

Essa discussão é ampliada por Achille Mbembe (2002) ao propor a noção de democracia como comunidade de vida. Para o filósofo camaronês, a democracia não pode ser reduzida a um conjunto de instituições representativas ou procedimentos jurídicos; ela deve ser compreendida como prática ética e política orientada à afirmação da vida.

Mbembe contrapõe essa perspectiva à necropolítica— conceito desenvolvido pelo autor para designar as formas contemporâneas de poder que decidem quem pode viver e quem deve morrer. Em sociedades

marcadas pelo colonialismo, pelo racismo estrutural e pela violência de Estado, determinadas populações tornam-se historicamente descartáveis.

Pensar a democracia como comunidade de vida implica reconhecer a interdependência radical entre humanos, territórios, tecnologias e ecossistemas. Não existe sujeito isolado: toda existência é relacional. Nesse sentido, a democracia exige memória, reparação histórica e reconstrução do comum.

Em *Democracia como comunidade de vida*, Mbembe propõe uma inflexão importante ao deslocar a política do humano ‘soberano’ para a comunidade ampliada dos viventes. Inspirado por cosmologias africanas e por debates ecológicos contemporâneos, o autor critica tanto o antropocentrismo quanto a lógica extrativista do capitalismo contemporâneo.

Um dos conceitos centrais de sua reflexão é o “direito universal de respirar”. Respirar significa partilhar a mesma atmosfera e o mesmo destino planetário. A democracia torna-se, então, uma prática de coabitação entre múltiplas formas de vida.

É justamente nesse horizonte que se inserem trabalhos do coletivo Frente 3 de Fevereiro, cujas ações estabelecem fortes aproximações com as reflexões de Achille Mbembe acerca da necropolítica, do pertencimento e do direito à vida. O conceito de “direito universal de respirar”, formulado por Mbembe, ganha especial ressonância após o assassinato de George Floyd por policiais norte-americanos em 2020, quando a frase “I can’t breathe” tornou-se símbolo das violências raciais produzidas pelo Estado e pelas estruturas coloniais contemporâneas.

No contexto brasileiro, essas questões também atravessam as ações do Frente 3 de Fevereiro, coletivo criado após o assassinato do jovem negro Flávio Ferreira Sant’Ana pela Polícia Militar de São Paulo, em 2004. Desde então, o grupo desenvolve intervenções urbanas, ações performáticas e ocupações simbólicas em grandes espaços públicos — especialmente estádios de futebol — utilizando faixas e bandeiras com frases como “Onde estão os negros?” e “Zumbi somos nós”.

Mais do que denunciar a invisibilização dos corpos negros nos espaços de poder e representação, as ações do coletivo problematizam as formas de exclusão racial que estruturam a sociedade brasileira. A questão colocada pelo grupo não diz respeito apenas à visibilidade, mas ao próprio direito de existir, respirar e pertencer à comunidade. Nesse sentido, o corpo negro emerge simultaneamente como prática cultural, *arquivo vivo* e território de disputa democrática, evidenciando que a democracia somente pode existir quando fundada no reconhecimento radical da vida e da pluralidade das existências.

Arte como contra-arquivo e arquivo vivo

A relação entre cultura visual, arte e democracia torna-se particularmente importante em contextos marcados pelo apagamento histórico, pela violência colonial e pelos regimes autoritários. Se a democracia depende da possibilidade de circulação plural de narrativas e formas de existência, como propõem Achille Mbembe, a disputa política contemporânea ocorre também no campo da memória e das imagens.

Nesse horizonte, o arquivo deixa de ser compreendido como repositório neutro do passado para ser entendido como dispositivo de poder, seleção e exclusão. Como observa Mbembe, o arquivo moderno — especialmente o arquivo colonial — opera como estrutura de legitimação simbólica que determina quais vidas podem ser registradas, preservadas ou esquecidas. O arquivo não apenas conserva vestígios da história: ele produz narrativas, organiza regimes de visibilidade e estabelece formas de pertencimento e apagamento.

É justamente diante dessas lacunas, silenciamentos e violências arquivísticas que muitas práticas artísticas contemporâneas latino-americanas passam a operar como formas de contra-arquivamento (Arantes 2025). Mais do que ilustrar acontecimentos históricos, essas obras tensionam os próprios mecanismos de produção da memória, reinscrevendo experiências historicamente marginalizadas no espaço público. Nesse contexto, a arte atua como prática crítica de reativação de rastros, testemunhos e presenças que escapam aos arquivos institucionais.

Essa perspectiva aproxima-se das reflexões de Saidiya Hartman (2020) sobre fabulação crítica. Diante de arquivos marcados pela violência colonial e pela ausência de registros das vidas negras subalternizadas, Hartman propõe imaginar histórias possíveis a partir dos fragmentos, dos silêncios e das lacunas documentais. A fabulação crítica não busca preencher completamente o vazio do arquivo, mas tornar visível a própria violência do apagamento, produzindo narrativas insurgentes capazes de desafiar as versões oficiais da história.

Ao mesmo tempo, as reflexões de Leda Maria Martins (2020) ampliam essa discussão ao compreender a memória não apenas como registro documental, mas como experiência incorporada. Nas culturas afro-diaspóricas, o corpo funciona como *arquivo vivo*, transmitindo saberes, temporalidades e ancestralidades através da oralidade, da performance, do gesto e do ritual. A memória deixa então de residir exclusivamente nos documentos escritos para manifestar-se também nas práticas corporais, nos repertórios coletivos e nas formas sensíveis de existência.

Nesse sentido, muitas das práticas artísticas contemporâneas analisadas a seguir operam como contra-arquivos e arquivos vivos. Ao mobilizarem documentos, imagens, testemunhos, performances, redes digitais e fabulações, essas obras reativam memórias e desafiam as políticas de esquecimento que atravessam a história latino-americana. Mais do que preservar o passado, elas produzem deslocamentos críticos sobre o presente, reinscrevendo corpos, vozes e experiências historicamente silenciadas no campo da cultura visual contemporânea.

Parte 2

Arte, memória, contra-arquivo e arquivos vivo na América Latina

As relações entre arte, memória e democracia tornam-se particularmente intensas na América Latina, região marcada por sucessivas experiências autoritárias, violências coloniais, racismo estrutural e processos históricos de apagamento. Nesse contexto, muitas práticas artísticas contemporâneas passaram a atuar não apenas como formas de representação, mas como dispositivos críticos de elaboração da violência, de construção de contra-narrativas e de ativação de memórias silenciadas. Mais do que ilustrar acontecimentos históricos, tais trabalhos produzem deslocamentos no modo como percebemos os arquivos, os testemunhos e as imagens da violência.

Se a democracia depende da possibilidade de circulação plural de vozes e narrativas, como aponta Mbembe, a arte contemporânea latino-americana tem assumido um papel fundamental na disputa pelo campo simbólico colocando em cena imaginários dissidentes. Muitos artistas trabalham precisamente sobre aquilo que foi apagado, censurado ou invisibilizado pelos regimes autoritários: corpos, arquivos interditados, relatos interrompidos e paisagens atravessadas pela violência de Estado.

Partindo inicialmente de experiências curatoriais ligadas às memórias das ditaduras latino-americanas, o texto a seguir aproxima diferentes artistas e projetos que mobilizam arquivos, documentos, imagens operacionais, redes digitais e performances para problematizar as relações entre violência, cultura visual e democracia. Embora utilizem linguagens distintas — instalação, vídeo, performance, documentos, inteligência artificial e redes sociais —, todos esses trabalhos compartilham a tentativa de reativar memórias traumáticas e produzir novas formas de sensibilidade política.

2.1 Curadoria e memória política: Estados de Emergência

A exposição *Estados de Emergência*, realizada na Oficina Cultural Oswald de Andrade em 2018, com curadoria de Diego Mattos e Priscila Arantes emerge em um contexto de retrocesso democrático e ascensão de discursos conservadores no Brasil. O projeto curatorial tomou como ponto de partida os cinquenta anos do AI-5 para refletir sobre os mecanismos históricos de violência e sobre a permanência de estruturas autoritárias na contemporaneidade.

Mais do que reunir obras sobre a ditadura civil-militar brasileira, a exposição propôs uma leitura ampliada das memórias políticas latino-americanas. Ao aproximar artistas brasileiros, argentinos e chilenos, a curadoria procurou evidenciar que as violências de Estado constituem uma

experiência compartilhada na América Latina, produzindo uma espécie de cartografia continental do trauma.

Nesse contexto, os trabalhos apresentados não operam apenas como denúncia histórica, mas como formas de resistência ao apagamento da memória. Eles acionam documentos, arquivos e testemunhos para reabrir feridas históricas e evidenciar que os processos democráticos permanecem inacabados.

Enrique Ramírez: o mar como arquivo da ausência

É nesse horizonte que se insere o trabalho *Los Durmientes* (2018), do artista chileno Enrique Ramírez, cuja produção investiga as violências da ditadura de Pinochet a partir de uma poética do deslocamento, do exílio e do desaparecimento. Em suas videoinstalações, o mar deixa de ser paisagem contemplativa para transformar-se em arquivo instável da violência política. Como ocorreu no Chile e na Argentina, o oceano aparece como espaço de ocultamento de corpos e apagamento da memória.

Em *Los Durmientes* (2018), temos uma figura de um homem que caminha tendo a paisagem do oceano Pacífico como pano de fundo. *Los Durmientes* faz parte de um grupo de trabalhos que o artista desenvolve desde 2008 e que dialoga com as memórias da ditadura militar chilena. Este é o caso do vídeo *Brisas*, na qual um personagem, interpretado pelo ator Jorge Becker, em um plano sequência, cruza o Palácio de La Moneda, lugar simbólico da tomada de poder no Chile pelos militares e início da ditadura. Como diz Ramirez em entrevista:

“este personagem é como a história que todos temos um pouco dentro de nós, a memória que tiveram os nossos pais, daquilo que não nos foi falado (...) minha intenção em cruzar La Moneda (...) tem um pouco a ver com o voltar atrás a história”

Em *Los Durmientes*, obra de 2014, o mesmo personagem reaparece em uma videoinstalação em forma de tríptico que toma como ponto de partida os “jogados ao mar” na ditadura chilena. “Procurando algo que não se vê...”. Esta é a narrativa sonora, como uma espécie de lamento, que o ator e dramaturgo Alejandro Sieveking murmura no início do tríptico de vídeo de 15 minutos de Enrique Ramírez. Na tela, em uma única tomada, o ancião caminha lentamente até uma praia em Quintero, no Chile, carregando um peixe morto nas palmas das mãos, como se estivesse prestes a devolvê-lo ao mar.

O título da obra, *Los Durmientes*, refere-se às circunstâncias dos assassinatos de mais de 500 opositores políticos ao general Pinochet após seu golpe militar de 1973. Todos eles, depois de torturados pela polícia secreta chilena, foram presos a trechos de trilhos de trem e lançados no Oceano Pacífico por helicópteros, para que seus restos mortais não ressurgissem e seus desaparecimentos não deixassem rastros. Isso até que o corpo de Marta Ugarte, membro do Partido Comunista Chileno, apareceu

em uma praia em Los Molles (Playa La Ballena) em 1976. Ao final do vídeo, entremeado por imagens pungentes de um oceano angustiantemente sombrio e impenetrável, o ancião se encontra com o jovem personagem, interpretado pelo ator Jorge Becker, que carrega um saco de corpo no lugar do peixe morto do primeiro: uma alegoria visual trágica e pungente da história e do esquecimento presente na história do povo Chileno.

Ao trabalhar com imagens em movimento, som e espacialização sensorial, Ramírez produz experiências marcadas pela ausência e pela impossibilidade de restituição plena do trauma. O arquivo, aqui, não surge como documento estável, mas como vestígio precário e incompleto. Sua obra evidencia que a democracia depende também da capacidade de elaborar aquilo que permaneceu historicamente submerso.

Fábio Tremonte: leitura pública e memória coletiva

Enquanto Enrique Ramírez trabalha a partir da ausência, do desaparecimento e daquilo que permanece submerso, Fábio Tremonte mobiliza a própria materialidade do arquivo histórico. Em *Escola da Floresta* — Leitura pública do Relatório Figueiredo (2018), o artista transforma um documento burocrático e estatal em experiência coletiva de escuta, leitura e participação.

No projeto, Tremonte dispõe sobre uma grande mesa os trinta volumes do chamado Relatório Figueiredo, composto por mais de sete mil páginas, colocando-os à disposição do público para leitura aberta. O gesto torna público um conjunto de documentos que evidenciam as violências sistemáticas cometidas contra os povos indígenas, denunciando o genocídio imposto ao longo de mais de quinhentos anos de invasão europeia no território hoje denominado Brasil. Produzido em 1967 pelo procurador Jader Figueiredo Correia, no contexto da ditadura militar, o relatório revela práticas de tortura, expulsão, escravização, massacres e extermínio perpetradas contra populações indígenas por agentes do Estado, proprietários de terras e setores ligados à exploração econômica rural, especialmente ao longo das décadas de 1940, 1950 e 1960.

Ao disponibilizar os volumes para manuseio e leitura pública, o artista desloca o arquivo estatal do silêncio institucional para o espaço compartilhado da exposição, convertendo a leitura em ato político e performativo. O arquivo deixa de operar como documento morto e transforma-se em dispositivo vivo de memória, denúncia e elaboração coletiva.

A obra explicita que a violência colonial e genocida contra os povos originários não pertence apenas ao passado, mas constitui uma estrutura persistente da formação histórica brasileira. Ao ativar coletivamente esse documento, Tremonte reinscreve a memória indígena no centro do debate contemporâneo, evidenciando que democracia, reparação e justiça histórica dependem também do enfrentamento das políticas de apagamento e silenciamento produzidas pelo Estado e pela colonialidade.

Rafael Pagatini e Gilvan Barreto: paisagens da repressão

Em diálogo com essas operações de reativação do arquivo, Rafael Pagatini e Gilvan Barreto investigam criticamente as imagens produzidas pelos próprios aparelhos institucionais da ditadura.

Em *Retrato Oficial* (2017–2018), Pagatini apropria-se dos retratos oficiais dos presidentes militares brasileiros do período de 1964 a 1985. A partir de detalhes das bocas — fechadas ou semicerradas — o artista produz ampliações impressas sobre pregos de aço cravados diretamente na parede do espaço expositivo. O trabalho desloca os retratos do campo da representação oficial para uma visualidade marcada pela violência, pelo silêncio e pela coerção, evidenciando o próprio discurso autoritário inscrito nos gestos e nas imagens de poder.

Já em *Postcards from Brazil* (1999), Barreto trabalha com cartões-postais turísticos de paisagens brasileiras utilizados durante a ditadura militar como instrumentos de promoção internacional do país. Apropriando-se de imagens provenientes de órgãos oficiais de turismo, o artista realiza cortes e intervenções que transformam paisagens idílicas em imagens incompletas e fraturadas. Os recortes interrompem a continuidade visual dos postais e introduzem ausências que operam como metáforas das violências apagadas da história brasileira. Cada lacuna na paisagem sugere simbolicamente uma vítima, um desaparecimento ou uma memória silenciada pelas narrativas oficiais.

Em ambos os casos, a imagem deixa de funcionar como celebração institucional para tornar-se campo crítico de disputa da memória. O design visual dos arquivos, das fotografias e dos materiais de circulação pública aparece, assim, como parte constitutiva tanto das estratégias de ocultamento produzidas pelo Estado quanto das possibilidades de resistência, reinscrição histórica e elaboração crítica do passado.

2.2. Corpo, testemunho e escuta: Regina José Galindo e Gabriela Golder

Outra vertente importante dessas práticas artísticas desloca a memória política para o campo do corpo e da experiência sensível. Em *La verdad* (2013), a artista guatemalteca Regina José Galindo transforma seu próprio corpo em território de inscrição da violência histórica.

Enquanto escuta trechos do relatório *Guatemala: Nunca Más*, a artista recebe sucessivas anestésias na boca, tornando-se progressivamente incapaz de falar. O trabalho explicita a relação entre violência política e silenciamento, transformando o corpo feminino em espaço de testemunho e denúncia.

De modo distinto Gabriela Golder investiga correspondências de presos políticos argentinos em trabalhos como *Cartas*. Ao transformar cartas íntimas em videoinstalações e dispositivos públicos de leitura, a artista converte experiências privadas em memória coletiva. Dentro de perspectiva semelhante, destaca-se o vídeo *Cartas*, da artista argentina Gabriela Golder, que parte de correspondências escritas por mulheres presas durante a ditadura militar na Argentina. Na obra, crianças entre 8 e 12 anos leem em voz alta essas cartas escritas a partir das prisões, do exílio ou da clandestinidade, entre os anos de 1975 e 1982. As cartas são endereçadas a filhos, pais, avós e tios, revelando não apenas o cotidiano do cárcere e do exílio — com relatos de prisões, sequestros e execuções — mas também os modos de sustentar os vínculos afetivos em meio ao medo, à dor e à violência. Ao fazer com que vozes infantis deem corpo a essas palavras marcadas pelo trauma, Golder instaura uma performance sensível de escuta, desestabilizando o tempo histórico e reativando a memória em um gesto de resistência e reencantamento.

Se Galindo evidencia o corpo silenciado pela violência, Golder trabalha sobre a persistência afetiva dos rastros e das vozes fragmentadas. Ambas demonstram que a democracia não depende apenas da preservação dos arquivos oficiais, mas da possibilidade de escutar experiências historicamente interrompidas.

2.3 Imagens operacionais, redes digitais e violência

Se os trabalhos anteriores lidam sobretudo com as memórias das ditaduras latino-americanas, projetos mais recentes deslocam a discussão para as novas formas de violência política mediadas pelas tecnologias digitais e pelas redes sociais. Nesse contexto, *Domingo no Golpe*, de Giselle Beiguelman e Lucas Bambozzi, constitui um exemplo decisivo. O videodocumentário analisa e reinterpreta a tentativa de golpe de 8 de janeiro de 2023 no Brasil a partir de imagens captadas pelas câmeras de segurança do Palácio do Planalto, disponibilizadas pelo Gabinete de Segurança Institucional (GSI) à imprensa por determinação do Supremo Tribunal Federal (STF).

O título do documentário remete à canção *Domingo no Parque*,

lançada em 1968, ano da implementação do AI-5 no Brasil. A narrativa da música, centrada em um episódio de violência urbana, ressoa com os acontecimentos de 2023, estabelecendo paralelos entre diferentes momentos da violência política brasileira e evidenciando a permanência de ecos autoritários no presente.

O material bruto reúne quase 500 horas de gravações provenientes de 33 câmeras de vigilância do Palácio do Planalto. Além do videodocumentário, o projeto inclui diferentes interfaces digitais desenvolvidas com recursos de inteligência artificial pelo pesquisador Thiago Hersan. Essas plataformas permitem ao usuário navegar pelos horários das invasões, visualizar os deslocamentos dos golpistas, compreender as dinâmicas de ocupação dos espaços e explorar elementos arquitetônicos do edifício. A catalogação algorítmica das imagens produz uma leitura detalhada da movimentação e das estratégias de invasão.

Uma das questões centrais do projeto é a violência dirigida não apenas contra o Estado Democrático de Direito, mas também contra os símbolos culturais. A destruição não se restringiu ao edifício projetado por Oscar Niemeyer, alcançando obras de arte e objetos históricos. Entre as peças vandalizadas estavam *As Mulatas*, severamente danificada; *O Flautista*; uma escultura de Franz Krajcberg; e o relógio histórico de Balthazar Martinot, presente da corte francesa a Dom João VI. A violência contra esses objetos evidencia um ataque ao patrimônio simbólico ligado à diversidade cultural, à memória pública e à própria ideia de esfera comum.

Outro aspecto perturbador dos acontecimentos de 8 de janeiro foi a proliferação de imagens produzidas pelos próprios invasores. Para além das câmeras de vigilância, os participantes documentaram suas ações por meio de selfies e transmissões ao vivo nas redes sociais, produzindo um paradoxo entre autoincriminação e espetacularização da violência. Como argumenta Boris Groys, vivemos em uma cultura do *self-design*, na qual os sujeitos buscam afirmar-se através da construção pública de si. Nos ataques, essa construção esteve associada ao radicalismo e à intolerância, ampliando os circuitos de disseminação do ódio.

O videodocumentário também problematiza o estatuto das imagens de vigilância na construção da memória coletiva. Produzidos originalmente para monitoramento e descarte, esses registros adquirem um valor documental e testemunhal. Nesse sentido, o projeto aproxima-se do conceito de “imagens operacionais”, formulado por Harun Farocki. Diferentemente das imagens cinematográficas tradicionais, as imagens operacionais não são produzidas para contemplação, mas para funções técnicas de controle, processamento de dados e tomada de decisão. Em *Domingo no Golpe*, tais imagens deixam de ser apenas evidências criminais para se tornarem dispositivos críticos de análise da cultura contemporânea e da guerra cultural.

Como observa Thomas Elsaesser, os usuários das redes sociais não apenas consomem imagens, mas interagem ativamente com elas, criando e amplificando discursos. O documentário coloca em cena questões fundamentais sobre os acontecimentos de 8 de janeiro: quem coordenava as

ações? Como os circuitos de circulação digital influenciaram a mobilização política e a produção de consensos? Brasília surge, então, sob um prisma distinto da utopia modernista concebida por Lúcio Costa e Niemeyer: não mais como símbolo de um projeto de modernidade nacional, mas como território marcado pela violência, pela guerra cultural e pela destruição do espaço público.

Ao mobilizar inteligência artificial, sistemas de indexação e interfaces digitais, o projeto demonstra como tecnologias de monitoramento podem ser apropriadas criticamente como ferramentas de análise política e produção de memória. Mais do que registrar um episódio de violência institucional, *Domingo no Golpe* revela a dimensão imagética da disputa política contemporânea, na qual monumentos, obras de arte, arquitetura e imagens tornam-se campos centrais de conflito simbólico.

Já no projeto *#MariellePresente*, de Didiana Prata, milhares de imagens compartilhadas nas redes sociais são reunidas como uma espécie de arquivo coletivo em permanente expansão. O trabalho toma como ponto de partida a memória de Marielle Franco, feminista, defensora dos direitos humanos e vereadora do Rio de Janeiro assassinada em 14 de março de 2018. Mulher negra, nascida e criada na favela da Maré, Marielle tornou-se uma das principais vozes políticas na defesa das populações periféricas, das mulheres, da população LGBTQIA+ e das vítimas da violência policial. Seu assassinato transformou-se em símbolo das tensões políticas e sociais do Brasil contemporâneo, mobilizando movimentos sociais e produzindo uma ampla rede de manifestações públicas dentro e fora do ambiente digital.

Assim como em *Inserções em Circuitos Ideológicos*, de Cildo Meireles, a circulação torna-se aqui uma estratégia política central. A hashtag opera como dispositivo de indexação, conexão e visibilidade, permitindo que diferentes sujeitos produzam coletivamente imagens, mensagens e narrativas ligadas à memória de Marielle Franco.

O ambiente digital deixa de funcionar apenas como plataforma de comunicação para transformar-se em espaço de resistência, memorial distribuído e contra-arquivo colaborativo. Nesse contexto, a repetição da frase “Marielle presente” atua simultaneamente como gesto de luto, denúncia política e recusa do apagamento. As redes sociais convertem-se, assim, em territórios de disputa simbólica, nos quais a memória é continuamente atualizada por meio da circulação, compartilhamento e reinscrição coletiva das imagens.

2.4. Fabulação crítica e arquivos inexistentes

Se muitos dos trabalhos discutidos anteriormente operam a partir da reativação de arquivos históricos e testemunhais, algumas práticas contemporâneas deslocam ainda mais essa discussão ao trabalhar diretamente sobre aquilo que não pôde ser arquivado. Nesse contexto, a noção de fabulação crítica, desenvolvida por Saidiya Hartman, torna-se fundamental para pensar estratégias artísticas que respondem aos

silenciamentos produzidos pelos arquivos coloniais e pelas narrativas hegemônicas da história.

Diante da ausência de imagens, documentos ou registros capazes de narrar plenamente determinadas experiências históricas, a fabulação crítica propõe imaginar vidas possíveis a partir dos fragmentos e lacunas do arquivo. Não se trata de reconstruir integralmente o passado, mas de tensionar os mecanismos de apagamento e reinscrever presenças historicamente invisibilizadas.

É nesse horizonte que se insere o trabalho da artista brasileira Mayara Ferrão. Em *Álbum de Desesquecimentos*, a artista utiliza inteligência artificial, fotografia, ilustração e manipulação digital para criar imagens ficcionais de casamentos entre mulheres negras — cenas sistematicamente apagadas dos arquivos oficiais e da memória visual brasileira.

Ao produzir imagens de afetos, vínculos e experiências que não puderam ser historicamente registradas, Ferrão cria uma espécie de arquivo impossível, no qual a fabulação opera como gesto político de reparação simbólica. A imagem sintética deixa então de funcionar apenas como simulação tecnológica para tornar-se dispositivo crítico de reexistência, reinscrevendo no campo visual vidas, desejos e formas de pertencimento historicamente negadas.

Nesse sentido, a obra desloca a própria noção de arquivo: mais do que conservar vestígios do passado, o arquivo passa a operar como espaço de imaginação política e construção de futuros possíveis.

Conclusão

Ao longo deste artigo, buscou-se demonstrar que as relações entre democracia, cultura, arte e memória ultrapassam o campo estritamente institucional e se inscrevem profundamente nas disputas simbólicas que organizam a vida contemporânea. Em diálogo com Marilena Chauí, compreende-se que a democracia depende da existência de um espaço público capaz de acolher a pluralidade, o dissenso e a circulação de diferentes narrativas. Já em Achille Mbembe, a democracia aparece como comunidade de vida, fundada na interdependência entre corpos, territórios, memórias e formas de existência.

Nesse horizonte, as práticas artísticas analisadas revelam-se fundamentais não apenas como representações do passado, mas como formas de resistência aos regimes históricos de apagamento. Ao trabalhar com arquivos, testemunhos, imagens operacionais, performances corporais, redes digitais e tecnologias contemporâneas, os artistas investigados transformam a memória em campo ativo de disputa política e simbólica.

Mais do que preservar documentos históricos, essas obras operam como contra-arquivos capazes de desafiar narrativas oficiais e reinscrever experiências historicamente silenciadas no espaço público. Em muitos casos, tais práticas também ativam aquilo que Leda Maria Martins compreende como arquivos vivos: memórias incorporadas que persistem no corpo,

na oralidade, no gesto e nas formas coletivas de transmissão cultural. A memória deixa então de ser apenas registro do passado para tornar-se prática sensível de reexistência.

Ao mesmo tempo, em diálogo com a noção de fabulação crítica proposta por Saidiya Hartman, muitas dessas obras evidenciam que lembrar também implica imaginar. Diante das lacunas e violências do arquivo colonial, os artistas produzem narrativas que não buscam reconstruir integralmente o passado, mas tensionar seus silêncios, reinscrevendo vidas apagadas e inventando outras possibilidades de pertencimento e comunidade.

Em um contexto marcado pela ascensão de discursos autoritários, pela intensificação das guerras culturais e pela circulação massiva de desinformação, essas práticas tornam-se ainda mais urgentes. Afinal, disputar os arquivos, as imagens e as narrativas é também disputar os modos de existência e os futuros possíveis da própria democracia.

Referências

ARANTES, Priscila. **Arquivos, Datasets e colonialismo de dados: memória, poder e a arte de contra-arquivar**. In: Eduardo Costa (org). *Passados e Acervos: do analógico ao digital*. 1ed. Vitória: Antíteses, 2025.

ARANTES, Priscila. **Arquivo vivo**. São Paulo: Paço das Artes, 2013.

ARANTES, Priscila. **Reescrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia**. Porto Alegre : Sulina , 2015.

ARANTES, Priscila. O arquivo como dispositivo curatorial. Cypriano; Marins. **História das exposições. Caso exemplares**. São Paulo, Educ, 2016.

CHAUI, Marilena. **Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas**. 13 ed. São Paulo, Cortez, 2014.

HARTMAN, Saidiya. **Wayward Lives, Beautiful Experiments**. Nova York: Norton, 2019.

HARTMAN, Sidiya. **Venus em dois atos. Dossie Crise, feminismo e comunicação**. ECO-Pós. V.23.N.3, 2020

MARTINS, Leda. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MBEMBE, Achille. "The Power of the Archive and its Limits". **Refiguring the Archive**. Cape Town: David Philip, 2002.

Recebido: 03 de maio de 2026

Aprovado: 28 de junho de 2026