

A MEMÓRIA DOS RESTOS: ANARQUIVOS SARTORIAIS COMO (DES)MONTAGEM HISTÓRICA¹

Angélica Adverse

Resumo: O ensaio analisa como os anarquivos sartoriais criados pelo artista francês Raphaël Barontini (1984-) problematizam a ausência de negros e mestiços na iconografia da arte e da moda. Para tanto, mobilizaremos algumas ideias relativas às imagens dialéticas e ao pensamento da errância apresentados, respectivamente, por Walter Benjamin e Édouard Glissant. Examinaremos como a perspectiva afrofuturista erige uma estética à contrapelo, honorificando a negritude na arte contemporânea.

Palavras-chave: Memória. Anarquivos Sartoriais. (Des)montagem. História. Arte Contemporânea.

THE MEMORY OF REMAINS: SARTORIAL ANARCHIVES AS HISTORICAL (DIS)ASSEMBLY

Abstract: The essay analyzes how the sartorial archives created by the french artist Raphaël Barontini (1984-) problematize the absence of black and mixed-race people in the iconography of art and fashion. To this end, we will draw on ideas related to the concepts of dialectic images and thought of errantry, proposed by Walter Benjamin and Édouard Glissant, respectively. We will examine how the Afrofuturist perspective establishes a countercultural aesthetic, honoring blackness in contemporary art.

Keywords: Memory. Sartorial archives. (Dis)assembly. History. Contemporary art.

¹ Este artigo contou com a revisão inicial de André Borges e de tradução do resumo para o inglês de Ed Seda.

INTRODUÇÃO

A história se decompõe em imagens, não em histórias
Walter Benjamin (2006, p. 518).

O olhar histórico se dirige, segundo Walter Benjamin (2006, p. 504), do presente em direção à história do passado, cabendo às imagens a tarefa temporal de criar, num lampejo, uma constelação que possibilite acesso ao passado para mostrar a verdade: "a imagem é a dialética na imobilidade. Pois enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética". A noção benjaminiana de história está vinculada à percepção do espaço da imagem como uma espécie de lampejo temporal produzido pela memória. Deste átimo de tempo o princípio construtivo do conhecimento histórico é produzido. Benjamin (2006) utiliza o intervalo entre a palavra e a ideia como chave analítica para compreender a experiência dialética que simultaneamente produz e destrói a imagem. Para o autor, a imagem não se reduz a uma mera representação; ela emerge de uma experiência sensível que articula memória e imaginação. Em cada imagem há uma outra, latente, que instaura uma reviravolta na verdade produzida pelo sentido. Esse princípio construtivo-destrutivo estaria, segundo Benjamin, inscrito no inconsciente coletivo da história.

A experiência sensível da imagem dialética depende do intervalo temporal que se estabelece entre o passado e o presente, pois é nesse hiato que se materializam as distâncias e as proximidades entre a narrativa e os acontecimentos históricos. A imagem dialética contém, em seu núcleo, o tempo histórico e, por essa razão, torna possível a projeção no presente dos desejos, sonhos e críticas advindos do encontro entre o outrora e o agora. Benjamin (2006) denomina esse encontro de constelação, compreendida como o surgimento de algo genuíno e irrepetível na história. Essa experiência mnemônica se revela fundamental para a análise política da memória, na medida em que a legibilidade das imagens implica reconhecer a presentificação dos vestígios do passado como um gesto de resistência ao esquecimento.

Como escreve Márcio Seligmann-Silva (2020), o fundamento historiográfico das imagens evolve movimento e suspensão, pois ele é um princípio construtivo. A montagem restitui os resíduos da história para fazer justiça ao passado silenciado, exemplifica Benjamin (2006, p. 502) no [Arquivo N1a, 8] ao dizer "os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os". A dialética na imobilidade é o que permite ao presente fazer emergir o passado esquecido transformando-o em memória coletiva e, assim, reativando-o a partir de uma nova experiência.

Lembra-nos Enzo Traverso (2023) que Benjamin identifica duas formas de transmissão da memória do passado: a experiência transmitida [*Erfahrung*] e a experiência vivenciada [*Erlebnis*]. A crise da memória na modernidade se instaura nas duas formas de experiência, caracterizando-se tanto pelo declínio das formas de transmissão quanto pelo aspecto inenarrável das lembranças do passado. Neste aspecto, a rememoração é, para Benjamin, uma forma de construção do passado que presentifica, pela ação da lembrança, a memória do passado. A antinomia entre a história e a memória evidencia, segundo Traverso (2023), a emergência das narrativas de poder que silenciam testemunhos subalternizando algumas narrativas da história. Torna-se, portanto, uma tarefa individual e coletiva reconfigurar a tensão entre a memória e a história a fim de contribuir para a formação de uma nova consciência histórica do passado.

Dentro desta perspectiva as imagens dão legibilidade às contínuas mudanças de paradigmas no presente, propiciando uma nova forma de inventário do passado a partir de uma reconfiguração anárquica dos arquivos da história coletiva. A subversão das formas de rememoração é um desafio às narrativas dominantes, precisamente porque essa subversão questiona a concepção dos fatos. O anarquivo é uma estratégia do artista para trabalhar a memória portadora da consciência do tempo no presente: "a palavra de ordem é anarquizar para recolecionar as ruínas dos arquivos e reconstruí-las de forma crítica" de acordo com Seligman-Silva (2014, p. 38). Articular o passado, significa para Benjamin (1994), uma subversão das imagens fixas da história, articulando saltos para que se possa explodir o *continuum* das narrativas históricas. As imagens se tornam legíveis para uma época determinada, sobretudo,

porque cada imagem possui um núcleo que gera um determinado movimento em seu interior. Este movimento é, para Benjamin, o *lampejo* que nos dá acesso às verdades da história.

Para Seligmann-Silva (2020), o *espaço da imagem* nos dá acesso à recordação do passado de modo ativo, nos fazendo adotar uma nova postura diante das imagens e da história. Esta postura não estaria distante do processo de descolonização, pois a crítica à racionalidade europeia seria, em igual medida, uma revisão da narrativa histórica sob o ponto de vista da violência colonial. Seligmann-Silva propõe um paralelo entre o trabalho crítico de Benjamin (1994) e Mbembe (2018) para colocar em questão a restituição da história do povo negro, partindo do princípio de que a história desse povo é estruturada dentro desta mesma dinâmica, estando vinculada à circulação e ao movimento. Trata-se de compreender a dinâmica da travessia afro-atlântica como um acontecimento diaspórico que transforma profundamente os sentidos de humanidade, comunidade e cultura em suas múltiplas dimensões. A restituição histórica, nesse contexto, não pode ser dissociada do confronto desumanizador instaurado pelo processo de escravização, o qual abalou de modo decisivo o próprio sentido de origem.

A partir destas reflexões, propomos uma aproximação entre a imagem do *lampejo* – compreendido por Benjamin (1994) como o *agora da cognoscibilidade da imagem* – e a noção de *pensamento da errância*, desenvolvido por Édouard Glissant (2021) para se referir à possibilidade de uma libertação do imaginário oprimido ou silenciado. O pensamento da errância é uma transgressão da linguagem que permite ao discurso experimentar poéticas relacionais: “a errância é, antes de tudo, imaginária. E depois é relacional (...), mas o fundamental sobre o pensamento errante, em primeiro lugar, é que ele nos permite o imaginário das geografias” (Glissant, 2025, p. 53). O *lampejo* que perpassa o pensamento fulgura o *Outro*, orientando a memória a adotar uma perspectiva múltipla e diversa. Aqui, o movimento do *lampejo* potencializa a errância do pensamento, fazendo emergir uma dialética relacional que coloca em xeque o imaginário produzido pelo processo de colonização.

Retomamos estas ideias iniciais para analisarmos a instalação intitulada *Em qualquer parte dentro da noite, o povo dança* (2025), de Raphaël Barontini (1984-), presente na exposição *Pour la mémoire et la*

lumière no Palais de Tokyo, em Paris. Trata-se de uma instalação que cria uma iconografia afrofuturista a partir do texto de Aimé Césaire, *La tragédie du Roi Christophe* (1970). O trabalho de colagem e montagem iconográfica proposto por Barontini incorpora elementos visuais do imaginário afro-diaspórico a partir de recortes históricos das lutas pela independência do povo negro no Haiti. Ao reinserir os heróis esquecidos das lutas de libertação dos escravizados, Barontini reconfigura a memória coletiva pela lógica da visibilidade e do reconhecimento.

A LIÇÃO DAS IMAGENS

Enquanto a história tem como tarefa produzir um espaço para a memória de maneira a atualizar uma visão do passado, as imagens, por sua vez, provocam irrupções dos sentidos. As imagens organizam constelações de significações produzindo experiências históricas que desestabilizam as narrativas hegemônicas. As imagens foram consideradas para Benjamin como um espaço privilegiado do imaginário histórico. Há, segundo ele, em cada espaço da imagem, um campo de disputa simbólica que desvela algo que não foi dito pela narrativa histórica. O *agora da cognoscibilidade* sempre modifica as formas de legibilidade dos fatos no presente.

As imagens permitem uma nova configuração da relação entre a narrativa, a linguagem e a história. A produção de sentido rasura o real para inventar um novo domínio de experiência da imagem em uma instância dialética. Pode-se afirmar, nesse sentido, que o processo de fabulação engendrado pela experiência das imagens interpela as narrativas hegemônicas de matriz colonial, possibilitando a emergência de um método dialético voltado ao desvelamento da imagem oculta da história. Por meio da fabulação, o passado é atualizado e o saber sensível produzido pela memória configura-se como uma ação política que presentifica a verdade no campo imagético da história. Assim, a imagem se constitui no domínio da ação, sobretudo como exercício do direito à memória, inserindo-se em uma dinâmica que mobiliza a transformação da narrativa histórica no tempo e no espaço. Diz-nos Badiou, ao seguir as definições de Bazin,

que a potência do real de uma imagem está sempre para além da representação: "o real de uma imagem cinematográfica é aquilo que está fora de campo" (Badiou, 2017, p. 31).

Nessa linha de pensamento, podemos sugerir que a experiência diante das imagens se inicia na medida em que apreendemos a sua lição: uma imagem se constrói a partir do que está fora da própria imagem. A lição das imagens sempre nos permite visualizar o que não está nela. O ausente é, de certa maneira, a experiência do longínquo. Benjamin (1994, p. 170) definiu essa experiência como *aura*, "a aparição única de uma coisa distante", composta por elementos temporais e espaciais. Explica-nos Didi-Huberman (1998) que a *aura* seria uma espécie de paradigma visual que Benjamin apresenta com um poder da distância; a autoridade da *longjura* se torna o dispositivo que restaura o sentido que está oculto nas imagens.

Partindo desse ponto poderíamos, então, considerar que, ao tratarmos a memória dos restos, o que está em jogo é a nossa capacidade de compreender a experiência da *longjura*. A questão reside em saber como se compõe a nossa reflexão sobre o que se desvela nas imagens que retomam as memórias sociais. A reflexão sobre a memória dos restos deve ser capaz de potencializar aquilo que está fora do campo do visível, remontando uma operação dialética.

A lição das imagens nos revela que a sua contextualização deve sempre revelar as distâncias do tempo que as conhece ou desvela: o tempo presente. A narrativa que se constrói deve restituir o que foi ocultado ou silenciado na imagem, explicitando as suas ambiguidades, isto é, a manifestação imagética da dialética. Diz-nos Benjamin: "Trata-se de indicar o lugar precioso no presente, ao qual a minha construção histórica vai se referir como o seu ponto de fuga" (Benjamin *apud* Bolle, 2000, p. 69). O sentido depende de uma construção, de um jogo relacional que retoma os restos do passado por uma complexa percepção sobre o presente: "as imagens da arte são operações que produzem uma distância, uma dessemelhança" (Rancière, 2012, p. 15). Nesse jogo de operações entre a semelhança e a dessemelhança as imagens da arte remontam a memória da história.

A MEMÓRIA DOS RESTOS COMO ANARQUIVO SARTORIAL

A partir da reflexão de Lilia Moritz Schwarcz (2024), a branquitude, enquanto produtora de imagens e imaginários, atua na estabilização de cenários históricos como se fossem naturais, ocultando as tensões e apagamentos que os sustentam. Sob a perspectiva dialética de Benjamin e Glissant, essas imagens, longe de serem neutras, carregam sedimentações ideológicas que moldam a memória coletiva. A produção da arte contemporânea coloca em evidência a resignificação da travessia afro-atlântica como alternativa para subverter cânones. A fabulação das imagens artísticas se torna uma prática de narrativa histórica e, por meio dela, se torna legível a verdade sobre a violência da escravidão e a melancolia da diáspora.

O complexo jogo da memória transforma o apagamento do passado em alegorias de emancipação e utopia da libertação. A apropriação histórica é, por si só, uma força do pensamento da errância. Segundo Jeanne Marie Gagnebin (2018), a tarefa crítica revela os esquecidos e mostra que o passado guarda futuros alternativos. A memória dos restos retoma narrativas silenciadas, dando voz a heróis desconhecidos. Como observam Adriano Pedrosa e Tomás Toledo (2018), não é possível compreender a violência da escravidão sem reconhecer que o gesto da revolta cria modelos narrativos alternativos, que desafiam as noções tradicionais de autoria, linguagem e criação estética. Para tornar visível a história dos povos descendentes de africanos escravizados, a poética artística contemporânea altera os procedimentos narrativos. A remontagem do tempo cria correspondências dinâmicas a partir das montagens e colagens históricas. A poética artística, diz Glissant (2025) não exige que a palavra da língua seja constitutiva e representativa do ser. Como nos lembra Gagnebin (2018), para escrever a história dos vencidos é necessário reorganizar o sentido de memória e experiência, levando em consideração as esperanças não realizadas no passado.

A exposição *Pour la mémoire et la lumière* (2025) constrói um campo de narrativa crítica transformando ruína em monumento. No contexto transhistórico, Barontini fabula uma visão da história afro-diaspórica, propondo um hibridismo entre as referências simbólicas

do renascimento europeu com os heróis da Revolução Haitiana. A remontagem destes referenciais históricos subverte a linearidade histórica, mobilizando a heterogeneidade dos mitos africanos. A força do trabalho reside na sua capacidade de operar, por meio da (des) montagem, novas interpretações e formas de conhecimento acerca da história do povo negro. Situando-se entre o documento e a fabulação, ele funde *egunguns* iorubás, símbolos voduns haitianos e máscaras *baoulés* com as referências da nobreza francesa. O artista articula em suas fotomontagens importantes personagens da resistência negra como São Maurício (Império Romano), Cecile Fatiman, Capois-La-Mort ou Toussaint Louverture (Revolução Haitiana), Joseph (modelo negro do século XIX) e Marpessa Dawn (Eurídice no filme *Orfeu Negro*, 1959), remontando temporalidades e geografias fabuladas. O movimento dialético se faz presente no pensamento da errância pela livre apropriação das imagens canônicas da história da arte e da moda.

A instalação intitulada *Em qualquer parte dentro da noite, o povo dança* (2025) confere visibilidade à heroicidade negra, tomando como referência matricial o texto literário *La tragédie du Roi Christophe*, de Aimé Césaire (1970). A dramaturgia da peça é transposta para o espaço expositivo por meio de um processo performativo que integra traje, dança e música, instaurando uma cena em que Raphaël Barontini convoca a figura do *Muntu*, o homem que participa da força vital [*n'golo*] e do verbo [*Nommo*] como arquétipo de reinvenção do futuro a partir da insurreição.



Figura 1 a 3. Raphaël Barontini. *Em qualquer parte dentro da noite, o povo dança*, instalação, *Pour la mémoire et la lumière*, Palais de Tokyo, Paris, 2025. Fonte: acervo da autora.

Nas composições visuais de Barontini, a *tragédia da descolonização* deixa de ser apenas um episódio histórico e converte-se em modo de presença, operando um reposicionamento simbólico do herói, agora monumentalizado em gesto, cor e ornamento. Esse herói projetado não se restringe à memória, mas torna-se vetor de um futuro partilhado, em consonância com o juramento presente na peça de Césaire (1970, p. 39, tradução nossa): "jamais permitir, sob qualquer pretexto, o retorno da escravidão nem qualquer medida contrária à liberdade e ao exercício dos direitos civis"². Ao reinscrever a luta anticolonial em uma liturgia estética, Barontini transforma o ideal de libertação na promessa de felicidade coletiva. A instalação se configura, assim, como rito performativo que celebra a emancipação pela estratégia dos anarquismos sartoriais.

Retomamos a noção de *roupa de artista* como ponto de partida para refletirmos sobre a produção experimental de vestuários que problematizam a reinvenção identitária e sua relação com experiências de libertação no contexto da escravidão. Essas roupas, concebidas como manifestações artísticas, reinscrevem o ideal libertário como força vital, evocando a dignidade como elemento central no imaginário afrofuturista. Conforme argumenta Eva Barois de Caevel (2025), os trajes se configuram como esculturas móveis, estabelecendo uma conexão com a dimensão performativa dos ritos festivos da cultura negra. O *reencantamento*, nesse contexto, não se trata de uma mera reconstituição histórica, mas da ativação de um arquivo de *contranarrativas* que articula o presente com o passado.

Diferentemente das propostas das vanguardas históricas, que buscavam integrar a práxis artística aos processos projetuais da moda industrial (Adverse, 2025, p. 354), a prática sartorial de Barontini se pauta por dispositivos performáticos da memória. A *roupa de artista* constitui, para ele, uma linguagem a partir da qual se mobiliza o imaginário da cultura do vestir.

² No original: "De ne jamais souffrir sous aucun prétexte le retour de l'esclavage ni de quelque mesure contraire à la liberté et à l'exercice des droits civils"



Figura 4 a 6. Raphaël Barontini. *Wearables* [Roupas de artista], peças da exposição *Pour la mémoire et la lumière*, Palais de Tokyo, Paris, 2025. Fonte: acervo da autora.

Nesse sentido, o artista desconstrói insígnias de poder associadas à tradição da moda europeia por meio de experimentações com peças como armaduras, gibões e mantos. Barontini elabora vestimentas que articulam elementos históricos heterogêneos, inserindo, a partir deles, a experiência ritualística como forma de *crioulidade* visual. A perspectiva panafricana, por sua vez, estrutura o debate crítico acerca da tensão entre o cânone e as formas de representação do poder.

Barontini cria, por meio da pintura e do têxtil, corpos e rostos que reivindicam espaço, memória e liberdade compartilhados. As imagens monumentais reescrevem a história visual da negritude para dar visibilidade às personagens esquecidas. Ao apropriar-se do retrato europeu e revesti-lo com cores vibrantes, bordados e padrões que evocam tradições caribenhas e africanas, o artista transforma cada personagem em um ato de fala e presença. A articulação de referências por meio de colagem fotográfica, da produção de estandartes e *wearables* (roupas de artistas) é uma estratégia de reposicionamento simbólico. As peças da instalação apresentam uma complexa relação entre memória e história por intermédio da práxis artística, colocando em evidência os vestígios do povo escravizado dentro do contexto canônico da história da arte e moda europeia.



Figura 7 a 9. Raphaël Barontini. *Wearables* [Roupas de artista], peças da exposição *Pour la mémoire et la lumière*, Palais de Tokyo, Paris, 2025. Fonte: acervo da autora.

Barontini propõe um diálogo intercultural que problematiza a noção de identidade fixa, honorificando a mestiçagem cultural, ressonantes da noção glissantiana de pensamento da errância. O nomadismo simbólico pode ser observado pela reinterpretação dos trajes da nobreza, introduzindo na superfície personagens e elementos textuais que definem os ideais da negritude. Os costumes se tornam elementos da performatividade ritual, transfigurando as narrativas ancestrais em estratégia de resistência à ordem escravista.

O anarquivo sartorial se constitui nos seguintes aspectos: pela operação de desmontagem dos elementos simbólicos da indumentária europeia, por meio da qual se dramatiza a insubordinação aos códigos distintivos do vestuário, instaurando-se uma subversão da política das imagens da cultura de moda; pela legitimação do negro e da negritude em oposição à supremacia da branquitude nas imagens da narrativa histórica do poder monárquico; pela inserção de textos que evidenciam a subjetividade crítica africana evidenciando um novo estatuto do poder ético-político do povo negro.

O trabalho de Barontini propõe uma alegoria das cerimônias como uma forma de reinvenção da identidade negra pela subversão combativa do carnaval haitiano. Por isso, ele transfigura os trajes reais introduzindo-os na dimensão performativa dos rituais. De acordo com Caavel (2025), o artista elabora fusões estéticas transfigurando as imagens da história da arte e do imaginário negro para projetar, no âmbito da perfor-

matividade carnavalesca, um tipo singular de sincretismo libertário. Ainda, na análise de Caavel (2025), tais costumes são, em si mesmos, esculturas lúdicas que *reencenam* [*re-enactement*] os acontecimentos históricos esquecidos para que se proponha uma nova interpretação. Trata-se de apresentar o movimento de lampejo das imagens que possibilita ao pensamento reinterpretar a história do passado a partir de uma reconfiguração anárquica das imagens.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentamos ao longo deste ensaio crítico uma análise sobre os anarquismos sartoriais a partir da exposição *Pour la mémoire et la lumière* (2025) do artista francês Raphaël Barontini. A partir da aproximação das noções de imagem dialética e pensamento da errância, analisamos como o artista articula a relação entre memória e história, criando contranarrativas a partir de uma reconstrução ucrônica da história do povo negro. Nosso objetivo foi compreender como a memória dos fragmentos, os *restos da história*, se transforma em aprendizado visual na obra de Barontini, reconstituindo a história a partir da distância temporal e da diferença cultural. Além disso, mobilizamos o pensamento da errância a partir da dimensão dialética das imagens. A instalação intitulada *Em qualquer parte dentro da noite, o povo dança* (2025) reforça a errância crítica na medida em que utiliza o salto ao passado, como pensado por Benjamin (1994) para potencializar a travessia e o deslocamento das narrativas imagéticas da história. A instalação expõe os fragmentos histórico-culturais ao reconstruir as tensões das imagens dialéticas. É por intermédio do espaço crítico da obra de arte que tanto o passado quanto o presente são ressignificados. *A roupa de artista* se torna, consequentemente, uma contranarrativa das narrativas hegemônicas da história.

Os costumes produzidos constituem uma espécie de *input* para atualizar o passado na contemporaneidade. Por isso, ainda que as imagens não fundamentem processos de continuidade primordiais à concepção de linhas temporais que doam sentido à narrativa dos acontecimentos, elas possibilitam fundamentar um campo de fabu-

lação no qual a natureza temporal da história adentra o território da *percepção estética*.

As esculturas têxteis constituem uma imagem dos restos fabulados pela memória-presente e, no processo de conhecimento, não somente atualizam o passado como fazem emergir elementos críticos ausentes, assumindo forma de uma linguagem estilizada do poder político. A travessia afro-atlântica se configura como um acontecimento singular do pensamento da errância na obra de Barontini (2025), não apenas para expressar a libertação dos escravizados, mas sobretudo para transfigurar a revolta dos subjugados como uma memória visual tanto para o passado quanto para o presente.

REFERÊNCIAS

ADVERSE, Angélica. Ropa de artistas para futuros sensibles: tecno-afectos contemporáneos. **Cuadernos Del Centro De Estudios De Diseño Y Comunicación**, Buenos Aires, n. 277, p. 349-358, 2025. Disponível em: <https://doi.org/10.18682/cdc.vi277.12680>. Acesso em: 18 nov. 2025.

BADIOU, Alain. **Em busca do real perdido**. Tradução: Fernando Scheibe. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução: Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política. Volume 1. Tradução: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BOLLE, Willi. **Fisiognomia da metrópole moderna**: representação da história em Walter Benjamin. São Paulo : EDUSP, 2000.

CAEVEL, Eva Barois de. Raphaël Barontini : Pour la mémoire et la lumière. **Le Magazine du Palais de Tokyo**, Paris, n. 39, p. 42-53, fev. 2025.

CÉSAIRE, Aimé. **La tragédie du Roi Christophe**. Paris : Présence Africaine, 1970.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Walter Benjamin**: os cacos da história. Tradução: Sonia Salzstein. São Paulo: n-1, 2018.

GLISSANT, Édouard. Abécédaire. Édouard Glissant conversa com Patrick Chamoiseau. In: ROMAN, Ana; MIYADA, Paulo (orgs). **A terra, o fogo, a água e os ventos. Por um museu da errância com Édouard Glissant**. Catálogo. Tradução: Ana Roman, Ivan Rocha, John Norman, Sebastião Nascimento. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2025.

GLISSANT, Édouard. **Poética da relação**. Tradução: Marcela Vieira, Eduardo Jorge Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução: Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1, 2018.

PEDROSA, Adriano; TOLEDO, Tomás. Emancipações. In: PEDROSA, Adriano; CARNEIRO, Amanda; MESQUITA, André (orgs). **Histórias afro-atlânticas**. Vol. 1. Antologia. São Paulo: MASP, 2018.

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Tradução: Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

SCHWARCZ, Lília Moritz. **Imagens da branquitude**: a presença da ausência. São Paulo: Companhia das Letras, 2024.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Sobre o conceito de história**: Walter Benjamin. São Paulo: Alameda, 2020.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Sobre o anarquivamento: um encadeamento a partir de Walter Benjamin. **REVISTA POIÉSIS**, v. 15, n. 24, p. 35-58, 2018. Disponível em: <https://doi.org/10.22409/poiesis.1524.35-58>. Acesso em: 10 ago. 2025.

TRAVERSO, Enzo. **Le passé, modes d'emploi**: histoire, mémoire, politique. Paris: La Fabrique Editions, 2023

Angélica Oliveira Adverse é professora adjunta do Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG. Doutora em Artes Visuais (EBA/UFMG), com estágio na Universidade Paris I – Sorbonne (2016). Residência pós-doutoral em História (PPGH/UFMG) (2018-2020). Recebeu o Prêmio CAPES e o Prêmio UFMG de Tese (2017). É autora dos livros *Imagens são espelhos* (Edição da autora) e *Moda moderna medida do tempo: O futurismo italiano e a estética do efêmero* (Estação das Letras e Cores, 2012).

Email: adverseangelica@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8938-8819>

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/7834837062630931>

Artigo recebido em 10.08.2025. Aceito em 23.09.2025