

Entre marca e fabulação: arte, memória e disputa dos regimes de patrimonialização nas práticas de Rosana Paulino e Denilson Baniwa

Between mark and fabulation: art, memory and disputes over regimes of patrimonialization in the practices of Rosana Paulino and Denilson Baniwa

Enviado em: 30 -03-2026

Aceito em: 06-07-2026

Flávio Renato Morgado Ferreira da Silva¹

Eduardo Ferraz Felipe²

Resumo

Este artigo investiga as relações entre arte, memória e patrimonialização na produção contemporânea brasileira, propondo o conceito de “arquivo insurgente” como chave de leitura para práticas que tensionam os regimes de visibilidade do passado. A partir de uma articulação entre Jacques Derrida e Jacques Rancière, o texto compreende o arquivo não como repositório, mas como dispositivo de regulação do sensível. Em diálogo com Hal Foster e Achille Mbembe, argumenta-se que determinadas práticas artísticas não apenas mobilizam arquivos, mas intervêm em suas condições de legibilidade. A análise das obras de Rosana Paulino e Denilson Baniwa evidencia dois modos de operação: a reinscrição da memória como marca e a fabulação como deslocamento crítico dos regimes de patrimonialização. Sustenta-se, assim, que tais práticas não restauram o passado, mas o reconfiguram como campo de disputa.

Palavras-chave: arquivo; memória; patrimonialização

Abstract

This article examines the relations between art, memory and patrimonialization in contemporary Brazilian production, proposing the concept of the “insurgent archive” as a framework to understand practices that challenge regimes of visibility of the past. Drawing on Jacques Derrida and Jacques Rancière, the text approaches the archive not as a repository but as a dispositif that regulates the sensible. In dialogue with Hal Foster and Achille Mbembe, it argues that certain artistic practices do not merely mobilize archives but intervene in their conditions of legibility. Through the analysis of works by Rosana Paulino and Denilson Baniwa, two modes of operation emerge: the reinscription of memory as mark and fabulation as a critical displacement of patrimonial regimes. These practices do not restore the past but reconfigure it as a field of dispute.

¹Doutorando em História Política pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPGH/UERJ). Bolsista FAPERJ. Atualmente, realiza estágio de pesquisa na Alemanha, na Universidade Católica de Eichstätt-Ingolstadt (KU Eichstätt-Ingolstadt), como bolsista do Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no Exterior (PDSE/CAPES). E-mail: morgadoflavio@gmail.com

² Professor Associado da UERJ. Membro Permanente do PPGARTES/ UERJ e PPGH/ UERJ. Autor de romances, ensaios e livros de poesia. Email: ffeduerj@gmail.com

Keywords: archive; memory; patrimonialization

Introdução

A intensificação das disputas simbólicas no Brasil contemporâneo, sobretudo a partir de 2016, não apenas reposicionou o campo da arte no interior das tensões políticas, como também deslocou a memória para o centro de uma reconfiguração mais ampla dos regimes de visibilidade. Nesse contexto, o que se disputa não é apenas a legitimidade de práticas artísticas ou instituições culturais, mas as próprias condições de inscrição do passado — isto é, aquilo que pode ser lembrado, narrado e reconhecido como parte de uma experiência comum.

Esse deslocamento incide diretamente sobre os processos de patrimonialização. Longe de constituírem operações neutras de preservação, tais processos devem ser compreendidos como regimes de seleção e legitimação que organizam a memória coletiva a partir de critérios historicamente situados. O patrimônio não apenas conserva, mas institui o que deve ser transmitido como legado, operando como dispositivo que regula as formas de aparecimento do passado no presente. Nesse sentido, a patrimonialização não se limita à salvaguarda de objetos ou práticas, mas participa ativamente da construção de narrativas públicas e da distribuição desigual da visibilidade histórica.

Essa compreensão do patrimônio como regime seletivo, e não como conservação neutra, dialoga com a crítica que Françoise Choay (2001) desenvolve à ideia de patrimônio como "alegoria" — um dispositivo que autoriza certas narrativas do passado em detrimento de outras. No contexto brasileiro, José Reginaldo Santos Gonçalves (2002) descreve esse processo como uma "retórica da perda", na qual o gesto de patrimonializar já pressupõe a escolha do que conta como digno de preservação — e, portanto, do que é relegado ao esquecimento. Laurajane Smith (2006) radicaliza essa crítica ao propor a noção de um "discurso autorizado do patrimônio", que naturaliza critérios de valor histórica e socialmente situados, mascarando-os como evidências objetivas.

Essa dimensão torna-se particularmente evidente em contextos marcados por processos reiterados de apagamento, como aqueles que atravessam a formação social brasileira. Da escravidão às formas contemporâneas de violência institucional, a memória coletiva constitui-se sob o signo da exclusão, da fragmentação e do silenciamento. O que se observa, portanto, não é apenas uma ausência de memória, mas a operação contínua de dispositivos que regulam o que pode ser lembrado e sob quais condições essa lembrança se torna reconhecível.

É nesse horizonte que o arquivo adquire centralidade. Como observa Derrida (2001), não há poder político sem controle do arquivo, na medida em que é por meio dele que se estabelecem os critérios de preservação, exclusão e inteligibilidade da memória. Longe de constituir um repositório passivo de vestígios, o arquivo deve ser compreendido como dispositivo ativo de regulação do visível, responsável por organizar as formas de aparecimento do passado. Ele não apenas conserva, mas delimita as condições sob as quais algo pode ser reconhecido como memória legítima.

Essa perspectiva se adensa quando articulada à noção de partilha do sensível formulada por Rancière (1996; 2009). Se a política se configura como disputa em torno do que pode ser visto, dito e reconhecido, o arquivo pode ser entendido como uma de suas tecnologias decisivas. Ele distribui lugares, estabiliza narrativas e regula as condições de inscrição dos sujeitos na história, definindo os limites do visível e do dizível no interior do comum. Ao fazê-lo, não apenas organiza a memória, mas institui formas de pertencimento e exclusão que atravessam a experiência social.

No contexto brasileiro recente, essa articulação entre arquivo, memória e patrimonialização torna-se particularmente aguda. A intensificação das chamadas disputas culturais não deve ser compreendida apenas como conflito discursivo, mas como intervenção direta sobre os regimes que organizam a memória pública. Ao incidir sobre instituições culturais, políticas de fomento e circuitos de legitimação, tais disputas não apenas questionam determinados conteúdos, mas reconfiguram os próprios critérios de reconhecimento do passado.

É nesse ponto que determinadas práticas artísticas contemporâneas se tornam decisivas. Em vez de mobilizar o arquivo como fonte documental ou garantia de verdade, tais práticas o ativam como campo de operação estética, tensionando suas condições de legibilidade. Conforme observa Foster (2004), o chamado “impulso arquivístico” não se orienta pela restituição de uma totalidade perdida, mas pela reconfiguração crítica de fragmentos, restos e vestígios. Trata-se de um gesto que desloca o arquivo de sua função conservadora para instaurá-lo como procedimento, tornando visíveis não apenas os documentos, mas as próprias condições de sua produção, circulação e apagamento.

Essa inflexão implica uma mudança decisiva: o arquivo deixa de operar como evidência para tornar-se problema. Ao ser mobilizado como matéria estética, ele não apenas expõe conteúdos esquecidos, mas revela as estruturas que produziram seu esquecimento. Nesse sentido, a prática artística não se limita a recuperar o passado, mas intervém nos modos de sua

construção, tensionando as fronteiras entre documento, ficção e montagem. O arquivo, então, não aparece como garantia de verdade, mas como campo de disputa, atravessado por lacunas, silêncios e operações de poder.

No interior desse campo, torna-se possível identificar práticas que não apenas mobilizam o arquivo, mas intervêm em seus próprios modos de funcionamento. É nesse horizonte que se propõe o conceito de arquivo insurgente, entendido não como um tipo de acervo, mas como uma operação que tensiona os regimes de visibilidade que tornam o passado inteligível. Trata-se de práticas que não restauram a memória, mas a reabrem, expondo suas fraturas e reinscrevendo suas lacunas como formas de intervenção crítica.

Para desenvolver essa hipótese, o artigo analisa as obras de Rosana Paulino e Denilson Baniwa, cujas produções se articulam em torno do arquivo como estética e política. Enquanto Paulino mobiliza imagens oriundas de arquivos científicos para reinscrever, no corpo da imagem, as marcas de uma violência histórica, Baniwa opera por meio da fabulação e do deslocamento, tensionando os regimes coloniais que estruturam a produção da memória e do patrimônio. Em ambos os casos, o arquivo deixa de operar como prova e passa a funcionar como processo, configurando práticas que rearticulam a relação entre passado, imagem e poder.

Ao articular essas práticas, o artigo sustenta que o arquivo insurgente não se define pela produção de novos conteúdos, mas pela reorganização dos regimes de visibilidade que tornam o passado legível. Em contextos marcados por apagamentos sistemáticos, mobilizar o arquivo não é apenas um gesto de rememoração, mas uma forma de intervenção sobre as próprias condições de produção da memória coletiva. É nesse deslocamento que se abre a possibilidade de pensar o patrimônio não como instância de conservação, mas como campo de disputa — e a arte como espaço privilegiado de reconfiguração de suas formas de transmissão.

Arquivo, memória e regimes de patrimonialização

É preciso, antes de prosseguir, delimitar o sentido em que o termo memória é aqui mobilizado, dado o caráter polissêmico e disputado dessa noção no campo dos estudos da memória. Segundo Michael Pollak (1989), toda memória é seletiva e enquadrada: o que se lembra e o que se silencia resulta de disputas entre memórias oficiais e subterrâneas. Já Pierre Nora (1993) opõe memória — vivida, afetiva, não linear — a história — reconstrução crítica e sempre incompleta —, sugerindo que a ideia de uma memória "plena" ou "íntegra" é, em si, uma ficção retrospectiva, produzida quando a memória viva se converte em vestígio. Paul Ricoeur

(2007) aprofunda esse ponto ao mostrar que toda memória convive estruturalmente com o esquecimento, de modo que não há memória "restaurável" em sua totalidade, apenas reconstruções sempre parciais do passado. É nesse sentido preciso, não como perda a ser reparada, mas como condição constitutiva de toda memória, que as expressões "memória plena", "memória perdida" e "estabilização da memória" serão empregadas ao longo deste artigo: não como estados alcançáveis, mas como horizontes regulativos que os regimes de patrimonialização e os próprios arquivos tentam (sem sucesso) fixar.

Pensar o arquivo no interior das disputas contemporâneas pela memória implica deslocá-lo de sua aparência técnica para compreendê-lo como operador estético-político. Não se trata apenas de um dispositivo de guarda, mas de um regime de organização do visível, responsável por estabelecer as condições sob as quais o passado pode aparecer como inteligível. Nesse sentido, o arquivo não apenas conserva vestígios, mas participa ativamente da produção das formas de reconhecimento histórico.

Essa compreensão encontra um de seus pontos de inflexão na reflexão de Jacques Derrida (2001), para quem o arquivo deve ser pensado a partir de sua relação constitutiva com o poder. Ao afirmar que "não há poder político sem controle do arquivo", Derrida desloca o problema da memória do campo da preservação para o da autoridade (DERRIDA, 2001). O arquivo não é apenas o lugar onde o passado é guardado, mas onde se definem os critérios que determinam o que deve ser preservado, o que pode ser esquecido e sob quais condições algo se torna legível como memória. Trata-se, portanto, de um dispositivo que articula simultaneamente conservação e exclusão, inscrição e apagamento.

Essa dimensão torna-se ainda mais evidente quando se considera que o arquivo opera segundo o princípio da consignação, conceito empregado por Derrida (2001) para designar o ordenamento, a classificação e a reunião dos vestígios em um sistema de inteligibilidade. Ao reunir, organizar e hierarquizar documentos, ele não apenas registra o passado, mas institui um princípio de leitura que orienta sua interpretação. Nesse processo, aquilo que escapa aos critérios de classificação tende a ser relegado à condição de resto — um excedente que permanece à margem das narrativas legitimadas. O arquivo, nesse sentido, não é um espelho da memória, mas uma de suas instâncias de produção.

É nesse ponto que a articulação com Jacques Rancière (2009) se torna decisiva. Se, como propõe o autor, a política se configura como disputa em torno da partilha do sensível — isto é, sobre o que pode ser visto, dito e reconhecido —, o arquivo pode ser compreendido como

uma de suas tecnologias fundamentais. Ele participa de um regime que distribui lugares, define formas de visibilidade e estabelece os limites do dizível, operando não apenas como instrumento de registro, mas como dispositivo que organiza a experiência sensível do passado.

Pensado a partir dessa chave, o arquivo aproxima-se daquilo que Rancière (1996) denomina "polícia": não no sentido de repressão direta, mas como o sistema que organiza a ordem do sensível, estabilizando as formas de percepção e reconhecimento. Nesse regime, a memória não aparece como campo aberto, mas como espaço estruturado por critérios que determinam quem pode aparecer, sob quais formas e em quais condições. O arquivo, portanto, não apenas conserva a memória, mas participa da distribuição desigual de sua visibilidade.

Essa perspectiva permite compreender a centralidade do dissenso. Longe de se reduzir à divergência de opiniões, o dissenso consiste na ruptura dos regimes que definem o que pode aparecer, introduzindo uma fratura na ordem sensível (RANCIÈRE, 1996). Quando aplicado ao campo do arquivo, ele permite pensar práticas que não apenas contestam conteúdos históricos, mas intervêm nas próprias condições de sua legibilidade. Trata-se de operações que deslocam os critérios de reconhecimento, fazendo emergir aquilo que não possuía lugar no interior das narrativas instituídas.

É nesse horizonte que o conceito de patrimonialização deve ser reinscrito. Frequentemente compreendida como processo técnico de preservação, a patrimonialização pode ser pensada, à luz dessas formulações, como regime de estabilização da memória. Ao selecionar determinados objetos, práticas ou narrativas como dignos de transmissão, ela institui uma forma específica de relação com o passado, definindo aquilo que deve ser reconhecido como legado comum. O patrimônio, nesse sentido, não apenas conserva, mas organiza a memória coletiva segundo critérios de valor historicamente situados.

Tal processo implica necessariamente operações de exclusão. Ao mesmo tempo em que consagra determinados elementos como patrimônio, ele relega outros à invisibilidade, produzindo uma memória que se constitui tanto pelo que preserva quanto pelo que silencia. Como observa Achille Mbembe (2018), o arquivo colonial — e, por extensão, suas formas contemporâneas — opera por meio de uma lógica de seleção que não apenas registra, mas produz as condições de existência dos sujeitos no interior da história³. O que não é arquivado,

³Sobre o uso de imagens científicas na construção de hierarquias raciais, ver: SCHWARCZ, Lília Moritz. O espetáculo das raças. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ou o que é arquivado sob determinadas condições, permanece submetido a regimes de invisibilidade que atravessam o presente.

Nesse contexto, a arte contemporânea emerge como campo privilegiado de intervenção. Ao mobilizar arquivos, imagens e vestígios, determinadas práticas artísticas não se limitam a recuperar conteúdos esquecidos, mas tensionam os próprios regimes que organizam sua visibilidade. Como sugere Hal Foster (2004), o chamado “impulso arquivístico” não visa restaurar uma totalidade perdida, mas operar sobre fragmentos, restos e lacunas, reconfigurando-os em novas constelações de sentido⁴.

Esse gesto retira o arquivo de sua função conservadora e o converte em procedimento crítico de leitura do passado — não mais um lugar de guarda, mas um método de trabalho sobre os restos que ele mesmo produz.

Essa inflexão implica uma transformação no estatuto da imagem de arquivo. Ela deixa de operar como evidência de um passado estabilizado para tornar-se superfície de disputa entre temporalidades. O que está em jogo não é “a restituição de uma memória plena” — no sentido acima referido —, mas a exposição das fraturas que a constituem. Nesse sentido, trabalhar com o arquivo não significa simplesmente ativar conteúdos, mas intervir nas condições que tornam esses conteúdos legíveis.

É a partir dessa perspectiva que se torna possível retomar o conceito de arquivo insurgente. Se o arquivo, enquanto dispositivo, participa da estabilização da memória, o arquivo insurgente designa práticas que operam sua desestabilização. Não se trata de produzir um contra-arquivo no sentido de substituir conteúdos, mas de intervir nos regimes de visibilidade que sustentam a própria ideia de arquivo. Sua força não reside na acumulação, mas no deslocamento: na capacidade de reabrir o passado como campo de disputa, expondo suas lacunas e reinscrevendo seus silêncios.

Assim compreendido, o arquivo insurgente não designa um conjunto de documentos, mas uma operação. Ele se realiza por meio de procedimentos como montagem, rasura, deslocamento e reinscrição, que instauram temporalidades não lineares e tensionam as formas de leitura

⁴FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Denilson Baniwa – 35ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://bienal.org.br>. Acesso em: 29 de março de 2026.

estabilizadas. Ao fazê-lo, desloca também o próprio campo do patrimônio, evidenciando seu caráter contingente e atravessado por relações de poder.

É nesse quadro que se inscrevem as práticas de Rosana Paulino e Denilson Baniwa. Em ambas, o arquivo não aparece como fonte de autoridade, mas como matéria de intervenção. Seus trabalhos não buscam restaurar a integridade do documento, mas expor sua condição fragmentária, atravessada por violência, silêncio e apagamento. Ao fazê-lo, não apenas respondem às lacunas da memória, mas as tornam operativas, transformando o arquivo em campo de disputa e o patrimônio em problema.

Rosana Paulino: memória como marca e reinscrição do arquivo

A obra de Rosana Paulino se inscreve em um campo de práticas que tensionam o arquivo não apenas em sua dimensão documental, mas em sua materialidade histórica. Em vez de operar com imagens como evidências transparentes de um passado, a artista mobiliza arquivos visuais produzidos sob regimes coloniais de saber, deslocando-os de sua função classificatória para expor a violência que os constitui. Seu gesto não se orienta pela “restituição de uma memória perdida”, entendida como totalidade inalcançável (RICOEUR, 2007), mas pela reinscrição crítica das condições que produziram seu apagamento.

Nesse sentido, seu trabalho se estrutura a partir de uma relação tensa com imagens oriundas do racismo científico do século XIX. Essas imagens, concebidas como instrumentos de observação, classificação e controle, operam segundo uma lógica que reduz o corpo negro à condição de objeto mensurável. O arquivo, aqui, não apenas registra, mas produz uma ontologia: ele institui o corpo como coisa, como superfície de inscrição de um saber que o precede e o determina.

A operação de Paulino incide precisamente sobre esse regime. Ao reapropriar essas imagens, a artista não busca restaurar uma identidade anterior ao arquivo, mas tensionar o dispositivo que a negou. Trata-se de um gesto que desloca o arquivo de sua função probatória para instaurá-lo como campo de intervenção. A imagem deixa de operar como evidência e passa a funcionar como superfície sobre a qual se inscrevem novas relações entre memória, corpo e história.

Essa inflexão ganha forma particularmente incisiva na série Assentamento (2013), em que fotografias de mulheres negras, provenientes de arquivos científicos, são reorganizadas por

meio de cortes, repetições e, sobretudo, costuras. Ao intervir diretamente sobre essas imagens, Paulino não apenas altera sua forma, mas reconfigura seu regime de legibilidade, instaurando uma tensão entre o que é visível e aquilo que resiste à representação.

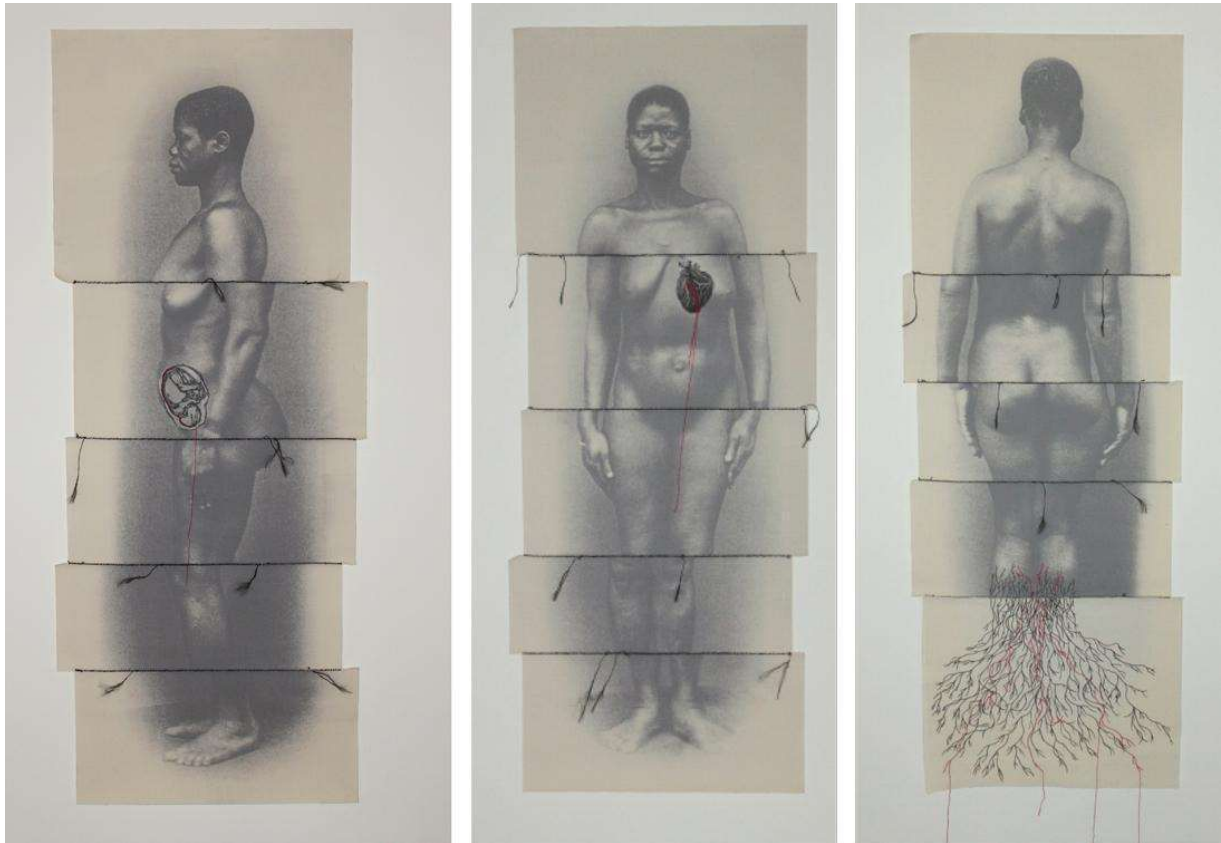


Figura 1 – PAULINO, Rosana. *Assentamento*, 2013. Instalação. Impressão digital sobre tecido, costura, bordado, raízes, fardos de madeira e outros materiais. Dimensões variáveis. Acervo da artista. **Fonte:** PAULINO, Rosana. *Assentamento*. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br>. Acesso em: 8 jul. 2026.

A costura, aqui, não se reduz a elemento formal. Ela opera como gesto ambivalente: ao mesmo tempo em que recompõe, evidencia a ruptura. As linhas que atravessam os corpos não restauram uma unidade, mas tornam visível sua impossibilidade. O que se apresenta não é um corpo reconstituído, mas um corpo atravessado, marcado por uma história de violência que não pode ser apagada. A imagem, assim, deixa de funcionar como representação de um sujeito para afirmar-se como campo de inscrição de uma memória que insiste em sua fratura.

Essa operação desloca o arquivo de uma economia da prova para uma economia da marca. O que está em jogo não é a veracidade do documento, mas a inscrição de uma experiência que ele não pôde conter. A imagem deixa de garantir acesso ao passado e passa a operar como superfície em que esse passado é reativado sob a forma de tensão. Trata-se de uma memória que não se apresenta como continuidade, mas como insistência de uma violência que atravessa o presente.

Essa dimensão se radicaliza na série *Bastidores* (1997), em que rostos de mulheres negras são atravessados por costuras que interceptam olhos, bocas e pescoços. Aqui, a intervenção incide diretamente sobre os órgãos da visão e da fala, explicitando os mecanismos históricos de silenciamento e invisibilização que estruturam a produção dessas imagens.



Figura 2 – PAULINO, Rosana. *Bastidores*, 1997. Imagem transferida sobre tecido, bastidor de madeira e linha de costura. 30 cm de diâmetro. Coleção Pinacoteca de São Paulo. **Fonte:** PINACOTECA DE SÃO PAULO. *Rosana Paulino – Bastidores*. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br>. Acesso em: 29 mar. 2026.

Nessas obras, o corpo não aparece como unidade expressiva, mas como superfície sobre a qual se inscrevem forças que o excedem. A imagem, longe de oferecer acesso à interioridade do sujeito, evidencia sua captura por um regime que o reduz a objeto. Ao mesmo tempo, essa captura não se apresenta como destino irrevogável. Ao reinscrever essas imagens, Paulino impede sua estabilização como documentos de saber, deslocando seu regime de leitura.

O que emerge, então, não é o corpo classificado, mas o corpo que resiste à classificação — não pela afirmação de uma identidade plena, mas pela exposição da violência que a constituiu. Trata-se de um gesto que não reconcilia o passado, mas insiste em sua fratura, tornando-a visível como condição de leitura. A memória, nesse contexto, não é restaurada, mas reinscrita como marca.

Esse deslocamento implica uma transformação decisiva no estatuto do arquivo. Ele deixa de operar como instância de autoridade para tornar-se campo de disputa. Ao intervir em sua materialidade, Paulino não apenas denuncia sua violência, mas reconfigura suas condições de funcionamento, convertendo-o em espaço de contestação.

É nesse ponto que sua prática pode ser compreendida como uma das formulações mais incisivas do que aqui se propõe como arquivo insurgente. Não porque produza um novo acervo, mas porque intervém nos modos de funcionamento do arquivo existente. Sua operação não consiste em substituir conteúdos, mas em deslocar os regimes de visibilidade que sustentam sua legibilidade.

Ao fazê-lo, a artista não oferece reconciliação com o passado, mas insiste em sua abertura. O arquivo deixa de operar como garantia de verdade para afirmar-se como superfície de conflito, atravessada por marcas que não podem ser apagadas. É precisamente nessa impossibilidade que se inscreve a potência crítica de sua obra: ao tornar visível a fratura, Paulino transforma o silêncio em gesto e a lacuna em forma.

Denilson Baniwa: imagem, arquivo e disputa dos regimes de patrimonialização

Se, na obra de Rosana Paulino, o arquivo é atravessado por um gesto de reinscrição que incide sobre a materialidade da imagem, na prática de Denilson Baniwa o deslocamento opera em outra direção: não se trata apenas de intervir sobre conteúdos arquivísticos, mas de tensionar o regime de produção de imagens que sustenta o próprio arquivo. O problema não é apenas o que se arquiva, mas como se constitui aquilo que pode ser reconhecido como imagem histórica.

Nesse sentido, sua obra se estrutura a partir de uma relação crítica com imagens produzidas no contexto da colonização das Américas. Gravuras, registros visuais, narrativas iconográficas e linguagens herdadas da tradição ocidental são mobilizados não como documentos a serem recuperados, mas como dispositivos a serem tensionados. Essas imagens, longe de serem neutras, participam da construção de um regime de visibilidade que institui o indígena como objeto de observação, classificação e controle.

A operação de Baniwa incide precisamente sobre esse regime. Desde seus trabalhos iniciais — marcados pela intervenção sobre gravuras coloniais — até produções mais recentes de caráter instalativo e participativo, o artista realiza “intromissões no arquivo” com o objetivo de fragilizar a linearidade histórica que sustenta a narrativa da colonização. Ao fazê-lo, desloca o arquivo de sua função de estabilização para instaurá-lo como campo de disputa temporal.

Esse deslocamento não se limita à crítica da imagem enquanto representação, mas incide sobre sua própria condição de evidência. Ao operar por meio de apropriações, sobreposições e reconfigurações visuais, Baniwa introduz ruídos que impedem a estabilização da imagem como documento. O que antes operava como registro do passado passa a evidenciar sua condição construída, tornando visível a violência implicada em sua produção.

Essa operação ganha espessura quando articulada à questão da temporalidade. Como indicam seus trabalhos recentes, o artista investe na introdução de temporalidades indígenas no interior de instituições artísticas, tensionando a lógica linear do tempo histórico ocidental. Instalações como Kwema/Amanhecer (2023), que articulam cultivo, partilha e transformação ao longo do tempo expositivo, deslocam a obra do campo da representação para o da experiência, fazendo da memória um processo vivido e coletivo.



Figura 3 – BANIWA, Denilson. *Kwema/Amanhecer*, 2023. Instalação apresentada na 35ª Bienal de São Paulo – *Coreografias do impossível*. São Paulo, 2023. **Fonte:** FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Denilson Baniwa – *Kwema/Amanhecer*. Disponível em: <https://bienal.org.br>. Acesso em: 29 mar. 2026.

Nessas operações, a imagem deixa de funcionar como índice de um passado estabilizado para afirmar-se como dispositivo de produção de temporalidade. O arquivo não é apenas reconfigurado em seu conteúdo, mas tensionado em sua própria lógica, na medida em que sua função de ordenar o tempo é interrompida. O que emerge não é uma nova narrativa, mas a exposição da historicidade como campo de disputa.

É nesse ponto que a fabulação deve ser compreendida com precisão. Em Baniwa, ela não se apresenta como produção de um imaginário alternativo no sentido compensatório, mas como procedimento crítico que intervém na lógica documental. Ao mobilizar cosmologias indígenas, linguagens híbridas e estratégias de deslocamento visual, o artista suspende a autoridade do arquivo como instância de verdade, tornando visível sua dimensão construída e contingente.

Essa operação se articula diretamente com os processos de patrimonialização. Se o patrimônio se organiza como regime de estabilização da memória — selecionando, preservando e legitimando determinados vestígios —, a prática de Baniwa atua na direção oposta, expondo a violência implicada nesses critérios de seleção. Ao tensionar imagens e narrativas que compõem o imaginário nacional, o artista evidencia como o patrimônio participa da produção de uma memória excludente.

Nesse sentido, sua obra não apenas intervém no arquivo, mas desloca os próprios critérios que definem o que pode ser reconhecido como patrimônio. Ao introduzir temporalidades não lineares, formas de conhecimento não ocidentais e modos coletivos de produção de memória, Baniwa desestabiliza o regime que sustenta a patrimonialização como operação de fixação do passado — no sentido de uma memória enquadrada, cf. Pollak (1989).

Essa dimensão aproxima sua prática das reflexões de Achille Mbembe (2018) sobre o arquivo como tecnologia de poder, particularmente no contexto colonial. Ao tensionar os dispositivos que regulam a produção e a circulação das imagens, o artista não apenas denuncia a violência do arquivo, mas intervém em suas condições de legibilidade, impedindo sua naturalização como forma neutra de representação.

O que emerge, então, não é a substituição de um regime de verdade por outro, mas a exposição da imagem como campo de disputa. O visível deixa de operar como evidência para tornar-se problema, atravessado por relações de poder que determinam suas condições de aparecimento.

É nesse ponto que a prática de Baniwa se articula ao conceito de arquivo insurgente. Se, em Paulino, essa insurgência se dá por meio da reinscrição da marca, em Baniwa ela opera como desestabilização do regime que define o que pode ser arquivado. Trata-se de uma intervenção que não apenas reabre o passado, mas impede sua estabilização como narrativa única, deslocando também os critérios pelos quais certas imagens e memórias são convertidas em patrimônio.

Ao fazê-lo, o artista não oferece uma alternativa conciliadora ao arquivo, mas insiste em sua instabilidade. O que se produz não é uma nova ordem da memória, mas a intensificação de sua condição disputada. O arquivo deixa de operar como fundamento para afirmar-se como campo de conflito — e é nessa tensão que se inscreve a potência crítica de sua prática.

Esse deslocamento operado por Baniwa permite avançar uma questão decisiva: se o arquivo, enquanto dispositivo, organiza não apenas o que é preservado, mas o que pode ser percebido como passado, então intervir sobre o regime da imagem implica intervir sobre a própria ontologia do histórico. Não se trata, portanto, de uma crítica externa ao arquivo, mas de uma operação imanente que desestabiliza suas condições de funcionamento.

É nesse ponto que a noção de fabulação adquire um estatuto preciso. Diferentemente de uma leitura que a reduziria a invenção ou ficcionalização, a fabulação, aqui, deve ser compreendida como procedimento de deslocamento do regime de verdade que sustenta o documento. Ao introduzir narrativas que não se submetem à lógica evidencial do arquivo ocidental, Baniwa não nega o passado, mas suspende sua estabilização como dado. A fabulação não substitui o arquivo: ela o desorganiza.

Esse gesto implica uma transformação profunda na relação entre imagem e temporalidade. Se o arquivo moderno se estrutura a partir de uma concepção linear do tempo — orientada por sequências, causalidades e progressões —, a introdução de temporalidades indígenas opera uma ruptura nesse regime. O tempo deixa de ser sucessão homogênea para afirmar-se como coexistência de camadas, como campo de intensidades que não se deixam reduzir à cronologia.

Nesse sentido, as práticas de Denilson Baniwa podem ser compreendidas como operações de anacronismo ativo, tal como proposto por Didi-Huberman (2013), para quem o anacronismo não constitui um erro de temporalidade, mas um método de leitura que faz colidir tempos heterogêneos no interior da própria imagem. Segundo o autor, toda imagem carrega em si uma "sobrevivência" (*Nachleben*) de formas e memórias que resistem à cronologia linear da história da arte (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 29-31). Ao inserir elementos contemporâneos em gravuras coloniais, ao sobrepor linguagens visuais distintas e ao instaurar dispositivos processuais em contextos institucionais, Baniwa desestabiliza a ordem temporal que sustenta o arquivo, expondo-o não como registro fechado do passado, mas como campo ainda em disputa.

Essa desestabilização incide diretamente sobre os regimes de patrimonialização. Se o patrimônio se funda na estabilização de uma narrativa sobre o passado — transformando determinados vestígios em referências fixas de identidade —, a introdução de temporalidades não lineares impede essa fixação. O que se coloca em crise não é apenas o conteúdo do patrimônio, mas sua própria lógica de constituição.

Nesse ponto, torna-se possível identificar uma diferença decisiva entre as operações de Paulino e Baniwa, sem que isso implique oposição. Enquanto Paulino reinscreve o arquivo ao evidenciar suas marcas de violência, operando no interior de sua materialidade, Baniwa desloca o regime que define o que pode ser reconhecido como arquivo. Se, em um caso, a insurgência se manifesta como marca, no outro ela se realiza como desorganização da ordem que sustenta a visibilidade.

Essa distinção permite aprofundar o conceito de arquivo insurgente. Ele não designa uma forma única de operação, mas um campo de práticas que intervêm, por diferentes vias, nos regimes de visibilidade que tornam o passado inteligível. Sua unidade não está nos procedimentos, mas na direção crítica: em todos os casos, trata-se de desestabilizar a naturalização do arquivo como instância neutra.

Nesse sentido, o arquivo insurgente não se opõe ao arquivo institucional como seu exterior, mas o atravessa. Ele emerge no interior de seus próprios dispositivos, operando deslocamentos que tornam visíveis suas fraturas. Não se trata de negar o arquivo, mas de expor sua historicidade, isto é, sua inscrição em relações de poder que determinam suas condições de emergência.

Essa perspectiva permite, ainda, deslocar a própria compreensão da arte contemporânea. Longe de se limitar à produção de objetos ou imagens, ela se afirma como campo de intervenção sobre os regimes que organizam a experiência sensível. Ao mobilizar o arquivo, tais práticas não apenas produzem novas formas, mas reconfiguram as condições de visibilidade do passado, instaurando zonas de indeterminação que impedem sua estabilização.

É precisamente nessa indeterminação que se inscreve sua potência crítica. Ao tornar o arquivo instável, ao expor suas lacunas e ao introduzir temporalidades dissidentes, essas práticas não oferecem uma nova totalidade, mas insistem na abertura do passado como campo de disputa. O que está em jogo não é a substituição de uma narrativa por outra, mas a suspensão das condições que tornam possível sua fixação.

A instabilidade do arquivo e a política da memória

A análise desenvolvida ao longo deste artigo permite sustentar que aquilo que se convencionou compreender como arquivo — enquanto instância de guarda, preservação e transmissão — deve ser radicalmente deslocado para o campo da disputa. Longe de operar

como repositório neutro de vestígios, o arquivo revela-se como dispositivo que regula as condições de visibilidade do passado, definindo não apenas o que pode ser lembrado, mas sob quais formas essa lembrança se torna inteligível no interior do comum. Como já indicado por Derrida (2001), não há arquivo sem uma estrutura de autoridade que determine seus critérios de consignação, o que implica reconhecer sua inserção constitutiva em relações de poder.

Esse deslocamento implica reconhecer que a memória não se constitui como continuidade, mas como campo atravessado por operações de seleção, exclusão e hierarquização. Ao articular essa perspectiva à noção de partilha do sensível em Rancière (2009), torna-se possível compreender o arquivo como uma das tecnologias fundamentais através das quais se distribuem os regimes do visível e do dizível, instituindo formas de pertencimento e exclusão que atravessam a experiência social. O arquivo, nesse sentido, não apenas registra a memória, mas participa ativamente da organização das condições sob as quais ela pode aparecer como comum.

É nesse ponto que a instabilidade do arquivo deixa de ser um problema a ser resolvido para afirmar-se como condição crítica. Se o arquivo opera historicamente pela estabilização — ordenando, classificando e fixando narrativas —, as práticas analisadas neste artigo evidenciam que sua potência política reside justamente naquilo que escapa a essa lógica: nas lacunas, nos restos, nos silêncios que insistem em atravessar suas estruturas. Tal perspectiva aproxima-se do que Hal Foster (2004) identifica como um deslocamento do arquivo de sua função conservadora para uma operação crítica sobre fragmentos e vestígios, na qual o que importa não é a totalidade, mas a reconfiguração de seus restos. A instabilidade, aqui, não é falha, mas fissura produtiva.

A obra de Rosana Paulino torna essa dimensão visível ao reinscrever, na materialidade da imagem, as marcas de uma violência que o arquivo não pôde — ou não quis — reconhecer. Ao intervir sobre fotografias oriundas do racismo científico, a artista desloca o documento de sua função probatória, convertendo-o em superfície de inscrição de uma memória que não se deixa estabilizar. A costura, enquanto gesto recorrente, não recompõe a unidade do corpo, mas evidencia sua impossibilidade, instaurando uma tensão entre visibilidade e apagamento. O que emerge, nesse processo, não é a restituição de um passado íntegro, mas a afirmação de sua fratura como condição de leitura.

Já na prática de Denilson Baniwa, a instabilidade do arquivo se manifesta em outro registro: não mais pela reinscrição da marca, mas pela desorganização do regime que sustenta

a própria ideia de imagem histórica. Ao tensionar gravuras coloniais, introduzir temporalidades indígenas e mobilizar procedimentos de fabulação, o artista intervém na lógica documental que estrutura o arquivo, suspendendo sua autoridade como instância de verdade. Baniwa deflagra que o passado é um campo de disputa carregado de temporalidades heterogêneas e de que sua estabilização expressa a vitória dos mais poderosos que também se utilizam da linearidade histórica.

Em ambos os casos, o que se evidencia é que o arquivo não pode ser pensado fora das condições que regulam sua própria legibilidade. Ele não apenas conserva a memória, mas participa de sua produção, organizando os modos pelos quais certas experiências se tornam visíveis, enquanto outras permanecem relegadas à condição de resto. Como sugere Mbembe (2018), o arquivo, particularmente em contextos marcados pela colonialidade, opera como tecnologia de poder que produz as condições de existência histórica dos sujeitos, definindo não apenas o que é preservado, mas quem pode aparecer na história.

Intervir no arquivo, portanto, não significa apenas recuperar conteúdos esquecidos, mas transformar as próprias condições que tornam possível sua inscrição como memória. É nesse horizonte que o conceito de arquivo insurgente se consolida como ferramenta analítica. Não se trata de designar um conjunto de práticas homogêneas, nem de propor a substituição de um arquivo por outro, mas de identificar operações que tensionam os regimes de visibilidade que sustentam a produção do passado. Sua força não reside na acumulação de documentos, mas na capacidade de desestabilizar as formas pelas quais esses documentos se tornam inteligíveis.

Essa desestabilização incide diretamente sobre os processos de patrimonialização. Se o patrimônio se apresenta como instância de estabilização da memória — selecionando determinados vestígios como dignos de transmissão —, as práticas analisadas revelam seu caráter contingente e excludente. Ao evidenciar os critérios que orientam essa seleção, tais práticas não apenas ampliam o campo do visível, mas expõem a violência implicada na constituição do que se reconhece como legado.

Nesse sentido, a política da memória não se define pela conservação do passado, mas pela disputa em torno de suas condições de aparecimento. O que está em jogo não é a fidelidade a um referente histórico, mas a reorganização dos regimes que tornam esse referente visível. A memória, assim, deixa de ser pensada como conteúdo para afirmar-se como campo de forças, atravessado por relações de poder que determinam suas formas de inscrição.

A arte contemporânea, ao mobilizar o arquivo como procedimento, ocupa um lugar decisivo nesse processo. Longe de se limitar à representação, ela intervém nos modos de produção do visível, instaurando fissuras nos regimes que organizam a experiência histórica. Ao fazê-lo, não oferece uma nova totalidade, mas insiste na abertura do passado como campo de disputa, impedindo sua estabilização como narrativa única.

É precisamente nessa recusa da estabilização que se inscreve a potência crítica do arquivo insurgente. Ao tornar visível a instabilidade que atravessa o arquivo, ele não apenas desnatura suas formas de funcionamento, mas reativa a memória como espaço de conflito. O que se produz não é uma nova ordem do passado, mas a intensificação de sua condição disputada — não como impasse, mas como possibilidade.

Dessa forma, pensar a instabilidade do arquivo implica reconhecer que toda política da memória é, necessariamente, uma política do sensível. Trata-se de intervir não apenas sobre o que é lembrado, mas sobre as condições que tornam essa lembrança possível. E é justamente nesse deslocamento — da memória como conteúdo à memória como regime — que se abre a possibilidade de uma prática crítica capaz de reconfigurar as formas de relação entre arte, história e poder.

Referências bibliográficas

ALVES, Bruno Oliveira; SILVEIRA, Luciana Martha. Os deslocamentos de sentido na série *Bastidores*, de Rosana Paulino. In: COLÓQUIO DE FOTOGRAFIA DA BAHIA, 2., 2018, Salvador. *Anais [...]* Salvador: UFBA, 2018. v. 1, n. 1, p. 155-167.

BISPO, Alexandre Araújo. Mulher, negra e artista: a estética crítica de Rosana Paulino. Enciclopédia Itaú Cultural. São Paulo: Itaú Cultural, [s.d.]. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa11422/rosana-paulino>. Acesso em: 8 jul. 2026.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade; Editora UNESP, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

FOSTER, Hal. An archival impulse. *October*, Cambridge, n. 110, p. 3-22, Autumn 2004.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Denilson Baniwa – Kwema/Amanhecer. 35ª Bienal de São Paulo – coreografias do impossível. Curadoria de Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://bienal.org.br>. Acesso em: 29 mar. 2026.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 2002.

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

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. *Projeto História*, São Paulo, n. 10, p. 7-28, 1993.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989.

RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. O desentendimento: política e filosofia. São Paulo: Editora 34, 1996.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil (1870–1930). São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

SMITH, Laurajane. *Uses of Heritage*. London: Routledge, 2006.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. A inconstância da alma selvagem — e outros ensaios de antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Referências das imagens

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Denilson Baniwa – 35ª Bienal de São Paulo. Disponível em: <https://bienal.org.br>. Acesso em: 29 de março de 2026.

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO. Audioguia – Kwema/Amanhecer. Disponível em: <https://bienal.org.br>. Acesso em: 29 de março de 2026.

PAULINO, Rosana. Assentamento, 2013. Disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br>. Acesso em: 29 de março de 2026.

PINACOTECA DE SÃO PAULO. Rosana Paulino – Bastidores, 1997. Disponível em: <https://pinacoteca.org.br>. Acesso em: 29 de março de 2026.