

Imagens inquietas¹

tecendo a história

Letícia Martins Santa Cruz

Resumo: O trabalho a seguir apresenta algumas reflexões que venho desenvolvendo na minha pesquisa sobre a *imagética do índio do sertão*. Partindo de um conjunto específico de imagens de expedição, minha tarefa tem sido lidar de forma bem direta com a interface entre arte e ciência, e sua relação com o saber histórico. Assim, o diálogo entre antropologia e história da arte tem sido bastante fértil no que diz respeito à produção de conhecimento e a constituição de vias alternativas à categorias como *objeto* e *representação*. Neste trabalho em específico, gostaria de apresentar um diálogo que faço entre a noção de *imagem lacunar* de Didi-Huberman (2011, 2013, 2017, 2018) e o conceito de *coisa* de Tim Ingold (2012). No primeiro caso, a imagem é pensada não como um *objeto* total e fechado, cuja apreensão poderia se dar por um conhecimento específico igualmente total, mas antes, como algo em constante expansão, cujos caminhos e relações não cessam de se constituir. Nesse mesmo caminho, Ingold (2012) repensa a produção de conhecimento num *ambiente sem objetos*, no qual as coisas são priorizadas nos seus fluxos e contra-fluxos, e sua existência tece e é tecida por linhas que deixam diversas *pontas soltas*. Diálogos como este tem me ajudado a revisitar essas imagens de expedição com novas perguntas para além do que elas *representam* sobre um contexto histórico específico, e mais em como elas podem nos ajudar, em diferentes configurações, a tencionar a memória iconográfica do Brasil, e assim redescobri-la de outras formas que redefinem a relação mesma que traçamos entre imagem e tempo, percebendo-as, assim, como *coisas vivas* (Samain, 2012).

Palavras-chave: *imagem lacunar*; *coisa*; linhas.

Introdução

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo “como de fato foi”. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ele relampeja no momento de perigo. (Benjamin, 2011 [1940], p. 224)

Durante a formulação do meu problema de pesquisa, pensei bastante sobre qual “área do conhecimento” ele pertencia. Por vezes parecia que a bússola apontava direto

¹ Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2024);

para história da arte ou filosofia da imagem. Ou por que não história cultural e material, já que a *memória*, ou melhor, sua formação, é parte crucial da investigação? Ora, o que interessa à antropologia uma pesquisa que parte, basicamente, de acervos compostos por imagens “históricas”?

No caso dessa pesquisa, aquilo que é chamado de artefatos e “arte etnográfica” não compõem o conjunto principal do acervo. Nem mesmo imagens produzidas por mim ou outros antropólogos são o foco desta pesquisa. Aliás, o ponto de partida do acervo, podemos chamar assim, são imagens de uma época que a antropologia enquanto disciplina nem havia se formado ainda. Volto, então, à pergunta: o que essa pesquisa interessa à antropologia? E respondo de antemão: bastante.

Sempre houve um vento que me empurrava de volta à antropologia. Eu poderia estar lendo Strathern (2014) discutindo as etnografias como ficções persuasivas, ou Latour em seu campo nos laboratórios – sobretudo, quando, posteriormente, ele declara que “jamais fomos modernos” (2019) –. Eu poderia estar lendo até Viveiros de Castro (1979) refletindo sobre a fabricação do corpo entre os Yawalapiti não importava, todas as questões levantadas pelos autores pareciam, de alguma forma, ressoar sobre meu trabalho. O motivo disso hoje me parece mais evidente: o pensamento antropológico atravessa meu problema do início ao fim. A não universalidade de categorias, a centralidade das relações – tecelãs, não externas – e o estabelecimento das diferenças na produção de conhecimento são, pode-se dizer, os pilares na maneira como trabalho com as imagens da pesquisa. A imagética do sertão é, antes de tudo, sobre a invenção do outro, e como essa invenção perpassa a invenção de outras categorias como natureza/cultura, sociedade/indivíduo, inclusive, humanos/não-humanos. Em suma, o pensamento é um fenômeno criativo, e o saber-moderno, apesar de se encarar absoluto, não escapa dessa sina.

Assim, a imagem como *representação* não se esgota enquanto um problema político-epistemológico, mas é, antes, um problema *ontológico*. A noção de *representação*, assim como a noção de *objeto*, só é possível nesse *fundo virtual* (Viveiros, 2002) cujo pensamento se organiza a partir de *unidades* — totais ou parciais, mas sempre *unidades* (Deleuze e Guattari, 1995). Portanto, diz sobre uma forma específica de conhecer e organizar este conhecimento, na qual a imagem torna-se “instrumento” de *representação* de um *objeto*. Ao reorganizar as imagens em pranchas e tecer novas relações em diferentes combinações, admito o caráter provisório (Strathern, 2014) e sempre aberto do conhecimento. Ele existe apenas *ao longo* das relações. Isto é, não uma

relação entre *unidades*, mas relações tecelãs, cujas linhas formam o que Ingold chamou de *coisa* (*thing*) – um parlamento de linhas. Distanciamos, assim, do objeto, essa existência monolítica e fechada dos fenômenos. Passamos a compreender as imagens como lacunares (DIDI-HUBERMAN, 2013; 2018; 2019) . Uma imagem nunca está fechada, ao contrário, como nuvens que se expandem continuamente (IDEM) há sempre novas associações possíveis, algumas podem, inclusive transformar sua natureza. Enfim a imagem é um *gesto* sempre inacabado. Pensar a imagem a partir da *mesa* ao invés do *quadro* (IBIDEM) é pensá-la para além dos escombros da *representação*. Ao inquieta-las explanamos o caráter imaginativo do conhecimento, por mais moderno que ele se nomeie.

Imagem como representação

Mas antes de avançar na nossa discussão, é preciso que se deixe bem claro o que quer dizer uma imagem *objeto*. No que diz respeito ao conjunto de imagens de expedição com o qual trabalho, esse problema pode ser dividido em duas partes. A primeira diz respeito à própria imagem nas expedições. Ora, as imagens de expedição *registram* certos “povos”, seus “costumes” e “artefatos”. Funcionam como uma espécie de “inventário humano”. Faz parte, assim, do ato de *descrever* e *ordenar*. A imagem *representa* o *objeto*. O “referente” é, portanto, *decalcado* (DELEUZE & GUATTARI, 1995, p.) e nomeado. Podemos ver isto operando de maneira evidente nas imagens de Alexandre R. Ferreira na sua expedição Viagem Filosófica (1783-1792). A divisão que opera entre imagem dos *tipos humanos* (Figura 1) e dos *artefatos* (Figura 2 e Figura 3) – logo aquilo que é humano e não-humano – do naturalista permanece nas expedições cujo registro passa pela fotografia – como vemos nas imagens de Marc Ferrez para a Exposição Antropológica Brasileira de 1882 (Figura 3).



Figura 1: prancha 1

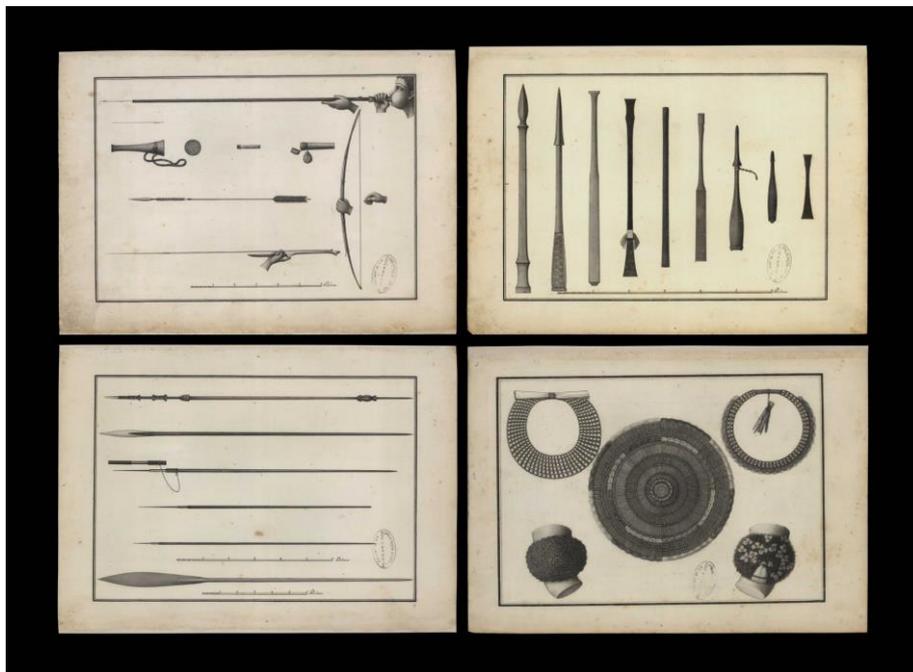


Figura 2: prancha 2



Figura 3: prancha 3

Portanto, no estatuto da *representação*, a imagem se reduz, assim, à *função* — no caso das expedições, como eu disse, *registrar*. Nesse sentido, ao interrogá-las devemos, igualmente, interrogar a própria noção de *registro* e, em extensão, a de noção de *documento*. Ela perpassa uma forma de *ver* que toma corpo na *observação* — uma observação positiva, atributo do scholar. Essa atitude irá perdurar em boa parte da atividade do antropólogo — no trabalho campo o antropólogo observa e partir dessas observação, minado de teorias científicas, ele produz sua etnografia. Ele estabelece, assim como os viajantes em outrora, a diferença e *como* ela opera. Assim, a diferença só é apreendida em seu potencial de *universalidade* pelo “olhar treinado” (CLIFFORD, 1998). A diferença crucial é que há um relativismo cultural operando. Relativismo este que a própria disciplina viu ser insuficiente para pensar a produção de conhecimento.

O problema do *registro* e do *documento* não se esgota nessa relação entre imagem e ciência que opera nas expedições. Ele se estende na transformação dessas imagens em “imagens históricas”, configurando a segunda parte do nosso problema. Pois, agora, a imagem ela mesma torna-se *objeto* de um saber específico. Ela passa a *representar* um *contexto*, seja ele “social”, “cultural” ou “histórico”. Acredito que um sobrevoo na *iconologia* de Panofsky (1991 [1957]) pode sintetizar melhor este problema. Esse movimento será esclarecedor na discussão sobre o estabelecimento do saber-moderno

enquanto saber absoluto, e como essa maneira de produzir conhecimento e organizar o mundo é crucial para a relação que o conhecimento traça com as imagens e com a *memória*.

A iconologia de Panofsky

Em 1957, Panofsky publica *O Significado nas Artes Visuais*. No seu célebre capítulo *Iconografia e Iconologia: uma introdução à arte renascentista*, o autor argumentou a necessidade de distinguir a Iconografia da Iconologia, diferença que iria servir de base do seu método. As preocupações do autor estão dispostas pela apreensão da imagem em sua *totalidade*. Isto é, interpretá-la consiste, necessariamente, em resolver o seu *enigma da esfinge* (Panofsky, 1991 [1957]). Para isso, o autor separou a *interpretação de uma imagem* em três etapas, todas passando por métodos de correção específicos. Tomando o quadro *Judite* de Francesco Maffei (Figura 4) fica mais claro os problemas deste método.

Judite ou Salomé? Uma via de mão única



Figura 4: *Judite*. Francesco Maffei (C. 1660-1670)

O autor retoma a questão que parece pairar constantemente sobre este quadro: aliás, quem está representada no quadro de Maffei: Judite ou Salomé? Como demonstra Panofsky (1991 [1957]), as fontes literárias não respondem por si só a essa pergunta. Salomé decapitou São João Batista e colocou sua cabeça em uma travessa de prata, mas o fez com as próprias mãos, e não com uma espada. Enquanto isso, Judite decapitou Holofernes com uma espada, mas colocou sua cabeça em um saco. Como então realizar uma interpretação exata do conteúdo do quadro? Como decifrar, afinal, este *enigma da esfinge*? Ora, aplicando os métodos de correção, responde o autor. Retomando a história dos tipos, deve-se, primeiro, investigar se há quaisquer retratos que sejam indiscutivelmente de Judite com uma travessa injustificada, ou o inverso, quaisquer retratos que sejam indiscutivelmente de Salomé com uma espada injustificada.

Panofsky (1991 [1957]) encontra um *tipo* Judite com a travessa, mas não o inverso. Deve-se, em seguida, indagar do *por que* dos artistas transferirem o motivo travessa de Salomé para Judite, e não o motivo espada de Judite para Salomé? Aplicando a história dos *tipos* e dos *sintomas*, o autor afirma que a espada era *signo* de virtude e justiça de muitos mártires cristãos, como é o caso de Judite, não podendo, assim, ser transferida a uma personagem lasciva como Salomé. Outro ponto importante, é que, segundo o autor, a cabeça de São João Batista na travessa se tornou uma imagem devocional isolada, estabelecendo, dessa forma, uma associação fixada entre os motivos das cabeças decapitadas e travessas. Logo, teríamos, segundo Panofsky, todos os elementos para afirmar que o quadro se trata de uma *representação* de Judite.

Isolar Judite, ao invés de seguir Salomé

O que fica claro no método de Panofsky (1991 [1957]) é uma atitude que atravessa toda a história da arte: a insatisfação com os paradoxos, a aversão às lacunas, a pressa em tornar uma imagem o mais inteligível possível. Em suma, sua completa insatisfação com o *não-saber* (Didi-Huberman, 2013). Por que, ao invés disso, a dualidade do quadro de Maffei não é uma questão a ser explorada? Por que essa dualidade, essa *lacuna*, é encarada pelo autor como um percalço, uma questão inicial cujo destino é a resposta única, sólida? Segundo Didi-Huberman (2013), essa negatividade inalienável do *não-saber* é o que configura a história da arte como um fenômeno moderno por excelência (Idem).

Além disso, a insistência do autor em métodos de correção para, assim, evitar qualquer “contaminação” da subjetividade do pesquisador na interpretação da obra,

remonta um problema há muito discutido na antropologia: o escamoteamento do *agenciamento* (DELEUZE & GUATTARI, 1995) do *scholar* na própria pesquisa. Parece haver um embaraço generalizado do saber-moderno em encarar que, por mais ele “objetivo” seu olhar, esse *agenciamento* jamais será retirado das relações que perpassam uma pesquisa e seus resultados. Ora, como abrir mão daquilo que separa a *Ciência* dos devaneios terrenos que o resto do mundo compartilha? Aquilo que diferencia da *crença* ou, então, da própria *arte*: sua tarefa em *apreender*, não em *imaginar*. Em suma, Panofsky (1991 [1957]) retoma esse *saber-positivo* sobre a obra de arte, cuja tarefa é dissecá-la de fora, sem transformá-la por dentro.

Entretanto, o reconhecimento da ação do pesquisador na sua produção, isto é, compreender que o *scholar* também faz parte de uma *cultura*, de um *contexto histórico-social* específico, pode resolver a superação de um positivismo poderoso, e até, desafiar a fábula do “olhar objetivo”, mas, não parece ser suficiente para lidar com a falência da noção mesma de “modernidade” (VIVEIROS DE CASTRO, 2017, p. 273), e os efeitos que esse conceito produz – sobretudo no que diz respeito à *invenção do outro*. Se fosse, nosso problema teria sido resolvido ainda na disciplina de história, com os *Annales*, ou então na hermenêutica de Dilthey, cuja noção de *verdades relativas* é fundamental. Ora, na antropologia teríamos parado no *relativismo cultural* e decretá-lo como fim de qualquer potencial colonial no conhecimento. Entretanto, ficou claro que, sobretudo após os anos 80 (ORTNER, 2011[1984]), o *relativismo cultural* não deu conta dos problemas políticos-epistemológicos que constituem a produção do saber. A autoridade do *scholar* permanecia como centro difusor do descortinamento do mundo, ele permanecia *fora* <<identificando>> *particularidades* e <<definindo>> as *totalidades* (CLIFFORD, 1998; STRATHERN, 2014; VIVEIROS DE CASTRO, 2017). O *outro* era um dado, não produtor de *conceitos* (VIVEIROS DE CASTRO, 2002). O potencial epistemológico não é privilégio da modernidade.

Foi preciso então que a antropologia “virasse uma chave”, que encarasse o problema da produção do saber não apenas como um problema político-epistemológico, mas *ontológico*. Foi necessário que fôssemos além da perspectiva que há vários *pontos de vista* de um mundo, um mundo de antemão concreto, como se fosse um problema de *interpretação*. Quando acolhemos a alteridade na tensão ontológica que ela produz, percebemos que *os outros*, ou o *Outrem* é expressão de um mundo possível (IDEM). A antropologia como *filosofia viva* (INGOLD, 2011) nos previne das armadilhas da universalidade, nos dá, enfim, uma série de ferramentas para refletir sobre outras

disciplinas, como a história da arte, por exemplo. Como bem localiza Viveiros de Castro (2002, p. 119):

A “arte da antropologia” (Gell 1999), penso eu, é a arte de determinar os problemas postos por cada cultura, não a de achar soluções para os problemas postos pela nossa. E é exatamente por isso que o postulado da continuidade dos procedimentos é um imperativo epistemológico. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 119)

Dito de outra forma, quando acolhemos a tensão ontológica produzida na alteridade evidenciamos o caráter inventivo de nossas categorias, da própria produção de conhecimento. Conceitos como cultura e natureza, sociedade e indivíduo, humano e não-humano, até corpo e artefato, deixam de ser encarados como *unidades* transculturais, mas, talvez, algo que se forma *ao longo* de relações tecelãs. Em extensão, o *objeto* deixa de ser reificado, tendo em vista que este depende de uma existência monolítica. Assim, imaginar volta a ser possível – e em um mundo no qual as noções de modernidade e o progresso nos levou direto para um cataclisma, isso nunca foi tão necessário.

No caso da pesquisa com imagens esse movimento toma vias instigantes, sobretudo na sua relação com a memória. Reduzir a imagem como *sintoma* de um *contexto*, seja este chamado de *cultural* ou *sócio-histórico*, seria transformá-la novamente em *objeto*. A noção de *sintoma* supõe que imagem e *contexto* possuem uma relação de externalidade. Dito de outra forma, o *contexto* age como uma entidade discreta (STRATHERN, 2014) cujo o resto se conecta de maneira ou se desenrola de maneira externa a ele. A imagem é encerrada na representação. Sua vida é sugada. Sua existência inquieta é suplantada por uma presença morta, taxidermizada, paralisada para que o olhar dissecador do *scholar* moderno.



Figura 7: prancha 6

É nesse passo que acolho as noções de *coisa* (INGOLD, 2012) e *imagem-lacunar* (DIDI-HUBERMAN, 2011, 2013, 2017, 2018) e as coloco em diálogo. Acredito que a discussão antropológica tem muito a oferecer em novas experimentações na pesquisa com imagens. E, na mesma proporção, as imagens têm muito a oferecer para a antropologia, sobretudo na sua construção de um pensamento que acolha a dimensão imaginativa do conhecimento. Tem algo na natureza inquietante da imagem. Acredito que é exatamente isso que Didi-Huberman (2013) chamou do *não-saber*. Em vez de objetos inertes, as imagens são *forças* que tensionam constantemente os *tempos* de maneira intermitente e descontínua (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 20).

Imagens e suas linhas: as imagens como forças

A crítica de Ingold (2012) ao *objeto*, na qual ele mobiliza o conceito de *coisa*, está diretamente relacionado com o problema da *forma*, esta que “(...) passou a ser vista como imposta por um agente com um determinado fim ou objetivo em mente sobre uma matéria passiva e inerte.” (Ingold, 2012, p. 26). Definir a imagem como uma *coisa* é defini-la, em termos ingoldianos, como um “parlamento de fios” (Idem, 2007b, p. 5 apud Idem).

Assim, a noção de fios e linhas recusa a imagem como um *objeto total*, isto é, uma forma acabada e congelada, exatamente porque o que a imagem como fenômeno é, necessariamente, uma imagem em movimento. Como escreve Deleuze e Guattari (1995), as linhas só podem ser seguidas. Dessa forma, ao pesquisar imagens na *mesa montagem*, ao invés de fechá-las em um *quadro* (DIDI-HUBERMAN, 2018) – em uma *unidade* – acolhemos sua qualidade expansiva, inventiva, isto é, o potencial mesmo da criação de configurações, de novas imagens. Compreender as imagens como *lacunares* (IDEM) é exatamente entender que estas jamais serão finalizadas. Elas podem ser redistribuídas, embaralhadas, e com isso evidenciar novos problemas, novas maneiras de reler os *tempos* (IBIDEM). No caso das imagens de expedição com as quais trabalho, compreendê-las a partir *mesa montagem* recusa abandoná-las nos escombros do *registro* e do *documento*. Nem decalque, nem sintoma, e sim imagem como *força*.

Tanto a noção de coisa como a de *imagem lacunar* recusam a *externalidade* das relações, exatamente porque tal externalidade depende de um pensamento que se configure em torno da noção de unidade. Existências monolíticas e fechadas que só podem conectar *entre si*. Ao invés disso, temos uma configuração que se assemelha a uma malha de linhas entrelaçadas, formando e sendo formadas a partir de suas *forças* vitais e movimentos (INGOLD, 2012). A imagem, como disse, é uma espécie de *força* – uma força que se comunica, que tensiona e provoca.

Assim concebida, a coisa tem o caráter não de uma entidade fechada para o exterior, que se situa no e contra o mundo, mas de um nó cujos fios constituintes, longe de estarem nele contidos, deixam rastros e são capturados por outros fios noutros nós. Numa palavra, as coisas vazam, sempre transbordando das superfícies que se formam temporariamente em torno delas. (IDEM, p. 29)

Assim, no universo das *coisas*, ou nas palavras de Ingold (2012), no *ambiente sem objetos* (ASO), as imagens históricas podem, enfim, realizar-se enquanto aquilo que Didi-Huberman (2017) chamou de *os livres olhos da história*. Nesse sentido, olhar uma imagem, resulta, necessariamente, em *olhá-las sem guardá-las para si*, emancipá-las, assim, das nossas próprias assombrações de um ver integral, de uma classificação universal e, por fim, de um saber absoluto (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 7). Retirando, enfim, a imagem da tirania do visível (e da imitação) e da tirania do legível (e da iconologia) (IDEM, 2013, p. 16), podendo começar a traçar caminhos que se relacionem com a imagem em vias pós-representacionais.

Assim, voltando à questão do *tempo*, uma imagem, ou mais especificamente, uma *imagem histórica*, só se torna *objeto* se o passado também o é. Assim, quando clamamos para *os livres olhos da história* ultrapassamos a noção puramente perceptiva destes olhos, e admitimos que estes olhos “(...) pensam, olham com palavras e frases, constataam e comparam, comovem-se e elaboram, em suma, formam – juntamente com a *ordem do discurso* de que falava Michel Foucault – um autêntico meio de saber sobre o homem e sua história.” (IBIDEM, p. 17). No entrelaçamento de seus fios, a imagem forma outras tantas imagens, movimenta ideais, imagina.

(...) a ideia de os olhos serem também capazes de resistir, de se sublevar e fazer bifurcar a intolerável injustiça do mundo nem que fosse por via da imaginação (...), todas as características intrínsecas de uma imagem ensinam-nos assim que fazer uma imagem é, fundamentalmente, *fazer um gesto que transforma o tempo*. Talvez não seja *agir* directamente, no sentido de acção ou ativismo políticos. Mas ainda assim, agir na história e sobre a história, da mais modesta e mais brilhantes maneiras. (Ibidem, p. 19)

As imagens *participam de um gesto* (Ibidem, p. 17). Estendem seus fios alhures, podendo, de diferentes formas, agir na história. Analisadas, comparadas e remontadas no atlas, Warburg nos mostra que as imagens, se apreendem algo, é a própria dialética da história, mas uma dialética inquieta, infinita, inacabada, irreconciliada (Ibidem, p. 10). Retorno, dessa forma, a noção de *relampejo*. Uma imagem tal qual entendemos como “histórica”, só pode ser *força* se o passado é reconhecido como repleto de “agoras”. Recuperando Paul Klee, *forma é morte; dar forma é vida* (Klee 1961 apud Ingold, 2012, p. 26).

Imagens em fluxo: tecendo outras histórias

Para concluir, o que significa então voltar à *imagética do índio do sertão* a partir das noções de imagem lacunar e coisa? E mais, como isto é um problema antropológico de primeira ordem? Ora, certamente o trabalho com elas não será de apreensão total, no sentido de resolver um *enigma da esfinge* como destaquei ainda na iconologia de Panofsky. Não me contento em lançar o olhar sobre as telas de Albert Eckhout, nem aos desenhos de Alexandre R. Ferreira, nem nas gravuras de Debret e desenvolver uma análise que restrinja a questões como a enumeração de motivos, o que é uma pintura naturalista e o que significou as expedições holandesas no Brasil. Uma investigação que funcione em uma sequência de 1) temos *isto* no quadro 2) conecto com o *contexto* 3) logo,

o quadro é sobre *isto*. Claro que tais informações são importantes, indispensáveis até. Entretanto, não restringirei as imagens em como o pintor e outros viajantes *representam* o “índio do sertão”. Elas não serão reduzidas nem ao registro e nem ao sintoma. Não é como se houvesse uma ideia pré-existente do “índio do sertão”, e estes artistas a transferem a uma matéria inerte, separando, assim, a forma do conteúdo, como se estas não fossem dimensão auto-constitutivas. A separação entre forma e conteúdo ignora que uma não existe sem a outra. Além disso, tratá-las como *sintoma* de um *contexto* não resolve, como vimos, o problema ontológico que essas imagens colocam. Voltaríamos a tratar certas categorias como entidades discretas (STRATHERN, 2014), ignorando o caráter provisório e parcial do conhecimento. Enfim, recusaríamos o caráter criativo, artesanal, do saber.

Revisito, assim, essas imagens com outras perguntas: Como elas organizam este outro em relação a como o Ocidente enxerga a si próprio? Isto é, como elas se passam de uma *representação* e *registro* do *outro* para um verdadeiro campo sobre como o Ocidente e o mundo que sua ontologia produz. Esta é uma maneira de reiterar o que busquei explicar neste texto, o fato de que a imagem tem diversas “pontas soltas” (INGOLD, 2012). Sempre há novas perguntas e relações a serem traçadas *com elas* e *a partir* delas. Uma imagem que foi confeccionada como modo de catalogar o *outro*, pode ser recuperada, em uma outra combinação, que coloque a forma de conhecimento produzido no Ocidente em questão, refletindo sobre como estas organizações configuram a memória iconográfica do Brasil. Apenas tensionando essa memória, colocando-a em fluxo, reconhecendo, assim, seu *relampejo*, que podemos retomar essas imagens em um movimento de tecer outras memórias e, assim, participar de um gesto de *redescoberta do Brasil* — ou de nós mesmos.

Referências bibliográficas

BENJAMIN, WALTER. Sobre o conceito de história. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**, p.167-196 / Walter Benjamin ; tradução: Sérgio Paulo Rouanet — 7^o ed. — São Paulo: Editora Brasiliense, 1994 - (Obras escolhidas v.I)

CLIFFORD, J. Sobre a autoridade etnográfica. In: **A experiência etnográfica: Antropologia e literatura no século XX**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998., pp. 17-62.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. Rizoma. In: **Mil platôs - capitalismo e esquizofrenia**, ; Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. —Rio de janeiro : Ed. 34, 1995 94 p. (Coleção TRANS)

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes** / Georges Didi-Huberman; Vera Casa Nova, Márcia Arbex, tradução; Consuelo Salomé, revisão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

_____. **Diante da Imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte.** Tradução: Paulo Neves – São Paulo: Editora 34, 2013.

_____. (2017). **Livres Olhos da História**, ed. João Francisco Figueira e Vítor Silva, trad. Luís Lima, Lisboa, KKYM, 2019

_____. **Atlas, ou, O gaio saber inquieto: O olho da história, III.** Tradução de Márcia Arbex e Vera Casa Nova. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.

INGOLD, Tim. “Antropologia não é etnografia”. In: **Estar vivo – ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição.** Petrópolis, Vozes, 2011, pp.315-347

_____. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos: ensaio de uma antropologia simétrica;** tradução de Carlos Irineu da Costa; revisão técnica de Stelio Marras – São Paulo: Editora 34, 2019. (capítulo 1 e 2).

ORTNER, Sherry. 2011(1984). “Teoria na antropologia desde os 60”. *Mana*. 17 (2): 419-466.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: **O Significado nas Artes Visuais.** (1955) / Erwin Panofsky ; tradução: Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg — 3º ed. — São Paulo: Editora Perspectiva S.A, 1991, p. 47-87.

SAMAIN, Etienne. As imagens não são bolas de sinuca. In: **Como pensam as imagens?** Editora Unicamp, 2012, p. 21-36

STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O conceito de Sociedade em Antropologia”. In: **A Inconstância da Alma Selvagem e Outros Ensaios de Antropologia.** São Paulo: Ubu Editora, 2020.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura** ; tradução: Marcela Coelho de Souza e Alexandre Morales – São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 13-67.