

Às voltas do opérculo: contra a representação do real¹.

Geslline Giovana Braga
Pesquisadora CNPq – PPGAS-UFRN

Sem que nada tenha mudado profundamente na superfície, compreender-se-á, talvez melhor que hoje, que uma sociedade faz viver sua arte como a árvore, suas flores: por causa de um enraizamento num mundo que nem uma nem outra pretendem tornar totalmente seu.

Claude Lévi-Strauss, A arte em 1985

O presente trabalho propõe uma reflexão teórica sobre o uso da imagem não-realista na antropologia, a partir da afirmação de Michael Baxandall (1991) de que a pintura renascentista teria antecipado em dois séculos as formulações do humanismo oitocentista. A partir desse argumento, analiso referências feitas por antropólogos a artistas e pintores não-realistas, como Brueghel, o Velho, em Roy Wagner (2010); Wassily Kandinsky, em Tim Ingold (2015); Joseph Beuys, em Paul Stoller (2022) e Philippe Descola (2023), além dos trabalhos de arte contemporâneos indígenas, como Gustavo Caboco, Glicéria Tupinambá e Denilson Baniwa. O objetivo é compreender como essas referências visuais operam na antropologia como dispositivos de reflexividade, como instrumentos de crítica cultural e como formas de tensionar a centralidade da escrita acadêmica. A reflexão dialoga com debates da antropologia multimodal ao considerar a imagem como produção de pensamento e não como mera ilustração etnográfica. Nesse contexto, apresento as imagens de um opérculo surgido como corpo estrangeiro nas areias da praia de Ponta Negra, no Rio Grande do Norte, após as obras de engorda da orla. O objeto-imagem atua como operador conceitual e sensível, articulando paisagem, Antropoceno e poética visual. A proposta insere-se em uma perspectiva contracolonial ao explorar modos de conhecimento que deslocam a escrita como forma hegemônica de expressão antropológica e a imagem como representação do real e ampliam os regimes estéticos e epistemológicos da disciplina.

Palavras-chave: Antropologia Multimodal; Imagem Não-Realista; Antropoceno.



Figura 1: Opérculo de Bolma rugosa, da família Turbinidae, conhecidos como caracol-turbante. O opérculo é uma tampa fossilizada do caramujo, de forma achatada e marcada sempre por um formato espiralar num dos lados. Ocorre no Oceano no Mar Mediterrâneo, em grandes profundidades ou na costa. Fotografia da autora, Natal, RN, 2024.

¹ Trabalho apresentado na 35ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2026)".

Introdução²

*“Com uma concha e uma rede, devir humano, devir húmus, devir terrano toma outra forma: a forma sinuosa e serpenteante de devir-com.”
Donna Haraway, 2023, p 215.*

A praia de Ponta Negra, cartão-postal da cidade de Natal, capital do estado do Rio Grande do Norte, passou por um processo de “engorda” entre outubro de 2024 e janeiro de 2025. Engorda é o nome popular dado a uma megaobra de engenharia na qual uma grande draga suga jazidas de areia das profundezas do oceano e as recoloca na costa, aumentando as áreas de praia mesmo com as marés altas. O processo de engorda de Ponta Negra foi apressado, sem consulta pública aos moradores e trabalhadores da praia. Deu tudo errado.

Hoje, mais de um ano e meio depois, parte da areia já foi devolvida ao mar pelas enxurradas e voçorocas, por falta da construção de um sistema de drenagem adequado. E os ambulantes, em sua maioria moradores da Vila de Ponta Negra, principalmente aqueles que usam carrinhos, não conseguem mais transitar pelas areias, pela textura fofa, pelo excesso de fragmentos de corais, pelo calor da areia que agora é escura ou pelos constantes alagamentos, que transformam a orla em lodo contaminado por coliformes fecais.

Pude acompanhar a engorda do começo ao fim, como moradora de Ponta Negra. Logo no início das obras, comecei a encontrar novos habitantes na areia; inicialmente, um deles, cujo nome eu sequer sabia, chamou mais a minha atenção. Conforme minhas pesquisas, descobri tratar-se de um opérculo, um estrangeiro, cheio de significados, vindo de longe. Outras conchas de oceanos distantes tornaram-se *habitués* da praia por migração forçada e, para mim, tornaram-se um dispositivo “que pensa outras ideias” (MARYLIN STRATHERN, 2014) sobre Antropoceno, meio ambiente e relações entre humanos e não humanos.

Marylin Strathern (2014) confessa que todo o seu trabalho entre os Hagen derivou de uma primeira imagem do campo, capturada apenas pelos seus olhos, que ecoou ao longo de sua carreira: a imagem de dois homens correndo com conchas penduradas sob os ombros. Apesar da coincidência deste trabalho ser “com” conchas, a questão central

² Revisão feita com Copilot, Word.

aqui é o impacto da imagem, em seu sentido estrito, registrada “na” pesquisadora e não por ela com um aparato técnico, que nos presentearia com a impressão do registro do real e não com as impressões da pesquisadora, multiplamente transformadas em teorias sobre gênero ao longo dos anos. Desse modo, estamos diante de um conceito de imagem vinculado à percepção do observador, associada aos seus sentidos e à “atenção educada” (TIM INGOLD, 2020) pela teoria antropológica.

O estatuto da imagem na tradição antropológica ocidental é marcado por uma ambivalência. O advento da fotografia e do cinema etnográficos, no final do século XIX e início do século XX, prometia uma captura indelével do "outro", operando sob a égide da crença no aparato técnico como uma extensão mecânica e neutra do olho do pesquisador. Tim Ingold diz que, por isso, a fotografia, e não o desenho, pareceu inicialmente uma ferramenta ideal à antropologia. Como crítica à antropologia visual, apoiada na representação, Ingold propõe uma “antropologia gráfica”, ancorada no desenho e em formas de registro.

Os primeiros registros e usos da fotografia revelaram-se aliados de perspectivas evolucionistas que, quando abandonadas e combatidas, relegaram a imagem aos arquivos e a meras ilustrações. Os aparatos não são neutros, mas parece que as ciências não estavam preparadas para isso.

Embora as artes sempre estivessem entre os temas da antropologia, a consolidação da disciplina como ciência social tendeu a relegá-las a uma posição subalterna em relação a outros aspectos da vida social. Instalou-se na antropologia um profundo receio da sedução estética, uma desconfiança epistemológica de que a plasticidade da imagem pudesse corromper a precisão descritiva e analítica da palavra nas ciências. Marilyn Strathern chamou isso de “uma divisão do trabalho”, “no qual o estudo da cultura material (artefatos, eventos e imagens) foi separado da antropologia social ou cultural” (2014, p. 224).

Por anos, a imagem ficou confinada a funções primárias, ambas de caráter passivo: a de ilustração redundante (o "ver para crer" que atesta empiricamente a presença do antropólogo no campo) ou a de dado bruto de arquivo. O texto escrito tornou-se o único veículo legítimo de rigor teórico e conceitual. Ao reduzir o visual à sua função puramente mimética ou de representação realista do mundo, a antropologia silenciou a poética teórica imanente nas cores, nas texturas e nas linhas, na abstração e nas subjetividades.

A multimodalidade na antropologia parte do princípio de que o conhecimento antropológico é produzido em múltiplos canais sensoriais e midiáticos simultaneamente: o texto, a imagem fotográfica, o ensaio filmico, o som, o desenho, a cartografia sensível e as plataformas digitais, recusando terminantemente a histórica subordinação do visual ao textual.

Compreendo a noção de antropologia “multimodal” como produção compartilhada, no sentido de expandir os sentidos da imagem associados à imaginação e à percepção do pesquisador, bem como à recepção ampliada como mediação cujos significados são atribuídos no processo. E não apenas ao desdobramento de formas de registro e produtos diferenciados, como muitos consideram numa interpretação apressada:

Uma vez que nossa capacidade de identificar as *affordances*³ de uma obra resulta, em parte, do modo como nossa experiência diante dela é mediada por nossos conhecimentos prévios, pela formação acadêmica e pelas posições sociais que ocupamos, chegamos à observação contraintuitiva de que uma abordagem simplesmente fenomenológica está relacionada a encontros imersivos. Quanto mais mediações somos expostos em nossa apreciação coletiva, mais “imersiva” se torna nossa experiência da obra, no sentido de que nos tornamos mais atentos às suas *affordances* sensoriais e analíticas (Manifesto for multimodal, p. 27).

Este artigo investiga o que ocorre quando a imagem recusa o pacto do realismo analítico e assume a sua condição de opacidade, abstração, poética e de reflexividade do pensamento. Inicialmente, mostro como a imagem pode produzir e antecipar conhecimento; na segunda parte, mostro como a imagem não-realista ajudou a pensar teorias antropológicas contemporâneas. E, finalmente, o artigo deságua no encontro etnográfico e sensível com um acontecimento específico: o surgimento de um opérculo nas areias da praia. O opérculo, essa pequena estrutura calcária expelida das profundezas do mar revolvido, será tensionado aqui não como uma prova documental ou fotográfica de um crime ambiental, mas como uma *imagem-evento*. Ele evoca a paisagem ferida, as temporalidades em ruínas sobrepostas do Antropoceno e a necessidade de uma antropologia visual, que assuma a poética como modo legítimo de conhecimento.

³ Affordance, segundo Tim Ingold, na conceituação de James Gibson: Seu argumento consiste em que, ao encontrar qualquer objeto ambiental particular, o animal percebe o que ele facilita ou dificulta no contexto imediato de sua atividade atual. A percepção, portanto, não é uma questão de atribuir algum significado ao objeto – de reconhece-lo como pertencendo a um certo tipo ao qual determinados usos possam ser atrelados -, mas de descobrir significado no próprio processo de uso.



Figura 2: Na costa da Espanha os opérculos encontrados na areia são considerados sorte, pois normalmente estão localizados em bancos de areia muito profundos e dificilmente chegam às praias. Guardados junto ao dinheiro trazem riqueza, também são conhecidos como Dinheiro de Sereia. Na Índia são chamados de Olhos de Shyva, são usados como joias ou talismãs. No Brasil não identifiquei um nome popular ou uso. Agosto de 2025, fotografia da pessoa autora.

Do “bom para pensar” às “ideias que pensam outras ideias”

O título acima pode sugerir que o texto a seguir fará uma recomposição linear de como passamos do cogito *bon à penser*, de Claude Lévi-Strauss, no livro *O pensamento selvagem*, ao imperativo de Marilyn Strathern, em *O gênero da dádiva*: “importa quais ideias usamos para pensar outras ideias” (1992, p. 10; op. cit. Haraway, 2022, p. 74), que inspirou o “pensar com” de Donna Haraway (2022, p. 73). No entanto, este título pretende apenas sugerir que as artes podem “pensar outras ideias” e, ainda, que podemos “pensar com” as artes contemporâneas. As artes não apenas são “boas para pensar”, como fizeram os estruturalistas.

O opérculo oriundo das areias da engorda da praia, nesse sentido, é a imagem (artefato-evento) “com” a qual “pensamos outras ideias” sobre o Antropoceno. Ele não representa ou simboliza as consequências da intervenção humana na praia; antes, traz a reflexividade em suas formas.

Para operar esse deslocamento, do icônico-simbólico-metafórico ao indicial-abstrato-alegórico, recorreremos inicialmente a uma provocação metodológica externa à disciplina, mas intimamente conectada às suas inquietações: as formulações do historiador da arte Michael Baxandall, amplamente citado por antropólogos que tematizam a arte, como Clifford Geertz (1997) e seus “sistemas da arte”.

Ao analisar o desenvolvimento da pintura renascentista italiana e sua relação com o humanismo dos séculos XVIII e XIX, Baxandall (1991) sugere que as composições pictóricas, a perspectiva, a manipulação do espaço tridimensional na tela, a organização sem hierarquias da figura humana e o reconhecimento da finitude universal do corpo anteciparam em quase dois séculos as formulações teóricas e conceituais do humanismo oitocentista. A imagem, portanto, engendra o conceito enquanto o prenuncia. Antecipa visualmente a capacidade de nomear da linguagem, ou imagina com imagens antes da palavra.

Outra hipótese encantadora de Baxandall, também no livro *O olhar renascente*, é a de que a perspectiva na pintura renascentista italiana foi amplamente compreendida por

seus contemporâneos em razão da ausência de embalagens padronizadas. Segundo ele, como as unidades de medida eram calculadas com bases triangulares, artistas, comerciantes e consumidores tinham repertório visual para contemplar e compreender o escorço e as perspectivas aéreas e lineares, que criavam composições baseadas nos mesmos triângulos das unidades de medida. Isso tudo como evocação, não como representação, conotação ou simbolização da forma, tampouco como dicotomia entre forma e conteúdo. A hipótese de Baxandall é a forma.

Se aceitarmos a premissa de Baxandall, de que as imagens criadas pelos artistas pensam antes do texto, temos que olhar mais para as imagens dos artistas atuais e nos apropriar mais das linguagens da arte contemporânea. E, se concordamos com a hipótese de que coisas, como unidades de medida, desdobram-se em produção e compreensão estética, podemos produzir imagens para provocar crítica, evocação e reflexividade, e não simplesmente para representar. Com isso, ainda atendemos às expectativas da multimodalidade de expressarmos teoria antropológica em suportes múltiplos, provocando diferentes significações no processo, *affordances*.

Antropólogos contemporâneos como Roy Wagner (2010), Tim Ingold (2018), Paul Stoller (2022) e Philippe Descola (2023) pensam analogias entre arte e antropologia, ou mesmo aprendizados para a antropologia com as artes pós-modernas, como Beuys e Kandinsky, ou com aquelas que foram rupturas para seu tempo, como Brueghel, o Velho — nenhum deles um artista realista. Tais autores “pensam com os artistas” “outras ideias” sobre a própria antropologia. De algum modo, esses antropólogos, assim como Baxandall, veem nesses artistas certa antecipação, como Baxandall viu no humanismo dos renascentistas. A seguir, exponho as menções a tais artistas com o objetivo de compreender como as imagens não-realistas operam na teoria antropológica como autênticos dispositivos de reflexividade e crítica cultural, assim como o opérculo.



Figura 3: Treze opérculos de Bolma rugosa, assemelhados a estes da fotografia acima, foram encontrados em 2024 na necrópole do Neolítico Médio de Bòbila Madurell (Barcelona, Espanha), datados entre 4130–4010 e 3765–3615 cal BC (antes de Cristo). Quatro deles estavam sob a cabeça de uma mulher, outros juntos a outros corpos. Os arqueólogos desconhecem a função da espiral no ritual funerário, mas relatam que esses opérculos, conhecidos na Espanha como "Olhos de Santa Luzia", são tradicionalmente utilizados como amuletos contra dores de cabeça, doenças oculares e mau-olhado. De acordo com a hagiografia local, Santa Luzia teria arrancado os próprios olhos e os lançado ao mar. A Virgem Maria, então, os teria transformado em opérculos e devolvido outros os olhos à santa, conferindo-lhes poder curativo. "Nas temporalidade curvas, tempo e memória são imagens que se refletem" (Martins, 2021,p.23). Natal, julho de 2025, fotografia da autora.

Kandinsky, Brueghel e Beuys

Uma antropologia que pensa *com* e *em* imagens recorre a desvios pictóricos não-realistas para dar conta da complexidade de seus constructos intelectuais. Quando a linguagem verbal dos antropólogos atinge seus limites descritivos, a história da arte é frequentemente convocada como andaime conceitual. Isto não só entre antropólogos contemporâneos, mas também entre os clássicos, Lévi-Strauss no texto a “Ciência do Concreto” destaca os detalhes da gola de Clouet⁴, o prazer estético provocado pelo fio a fio na pintura diminuta. Na concepção do antropólogo, estética é arranjo, como no exemplo da diferença entre o caótico ensaio de orquestra e a organização do concerto (2010).

Ao contrário do estruturalista, que mostrava o detalhe de pinturas realistas para falar sobre como “o conhecimento do todo precede as partes” (2002, p. 39) e sobre o significado atribuído à forma, os antropólogos abaixo referenciados citam pintores e artistas para aludir a nossos possíveis aprendizados com a abstração, a paisagem, a alegoria e a performance.

Mais de uma vez, Tim Ingold recorre às artes em seus textos. O exemplo mais notado são os textos sobre os 4As, uma ode às possíveis relações entre antropologia, arquitetura, arqueologia e artes. Para Ingold, a antropologia necessita dessas conexões para apreender, imaginar, desenhar e projetar novos modos de existência, além de

⁴ Pintor, retratista e miniaturista flamengo, que retratou em pequenos formatos a nobreza francesa, na segunda metade do século XVI.

observar e descrever, como indicam nossas prescrições. Num mundo em profundas transformações, o autor nos questiona se vamos apenas observar e tomar notas do fim do mundo em nosso caderno de campo, ou se vamos pensar outros modos de existência com aqueles “com quem” pesquisamos.

Ingold, com muita frequência, recorre a artistas visuais em seus escritos; às vezes, seus textos chegam a ser incompreensíveis sem os exemplos imagéticos ou sem os desenhos do próprio autor. No texto “Modos de caminhada mental: leitura, escrita, pintura”, o antropólogo sugere que a imaginação perpassa a leitura, a escrita e a pintura como prática reflexiva de produção de fluxo de conhecimento (ou caminhada mental) e se pergunta: “É possível, então, encontrar uma maneira de descrever a atividade imaginativa que se passa enquanto se caminha, lê ou escreve, sem supor que isso envolva uma leitura cuidadosa de imagens?” (2018, p. 284). A resposta imediata de Ingold para sua própria pergunta é que a noção de imagem precisa ser repensada, pois as imagens não representam as coisas, e sim ajudam a encontrá-las.

Para buscar essa nova definição de imagem, Ingold analisa práticas monásticas medievais, a pintura aborígene Yolngu, um tratado paisagista chinês do século X e a “obra do grande pioneiro da arte abstrata moderna Wassily Kandinski”. O que os une é a premissa de que o mundo fenomenal é inventado, ou seja: as imagens têm palavras e as palavras têm imagens; “caminhar é um modo de pintar e pintar é um modo de caminhar” (2018, p. 291); a busca de conhecer uma “realidade mais real do que aquela que pode ser adquirida a partir da superfície das coisas” (2018, p. 293); as pinturas não codificam, mas revelam.

Ingold recorre a abstrações de Wassily Kandiski e a seus livros: *Do espiritual na arte* (1910), *Ponto Linha, Plano*⁵ (1926) e ensaio “Linha e Peixe” (1935). Nesses textos, o pintor compara a música e a pintura; para ele, nenhuma das duas carecia da figuração, do conteúdo ou do objeto para existir em si e provocar movimento. Para Ingold, o que Kandinsky chamou de abstração era sonho para os Yolngu e mão de Deus para os pensadores monásticos.

Ingold ainda mostra que, na abstração de Kandinsky, as linhas sugerem mais poder imaginativo que as formas figuradas, ambas existem em relação ao que as coloca em

⁵ Um dos grandes referenciais para o livro *Linhas: uma breve história*, publicado no Brasil em 2022, pela Editora Vozes.

movimento e faz pensar. Não reconhecer o objeto nomeado em si, como o peixe, por exemplo, levaria o receptor a outras ideias ou a uma contemplação estética, como ocorre com a música instrumental ou com músicas cujas línguas não conhecemos e que, ainda assim, nos comovem e nos fazem dançar. Para Kandinsky, o espiritual na arte é a recepção das cores como música. Pensar com a abstração expressionista significa compreender que a realidade é feita de forças em movimento, que o antropólogo deve acompanhar.

Embora, nessas análises Ingold não use o termo multidodal, o que ele faz é um muito próximo aos objetivos do conceito, pois encontra um mesmo tipo de reflexividade expressa de diferentes formas no desenho, texto e pintura: “Para muitos, o valor das obras multimodais reside na natureza irredutível, inexplicável ou previsível da experiência que geram. Estamos convencidos de que boas obras multimodais sempre superam as descrições que produzimos delas⁶” (Manifesto for multimodal, p.15).

Corroboro com Ingold e considero que a antropologia abandonou as imagens pela ciência de sua polissemia e de que estas nunca eram simples representações. E, no entanto, ao retomá-las recentemente, a antropologia visual novamente apostou na verossimilhança do suporte. Enquanto a arte moderna e pós-moderna já apostava na “arquissemelhança” e no arranjo das dessemelhanças para transformar o real (RANCIÈRE, 2012), a antropologia, em plena “crise da representação”, retomou a objetividade da imagem que representava as coisas e não as ajudava a encontrá-las. Mais recentemente, a antropologia multimodal e alguns antropólogos, como Arnd Schneider (2020), George Marcus (1995) e Sarah Pink (2015), desafiam o estatuto da imagem icônica da antropologia em diálogo com artistas contemporâneos. Nessa perspectiva, a polissemia da imagem é apropriada como *affordance*, ou seja, como possibilidade de significação relacional durante o processo.

Na definição de paisagem de Tim Ingold, o autor recorre ao pintor Pieter Bruegel, o Velho, pintor flamengo do século XVI. Segundo ele, nas pinturas dos aldeões, Bruegel inseria-se na paisagem, de modo que os receptores a percebiam de forma aproximada, enquanto outras pinturas do mesmo estilo sugeriam um mundo distanciado e sem objetos. Para Ingold, a paisagem sempre é “mobiada” por coisas que produzem significação e ação enquanto se relacionam. Bruegel teria antecipado as críticas à dicotomia entre natureza e cultura, antes mesmo da consolidação moderna dessa cisão, a partir de uma

⁶ Tradução da autora.

pintura na qual humanos, não-humanos e natureza estão incorporados, sendo também parte da paisagem. Isso, segundo Descola, fez os críticos considerarem os quadros do pintor obras da natureza, não de arte (2023, p. 419). O realismo de Brueghel não é o realismo fotográfico; é um realismo alegórico, carnavalesco. Assim como o antropólogo não copia a realidade de um povo, ele inventa uma composição saturada que tenta reter a vida observada.

No livro *A invenção da cultura*, Roy Wagner também afirma que, na arte ou na antropologia, nossos temas são interpretados no processo. Atribui mérito e antecipação do humanismo à pintura de Bruegel e, ao compará-lo a Shakespeare, considera que o pintor mostrou o universal da humanidade exotizando a sua própria aldeia, ou trazendo o universal para dentro dela, como nas pinturas de cenas da Bíblia situadas em seu povoado. Com isso, Wagner considera o fazer de Bruegel o fazer de um antropólogo contemporâneo:

A arte de Pieter Bruegel constitui uma deriva análoga ao realismo anterior, embora um tanto diferente. As obras conservam a força da alegoria, incluindo o procedimento irônico de tratar temas profanos em detalhes intrincados, mas ele moderou sua caricatura. Muito mais do que Bosch, que geralmente recorria ao fantástico, a caricatura e a ironia simbólica das obras de Bruegel são alcançadas mediante a figuração detalhada dos camponeses flamengos e de seus costumes. O contraste entre essa temática – representa com uma caracterização penetrante, que implica longa observação – e os aspectos que Bruegel escolheu ilustrar geram uma ironia e também uma força explicativa que não é tão diferente daquela da antropologia, a qual também objetifica suas visões por meio dos costumes dos outros. Em ambos os casos a vida do povo é descrita, explicada, tornada plausível; mas no processo a obra como um todo vem a significar algo mais que a mera descrição ou compreensão de um povo. (2010, p.43).

Com a definição do trabalho de Bruegel, Roy Wagner nos convida ao entendimento de que o trabalho da antropologia, mesmo no texto, nunca é fiel representação ou simples descrição; a interpretação do observado ganha contornos ao ser interpretada diante dos repertórios de cada pessoa, antropóloga ou pintora:

A alegoria veio a ser a forma sob a qual o significado dos quadros de Bruegel foi transmitido, além de concebido. Assim como se dá com o antropólogo, sua invenção de ideias e temas familiares num meio exótico produziu uma automática extensão analógica de seu universo. E uma vez que essas ideias e temas permaneceram reconhecíveis a

transformação delas no processo corporificou o tipo de simbolização que chamamos de alegoria – analogia com uma significação incisiva (2010, p.43).

Se admitirmos nossa escrita como análoga, com significação incisiva, ou seja, alegórica e “inventada” nos termos de Wagner, considerando que quatro séculos nos separam de Bruegel, as imagens de nossas pesquisas podem conter alegoria, invenção e, principalmente, antecipação de ideias e conceitos.

No capítulo IX, intitulado “Desvios”, do livro *O gosto das coisas etnográficas*, Paul Stoller pergunta: “De que modo o(a) etnógrafo(a) aprende o caráter elusivo de mundos que tenta compartimentalizar para descobrir, afinal, que não há caixas?”. Stoller inicia sua resposta citando o que Keats chamou de “capacidade negativa”:

De acordo com John Dewey, duas grandes premissas emergem de Keats sobre “capacidade negativa”. A primeira é a de que a origem dos raciocínios tem uma qualidade “instintiva” espontânea, que os torna imediatos, sensoriais e poéticos. O segundo é que “em nenhum ‘raciocínio’ como raciocínio, isto é excluindo a imaginação e os sentidos, pode alcançar a verdade” (Dewey, 2010, p.106)” (2022, p.231).

Stoller diz que Dewey observou em Shakespeare que, diante de um mundo fatigado, o dramaturgo não buscava a verdade ou a razão para alcançar certezas. Por isso, Shakespeare é um clássico universal, que ainda faz sentido para temas relevantes, como o luto e o amor: “Tem que recair na imaginação — na encarnação das ideias em um senso emocionalmente carregado (Ibid., p. 107)” (2022, p. 220). Os desvios que Stoller apresenta são caminhos para cair na “capacidade negativa”, de que os etnógrafos precisam para alinhar-se ao mundo e, segundo ele, sair da zona de conforto da busca pela verdade. Assim, apresenta um “empirismo radical — um desvio que conduz, talvez, a uma etnografia mais sensorial, mais aberta” (2022, p. 223).

Um dos desvios apresentados por Stoller é Joseph Beuys, artistas que produziu instalações e performances, com base na sua experiência vivida na Segunda Guerra Mundial, quando foi abatido na Criméia e salvo por nômades Tártaros, que o alimentaram com mel, o enrolaram em feltro e gordura para manter a temperatura. Estes elementos, feltro e gordura, tornaram-se protagonistas nas obras de arte de Beuys: “Beuys acreditava

que o entendimento é multidimensional, abrangendo a imaginação, a intuição, assim como o pensamento racional. Para Beuys, então, a arte se torna uma forma de criticismo epistemológico sensorial”(2022, p.227).

Com sua proposta de "Escultura Social", Beuys defendia que todo ser humano é um artista e que a própria vida social e política pode ser moldada de forma criativa e terapêutica. Stoller não vê dissociação entre Shakespere, Beuys e a etnografia:

(...), a noção de verdade “não significa a correção de proposições intelectuais sobre as coisas nem significa verdade tal como sua acepção é hoje influenciada pela ciência. Denota a sabedoria pela qual os homens vivem” (Ibid., p. 107). A consciência estética dos sentidos, então, desempenha um papel fundacional na experiência, a qual, por sua vez, é o cerne do trabalho de campo etnográfico (2022, p. 231).

Em “Variação 2”, na quarta parte do livro *As formas do visível: uma antropologia da figuração*, Philippe Descola também recorre a Beuys. Inicia o texto afirmando que, nos últimos 150 anos, as obras que se desviaram do naturalismo foram as mais admiradas, principalmente depois dos contatos com artistas não-ocidentais, quando se percebeu que o prazer estético está para além da interpretação e da capacidade de nomear e reconhecer o observado. Nesse livro, que é um verdadeiro compêndio sobre as artes visuais, Descola apresenta dois argumentos centrais: o primeiro, de que, se os conceitos de arte e estética não são universais, a figuração é universal; o segundo, de que a antropologia é *poiesis* e de que, nesse sentido, as imagens têm o mesmo peso das palavras. Beuys surge no texto justamente para demonstrar como uma experiência de campo foi transformada em instalações, que podem ser multiplamente interpretadas pelo público. Para Descola, Beuys aboliu a fronteira entre natureza e cultura em suas ações.

Bruegel, Kandinsky e Beuys entram nos textos de Wagner, Ingold e Stoller em consonância com Baxandall. Essas linguagens visuais não-realistas operaram como as próprias condições de possibilidade para que esses antropólogos pudessem formular teorias ainda não existentes, precedidas por imagens. Mesmo com as construções teóricas dos antropólogos acima citados baseadas em arte pós-moderna, ou não-realista, na produção visual a antropologia visual ainda parece bastante arraigada às suas tradições realistas, antigas e recentes. Embora a pose dos retratos realistas tenha sido abolida, uma fotografia bastante realista, verossimilhante, ainda é aceita como etnográfica. As ferramentas e os “desvios” da arte contemporânea são mais presentes nos textos ou ficam reservados aos artistas, como interlocutores dos antropólogos.



Figura 4: Pós-praia de Ponta Negra, maré baixa, em julho de 2025, fotografia da autora.

“O antropólogo moderno, já nasceu antigo”.

A arte é a lupa sob o sol dos sentidos
Roy Wagner

Os artistas contemporâneos indígenas, ao contrário de muitos antropólogos, apreenderam e se apropriaram com maior facilidade da linguagem visual contemporânea. Cansados de serem retratados de forma exótica pelo outro branco, esses artistas mostram sua cultura no presente e suas reivindicações de futuro pela dessemelhança com o real e pelo arranjo da arquissemelhança (RANCIÈRE, 2014).

No contexto colonial, o realismo e a mimese visual operaram como tecnologias de captura, catalogação e subjugação dos povos originários. O realismo visual foi cúmplice da violência colonial. Portanto, quando artistas indígenas contemporâneos como Gustavo Caboco, Glicéria Tupinambá e Denilson Baniwa recusam o realismo ocidental, operam a partir de uma perspectiva contracolonial (NEGO BISPO, 2015). A arte contemporânea parece uma arma ideal para a reafirmação de ontologias que implodem a noção de que o realismo é o meio mais adequado para representar o real ou provocar mudança social.

Caboco utiliza o desenho de linhas simples, a pintura, a performance e a animação para costurar os fragmentos de sua própria história familiar e coletiva, marcada pelo desenraizamento de sua mãe, retirada da terra indígena Canauanim em Roraima. Em suas obras, os corpos Wapichana são desenhados muitas vezes sem rostos definidos, mas conectados por filamentos que se ligam a árvores, plantas e pedras.

A prática artística e ativista de Glicéria Tupinambá está centrada em seu trabalho com os mantos Tupinambá; para ela, o manto é uma entidade viva, um ancestral com agência, voz e desejo, não é um "artefato etnográfico". A confecção de novos mantos foi orientada por sonhos. A imagem do manto em movimento no corpo de Glicéria traz o passado colonial e o futuro da retomada territorial para o mesmo plano do presente etnográfico.

Denilson Baniwa usa o recurso da apropriação cultural invertida, apropria-se de gravuras históricas de viajantes europeus (como Jean-Baptiste Debret e Hans Staden) e de fotografias de arquivos antropológicos do século XIX e faz intervenções com frases, que criticam inclusive a antropologia, como a colagem: “O antropólogo moderno, já nasceu antigo, 2019”.



Figura 5: O antropólogo moderno, já nasceu antigo. Benilson Baniwa.

A imagem acima inverte os papéis: cola um indígena no canto inferior direito observando o antropólogo, cercado por bancos e cadeiras e sentado à rede, escrevendo notas com uma pena em seu caderno de campo. Com vestes que podem remeter à realeza ou a um roupão usado por cima do pijama, além de acessórios indígenas, a cena também apresenta, na decoração da casa, objetos que remetem às ciências em contraste com objetos e retratos de indígenas. Essa descrição faz-se necessária porque, em uma única imagem, Baniwa sintetiza a crítica à *mise-en-scène* malinowskiana, da qual não nos

livramos e que está presente nas críticas dos pós-modernos. Os potes no armário colonial e os retratos de indígenas nas paredes resumem a crítica aqui expressa à crença na fidedignidade da imagem realista.

Estes três artistas indígenas demonstram que *ir contra a representação do real* é um ato de desobediência epistêmica. Ao recusarem a transparência da imagem realista, Caboco, Tupinambá e Baniwa exigem que a antropologia reconheça outros regimes de verdade e outras formas estéticas de pensar.

O opérculo da engorda

*Hoje acordei pensando em uma pedra.
Numa determinada pedra numa rua de Calcutá.
Solta. Sozinha. Quem repara nela?
Só eu, que nunca fui lá. Só eu, deste lado do mundo, te mando agora esse pensamento...
Minha pedra de Calcutá!
Mario Quintana*

As obras de "engorda" da orla da praia de Ponta Negra tornaram um dos cartões-postais, mais célebres do Nordeste brasileiro, cenário de uma das intervenções de engenharia costeira mais drásticas do Antropoceno. Dragas gigantescas sugaram milhões de metros cúbicos de sedimentos, areia e cascalho diretamente do assoalho marinho profundo, transportando-os e despejando-os sobre a praia para alargar artificialmente a faixa de areia.

Caminhar por essa nova paisagem artificializada é caminhar sobre as ruínas invisibilizadas do fundo do oceano, ruínas do Antropoceno, onde surge o opérculo estrangeiro na superfície da areia. O opérculo é uma "tampa" de moluscos. Quando o animal recolhe seu corpo mole para o interior da espiral da concha, o opérculo sela perfeitamente a entrada, protegendo-o contra predadores, contra a dessecação, não contra a ação da humanidade. O opérculo surge na praia um "corpo estrangeiro" involuntário, um resto sobrevivente, que resistiu à destruição e foi depositado sob a luz esturricante do sol tropical, exposto ao olhar do caminhante e da lente do antropólogo.

O opérculo não representa, não simboliza, nem é um dado científico ou evidência material de um impacto ecológico. Ele é uma alegoria, um desvio, uma analogia, se pensarmos em sua forma espiralar. E tem a "capacidade negativa" de ser um operador sensível que tensiona, de forma não-realista, as engenharias do Antropoceno. As

condições dos trabalhadores da praia, dos moradores da Vila de Ponta Negra, o mar que deixou de ser ideal para o banho e a areia que agora corta os pés não estão representados ou simbolizados no opérculo ou nas conchas. Porém, a imagem da forma do opérculo associada ao texto crítico expõe as consequências desmedidas do Antropoceno.

O conceito de Antropoceno aponta para uma era geológica em que a humanidade se tornou uma força de escala planetária, capaz de alterar e deixar uma marca indelével na estratigrafia do planeta. O aparecimento do opérculo em Ponta Negra é a manifestação microestratigráfica desse processo global.

A imagem do opérculo na areia, sua forma em espiral perfeita, remete, por um lado, ao tempo lento da evolução das forças vitais do oceano profundo; por outro, sua presença na praia é o resultado imediato do tempo acelerado e destrutivo do capitalismo. Fotografar esse opérculo não significa registrar uma “bela concha na praia”; significa capturar uma ruína materializada de uma ecologia submarina que foi devastada para manter de pé a ilusão da estabilidade urbana à beira-mar e do controle da natureza. Quem olha para aquela pequena estrutura elíptica, uma perfeita sequência Fibonacci, é confrontado com uma profunda estranheza. O que é esse objeto? De onde veio? A que corpo pertenceu?

Essa opacidade inerente à forma do opérculo o faz sujeito afetado pela agência humana. A imagem do opérculo atua como um feixe de forças kandinskyano: suas linhas circulares apontam para o turbilhão da draga, para o movimento das marés e para a resistência da matéria calcária contra a trituração. O objeto provoca uma experiência fenomenológica que acolhe a incompletude, operando nos limites do que a escrita antropológica textual clássica consegue classificar.

Na montagem deste artigo, a inserção das imagens do opérculo cumpre uma função diametralmente oposta à da ilustração etnográfica tradicional. A foto do opérculo não é uma prova de que estivemos em Ponta Negra ou de que a engorda de fato ocorreu, o que seria uma redundância realista; a imagem é uma interrupção, ou disrupção, poética.

A poética visual do opérculo convida o leitor a desviar o olhar das formulações teóricas abstratas e a mergulhar na materialidade áspera, calcária e trágica daquele fragmento expelido. A imagem evoca o que está ausente: o molusco vivo, o fundo do oceano revolvido, o banho de mar que não existe mais, a areia fofa e fresca e a precariedade da nossa própria existência diante do novo regime climático global

(LATOURE, 2020). A imagem do opérculo revela as fraturas e as poéticas de sobrevivência que emergem das ruínas do nosso tempo.



Figura 6: “O tempo espiralar resulta de múltiplas imbricações: a de um movimento cósmico, simultaneamente retrospectivo e prospectivo, no qual se incluem todos os seres e todas as coisas, ou seja, tudo o que existe em suas várias formas e âmbitos de existir e de ser; todos os fenômenos naturais e transcendentais, desde as relações familiares mais íntimas às práticas e expressões sociais e comunais mais amplas e mais diversificadas; as materialidade do agora, assim como as epifanias do porvir; e ainda a emanção e ressonância das forças e energias vitais que pulsam no movimento e asseguram a sobrevivência de todos os seres e do cosmos, em sua integridade e totalidade” (Marins, 2021, p.207). Natal, julho de 2025, fotografia da autora.

Considerações Finais

Ao longo deste artigo — que partiu da premissa e da hipótese teórica de Michael Baxandall, atravessou os desvios não-realistas na história da teoria antropológica com Wagner, Ingold, Descola e Stoller, dialogou com a virada metodológica da antropologia multimodal e confrontou-se com o imperativo ético-político das estéticas contracoloniais indígenas —, buscou-se fundamentar a urgência de uma antropologia que abrace outras concepções de imagem.

O realismo, enquanto regime estético e epistemológico dominante nas ciências sociais, cumpriu frequentemente o papel de domesticar a complexidade do mundo, reduzindo a vivacidade das experiências humanas e não-humanas a esquemas conceituais fixos. No entanto, o momento histórico contemporâneo exige da antropologia ferramentas analíticas mais plásticas, sensíveis e abertas à incerteza, aos desvios e ao movimento.

O deslocamento da escrita e de seu lugar de soberania absoluta significa o reconhecimento de que, no rigor, também podem habitar a poética, o desenho, a imagem e a performance. Quando aceitamos que a imagem é uma forma autônoma de produção de pensamento, que antecipa e tensiona o conceito verbal, abrimos a disciplina para novos regimes estéticos e epistemológicos.

Às voltas do opérculo nas areias de Ponta Negra nos ensinam que o conhecimento antropológico também se faz por meio da imagem, materialidade e nos desvios provocados. Voltar-se para o opérculo é reconhecer nas imagens a capacidade radical de “pensar outras ideias” e, assim, cocriar novos mundos possíveis com quem pesquisamos.

Referências Bibliográficas

ALBIZURI, Silvia & NADAL, Jordi & MARTÍN, Araceli & RIERA, Santiago & ZAMORA, Gerard & CACHERO, F. Javier. (2024). **Opérculos de Bolma rugosa en la necrópolis del Neolítico Medio de Bòbila Madurell (Barcelona, España)**. Trabajos de Prehistoria. 81. 996. 10.3989/tp.2024.996. Disponível em: https://www.researchgate.net/figure/Operculo-de-la-estructura-M23-Izquierda-cara-externa-derecha-cara-interna_fig7_388747524, acesso em 07 de novembro de 2025.

BAXANDALL, Michael. **O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença**. Tradução de Maria Cecília Preto Rocha de Almeida. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.

DESCOLA, Philippe. **As formas do visível: uma antropologia da figuração**. Tradução de Mônica Kalil. São Paulo: Editora 34, 2023.

HARAWAY, Donna J. **Ficar com o problema: fazer parentes no Chthuluceno**. Tradução de Ana Luiza Braga. São Paulo: n-1 edições, 2023.

INGOLD, Tim. **Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição**. Petrópolis: Vozes, 2015.

KANDINSKY, Wassily. **Ponto e linha sobre superfície: contribuição para a análise dos elementos pintados**. Lisboa: Edições 70, 1997.

LATOUR, Bruno. **Onde aterrar? Como se orientar politicamente no Antropoceno**. Bazar do Tempo: Rio de Janeiro, 2020.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Olhar, escutar, ler**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. 3. ed. Campinas: Papirus, 2002.

MARCUS, George E. **O intercâmbio entre arte e antropologia**. Revista de Antropologia, São Paulo, v. 47, n. 1, p. 133-158, 2004.

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

PINK, Sarah. **Doing sensory ethnography**. 2. ed. London: SAGE Publications, 2015.

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

SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Brasília: INCT/Inclusão/UnB, 2015.

SCHNEIDER, Arnd (ed.). **Alternative Art and Anthropology: Global Encounters**. London: Bloomsbury Academic, 2017. 264 p.

STRATHERN, M. **O efeito etnográfico e outros ensaios**. Tradução de Iracema Dullei, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

STOLLER, Paul. **O gosto das coisas etnográficas: os sentidos na antropologia**. Tradução: Marcelo Moura Mello. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens Edições, 2022.

WAGNER, Roy. **A invenção da cultura**. São Paulo, Cosac Naify, 2010.