

Entre Imagens e Entes: fotografia, memória e agência junto aos vaqueiros de gibão

Between images and beings: photography, memory, and agency of the vaqueiros de gibão

Arthur Leonardo de Lima Pereira

Universidade Federal do Rio Grande Norte - UFRN

Natal, Rio Grande do Norte

E-mail: arthur.lima.014@ufrn.edu.br.

<https://orcid.org/0000-0003-0237-9483>.

Pablo B. Pinheiro

Universidade Federal do Rio Grande Norte - UFRN

Natal, Rio Grande do Norte

pablopinheiro.foto@gmail.com.

<https://orcid.org/0000-0002-9783-2684>.

Recebido em: 16 de fevereiro de 2025

Aceito em: 19 de abril de 2025

*Viver é muito perigoso... Querer o bem com demais força, de incerto jeito, pode já estar sendo se querendo o mal, por principiar. Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para o concertar consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo.¹
Para saber é preciso imaginar-se.²*

Resumo

Este artigo investiga as relações entre imagem, memória e agência a partir da experiência etnográfica com os vaqueiros de gibão, um vaqueiro específico no Seridó do Rio Grande do Norte. Com base na ação expositiva NOSSOS ENTES (2019), discutimos como a fotografia ultrapassa sua materialidade para se tornar um ente, mobilizando afetos e redes sociais. A abordagem teórica dialoga com Alfred Gell, Els Lagrou e Howard Morphy, especialmente no que tange à estética transcultural e à agência da imagem. A metodologia inclui pesquisa de campo de longa duração e devolutivas fotográficas, explorando as interações entre os vaqueiros e os Guardiões das Imagens, participantes urbanos que acolheram os retratos em lambe-lambes. Os resultados indicam que as imagens não apenas documentam, mas instauram relações e transformam significados. Concluímos que a fotografia, ao circular entre territórios, adquire status de presença viva, configurando um campo fértil para reflexões sobre arte e antropologia.

Palavras-chave: fotografia; antropologia; memória; agência; arte.

Abstract

This article investigates the relationships between image, memory, and agency based on the ethnographic experience with the *vaqueiros de gibão*, a specific type of cowboy in the Seridó region of Rio Grande do Norte, Brazil. Drawing from the NOSSOS ENTES (2019) exhibition project, we discuss how photography transcends its materiality to become an entity, mobilizing emotions and social networks. The theoretical approach engages with Alfred Gell, Els Lagrou, and Howard Morphy, particularly regarding transcultural aesthetics and the agency of images. The methodology includes long-term fieldwork and photographic return practices, exploring interactions between the cowboys and the Guardians of the Images — urban participants who adopted the portraits as large-scale lambe-lambes (paste-up street posters). The results indicate that images do not merely document but rather establish relationships and transform meanings. We conclude that photography, as it circulates between territories, acquires the status of a living presence, opening a fertile field for discussions on art and anthropology.

Keywords: photography; anthropology; memory; agency; art.

¹ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. 22ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

²DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

Introdução

Trazemos neste trabalho questões centrais para nossas investigações pessoais e acadêmicas em torno da imagem, tomando como ponto de partida a experiência do artista visual, fotógrafo e antropólogo Pablo Pinheiro com os vaqueiros de gibão de Acari, no Seridó Potiguar, Rio Grande do Norte (RN), e a ação expositiva NOSSOS ENTES (2019). A reflexão emerge a partir de um percurso que se inicia na fotografia documental e se expande para a antropologia visual, resultando em um processo contínuo de revisitação e ressignificação das imagens produzidas no campo. A trajetória de Pablo nesse processo começou como a de um fotógrafo curioso, que, ao longo dos anos, transformou sua prática em um caminho de investigação antropológica. Sua pesquisa, desenvolvida no mestrado em Antropologia Social pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) da UFRN, sob a orientação da professora Dra. Lisabete Coradini, culminou na dissertação “A fotografia e o vaqueiro de gibão: a imagem criando sentidos na pesquisa de campo” (Pinheiro, 2023). Esse trabalho permitiu não apenas a sistematização da experiência acumulada desde 2010, mas também a ampliação das reflexões sobre o papel das imagens na construção de significados, levando à necessidade de novas investigações, agora aprofundadas no doutorado.

O envolvimento com os vaqueiros de gibão ao longo de mais de treze anos consolidou vínculos e estratégias de pesquisa que transcendem o simples registro fotográfico. A ação expositiva NOSSOS ENTES, realizada em 2019, tornou-se um marco nesse percurso, evidenciando a potência das imagens para estabelecer relações e transformar percepções. Compreendemos, assim, que a pesquisa de campo não se restringe à coleta de material visual, mas se constrói como um espaço de trocas e aprendizados mútuos, onde as imagens ganham autonomia e agência.

Neste trabalho, propomos um caminho que entrelaça experiência empírica e reflexão teórica, adotando a antropologia visual como ferramenta para compreender a imagem em seus múltiplos contextos de produção, circulação e recepção. A partir da experiência de Pablo no campo e das discussões que desenvolvemos conjuntamente, mobilizamos textos que fortalecem a análise, permitindo aprofundar a compreensão das imagens produzidas e do próprio processo de pesquisa. A abordagem dos objetos e artefatos artísticos se apresenta como chave metodológica essencial, pois possibilita enxergar as imagens não apenas como representações, mas como agentes que operam relações e efeitos.

Dentre os autores que contribuem para essa reflexão, destacamos Alfred Gell e Els Lagrou, cujas perspectivas permitem pensar a imagem como objeto dotado de agência, capaz de afetar e ser afetado em contextos relacionais específicos. Acrescentamos a esse diálogo Howard Morphy, especialmente no que se refere ao debate sobre estética transcultural (Morphy et al., 2020). Se a estética, como conceito, abre um campo vasto de caminhos teóricos, a proposta de Morphy nos leva a reconsiderar as imagens produzidas no projeto NOSSOS ENTES, estimulando uma ampliação das investigações sobre suas dinâmicas de existência.

A contextualização do projeto e da ação expositiva é essencial para compreender como essas imagens se situam entre o campo material e o campo simbólico e de que maneira as figuras humanas – os vaqueiros e os chamados “Guardiões das Imagens” – estabelecem relações com elas. O que nos interessa, no entanto, é um espaço ainda pouco explorado: o *entre* a imagem e o humano, um território de relações e significados em constante construção. Nesse ponto, múltiplas bifurcações se abrem, com caminhos metodológicos e teóricos que precisam ser explorados a partir da ação.

A investigação pode seguir diferentes direções. Podemos explorar as imagens em si, desdobrando suas camadas de sentido até o esgotamento. Podemos olhar para os sujeitos envolvidos e investigar as redes, estruturas sociais e dinâmicas coletivas que emergem a partir dessas relações. Mas o que nos move neste texto é lançar luz sobre esse espaço intermediário – um lugar ainda desconhecido para nós –, onde imagem e humano se encontram, e onde algo novo pode emergir.

Do registro à relação

É preciso dar alguns passos para trás nesta história e estabelecer um recorte temporal que permita contextualizar a ação expositiva NOSSOS ENTES e as imagens que a compõem. O ponto central dessa ação é a figura do vaqueiro de gibão, aquele que exerce o ofício na lida com o gado no sertão da caatinga – uma imagem que, muitas vezes, é confundida com a de competidores de vaquejadas esportivas, mas que carrega um significado muito mais enraizado no território e na história (Pinheiro, 2023). Essa exposição nasce como desdobramento de anos de convívio e aprendizado com esses vaqueiros e da necessidade de deslocar suas imagens para novos espaços de visibilidade e reflexão. Não foi um projeto planejado de antemão, mas um processo orgânico, que se revelou necessário à medida que o tempo passava

e novas perguntas emergiam. Ainda estamos lá de alguma forma, e é dessa permanência que brotam as inquietações que orientam este trabalho.

O início consciente dessa trajetória remonta a 2010, quando Pablo Pinheiro percebeu o vaqueiro nordestino como um possível tema de pesquisa e registro, em um campo que, a cada visita, revelava novas camadas de sentido e desdobramentos inesperados (Do imaginário ao Rio Grandes, 2020). Esse interesse pessoal se entrelaçava a um contexto mais amplo, em que a representação do Nordeste contemporâneo vinha sendo amplamente debatida em produções artísticas e acadêmicas. Como esse Nordeste era retratado na contemporaneidade? De que forma essas imagens correspondiam – ou não – às experiências vividas? O Nordeste era o mesmo para todos? Essas questões se tornaram ainda mais evidentes ao longo dos anos, especialmente ao observar como certos discursos sobre a identidade nordestina eram construídos e mobilizados.

Um dos trabalhos que mais influenciou essa reflexão foi “A invenção do nordeste e outras artes” (Albuquerque Jr., 2011), referência para diversos coletivos artísticos em Natal, Rio Grande do Norte. Algumas dessas discussões emergiam em montagens teatrais de que Pablo esteve próximo, seja como fotógrafo, seja como amigo dos grupos. Espetáculos como *A invenção do nordeste*, do Grupo Carmim, *Meu Seridó*, do Grupo Casa de Zoé, ambos estreando em 2017, e outros como *Aboiá*, do Grupo Arquétipos, traziam à tona imagens do vaqueiro, da paisagem sertaneja e das contradições entre imaginário e realidade. Diferentes em suas abordagens, mas convergentes no questionamento dos estereótipos sobre o Nordeste, essas peças circulavam por outros territórios e promoviam diálogos sobre identidade, estética e pertencimento.

A partir dessas experiências, tornou-se evidente a necessidade de uma revisão crítica do próprio acervo fotográfico. A maneira de registrar o mundo exigia reformulações. Hoje, em 2024, compreendemos a importância de retornar constantemente aos arquivos, realizando visitas técnicas e críticas que permitem revisar o que já foi feito, reconfigurar narrativas e ampliar repertórios. Esse processo se alinha ao debate sobre estética transcultural trazido por Howard Morphy, que argumenta que a antropologia deve estar atenta à flexibilidade conceitual necessária no processo de tradução cultural (Morphy et al., 2020). Esse olhar crítico sobre o arquivo nos faz questionar: de que forma a figura do vaqueiro e o contexto nordestino estavam sendo capturados e representados nas imagens? O que essas fotografias revelavam e o que deixavam escapar?

Entre os anos de 2016 e 2017, ocorreram marcos decisivos nessa trajetória. Além da circulação intensa das peças teatrais e das reflexões de Durval Muniz sobre o Nordeste, um acontecimento específico trouxe um novo sentido para as imagens: um dos vaqueiros, amigo próximo, Zé Leite, pediu um retrato para guardar como memória para sua família. Esse pedido, aparentemente simples, reconfigurou tudo. Era a materialização de um retorno, uma devolutiva real, que se revelou como um capítulo da antropologia da dádiva – dar, receber e retribuir (Mauss, 2013). Durante anos, a busca por uma forma legítima de retribuir aos vaqueiros pelo aprendizado compartilhado parecia sem resposta. Mas, naquele momento, a troca se tornou concreta.

A entrega do retrato de Zé Leite foi planejada para a tarde, mas, pela manhã, tomou uma nova direção: um outro retrato foi entregue ao Museu Histórico de Acari, onde ele atuava. A presença do próprio Zé Leite nesse momento gerou uma comoção coletiva. Depois do almoço, respeitando o momento de descanso do vaqueiro, o segundo retrato foi levado até sua casa, onde ficaria exposto. Se a entrega no Museu foi carregada de emoção, a entrega no lar foi ainda mais intensa. O retrato, cuidadosamente ampliado, foi feito em um tamanho propositalmente maior do que os quadros do patrão – um gesto simbólico, que afirmava a centralidade do vaqueiro naquele espaço e em sua própria história.

Figura 01: Fotografia da sala da casa do vaqueiro Zé Leite, onde seu retrato aparece em destaque, posicionado na parede.



Fonte: Pablo B. Pinheiro

Esse momento foi a confirmação de que era necessário expandir essa experiência para os demais vaqueiros. A partir dali, Pablo passou a fotografar sistematicamente cada um deles, iniciando pelos mais próximos e gradualmente ampliando esse círculo, até conseguir contribuir com devolutivas a todos. As fotos eram feitas de maneira improvisada, mas com um propósito claro: devolver a imagem àqueles que a habitavam e dela faziam parte. (ver Figura 02).

Figura 02: Fotografia que registra a produção dos retratos do vaqueiro Daniel em sua residência no campo, com a participação de sua família no processo de registro.



Fonte: Pablo B. Pinheiro

A partir desse ponto, a fotografia passou a operar como um dispositivo de mediação, ressoando com o pensamento ameríndio sobre o papel do artista na atribuição de agência aos objetos (Lagrou, 2007). O antropólogo-artista se posiciona assim entre o vaqueiro, sua imagem e a memória que dela emergia. A fotografia deixava de ser apenas um registro e se tornava uma coisa – uma materialidade com potencial para ocupar novos espaços e criar novas relações.

Esse processo alterou também a maneira como a fotografia era concebida dentro da pesquisa. Se, inicialmente, tratava-se de um olhar etnográfico voltado à compreensão do sujeito e de suas relações, esse olhar se transformou em uma prática mais compartilhada e colaborativa. O fotógrafo já não era apenas um observador participante, no sentido clássico

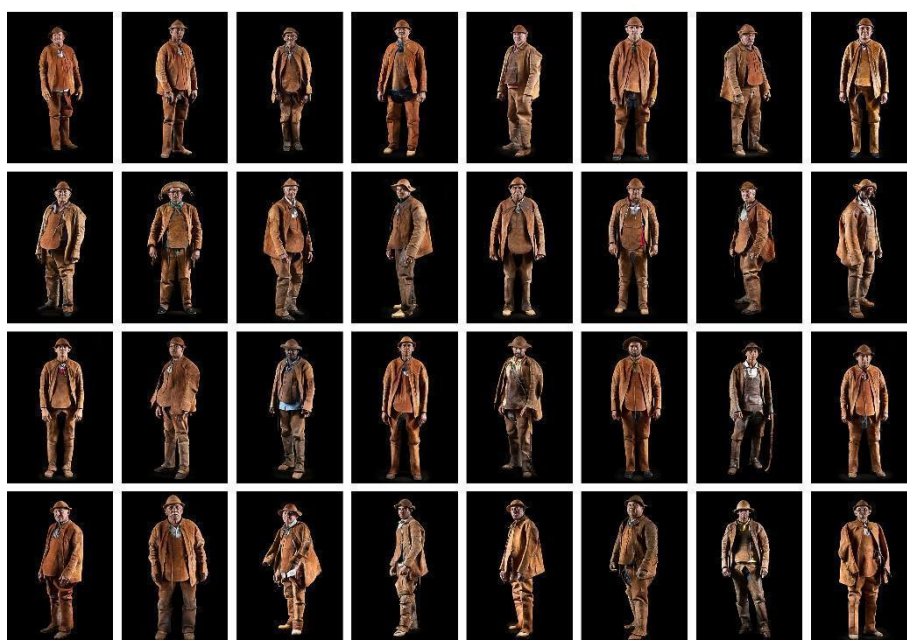
proposto por Magnani (2002), mas assumia um papel de artista-antropólogo, inserido ativamente na criação de novas possibilidades de representação e memória. Esse deslocamento trouxe implicações importantes: era preciso deixar explícito de qual Nordeste partíamos e que sentidos estavam sendo mobilizados. Muitas vezes, o processo levava à construção de novas imagens, reconfigurando a percepção coletiva sobre o vaqueiro nordestino.

Esse deslocamento da imagem – da fotografia como documento para a fotografia como ente relacional – abriu caminhos para outras formas de pensar a estética e a memória. As imagens passaram a circular, a criar vínculos, a se transformar em presença. E é justamente nesse entre – entre imagem e humano, entre materialidade e afeto – que encontramos um campo ainda pouco explorado, mas repleto de possibilidades teóricas e metodológicas.

O acervo revelou os Guardiões da Imagens

À medida que as imagens eram feitas e entregues a cada vaqueiro, percebemos que algo maior estava em curso. Não se tratava apenas de fotografias, mas de uma construção coletiva de memória, onde cada retrato passava a ocupar um lugar específico no universo simbólico e afetivo de quem o recebia. Essas imagens, marcadas pelo contraste de um fundo negro e pela luz que realçava as texturas e cores dos gibões, não apenas destacavam os detalhes das vestes e dos rostos, mas também pareciam deslocar os vaqueiros de um campo de sombra para um lugar de evidência, como se emergissem da escuridão em direção à luz. Era uma gramática visual cuidadosamente elaborada, uma composição que ressoava com a própria narrativa do sertão e seus habitantes (Becker, 1974: 7, grifos do autor).

Figura 03: Montagem composta por 32 fotografias de vaqueiros de gibão, feitas com fundo preto e iluminação artificial, conforme exemplificado na Figura 02. Atualmente, as imagens integram o acervo permanente do Museu Histórico de Acari (RN).



Fonte: Pablo B. Pinheiro

O acervo começava a se configurar como algo mais do que um conjunto de fotografias. Tornava-se um espaço de circulação de afetos, um elo entre passado e presente, entre a materialidade da imagem e a imaterialidade das memórias evocadas. O movimento de dar, receber e retribuir – noções fundamentais na antropologia da dádiva (Mauss, 2013) – se desdobrava ali de forma espontânea. Cada entrega de retrato reforçava um vínculo, reafirmava um pertencimento e ampliava o significado da imagem para além do instante capturado. Essas fotografias, antes confinadas ao ato fotográfico em si, começaram a ganhar autonomia, a circular sem controle ou limites, encontrando seus próprios caminhos em álbuns, exposições, publicações e nos lares daqueles que as receberam. Nós, que fizemos a imagem, queremos que ela exista.

A reflexão teórica veio posteriormente, como uma resposta a esse processo que já acontecia no campo. Alfred Gell trouxe um aporte essencial para compreender o que se passava. No segundo capítulo de *Arte e Agência*, ele discute a força que os objetos artísticos podem carregar em contextos relacionais, um conceito que ressoava diretamente com a experiência construída em *NOSSOS ENTES*. Se inicialmente a ação expositiva nasceu de uma necessidade intuitiva de devolver aos vaqueiros algo que lhes pertencia, aos poucos fomos compreendendo que essas imagens não eram apenas documentos visuais, mas entidades dotadas de agência. Elas operavam mudanças, instauravam relações, provocavam reações – tornavam-se parte ativa dos mundos que habitavam, “quando vemos a foto de

alguém sorrindo, atribuímos uma postura amigável à ‘pessoa que aparece na fotografia’ e (se for o caso) ao modelo ou ‘sujeito’ da fotografia.” (Gell, 2018: 43, grifos do autor).

NOSSOS ENTES era, desde o início, uma ação que misturava arte, antropologia e relações humanas, mas ainda carecia de um arcabouço conceitual que desse conta de suas implicações. Gell ajudou a organizar essa intuição, demonstrando como a arte não pode ser entendida apenas por suas qualidades estéticas ou formais, mas sim pelos contextos relacionais em que se insere e pelas interações que desencadeia. As imagens, nesse sentido, deixavam de ser apenas representações para se tornarem objetos-sujeitos, participantes ativas de uma matriz social e simbólica.

Foi a partir dessa compreensão que se consolidou a ideia de construir uma ponte entre o território rural dos vaqueiros e o meio urbano da capital do Rio Grande do Norte, Natal. Foram editadas e selecionadas 60 imagens, organizando-as em um perfil no Instagram (@e_n_t_e_s), que posteriormente deu nome à ação NOSSOS ENTES. Esse deslocamento era estratégico: levava as imagens para um novo espaço de circulação, ampliava o alcance da exposição e reforçava a evidência dos vaqueiros como sujeitos históricos e contemporâneos. Nomear a ação dessa forma também foi um gesto consciente de reconhecimento dos vaqueiros como entes que atravessam tempos e lugares, cuja existência não pode ser reduzida a um imaginário cristalizado do sertão.

A metodologia criada para essa circulação foi se estruturando organicamente, baseada na participação e no engajamento de novos interlocutores. Para além do espaço digital, decidimos levar as imagens para o meio urbano de forma material, aplicando lambe-lambes de dois metros de altura em paredes de espaços públicos e privados, em colaboração com aqueles que desejassem *adotar* uma ou mais imagens. Esses participantes foram nomeados *Guardiões das Imagens*, pois assumiam para si a responsabilidade de incorporar, cuidar e dar novo sentido àquelas figuras que, antes, pertenciam apenas ao ambiente do sertão.

Hoje, é impossível olhar essas imagens, ou essa metodologia, ou esse sistema de captura daqueles em sua volta (das imagens) e não falar do Alfred Gell. O termo de “*agência social*” e “*paciente*”, no segundo capítulo do seu livro *Arte e agência*, evoca aquele conforto de não estar sozinho e poder encontrar quem já pensava nisso antes da minha ação. Logo, torna-se possível colocar a imagem em uma categoria de *agência social*, uma vez que estas se reposicionam em novas redes de relações e ressignificações, e os *Guardiões das Imagens* na categoria de *paciente*, aqueles que recebem e se transformam a partir da interação com esses artefatos visuais. Com isso, agora, passaremos a uma investigação melhor dos dados

empíricos trazidos por Pablo Pinheiro de um longo acompanhamento que este realizou em 2019 e um pouco de 2020, em que Pinheiro acompanhou as imagens aplicadas, fotografando-as e conversando com os Guardiões em cada visita ao local.

Esse sistema de circulação foi acompanhado de perto entre 2019 e 2020. Pinheiro visitou os locais onde as imagens foram aplicadas, documentando suas transformações ao longo do tempo, conversando com os guardiões sobre suas percepções e experiências. No início, a ideia era apenas registrar artisticamente os efeitos da passagem do tempo sobre os lambe-lambes, mas logo ficou evidente que a ação ia muito além disso. As imagens, coladas nas paredes, estavam se apagando fisicamente, sendo desgastadas pela exposição ao sol, à chuva, ao vento. Mas, ao mesmo tempo, algo acontecia dentro daqueles que haviam adotado essas imagens. Para muitos guardiões, a deterioração da fotografia no espaço público não significava um desaparecimento, mas sim uma incorporação. À medida que a imagem se apagava do lado de fora, ela se fixava do lado de dentro, na memória e no afeto de quem a acolheu.

Se, no início, a fotografia era um retrato material, com contornos e formas bem definidos, no decorrer do tempo ela se transformava em outra coisa: uma presença, um vestígio, uma lembrança viva. Esse processo de desaparecimento material e permanência simbólica traz questionamentos instigantes sobre a função e o estatuto da imagem. A fotografia, além de documento e artefato, poderia ser também uma entidade? Essas figuras, antes apenas vaqueiros retratados, passaram a ser entes que habitam outros espaços, tanto físicos quanto subjetivos?

A ação NOSSOS ENTES abriu um campo vasto de reflexão sobre a relação entre imagem, memória e agência. Se no início tudo parecia girar em torno de um gesto simples – entregar retratos aos vaqueiros –, agora nos deparamos com um fenômeno muito mais complexo. As imagens encontraram seus próprios caminhos, assumiram novas funções, ativaram relações e instauraram dinâmicas de pertencimento e afeto. Olhar para essas fotografias hoje é perceber que elas não pertencem mais a quem as produziu, mas sim a quem as acolheu e, em muitos sentidos, foi transformado por elas. Imagens com um tempo de *vida*. Porém, conforme ela se apagava, ou partia, para a maioria dos guardiões uma outra imagem surgia dentro de si. Uma imagem que vinha com mais afeto, fazendo com que a memória do vaqueiro ficasse colada em seu ser.

A imagem faz-se *ente*

A fotografia do vaqueiro transformou sua figura em algo mais do que um registro visual: ela se tornou um *ente*. Efêmera em sua materialidade – um pedaço de papel sujeito ao tempo e às intempéries –, a imagem se desgastava no espaço físico, mas permanecia viva na memória e no afeto dos guardiões que a acolheram. Essa passagem da materialidade ao intangível não foi apenas um efeito colateral da ação expositiva, mas uma parte fundamental do processo.

A noção de *ente*, tal como desenvolvida ao longo deste artigo, se articula à ideia de um tempo que escapa à linearidade cronológica e à materialidade imediata da fotografia, inscrevendo-se no que Fabiana Bruno (2020), ao dialogar com Aby Warburg e Georges Didi-Huberman, define como *supervivência*, um

modelo temporal que convida a refletir sobre um tempo – fora do tempo dito histórico e cronológico – e que será chamado por Warburg e endossado por Georges Didi-Huberman (2013) como *um tempo fantasmal*. Isto é, o tempo de reaparições, de sobrevivências ou supervivências” (Bruno; Guarín Martínez, 2020: 6, grifos do autor).

No contexto da ação NOSSOS ENTES, essa *supervivência* manifesta-se na maneira como as fotografias dos vaqueiros, mesmo quando deterioradas pelo tempo e pelas intempéries, permanecem vivas na memória e no afeto dos guardiões que as adotaram. Essa passagem da materialidade ao intangível não se dá apenas como um efeito colateral da ação expositiva, mas como parte fundamental do próprio processo de constituição da imagem como ente. O que se perde fisicamente ressurgue em outro plano, numa espécie de assombro da imagem que, ao desaparecer, se fixa em quem a guardou.

A fotografia, antes um artefato visual, atravessa um limiar e se torna presença – não apenas porque foi vista e adotada, mas porque persiste para além do que se pode tocar. Nesse sentido, a noção de ente não remete apenas a um deslocamento da imagem no espaço, mas também a um *deslocamento* na experiência do tempo. A imagem, ao se transformar em ente, não se reduz a um vestígio ou a um arquivo estático; ela se atualiza na memória dos guardiões e se reinscreve continuamente em novas relações, ocupando um espaço que é simultaneamente de ausência e de permanência.

Essa zona de contato entre *ente* e *supervivência* busca demonstrar que a transformação da imagem em ente não é apenas uma questão de recepção subjetiva, mas um processo que envolve dinâmicas temporais e afetivas. Além disso, buscamos situar este fenômeno em um campo de debates sobre memória, persistência das imagens e a dimensão fantasmal das

representações visuais. No momento da adoção, cada guardião escolhia qual imagem levaria para seu espaço, decidia onde ela seria colocada e, inevitavelmente, se confrontava com a transitoriedade desse objeto. Cuidar de uma imagem que não permaneceria para sempre ali se tornava um ato de atenção, de presença e, paradoxalmente, de permanência.

Uma “zona entre-entes” que emerge da ação NOSSOS ENTES pode ser compreendida como um espaço de negociação entre o visível e o invisível, entre a presença material da fotografia e sua inscrição nas memórias e afetos dos guardiões. Essa zona se configura como uma espécie de zona *fantasmal*, nos termos de Fabiana Bruno (2020), na medida em que nela se desdobra uma temporalidade que escapa à linearidade cronológica e que opera por sobrevivências e reaparições. Se a fotografia dos vaqueiros de gibão, colada às paredes da cidade, se apaga fisicamente com o tempo, ela não desaparece – ela ressurge em outro plano, convertendo-se em presença incorporada naqueles que a acolheram. Assim, essa *zona entre-entes* não é apenas o espaço de mediação entre a materialidade da imagem e sua recepção subjetiva, mas um território instável onde a fotografia se refaz como força ativa, convocando e reorganizando afetos, saberes, memórias.

Didi-Huberman nos oferece um instrumental teórico fundamental para aprofundar essa reflexão. Em seu *Atlas, ou, O gaio saber inquieto* (2018), ele propõe “uma antropologia do ponto de vista da imagem”, mostrando como a imagem opera como um espaço simultaneamente exterior e interior, uma força inquietante cujas faculdades representacionais e dialéticas moldam e reposicionam grafias de saber. A imagem, nesse sentido, não é apenas um documento ou um vestígio do passado, mas um agente que instaura novas relações, que monta e desmonta significados, que convoca à reflexão. Como diz o autor, “de toda maneira, antropológicamente falando, ninguém saberia ‘suprimir’ as imagens ou a imaginação de que o homem é inteiramente moldado. É preciso, portanto, investir nesse terreno perigoso e convocar a *imaginação com a razão*, sua falsa inimiga.” (Didi-Huberman, 2018: 140, grifos do autor).

Essa *zona entre-entes*, portanto, é esse terreno perigoso no qual a imagem se move entre dimensões materiais e imateriais, entre presença e ausência, entre fixidez e transformação. Mais do que um simples registro do vaqueiro de gibão, a fotografia participa ativamente da construção de um campo de sentidos e negociações que se *refazem* a cada nova interação. Ela não apenas documenta, mas posiciona e reposiciona grafias de saber, alterando a percepção de quem a vê e ressignificando o território onde se insere.

Se na superfície NOSSOS ENTES pode parecer um projeto de devolutiva fotográfica, na realidade, ele instaura um campo complexo de forças visuais e simbólicas que reconfiguram tanto a imagem do vaqueiro quanto a relação entre imagem e espectador. Essa *zona entre-entes* é onde a fotografia deixa de ser apenas um objeto e se torna um dispositivo ativo de memória e presença – uma imagem que convoca, que insiste e que nunca se deixa apagar completamente.

Sem recorrer a textos explicativos, sem discursos prévios que condicionassem sua recepção, a imagem sozinha estabeleceu um diálogo profundo com aqueles que a acolheram. A ação permitiu evidenciar, de forma concreta, como a figura simbólica e real do vaqueiro nordestino pode ser efêmera – assim como a obra de arte em si. Mas sua memória, quando atravessada pelo afeto e pelo vínculo, resiste ao tempo. O que faz com que a imagem permaneça para além do papel? O que a transforma em parte da história de quem a adota? Quais sentidos são mobilizados para que a fotografia transcenda sua condição de objeto e se torne um ser, um ente, que coexiste com aqueles que o acolheram?

NOSSOS ENTES revelou essa passagem sutil, mas crucial: o vaqueiro fotografado se tornou algo mais do que uma figura fixada no papel – tornou-se *presença*. Para os guardiões, esse deslocamento foi vivido na prática. A imagem, inicialmente um fragmento material colado na parede, passou a ocupar um outro espaço, menos visível, mas mais duradouro: o interior da experiência, da lembrança, da afetividade. A exposição ao tempo – ao sol, à chuva, ao desgaste do papel – não significou apagamento, mas uma transformação de estado. À medida que a fotografia se dissolvia no espaço físico, ela se fixava dentro dos guardiões, numa espécie de sedimentação simbólica.

Esse fenômeno nos leva a uma série de perguntas que ainda precisam ser exploradas. Se a fotografia, além de documento e registro, pode ser também um ente, qual é sua verdadeira função nessa ação? Ela ultrapassa sua materialidade e passa a operar no campo abstrato dos sujeitos? A imagem, ao se inserir em novas redes de relações, passa a adquirir uma outra forma de existência? Alfred Gell nos oferece pistas para pensar essa questão. Seu conceito de agência da arte sugere que objetos artísticos não são apenas recipientes passivos de significado, mas participantes ativos das relações sociais em que estão inseridos (Gell, 2018). Essa perspectiva nos permite ir além da noção tradicional de fotografia como documento ou artefato e pensar no modo como a imagem age, como ela afeta e é afetada por aqueles que a recebem:

A ‘antropologia da arte’ deveria tratar, em minha opinião, de fornecer um contexto crítico que libertasse os ‘artefatos’ e permitisse sua veiculação como obras de arte, exibindo-os como encarnações ou resíduos de intencionalidades complexas. (Gell, 2001: 190, grifos do autor).

Esse encontro com Gell veio para iluminar um caminho que já estava sendo trilhado intuitivamente, mas que precisava ser mais bem compreendido. Ainda há lacunas a serem preenchidas, conexões teóricas a serem aprofundadas e perguntas que precisam ser levadas ao campo junto aos guardiões. Mas há algo já evidente: a imagem não é apenas um objeto a ser interpretado; ela é uma força em si, um vetor de relações, um ente que transita entre tempos, espaços e subjetividades:

Uma espécie de meio do caminho entre as teorias ‘institucional’ e ‘interpretativa’ parece-me a melhor opção. A teoria institucional da arte é sensível à ideia de que obras de arte podem ser ‘artefatos’ que atendam a diferentes propósitos humanos, desde que, ao mesmo tempo, eles sejam considerados interessantes, como arte, por um público de arte. Mas a teoria institucional é problemática, porque não é clara a respeito dos critérios que determinam que objetos serão ou não selecionados como artisticamente ‘interessantes’. (Gell, 2001: 190, grifos do autor).

Gell provocou uma reviravolta na antropologia ao deslocar o olhar sobre os objetos e sua função social. Seu pensamento, aliado a estudos etnográficos no Pacífico, reforçou o potencial teórico de considerar os objetos como extensões das pessoas, como elementos com papel crucial nas interações sociais (Lagrou, 2007: 38, grifos do autor). A fotografia, nesse contexto, deixa de ser apenas um artefato que documenta uma realidade para se tornar um agente que participa ativamente das relações sociais e simbólicas.

Ao longo deste texto, buscamos construir um percurso que entrelaça experiência e teoria, empírico e conceitual, arte e antropologia. O ponto de partida foi a experiência concreta de Pablo Pinheiro no campo, suas interações com os vaqueiros de gibão e a forma como a ação NOSSOS ENTES se desdobrou no tempo. Mas, ao longo do caminho, a investigação nos levou a questões que extrapolam a experiência pessoal e se inserem em debates mais amplos sobre a imagem, a memória e a agência.

Reconhecemos que múltiplos caminhos teóricos podem ser percorridos a partir daqui. A antropologia urbana, por exemplo, poderia oferecer novas lentes para compreender como as imagens circularam entre os territórios rurais e urbanos. Da mesma forma, pensar a imagem enquanto entidade nos levaria a outros debates sobre ontologias e materialidades na antropologia contemporânea.

No entanto, para este recorte, foi o encontro com Alfred Gell e Els Lagrou que nos ofereceu as ferramentas mais potentes para organizar as inquietações que emergiram do campo. Gell nos permitiu enxergar as imagens dentro de suas relações sociais, enquanto Lagrou ampliou esse olhar ao demonstrar como a arte ameríndia desafia as fronteiras entre objeto e sujeito, materialidade e espírito. Ambos nos ajudaram a perceber que não estamos lidando apenas com fotografias, mas com imagens que possuem agência, que atravessam o tempo e que, ao serem acolhidas, deixam de ser apenas registros para se tornarem algo vivo.

Se o vaqueiro, ao ser fotografado, foi transformado em figura, sua imagem, ao ser adotada, foi transformada em ente. O que era inicialmente um gesto de documentação e devolutiva se tornou um processo mais profundo, onde a fotografia não apenas representava, mas se tornava presença, onde a arte não apenas ilustrava, mas instaurava relações.

Uma zona *entre-entes*, pois – entre a imagem e o humano, entre o papel e a memória, entre o visível e o sentido – que queremos continuar investigando. NOSSOS ENTES não se encerra aqui. Como toda imagem, ele continua a circular, a se transformar e a provocar novas perguntas. E, talvez, seja justamente nesse movimento que reside sua maior potência.

Para não concluir

É assim que a imagem, ao *fazer-se ente*, não apenas resiste ao tempo, mas se reinscreve nele, reconfigurando a relação entre presença e ausência, materialidade e evocação. O que se vê na ação NOSSOS ENTES não é apenas a conversão da fotografia em um vestígio da memória dos vaqueiros, mas sua transformação em uma entidade *relacional*, um objeto que se descola de sua condição original para assumir novos contornos no espaço social e simbólico. Se, por um lado, Alfred Gell (2001; 2018) nos oferece um instrumental para compreender como esses retratos operam dentro de uma matriz de relações, ativando efeitos e instaurando vínculos, por outro, Georges Didi-Huberman (2018) nos leva a reconhecer na imagem uma potência inquietante, um espaço de montagem e deslocamento onde forças contraditórias *coexistem*. Entre um e outro, entre as redes de sociabilidades que sustentam a circulação da imagem e os afetos que a convocam para além de sua materialidade, desenha-se um campo dinâmico de negociações.

A fotografia dos vaqueiros de gibão não apenas circula entre territórios, mas tensiona a própria ideia do que significa permanecer e desaparecer. As imagens, coladas como lambe-lambes, são marcadas pelo desgaste físico, pela erosão do tempo, pela inevitável desintegração do suporte material. Mas essa dissolução, longe de ser um fim, abre caminho

para uma outra forma de permanência: a da incorporação subjetiva, da fixação na memória e no imaginário dos guardiões das imagens. O que antes era papel impresso, superfície visível, transforma-se em uma entidade abstrata, uma força ativa que não mais depende de sua materialidade para existir. Aqui, Gell nos ajuda a compreender que a imagem age, que ela não é apenas uma representação passiva, mas um agente que provoca reações e atua dentro de um sistema de trocas simbólicas. Os guardiões não apenas recebem uma fotografia, mas entram em um circuito onde a imagem se torna um elo, um objeto dotado de *intencionalidade e agência*.

Contudo, limitar essa transformação a um esquema puramente relacional significaria perder um aspecto essencial do fenômeno: a capacidade da imagem de convocar, de perturbar, de instaurar novas camadas de sentido que não se esgotam em sua funcionalidade dentro de tais redes de sociabilidades. E é aqui que Didi-Huberman nos leva a uma outra chave de leitura. Para ele, a imagem não é apenas aquilo que representa algo, mas aquilo que incomoda, que desmonta e remonta grafias de saber. Sua força não está apenas naquilo que mostra, mas naquilo que *faz emergir* – nos resíduos, nas interrupções, nos vazios, nos interstícios, nos “entres” que nos obrigam a olhar de novo, a pensar de novo. Quando uma fotografia de vaqueiro se desfaz na parede, quando sua forma se dilui na superfície que a sustentava, o que resta não é mera ausência. O que resta é um rastro, um vestígio, um fragmento, um intervalo onde a imagem, já ausente, se faz ainda mais *presente*.

Reiteramos, assim, de que maneira esse é o ponto de convergência entre Gell e Didi-Huberman que nos permite pensar NOSSOS ENTES não como uma exposição ou um projeto de devolutiva, mas como um experimento visual e antropológico que testa os limites e fronteiras, semânticas, discursivas e relacionais da própria imagem. Se Gell nos leva a pensar na fotografia como um objeto atuante dentro de um sistema de relações sociais, Didi-Huberman nos faz ver que essa atuação não é neutra, que há uma força na imagem que escapa ao controle daqueles que a produzem ou a acolhem. A fotografia dos vaqueiros não apenas circula – ela *insiste*. Insiste na memória dos guardiões, insiste na paisagem onde foi colada, insiste na ausência que deixa quando desaparece. Essa insistência, esse tempo que se estende para além da imagem visível, conecta-se à noção de supervivência de Fabiana Bruno e Oscar Guarín Martínez (2020), esse “tempo fantasmal” que reaparece quando menos se espera, que não se encerra na cronologia dos eventos, mas ressurge como assombro, como persistência, como uma justaposição de elementos em estado de tensão permanente.

E se a imagem *faz-se ente*, não é apenas porque alguém lhe confere esse estatuto, mas porque ela mesma, ao se apagar de um lugar, se reinscreve e se revela em outro. Esse processo não é apenas uma metáfora da memória, mas uma operação concreta que se dá nos corpos, nos espaços, nos afetos. A fotografia do vaqueiro, que um dia esteve exposta ao sol e à chuva, agora habita o pensamento dos guardiões, remodelando sua relação com o passado, com o território, com a ideia de presença. O que se configura, então, é uma zona instável, um entre, onde a imagem não é nem apenas coisa, nem apenas conceito – mas aquilo que insiste em existir *entre* uma e outra.

NOSSOS ENTES nos convida a olhar para a imagem como algo que não pode ser contido em uma única definição. Entre a materialidade e o apagamento, entre a presença e a ausência, entre as redes de sociabilidade que a sustenta e a inquietação que ela provoca, a fotografia não apenas retrata – ela se move. E, nesse movimento, ela deixa de ser apenas um fragmento do real para se tornar um espaço de possibilidades. Talvez seja essa a maior lição dessa experiência: que as imagens, quando acolhidas, quando vividas, não pertencem mais a quem as fez, mas àqueles que as tomam para si e, assim, junto a elas, fazem-nas persistir.

Referências

- ALBUQUERQUE JR., D. M. de. *A Invenção do nordeste e outras artes*. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- BECKER, H. S. Photography and Sociology. *Studies in Visual Communication*, [s. l.], v. 1, n. 1, p. 3–26, 1974. Disponível em: <https://repository.upenn.edu/svc/vol1/iss1/3>.
- BRUNO, F.; GUARÍN MARTINEZ, Óscar. Apresentação. *Revista ILUMINURAS*, Porto Alegre, v. 21, n. 53, 2020. DOI: 10.22456/1984-1191.106358. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/106358>. Acesso em: 11 fev. 2025.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, ou, O gaio saber inquieto*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- DO IMAGINÁRIO AO RIO GRANDES. Brasil: YouTube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=863oi2xJxm4>. Acesso em: 14 set. 2021.
- GELL, A. *A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. Arte e Ensaio*, [s. l.], p. 175–191, 2001. Disponível em: <https://atrevidas.milharal.org/files/2019/09/GELL-Alfred.-A-rede-de-Vogel.-Armadilhas-com-o-obras-de-arte.pdf>. Acesso em: 20 set. 2021.
- GELL, A. *Arte e agência: uma teoria antropológica*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- LAGROU, E. *A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica* (Kaxinawa, Acre). Rio de Janeiro: Topbooks Editora, 2007. Disponível em: www.topbooks.com.br.
- MAGNANI, J. G. C. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, [s. l.], v. 17, n. 49, p. 11–29, 2002.
- MAUSS, M. *Ensaio sobre a dádiva*. Formas e razão de trocas nas sociedades arcaicas. 1. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2013. v. Portátil 25
- MORPHY, H. et al. A estética é uma categoria transcultural. *Ayé: Revista de Antropologia*, [s. l.], v. Edição Especial, n. Traduções, p. 51–91, 2020. Disponível em: <https://revistas.unilab.edu.br/index.php/Antropologia/article/view/506/294>. Acesso em: 20 set. 2021.
- NOSSOS ENTES. Brasil: YouTube, 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WQkpHencNv0>. Acesso em: 14 set. 2021.
- PINHEIRO, P. B. A fotografia e o vaqueiro de gibão: a imagem criando sentidos na pesquisa de campo. 2023. 1–190 f. *Dissertação* - UFRN, Natal, 2023. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/54666>. Acesso em: 31 ago. 2023.