

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 29, jul-dez/2021

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

**Algumas considerações acerca do
anacronismo na história da arte**

Rosa Gabriella Gonçalves

Universidade Federal da Bahia (UFBA)
Salvador (BA)

RESUMO

Algumas considerações acerca do anacronismo na história da arte

O objetivo deste artigo é o de refletir acerca da estratégia do anacronismo no âmbito das artes visuais, o qual entendemos como sendo a aproximação entre objetos produzidos por diferentes culturas, como uma montagem na qual não são considerados sua origem ou finalidade. Tal forma de apresentação, recorrente em exposições na contemporaneidade, remonta às exposições e publicações concebidas pelas vanguardas históricas, com a expectativa de por meio de uma espécie de choque, revelar novos significados e objetos de conhecimento, mas por outro lado, tais aproximações correm o risco de serem apenas atraentes, sem contribuir para uma compreensão aprofundada da diversidade cultural.

Palavras-chave

anacronismo; cultura; montagem; vanguardas

ABSTRACT

Some Concerns about Anachronism in Art History

The aim of this article is to reflect on the strategy of anachronism in the field of visual arts, which we understand as the approximation between objects produced by different cultures, as a montage in which their origin or purpose are not considered. This form of presentation, recurrent in contemporary exhibitions, dates back to exhibitions and publications conceived by the historical avant-garde, with the expectation of, through a kind of shock, reveal new meanings and objects of knowledge, but on the other hand, such approaches run the risk of being merely attractive, without contributing to an in-depth understanding of cultural diversity.

Keywords

anachronism; culture; montage; avant-garde

GONÇALVES, Rosa Gabriella. “Algumas considerações acerca do anacronismo na história da arte”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 15, n° 29 (jul-dez/2021), p. 1-16.

DOI: [10.22409/1981-4062/v29i/426](https://doi.org/10.22409/1981-4062/v29i/426)

Aprovado: 07.11.2021. Publicado: 30.01.2022.

© 2021 Rosa Gabriella Gonçalves. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 07.11.2021. Published: 30.01.2022.

© 2021 Rosa Gabriella Gonçalves. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Quando falamos de arte costumamos usar categorias tais como obra, artista, coleção, mercado, dentre outras, que muitas vezes não podem ser aplicadas a fenômenos ou objetos artísticos produzidos por todas as culturas em todos os tempos. Por outro lado, muitas vezes objetos produzidos dentro de contextos ritualísticos ou utilitários foram expostos e analisados como obras de arte, a partir unicamente de suas características formais. Podemos pensar nas polêmicas exposições *Primitivismo no século XX*, realizada em 1985 no MoMA com curadoria de William Rubin, *Magiciens de la terre*, montada no Centro Georges Pompidou com curadoria de Jean Hubert Martin em 1989, ou na mais recente *Histórias mestiças*, apresentada no Instituto Tomie Ohtake, em 2014 em São Paulo, com curadoria de Adriano Pedrosa e Lilia Schwarcz.

Mario Pedrosa já havia proposto algo análogo quando concebeu seu Museu das Origens. A proposta foi desenvolvida após o incêndio do MAM do Rio de Janeiro em 1978, e o projeto nunca foi executado, mas previa os eixos: arte bruta (ou virgem), arte indígena, arte moderna, arte afro-brasileira e arte popular, tendo inspirado a Mostra do Redescobrimento no ano 2000. Quando curador da Bienal de SP em 1961, Pedrosa já havia justaposto obras contemporâneas com obras caligráficas chinesas e japonesas do séc. VIII, afrescos bizantinos, esculturas da Nigéria, da Costa do Marfim e aborígenes, obras de indígenas realizadas no Paraguai na época das missões, dentre outros exemplos, fazendo da Bienal uma antecipação do que viria a ser o Museu das Origens, no qual colagens de Kurt Schwitters estariam ao lado de objetos religiosos das missões e objetos ativos de Willys de Castro.

Estes são alguns exemplos de exposições nas quais objetos selecionados a partir da cultura material e de períodos históricos diversos são combinados e por vezes apresentados juntamente com obras de arte contemporâneas, resultando em uma sobreposição de temporalidades inquietante. Seria essa prática um reducionismo que ofuscaria a compreensão que deveríamos ter destes objetos, ou seria a contemplação

meramente estética de tais objetos uma experiência enriquecedora e capaz de gerar novos conhecimentos?

Segundo Ulpiano de Meneses, o incômodo que sentimos quando vemos aproximações entre objetos que possuem semelhanças meramente formais advém da necessidade de se atribuir funções unívocas a todas as coisas, quando isto não seria necessário. Podemos pensar, por exemplo, que “um machado de pedra é tanto um utensílio para o trabalho agrícola, quanto uma oferenda funerária, o que se explicita apenas pelo contexto, sem o qual a significação efetiva do objeto é irrecuperável”.¹ No lugar de nos preocuparmos em alocar os objetos em categorias poderíamos, segundo o historiador, prestar atenção àquilo que suas formas têm de estético, ou seja, àquilo que extrapola a mera exigência funcional do objeto.

A possibilidade de abstrair a função dos objetos para fruí-los esteticamente já foi aventada por muitos autores, como por exemplo Walter Benjamin, para quem esta seria uma condição decisiva para a arte de colecionar, pois somente assim os objetos poderiam estabelecer relações íntimas com outros que lhes são semelhantes e, desse modo, se integrar em um sistema histórico novo.² É dessa capacidade de abstrair contextos e perceber novos sentidos a partir de aproximações inusitadas que gostaria de tratar aqui.

Foi no século XV que se constituíram os primeiros gabinetes de curiosidades na Europa. Objetos exóticos ou raros, tanto naturais como fabricados, mostravam a diversidade dos mundos recentemente descobertos: esculturas, máscaras, pérolas, conchas, pedras preciosas, bem como objetos utilitários. Os gabinetes de curiosidades foram dissolvidos pela especialização do conhecimento: pedras, fósseis, esqueletos e plantas foram para museus de história natural, e artefatos como armas e adornos foram para os museus de etnografia, como o Museu Etnográfico do Trocadero, aberto ao público em 1882 em Paris. Nos primeiros museus etnográficos, as coleções de objetos, verdadeiros troféus resultantes das

conquistas coloniais, eram organizadas segundo seu grau de aparente complexidade, dos mais toscos aos mais sofisticados, segundo uma ideia de evolução que impregnava todas as disciplinas, inclusive a história da arte, sendo as informações acerca de sua origem e data de produção, ainda que aproximada, escassas ou inexistentes.

No início do século XX, a então denominada arte negra passou a chamar a atenção dos europeus e começou a ser confrontada primeiramente com a pintura e com a estética fauvistas. Em 1914, dois pesquisadores, Vladimir Markov e Carl Einstein, elaboraram – separadamente – os primeiros tratados teóricos sobre arte africana. Ambos se valeram de um grande número de fotografias para expor suas hipóteses, e as imagens utilizadas se caracterizam pela sua uniformidade, pela ausência de referência à escala e à origem geográfica, pois só lhes importava a forma plástica pura. À época, a coesão forçada do conjunto não causava estranhamento aos especialistas. Pelo contrário, “a criação de arquivos de imagens homogêneas, agenciadas com cuidado, para permitir a comparação e o contraste, constitui, antes de mais nada, o ato fundador da história da arte africana”.³ Ou seja, desde que a arte africana começou a ser estudada pelos pesquisadores europeus, ela foi submetida à operação anacrônica de ser considerada do ponto de vista do questionamento moderno do olhar das vanguardas artísticas.

Do ponto de vista dos artistas, as 119 fotografias de 92 esculturas provenientes de 20 países diferentes presentes na obra de Einstein, *Negerplastik*, certamente foram muito mais impactantes do que seu texto, publicado em alemão. Markov, por sua vez, faleceu abruptamente, antes da publicação de seu manuscrito, o que se deu em 1919, tendo exercido um forte impacto na vanguarda russa.

Roberto Conduru considera que a importância de *Negerplastik* está no fato de a obra constituir o marco da descoberta plástica desta arte pelos europeus, ainda que apresente omissões acerca da origem precisa das obras. Já no ano

seguinte, Einstein publicou *Africanische Plastik*, com informações mais completas e a partir do qual seria possível perceber um interesse mais acentuado de Einstein pela etnologia. A esse respeito, cabe lembrar que, em 1930, Einstein se tornou, junto com Paul Rivet e Michel Leiris, um dos primeiros titulares da Sociedade de Africanistas de Paris.⁴

A arte primitiva foi absorvida por praticamente todas as correntes de vanguarda, excetuando os futuristas, mas de diferentes maneiras. Os dadaístas, por exemplo, procuravam mimetizar a arte africana. Desde 1917, a Galeria Dada em Zurique expunha esculturas africanas ao lado de colagens dadaístas e desenhos feitos por crianças. Os dadaístas organizavam *soirées nègres* nas quais havia apresentações de coreografias com dançarinos usando figurinos inspirados na arte primitiva e eram executados cantos da África e da Oceania, por acreditar que a arte primitiva era autêntica, selvagem e libertadora. Um dos primeiros artistas da vanguarda a escrever sobre a potência da arte primitiva foi Tristan Tzara que, em seu artigo “Notas sobre a arte negra”, manifestou o desejo de que a arte africana incendiasse e regenerasse a arte ocidental, graças à destruição da linguagem, signo da civilização que estabelece as convenções.

Os surrealistas, por sua vez, aproximam-se da arte primitiva procedendo por analogia. Nos textos de Breton, frequentemente a arte não europeia é mencionada como sendo fundamental para a estética surrealista. Foi uma prática surrealista recorrente a aproximação entre obras de artistas surrealistas europeus e objetos – artísticos ou não – originários de outras culturas, tanto em exposições, como em periódicos e catálogos. A Galeria Surrealista foi inaugurada em 1926 com uma exposição na qual trabalhos de Man Ray eram apresentados ao lado de objetos provenientes de ilhas do Pacífico que, fotografadas por Man Ray para o catálogo, adquiriam a aparência de objetos também surrealistas.

Todos esses movimentos da vanguarda foram motivados por uma espécie de fantasia primitivista, segundo a qual “o outro

tem acesso a um psiquismo primário e a processos sociais dos quais o branco é de alguma forma excluído”.⁵

O mapeamento do primitivo era manifestamente racista... as narrativas do século XIX são residuais em discursos como a psicanálise e disciplinas como a história da arte, que muitas vezes ainda supõem uma conexão entre o desenvolvimento (ontogenético) do indivíduo e o desenvolvimento (filogenético) das espécies. Nessa associação, o primitivo é inicialmente projetado pelo sujeito branco ocidental como um estágio primal da história cultural e depois reabsorvido como um estágio primal da história individual.⁶

Hal Foster observa que, a partir de um certo momento, as exposições se tornaram a atividade principal dos surrealistas, podendo desde articular protestos políticos, como a exposição *La verité sur les colonies*, que se contrapunha à oficial e nacionalista *Exposition coloniale* montada em Paris em 1931, até anunciar deslocamentos estéticos, como a *Exposição surrealista de objetos*, na Galeria Charles Ratton, em 1936, quando a estética surrealista se estendeu para o próprio espaço expositivo.⁷

Nesta exposição foram agrupados e justapostos numerosos objetos surrealistas, como *Veston aphrodisiaque* de Salvador Dali e *Déjeuner en fourrure* de Meret Oppenheim, ao lado de objetos naturais, *objets trouvés*, máscaras da Nova Guiné ou produzidas por esquimós, segundo a estratégia surrealista de produzir novos sentidos graças a aproximações inusitadas entre objetos arrancados de seus contextos originais. Afinal, os surrealistas sempre foram fascinados pelo desconhecido, pelo exótico, pelo insólito, pelo colecionismo, por objetos deslocados e pelas derivas em mercados de pulgas, como descreveu Walter Benjamin:

O surrealismo foi o primeiro a ter pressentido as energias revolucionárias que transparecem no antiquado, nas primeiras construções de ferro, nas primeiras fábricas, nas primeiras fotografias, nos objetos que começam a extinguir-se, nos pianos de cauda, nas roupas

de mais de cinco anos, nos locais mundanos, quando a moda começa a abandoná-los.⁸

Portanto, o interesse por objetos originários de países distantes e inseridos em contextos e referências culturais desconhecidos é perfeitamente coerente com a estética surrealista, bem como as técnicas da colagem e da montagem, tão praticadas por artistas como Max Ernst e George Hugnet, que já significavam “uma irrupção vitoriosa do objeto em domínios onde não se esperava vê-lo, um arrombamento da consciência, obrigada a mover-se ao longo de relações inesperadas”.⁹

A estratégia da montagem e da colagem também está presente na revista *Documents*, marcada pelo crescente interesse pela etnologia, por parte de seus fundadores e colaboradores. Essa disciplina brilhantemente representada na França por Alfred Métraux, amigo de Bataille e depois de Leiris, por Paul Rivet e Marcel Mauss, se concentrou na revisão dos conceitos de ciência etnológica e objeto etnográfico. O movimento se ampliou, levando de forma eficaz o museu para o campo. Foi a época das grandes missões, como a famosa Missão Dakar-Djibouti (1931-1933), liderada por Marcel Griaule e outros colaboradores da *Documents*, como Leiris. A consequência imediata dessa nova abordagem foi a reorganização dos museus defendida por Rivière e Bataille na *Documents*. Rivière estabeleceu um programa rigoroso e ambicioso para o Museu Etnográfico, que não deveria tornar-se um museu de belas artes, mas cumprir uma nova função, ser “um museu útil para a ciência e o país, apreciado pelos artistas e atraente para o público”.¹⁰

Ou seja, a partir de um certo momento, muitos dos surrealistas, aqueles mesmos que eram apaixonados por objetos deslocados e pelo estranhamento que estes objetos eram capazes de produzir, começaram a reivindicar que, nos museus etnográficos, o valor de uso dos objetos não fosse abstraído em detrimento de sua forma estética e que as coleções etnográficas passassem a ter um tratamento tão científico quanto as coleções de história natural.

Porém, o anacronismo está novamente em voga. Uma hipótese para explicar o interesse renovado por uma abordagem mais aberta à antropologia é que ele possa ter sido motivado pela discussão em torno do fim da história da arte, promovida por autores como Hans Belting e Arthur Danto, ou ainda como uma alternativa menos eurocêntrica à história da arte evolutiva, a qual poderia assim ser substituída pela cultura visual, mais voltada para uma história das imagens do que para uma história das obras de arte.

A questão "o que é uma imagem" precisa de uma abordagem antropológica, já que uma imagem, como veremos, em último caso atinge uma definição antropológica. A história da arte normalmente responde a outras questões, já que ela estuda a obra de arte (seja ela uma imagem, escultura, ou impressão), um objeto tangível e histórico que permite classificação, datação e exibição. Uma imagem, por outro lado, desafia tais tentativas de reificação, mesmo naquela escala em que ela geralmente flutua entre a existência física e mental. Ela pode viver em uma obra de arte, mas não coincide com ela.¹¹

Um dos pensadores que mais se dedica ao anacronismo, Georges Didi Huberman propõe, em *Diante do tempo*, a suspensão daquela regra que, para o historiador, parece a mais evidente: a recusa do anacronismo e a defesa da interpretação eucrônica, ou seja, aquela que trabalha com as categorias próprias do período em que se situa o objeto a ser investigado. Didi Huberman suspeita que a coerência, ou pertinência, da interpretação eucrônica é uma idealização, uma vez que não se pode afirmar que indivíduos contemporâneos necessariamente compartilhem as mesmas visões de mundo. No limite, toda história da arte estaria fadada a ser anacrônica, e mesmo as obras de arte seriam montagens de temporalidades heterogêneas e carregadas de memórias. E a memória, por sua vez, é sempre anacrônica, pois procede por montagens e reconstruções ancoradas no inconsciente.¹²

Diante de uma imagem, por mais antiga que seja, o presente sempre pode se reconfigurar e, inversamente, diante de uma imagem, por mais recente e contemporânea que seja, o passado sempre pode ser interpretado novamente. Assim, suspender a censura que restringe a história da arte tradicional, factual e eucrônica, que almeja evitar a incongruência e o estranhamento seria, em realidade, a possibilidade de revelar novos objetos e problemas para a história da arte. Didi-Huberman se contrapõe, portanto, à história da arte iluminista, cujo marco seria a *História da arte entre os antigos*, de Winckelmann, na qual são estabelecidas distinções entre escolas e estilos, classificados por épocas e segundo critérios seguros. Um modelo de história da arte coerente e pautado pela ideia da evolução dos estilos.

A antropologia ou o interesse pela cultura já estava presente desde o momento inicial da institucionalização da história da arte enquanto disciplina acadêmica, embora este fato possa ter ficado obscurecido pelo primado do formalismo durante boa parte do século XX. Aby Warburg, um dos autores mais centrais no pensamento de Didi Huberman, foi um dos primeiros a romper com as categorias estabelecidas por esta história da arte, tendo substituído o modelo tradicional de ciclos de grandeza e decadência por um modelo cultural, no qual não se tem estágios evolutivos, mas rizomas, retornos, sobrevivências e reaparecimentos. A amplidão de suas pesquisas acerca das formas culturais, da memória coletiva e do entrecruzamento do simbolismo entre culturas, encontrou sua expressão paradigmática na organização de sua biblioteca em Hamburgo, planejada para erodir os limites da especialização disciplinar do conhecimento fragmentado.

Em sua biblioteca, Warburg concebeu e desenvolveu o projeto do *Atlas Mnemosyne*, uma composição não discursiva e não linear de imagens de diversos tipos e origens, dispostas em painéis que passavam por contínuas modificações. Seu *Atlas* foi uma expressão de seu método e de sua visão da inter-relação entre as coisas, a partir de uma noção inclusiva de

cultura, por oposição à história da arte autônoma defendida por Wölfflin e Riegl.

Em uma viagem empreendida ao Novo México em 1895, onde teve contato com os rituais dos nativos, Warburg intensificou sua busca por uma ciência da arte que se abrisse para o campo simbólico ou, como ele dizia então, cultural em geral. Pode-se arriscar que esse interesse já estava presente desde as inquietações que animaram sua tese sobre Botticelli, quando Warburg se voltou para a presença de elementos do paganismo na arte do Renascimento italiano. Nesta viagem, Warburg se deparou com algo que era ao mesmo tempo imagem, ato e símbolo, e que deslocava o olhar tradicional da história da arte para um tipo de objeto ainda inusitado neste campo: fenômenos que cristalizavam e condensavam a cultura em um momento da história, uma ideia da imagem como fenômeno antropológico total.

Warburg não julgava estar cometendo algum tipo de contradição disciplinar ao se interessar por gestos, rituais ou códigos. Ao descrever essa experiência, Warburg comenta que antes mesmo da viagem ele já experimentava uma espécie de aversão pela história da arte estetizante, que se interessa apenas pela consideração formal da imagem, capaz de engendrar meramente jogos de palavras estéreis, a ponto de ter tentado começar a estudar medicina em 1896.

Ainda não suspeitava que a partir dessa viagem americana, precisamente o nexo orgânico entre a arte e a religião dos povos “primitivos” resultaria tão claro para mim que eu observaria com tal nitidez a identidade, ou melhor, o que há de indelével no homem primitivo, que permanece o mesmo por todas as épocas, que isso me permitiria destacar esse nexos como órgão tanto na cultura do início do Renascimento florentino como, mais tarde, na Reforma alemã.¹³

Antes de Warburg, Franz Boas já havia introduzido a abordagem antropológica no tratamento da arte. Warburg e Boas se conheceram em NY em 1895 e permaneceram em contato desde então, por meio de correspondência. Na época

em que se conheceram, Boas estava iniciando sua carreira nos EUA e não havia ainda publicado sua obra sobre arte primitiva. Boas iniciou sua carreira como curador de exposições e conferencista em museus, antes de obter um posto na Columbia. Apesar da estima recíproca, os métodos de Warburg e de Boas divergiam, uma vez que este último não chegou a estabelecer algum tipo de identidade entre práticas aparentemente similares através de províncias culturais diversas.

Foi em 1906 que Warburg concebeu o *Pathosformel*, essa imagem sobrevivente, a partir de uma gravura de Dürer, na qual o mundo antigo e o renascimento colidem na figura de Orfeu. Para refletir sobre o renascimento de Dürer, Warburg escolheu o paganismo antigo.

Entre a arte e a filosofia do renascimento, Warburg percebeu o palimpsesto antropológico dos medos, das iniciações e dos interesses. O confronto de imagens heterogêneas, para as quais não existia ainda nenhum museu ou coleção, que não tinham nenhuma unidade, nem no espaço nem no tempo, nem de estilo.¹⁴

Justamente por esses motivos, Benjamin, outra referência relevante para o pensamento de Didi-Huberman, teria se reconhecido em Warburg, enquanto “perfeitamente anacrônico em seu interesse não positivista pelos restos da história, em sua busca não evolucionista dos tempos perdidos que estremecem a memória humana em sua longa duração cultural”.¹⁵

Segundo Didi-Huberman, a sobrevivência [*Nachleben*] invocada por Warburg deriva do conceito de *survival* do etnólogo britânico Edward Tylor. O ponto de contato entre a *Kulturwissenschaft* de Warburg e a ciência da cultura de Tylor residiria, sobretudo, no estabelecimento de um vínculo particular entre história e antropologia. Ambas tinham o projeto de superar a eterna oposição entre o modelo de evolução, que toda história exige, e a espécie de atemporalidade que comumente se atribui à antropologia.¹⁶ Tylor introduziu a noção

de tempo fantasmal das sobrevivências e percebeu que o presente se tece de múltiplos passados. Esta permanência das formas antigas na longa duração da história da arte ocidental poderia ter sido chamada de “essência da cultura”, mas é importante sublinhar que, para Tylor, assim como posteriormente para Warburg, a permanência da cultura não se exprime como uma essência, um traço global ou um arquétipo, mas, pelo contrário, como um sintoma, um traço de exceção, uma coisa deslocada.

A questão que se coloca é a de saber em quais condições um objeto – ou um questionamento – histórico novo pode emergir tardiamente num contexto já muito estudado e documentado. Segundo Didi-Huberman, detectar esse tipo de sobrevivência não depende de uma mera reminiscência, é preciso “um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo, tudo o que Proust e Benjamin disseram tão bem sobre a memória involuntária”¹⁷, uma filosofia dos traços e vestígios.

O tipo de sobrevivência capaz de suscitar um anacronismo produtivo não repousa sobre a ideia de arquétipo, ou de alguma espécie de identificação de modelos que, passíveis de serem identificados ao longo do tempo, se submetam a uma analogia baseada meramente no chamado pseudomorfismo.

Referências bibliográficas

BELTING, Hans. “Por uma antropologia da imagem”. *Concinnitas*, ano 6, v. 1, n. 8 (julho de 2005), p. 65-78.

BENJAMIN, Walter, “H- O colecionador”. In: *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2006.

_____. “O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia”. In: *Walter Benjamin, obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 21-35.

CONDURU, Roberto. “Uma crítica sem plumas: a propósito de *Negerplastik* de Carl Einstein”. *Concinnitas*, ano 9, v. 1, n. 12 (julho 2008), p. 157-162.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Diante do tempo*. Belo Horizonte: UFMG, 2019.

_____. *A imagem sobrevivente*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.

FOSTER, Hal. "O artista como etnógrafo". In: *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014, p. 159-186.

_____. "The Surrealists in New York". In: FOSTER, Hal et al. *Art since 1900*. Londres: Thames and Hudson, 2012, p. 329-333.

IMBERT, Claude. "Warburg, de Kant a Boas". *L'homme, revue française d'anthropologie*, n. 165 (janeiro/março 2003), p. 11-40.

MEFFRE, Liliane. "Carl Einstein e a revista Documents". *Arte & Ensaios*, n. 30 (2015), p. 105-117.

MENESES, Ulpiano Bezerra. "A arte no período pré-colonial". In: ZANINI, Walter. *História geral da arte no Brasil*, v. I. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, p. 19-44.

NADEAU, Maurice. *História do Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

STROTHER, Zöe S. "À la recherche de l'Afrique dans Negerplastik de Carl Einstein". *Gradhiva: Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n. 14 (2011), p. 30-55. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/gradhiva/2130>>. Acesso em 07/11/2021.

WARBURG, Aby. "Memórias da viagem à região dos índios pueblos na América do Norte". In: *Histórias de fantasmas para gente grande*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p. 255-287.

Rosa Gabriella de Castro Gonçalves é professora do Departamento de Filosofia da UFBA.

¹ MENESES, 1983, p. 21.

² BENJAMIN, 2006, p. 239.

³ STROTHER, 2011, p. 42.

⁴ CONDURU, 2008, p. 159.

⁵ FOSTER, 2014, p. 163

⁶ FOSTER, 2014, p. 165

⁷ FOSTER, 2012, p. 329.

⁸ BENJAMIN, 1987, p. 24.

⁹ NADEAU, 1985, p. 140.

¹⁰ MEFFRE, 2015, p. 114.

¹¹ BELTING, 2005, p. 66.

¹² DIDI HUBERMAN, 2019, p. 40.

¹³ WARBURG, 2015, p. 257.

¹⁴ IMBERT, 2003, p. 20.

¹⁵ DIDI HUBERMAN, 2019, p. 106.

¹⁶ DIDI HUBERMAN, 2013, p. 44.

¹⁷ DIDI-HUBERMAN, 2019, p. 26.