

DESENHO ETNOGRÁFICO:

Onze benefícios de usar um diário gráfico no trabalho de campo

Karina Kuschnir¹**RESUMO:**

Este artigo busca valorizar e compreender o potencial dos desenhos etnográficos para o trabalho de campo antropológico, explorando suas relações com formas de fazer registros e pesquisas visuais. Defendo que o desenho contribui positivamente para a pesquisa antropológica e vice-versa: pesquisar antropológicamente contribui para desenhar o mundo à nossa volta. Após uma breve revisão da literatura, apresento onze benefícios da utilização de cadernos com desenhos em etnografia, discutindo temas relacionados aos desafios metodológicos do trabalho de campo, como acessibilidade, memória, temporalidade, espacialidade, percepção visual, formas de registro, diálogo com informantes, métodos participativos e compartilhamento de resultados.

Palavras-chave: Antropologia – Desenho – Etnografia – Metodologia.

ABSTRACT:

This article seeks to valorise and understand the potential of ethnographic drawings for anthropological fieldwork, exploring their relations to ways of making records and visual research. I argue that drawing contributes positively to anthropological research and vice-versa: researching anthropologically contributes to drawing the world around us. After a brief review of the literature, I present eleven benefits of using sketchbooks and drawings in ethnography, discussing topics related to the methodological challenges of fieldwork, such as accessibility, memory, temporality, spatiality, visual perception, forms of recording, dialogue with informants, participatory methods and the sharing of results.

Keywords: Anthropology – Drawing – Ethnography – Methodology.

¹ Karina Kuschnir é doutora em antropologia social. Trabalha como Professora Associada do Departamento de Antropologia Cultural do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), onde coordena o Laboratório de Antropologia Urbana. Atualmente desenvolve os projeto “Desenhos etnográficos: explorações sobre técnicas de registro e pesquisa em antropologia”. E-mail: karinakuschnir@gmail.com; Blog: <http://karinakuschnir.wordpress.com>; Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0379532364290270>

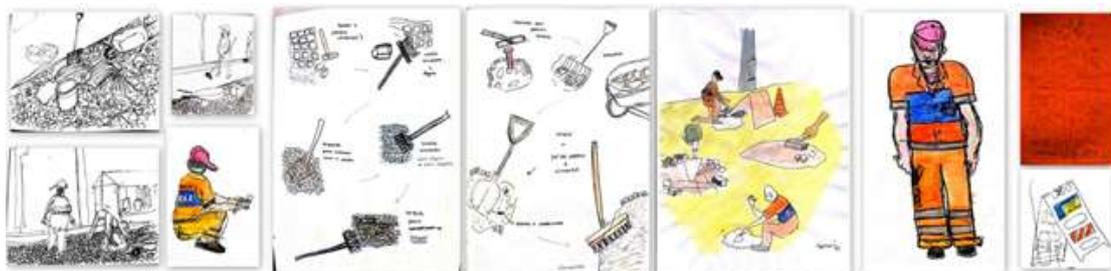


Imagem 1 – Desenhos de Luisa Machado e Tomás Meireles, ambos estudantes de graduação em Antropologia, para um projeto de pesquisa etnográfica sobre trabalhadores responsáveis pela colocação e reparação de pavimentos de pedras portuguesas no Rio de Janeiro (2014).

Este artigo busca valorizar e compreender o potencial de desenhos etnográficos para o trabalho de campo antropológico, explorando suas relações com formas de fazer registros e pesquisas visuais. Meu argumento é que o desenho contribui positivamente para a pesquisa antropológica e vice-versa: pesquisar antropológicamente contribui para desenhar o mundo à nossa volta. Tanto a antropologia como o desenho são modos de ver e também formas de conhecer o mundo. Colocar esses dois universos em diálogo ajuda a esclarecer algumas das questões importantes enfrentadas pela prática antropológica hoje, como a necessidade de expressar os “mundos interno e externo” que se cruzam em nossa pesquisa (Taussig, 2011: xi).² Após uma breve revisão da literatura, apresento onze benefícios da utilização de cadernos com desenhos em etnografia, discutindo temas relacionados aos desafios metodológicos do trabalho de campo, como acessibilidade, memória, temporalidade, espacialidade, percepção visual, formas de registro, diálogo com informantes, métodos participativos e compartilhamento de resultados.³

Essa reflexão partiu da constatação de que o registro visual do desenho não é apenas uma documentação gráfica, mas também uma maneira de fazer pesquisa e obter conhecimento (Kuschnir, 2011, 2012, 2014). John Berger (2005) é um autor central nessa abordagem. Como Michael Taussig afirmou, citando Berger, uma

² Gostaria de expressar minha sincera gratidão aos dois revisores anônimos cujos comentários foram inteligentes e esclarecedores. Espero ter resolvido pelo menos alguns dos problemas encontrados na versão anterior do artigo.

³ Eu gostaria de agradecer a todos os alunos que participaram da pesquisa, que aceitaram o desafio de incluir desenhos observacionais em seus cadernos de estudos de campo e me deram permissão para mostrar seus desenhos aqui.

“linha desenhada é importante não tanto pelo que registra, mas pelo que te leva a ver” (Taussig, 2011, Berger, 2005:3). Além disso, para Berger o significado de um desenho é indissociável das condições em que foi feito, um tema crucial no debate antropológico social contemporâneo sobre a autoria da etnografia. De acordo com Berger, o desenho de uma árvore não mostra uma árvore, mas uma “árvore-sendo-olhada” (p.71). É um “registro autobiográfico da descoberta de um evento – visto, lembrado ou imaginado” (p.3). Berger também considera o ato de desenhar como um processo de olhar em que o gesto é mais importante do que o resultado final. Como Taussig sublinha, Berger vê um desenho como uma conversa com a coisa que está sendo desenhada, envolvendo quase sempre uma imersão prolongada e completa. Sendo um processo, abrange, incorpora, o tempo, enquanto uma fotografia o congela (Berger 2005:70).⁴

Essa concepção de desenho como uma experiência tem se aproximado do empreendimento etnográfico, particularmente na forma percebida pelos antropólogos sociais influenciados pelo modelo de trabalho de campo intensivo e imersivo de Malinowski. Também se conecta ao entendimento antropológico de que o significado simbólico de um objeto é um produto de relações sociais e nunca pode ser tomado como dado. Como Roland Barthes (1990) aponta, vemos imagens em termos das imagens associadas mentalmente que já conhecemos.

Muitos autores, tanto do mundo da arte quanto do campo da antropologia, me convenceram de que podemos construir uma relação entre o trabalho de campo e os desenhos (croquis e rascunhos) feitos por observação. Pelo lado da arte, os livros de Salavisa (2008), Gregory (2003) e Campanario (2011) foram cruciais para definir um caminho para o desenho urbano contemporâneo. Como escrevi em 2011, as imagens desses desenhadores urbanos não são simplesmente desenhos: elas são “informadas” por uma “visão de mundo” particular. Em muitos aspectos, uma visão de mundo semelhante à antropológica: a ênfase no

⁴ Eu já havia escrito este texto quando saiu o artigo de Grimshaw e Ravetz (2015), por isso não consegui incorporar o trabalho delas aqui, apesar de sua relevância. Pelo mesmo motivo, remeto ao importantíssimo livro de Causey (2017) sobre o tema do desenho etnográfico.

desenho “no local”, o uso da observação direta, a busca por uma narrativa, a apresentação de um contexto e de uma base moral (o de “ser verdadeira”).⁵

O “sketchbook” (caderno de desenhos, rascunhos ou esboços) é um objeto comum tanto para o desenhista urbano quanto para o antropólogo no campo. Sabemos que é uma ferramenta histórica, popularizada no século XV, sendo Leonardo Da Vinci (1452-1519) um dos seus usuários mais famosos. “Sem um desenho, não se pode expressar ou esclarecer a ideia”, escreveu Francesco di Giorgio Martini (1481-1484), um dos autores que inspiraram Da Vinci a produzir cerca de 30.000 páginas de anotações e esboços. O conceito de “poder explicativo das imagens” se consolidou durante a época de Da Vinci, levando ao uso do desenho como ferramenta de pesquisa científica. De fato, foi o próprio Da Vinci que escreveu ao lado de um de seus famosos estudos de anatomia: “Que palavras, ó escritor, você usará para descrever com perfeição semelhante toda a configuração que este desenho aqui fornece?”⁶ Na definição de Massironi (2010: 17), o desenho se torna cada vez mais um instrumento “simples”, mas, ao mesmo tempo, “complexo” o suficiente para descrever ou explicar uma ampla gama de fenômenos.

A produção de registros visuais e gráficos também faz parte da história da antropologia. No volume pioneiro de *Notes and Queries on Anthropology* (1951 [1870]), é feita uma menção clara no capítulo “Métodos”, incluído entre os quatro “Tipos Essenciais de Documentação”: “1) Notas descritivas e registros de investigação; 2) Mapas, planos, diagramas, desenhos e fotografias; 3) textos, etc .; 4) Dados genealógicos e censitários.” A partir da perspectiva de hoje, sabemos que praticamente todos os conceitos associados às palavras dessa lista foram transformados.

No empreendimento etnográfico, no entanto, o conceito de desenho parece ter sido pouco questionado na literatura da disciplina. Suas raízes formais estão enraizadas no século XVIII, quando os enciclopedistas sistematizaram o conhecimento em milhares de artigos e ilustrações que acabaram se tornando um

⁵ Para muitos tópicos relacionados ao desenho observacional, ver Kuschnir (2011, 2012) e Côrte-Real (2014).

⁶ A fonte da citação de Martini e das demais citações é Lester (2014), p. 26, p. 166 e p. 239, respectivamente. Richard Sennet (209: 111) também nos lembra que o desenho há muito fornece soluções para o problema dos limites da linguagem verbal.

modelo para a produção de informação visual técnica (cf. Bloom, 2004 e Gombrich, 2000).⁷ Nas pranchas publicadas na Enciclopédia, peças, materiais e ferramentas são apresentados em detalhes, com suas variações e modos de uso. Os desenhos documentam o mundo, mas também ensinam, “civilizam” e disseminam o conhecimento de um grupo outrora de elite. O registro gráfico adere às noções renascentistas de perspectiva e a uma representação taxonomicamente precisa dos volumes, texturas e tamanhos dos objetos. As principais características desse modelo visual são o uso do plano frontal, a ausência de fundo, a adoção de um ponto de vista fixo e a distribuição de um “modelo ideal” em partes e pranchas detalhadas (Massironi 2010: 59). Essa foi a linguagem gráfica empregada pelas publicações e enciclopédias dos séculos XVI e XVII nas áreas de anatomia, zoologia e botânica, de onde muitas pranchas da Enciclopédia foram copiadas diretamente (Pinault-Sørensen, 1992). Eriksen e Nielsen (2007) mostram como foi revolucionário para os enciclopedistas se interessarem pela cultura material e profissional de “pessoas comuns”, como artesãos, técnicos e fazendeiros. Eles construíram as bases de um ambiente acadêmico interessado na vida cotidiana, no mundo das relações de trabalho e produção, e nas possibilidades de comparar diferentes culturas e sociedades.

Entretanto, por enquanto, voltemos aos desenhos no contexto do século XIX, quando a antropologia nasceu como uma disciplina acadêmica. A primeira edição do já mencionado *Notes and Queries on Anthropology* data de 1870. Segundo Urry (1972: 51), a edição de 1909 sofreu mudanças consideráveis nas mãos de William R. Rivers. Entre outros acréscimos, Rivers revisou o capítulo “Métodos”, substituindo os longos questionários propostos pela ênfase em aprender a língua nativa, coletar material, escrever anotações e fazer desenhos, planos e diagramas. Algumas ilustrações adicionadas ao volume provavelmente datam desta edição (ou posterior), já que incluem exemplos da Expedição do Estreito de Torres. As imagens abaixo foram extraídas da seção “Cultura material” do livro.

⁷ Todas as imagens incluídas na primeira seção deste texto podem ser vistas em <https://desenhosetnograficos.wordpress.com/>

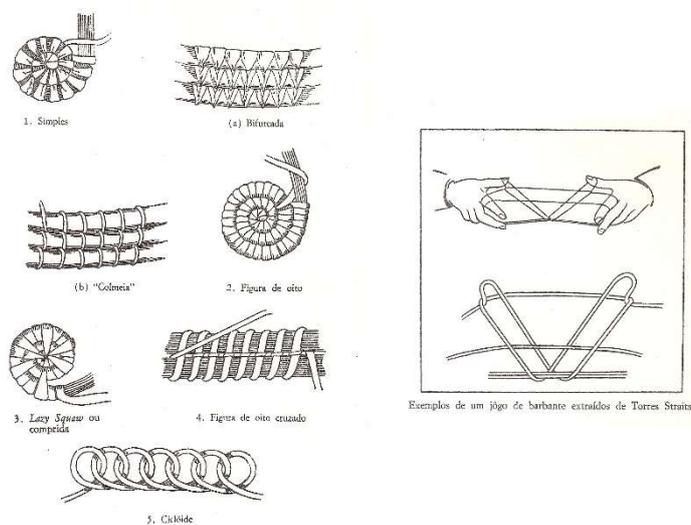


Imagem 2 – “Amostras de todos os tipos de cestos e tapetes devem ser obtidas; em vários estágios de preparação etc.” (à esquerda); “Exemplo de um jogo de barbante do Estreito de Torres” (à direita). Desenhos incluídos em *Notes and Queries on Anthropology*, p. 275 e 338.

As figuras seguem a mesma gramática visual da Enciclopédia. Essa configuração de forma e diagramação está presente em muitas publicações antropológicas durante a primeira metade do século XX. Ele compreende o mesmo padrão visual reproduzido por Malinowski (1978: 90) em seus desenhos sobre os princípios de estabilidade e conservação de canoas em *Argonautas do Pacífico Ocidental*. Na verdade, esse ainda continua sendo o modelo hegemônico na disciplina nos dias de hoje. Sua importância e uso aumentam à medida que o pesquisador se interessa mais por aspectos da arte e da cultura material. O trabalho de Franz Boas, por exemplo, contém centenas de páginas cheias de ilustrações desse gênero, como veremos abaixo.

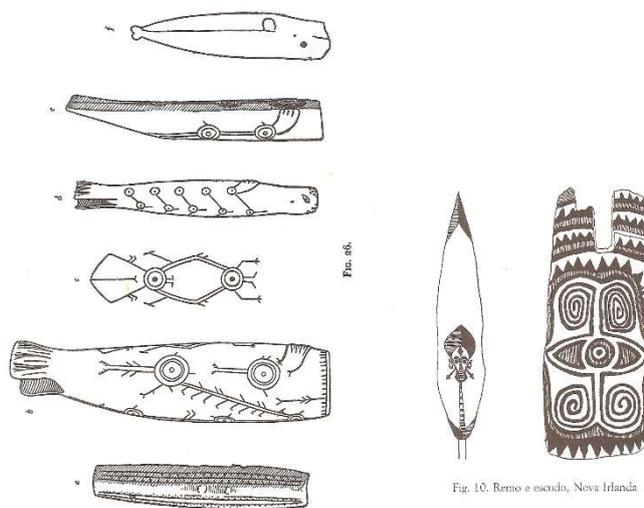


Imagem 3 – Estudo de casos de agulha do Alasca (esquerda); Remo e escudo da Nova Irlanda (à direita). Desenhos incluídos em Boas, Race, Language and Culture, p. 587 (esquerda) e em Arte primitiva, p.17 (direita).

Algumas décadas depois, em 1955, a ilustração dos conjuntos de estojos penianos incluídos por Lévi-Strauss em *Tristes Trópicos* (2000: 211) segue o mesmo estilo gráfico. No entanto, este livro também contém desenhos que apontam em novas direções estéticas e simbólicas. A primeira novidade é a aparência do gesto gráfico do próprio antropólogo, embora seu nome não apareça ao lado da imagem. A segunda inovação é que essa autoria é explicitamente amadora, e não executada por um ilustrador profissional. Assim, há pouca preocupação em fazer uma linha limpa, precisa e simétrica, do tipo visto no padrão visual enciclopédico. A ênfase está na experiência, no campo, no “eu estive lá”, interagindo com aqueles que produziram os desenhos originais (como mostrado nas pinturas faciais de Caduveo, abaixo à esquerda). Um terceiro elemento na sintaxe gráfica das ilustrações é a inclusão de desenhos produzidos pelos próprios nativos, trazendo novamente a questão da autoria para o primeiro plano da representação da imagem. Aqui, no entanto, é uma autoria “nativa”, nem amadora, nem profissional, no senso comum desses termos (conforme mostrado nas legendas da imagem à direita, abaixo).



Imagem 4 – Desenhos de rosto Caduveo feitos pelo antropólogo com a ajuda de uma mulher nativa (esquerda) e “desenhos de um menino Caduveo” (à direita). Desenhos incluídos em *Tristes trópicos*, p. 176 (esquerda) e p. 174 (direita).

Essa “autoria conjunta” de ilustrações é relativamente frequente nas publicações contemporâneas da antropologia da arte, como Vidal (1992). É importante notar que desenhos nativos não são “apenas desenhos”, no sentido genérico, como “ilustrações de um conjunto de cestos”, por exemplo. Toda uma gama de problemas e conceitos teóricos – incluindo aqueles concernentes à agência das obras de arte – é levantada neste campo antropológico, como explorado por Vidal (1992), Gell (2010) e Lagrou (2007) entre outros.

Voltando ao universo dos desenhos etnográficos, alguns antropólogos destacam-se por sua disposição e capacidade de desenhar sistematicamente em seus diários de campo. Esse material raramente é publicado ou acessível. Uma exceção são os cadernos de Monica Freeman (2009) registrando sua pesquisa entre o Iban de Bornéu (Malásia). A antropóloga produziu centenas de ilustrações no local ou a partir de fotografias, usando o modelo científico-enciclopédico e o de observação da vida nativa, empregando uma variedade de estilos ilustrativos em tinta e aquarela. A seguir estão dois exemplos do volume publicado contendo seus diários etnográficos.

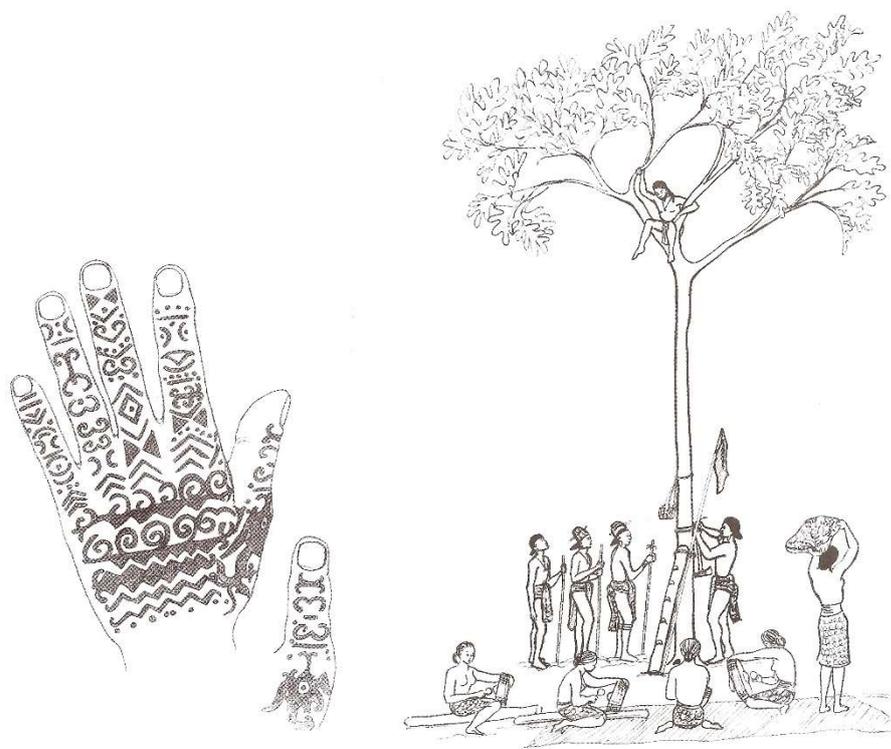


Imagem 5 – Desenhos incluídos em *The Iban Diaries of Monica Freeman*, p. 86. (esquerda) e p. 106 (direita).

Outro autor-chave nesse cenário é Alfred Gell (1993, 2006 e 2010) cujo trabalho, moldado por sua história pessoal e um forte interesse pela antropologia da arte, é repleto de desenhos dentro das estruturas visuais que vimos até agora. Na introdução de *The Art of Anthropology*, publicada postumamente, Gell recorda que sempre gostou de desenhar e foi muito encorajado por seus pais a fazê-lo, especialmente por sua mãe, que era ilustradora de expedições arqueológicas. Sua relação com o pictórico era tão forte que ele afirmou que todos os seus artigos partiam de uma imagem (Gell 2006: 11).

Ao criar seus “Strathernograms” – diagramas que traduzem graficamente as idéias antropológicas de Marilyn Strathern – Gell faz uma breve pesquisa com os antropólogos que recorreram a essa linguagem visual e teórica, como Claude Lévi-Strauss, Edmund Leach, Meyer Fortes, Roy Wagner e Pierre Bourdieu, lamentando apenas que a antropologia do final do século XX fosse demasiadamente verbal e insuficientemente gráfica (2006: 31). A ideia também foi enfatizada por Ingold em

Making (2013), mas não vou me engajar em uma conversa mais direta com esse trabalho aqui, uma vez que discordo de suas definições ontológicas de desenho (e antropologia). Prefiro, como Gell propôs (2009: 252), partir da ideia de que “nada pode ser decidido antecipadamente” sobre a natureza dos objetos (e portanto dos desenhos), optando por tomar cada linha, imagem ou antropologia como uma busca por significado no contexto das relações sociais.

Gell não apenas desenha, mas apoia a noção de que as imagens facilitam a assimilação de ideias. Abaixo, reproduzo uma pequena amostra de seus desenhos. À esquerda, uma coleção de franjas e um desenho sobre tipos de máscara (este exemplo tem uma legenda dizendo: “desenhado por A. Gell”). À direita, uma cena chamada “Sociedade e a dança”, produzida em estilo de revista em quadrinhos para a capa de uma publicação.

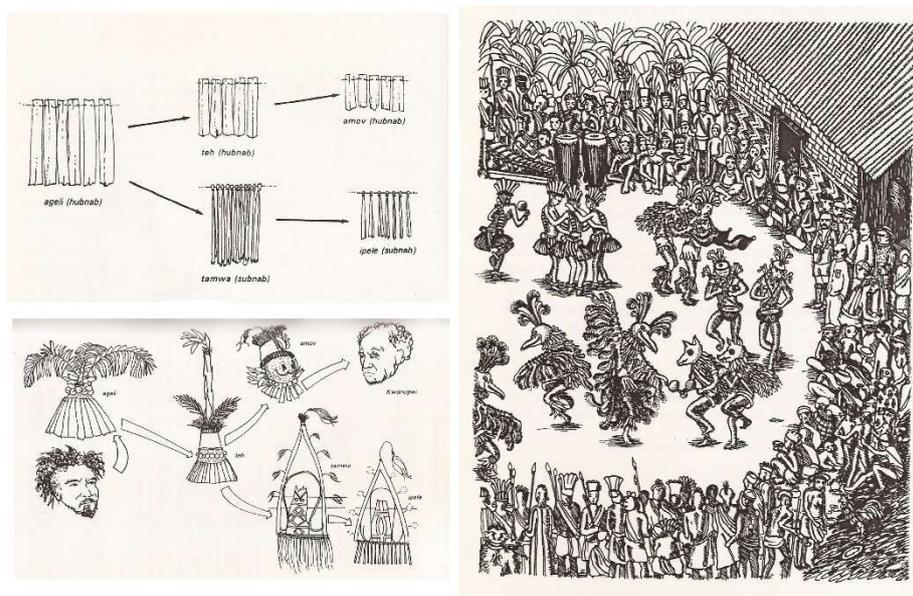


Imagem 6 – Desenhos incluídos em *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*, p. 14 (canto superior esquerdo), p. 15 (canto inferior esquerdo) e p. xvi (direita).

Explorando preocupações muito semelhantes às de Gell, Els Lagrou (2007) também tem a rara desenvoltura de uma antropóloga que se baseia em seu caderno de campo, enquanto simultaneamente aborda grafismos e desenhos nativos como o assunto de suas investigações antropológicas. Um aspecto importante do trabalho desta autora (por exemplo, Lagrou, 2007) é a presença de diagramas mostrando como os grafismos indígenas são desenhados, bem como a indicação das

circunstâncias em que são produzidos. Lagrou também presta atenção cuidadosa aos diferentes suportes nos quais os desenhos são feitos (como cadernos, folhas soltas de papel ou nos corpos, por exemplo), construindo uma análise complexa das relações entre a obra de arte e a cosmologia Kaxinawa.

John Leal (2008), em seu artigo “Retratos do povo: etnografia portuguesa e imagem”, fornece uma pista importante para entender o significado dos desenhos etnográficos produzidos no estilo taxonômico – ou o que o autor chama de estilo “técnico-etnográfico”. Analisando o trabalho produzido pelo grupo de investigação liderado por Jorge Dias em Portugal, Leal propõe associar os seus registos visuais a uma abordagem etnográfica baseada em dois princípios básicos (p. 129): a) A documentação e preservação de imagens (através de desenhos, fotografias e filmes) da vida rural portuguesa “antes de desaparecer”; e b) Enfoque na materialidade da vida camponesa, visando “técnicas de levantamento e objetos técnicos” de seu estilo de vida, a fim de estabelecer tipologias ilustradas. O trabalho de Fernando Galhano (1985), um ilustrador que produziu centenas de desenhos para o grupo de Dias, reflete esses princípios e também o que Leal (2008: 122) considera um “modo artístico” de desenho etnográfico.

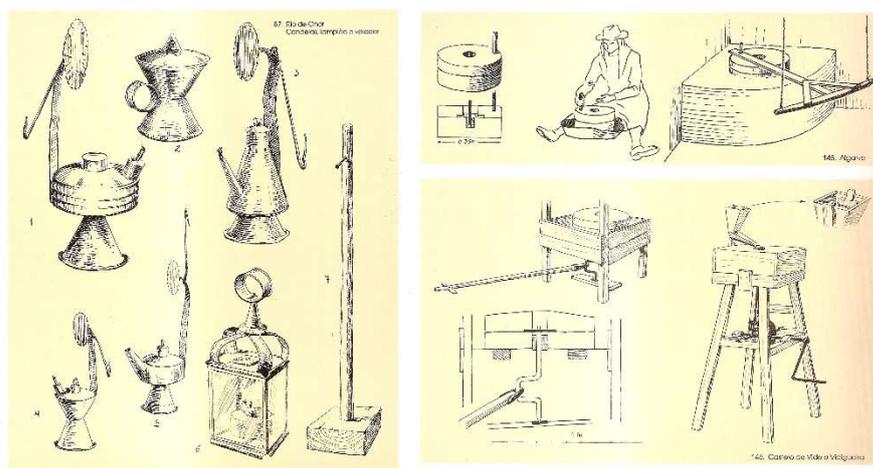


Imagem 7 – Desenhos incluídos em Desenho etnográfico de Fernando Galhano, p. 87 (esquerda) e p. 146 (direita).

A partir dos anos 1960, no entanto, Leal argumenta, houve um declínio acentuado nesse tipo de produção, ao ponto de a cena antropológica se tornar “visualmente muda” (Leal 2008: 133). Investigações de objetos e técnicas deram

lugar a novos temas teóricos como “estrutura social” e “sistemas de valores”, pouco receptivos à representação visual. Para Leal, foi apenas na década de 1980, e especialmente na década de 1990, que novas abordagens antropológicas forneceram uma exploração renovada do visual na etnografia (Leal, 2008). No entanto, o uso de desenhos não fez parte dessa mudança.

Ana Isabel Afonso e Manuel João Ramos (2004) ajudam-nos a compreender a continuação desta história na antropologia portuguesa, mas também nos cenários europeu e norte-americano. Os autores retomam o tema de Leal, mostrando que o declínio no uso do desenho como ferramenta de pesquisa e como método de documentação etnográfica ocorreu em um contexto envolvendo a rejeição dos princípios antropológicos com os quais a técnica foi associada. Desenho parece colado à ideia de ofício, uma arte “menor”. O uso da ilustração diminuiu não apenas nas ciências sociais, mas também nos campos científicos de várias disciplinas, da biologia à arquitetura. O contexto euro-americano após os anos 1970 é o momento em que a “modernização” entrou nos laboratórios científicos, fornecendo acesso a computadores, câmeras fotográficas e tecnologias de filmagem. E é somente nesses meios que a antropologia visual floresce (Afonso e Ramos, 2004: 74)

Além de focar nessas questões, Pink (2004) argumenta que a análise antropológica de desenhos de informantes e o uso de ilustrações desenhadas em monografias antropológicas são exemplos de como o “aspecto colaborativo da pesquisa visual” pode ser alcançado. Para a autora, “não é simplesmente uma questão de antropólogos que analisam os desenhos de seus informantes, mas de aprender através de suas imagens sobre como eles sentem, veem e experimentam o mundo” (Pink, 2004: 9). Este é um dos objetivos centrais do trabalho de Afonso em colaboração com Ramos, um artista-antropólogo que fez desenhos ilustrando as narrativas de seus interlocutores de pesquisa. As ilustrações produzidas foram novamente discutidas com os informantes que, ao ver as imagens, conseguiram recuperar detalhes e outros elementos de suas memórias e trajetórias de vida. Ao buscar uma experiência que não poderia ser registrada nem verbalmente nem fotograficamente, desdobrou-se uma rica colaboração que foi “além da mera ilustração”. Os desenhos foram ativamente redesenhados, corrigidos e

complementados pelos comentários dos entrevistados – processo que se mostrou uma poderosa ferramenta metodológica, como os autores argumentam: “nos permitiu aprofundar o envolvimento dos informantes (como fontes, verificadores e autenticadores) e também serviu como uma forma de desencadear e explorar suas memórias sociais, transcendendo os limites da representação textual linear” (Afonso e Ramos, 2004: 76).

O trabalho dos antropólogos Manuel João Ramos (Portugal) e Michael Taussig (EUA) destaca-se nesse contexto, pois traz o ato de desenhar para o centro de suas investigações etnográficas com populações na Etiópia e na Colômbia, respectivamente. Ramos argumenta que o desenho é uma oportunidade para o antropólogo usar “meios gráficos de registro e interpretação” de experiências de campo “e usá-las como uma janela para o diálogo intercultural”. O desenho não é, portanto, “meramente uma atividade de documentação, mas também importante ferramenta criativa para interagir e se relacionar com seres humanos de diferentes culturas e linguagens”. Para Ramos, o ato de desenhar pode ser “mais do que um passatempo ou um exercício de disciplina visual: ser uma fonte de interação que ajuda a humanizar [o antropólogo-desenhista] aos olhos de outras pessoas, torna-se parte do processo antropológico de tentar uma aproximação entre observador e observado” (todas as citações em trad. livre, de Ramos, 2004: 149). Seu trabalho abrange várias preocupações, desde experimentos com narrativas (Afonso e Ramos, 2004 e Ramos, 2004) até a produção de extensos diários de campo lindamente ilustrados (Ramos 2009, 2010). Abaixo, podemos ver um exemplo de seu caderno na Etiópia (Ramos, 2010: 14-15).



Imagem 8 – Páginas fac-símiles de diários de campo incluídas em Histórias etíopes, p. 14-15.

O estilo de desenho de Ramos nos remete aos esboços da vida cotidiana de Jean-Baptiste Debret no Rio de Janeiro do século XIX, com o elenco de tipos urbanos desenhados não com uma perspectiva realista, mas pelo interesse nas experiências tanto do observador quanto do observado. Há uma atmosfera simbólica, associada menos aos desenhos técnico-taxonômicos do Iluminismo e mais ao romantismo das aquarelas (uma técnica desenvolvida precisamente dentro desse contexto filosófico). O foco está muito mais na experiência e no processo de desenhar do que na obtenção de resultados “corretos” plasticamente (de acordo com os paradigmas artísticos da época). Mesmo ao documentar o uso específico ou a tipologia de objetos, Ramos emprega uma linguagem visual mais próxima dos quadrinhos do que do desenho enciclopédico (Ramos, 2009: 18). Volto a este autor mais tarde, pois seu trabalho é fundamental para o argumento central deste artigo.

A ênfase na experiência também é crucial na obra de Michael Taussig (2009, 2011), outro antropólogo que não apenas recorre a seus cadernos de campo, mas também torna essa atividade e sua produção gráfica um objeto central de suas

reflexões sobre uma teoria da produção de conhecimento antropológico.⁸ Para Taussig, a “exatidão clínica” dos desenhos taxonômicos inseridos em muitos textos etnográficos traem o que ele considera ser a característica mais importante do desenho: um processo que leva você a ver (Taussig, 2009: 265). Taussig (2011: 34) lamenta que o desenho seja visto pela cultura ocidental como uma atividade de segunda ordem, secundária à escrita, mesmo em colégios e escolas de arte – parece que o desenho é percebido como um “estágio pré-histórico” na evolução do indivíduo.

Inspirado por Berger (2005), Taussig argumenta que o desenho se integra à escrita em notas de campo etnográficas, como uma conversa. Segue abaixo uma das páginas do caderno de rascunhos de Taussig (2011: 2) reproduzida em fac-símile para mostrar toda a página do diário, tornando visível o diálogo entre desenho e palavras. A análise desta e de outras imagens é central para o seu livro sobre desenho etnográfico, publicado sob o título provocativo de *I Swear I Saw This* [Eu juro que vi isso]. Para o autor, mostrar seus cadernos de campo *na maneira como foram feitos* é um meio de evitar a “traição” que ocorre no trabalho antropológico quando experiências e diálogos de campo se transformam em mero pretexto para a teorização abstrata: “É por isso que o caderno do pesquisador de campo, com pelo menos um pé na arte da experiência sensorial do momento, é tão valioso como uma forma de conhecimento alternativa ao que acaba sendo impresso” academicamente (Taussig, 2011:49).⁹

⁸ Além dos trabalhos citados, ver Newman (1998), Garavaglia e Menna (1998), Wettstein (2011), Parisi (2010), Hendrickson (2008, 2010), Geismar (2014) e a resenha de etnografias em quadrinhos por Wadle (2012).

⁹ Foi difícil traduzir esse trecho, por isso remeto também ao original: “This is why the fieldworker’s notebook, with at least one foot in the art of sensuous immediacy, is so valuable as an alternate form of knowledge to what eventually gets into print” (Taussig 2011:49).

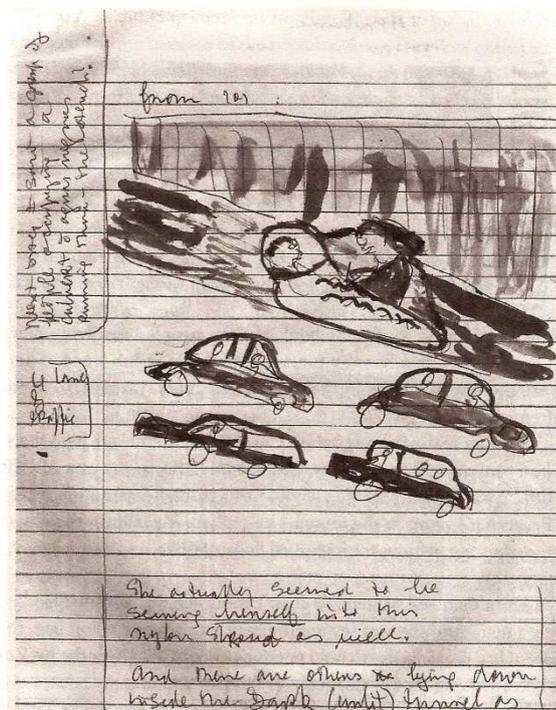


Imagem 9 – Fac-símile da página do caderno de campo de M. Taussig incluído em *I swear I saw this: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*, p. 2.

Desde 2011, quando propus pela primeira vez um projeto de antropologia e desenho, tenho ministrado um curso chamado “Laboratório de Antropologia e Desenho” com o objetivo de ensinar os alunos a realizar pesquisas antropológicas tentando desenhar durante o processo de “observação participante”. Minha aventura foi tanto investigativa quanto didática, e envolveu um duplo desafio: (i) ensinar técnicas de desenho que poderiam ser usadas em curto prazo por estudantes de antropologia e (ii) encorajá-los a praticar esse conhecimento em pequenas etnografias urbanas que, por sua vez, me ajudariam a pensar antropológica e graficamente sobre a cidade do Rio de Janeiro (Kuschnir, 2014).

Meu objetivo era que os desenhos feitos em campo fossem tratados como material para análise e para a eventual apresentação das descobertas da investigação. Ao adotar essa abordagem, é muito mais importante aprender uma nova forma de ver o mundo do que “desenhar bem”. Na verdade, é fácil ver a proximidade entre essa perspectiva e o ensino da metodologia etnográfica.

Resumidamente, os objetivos das oficinas de Laboratório para estudantes foram: a) Ser capaz de desenhar, desconstruindo a ideia do desenho “perfeito” ou realista; b) Aprender através do desenho: desenhar como forma de compreender; c) Aprender a se concentrar na observação lenta e cuidadosa de pessoas e lugares ao seu redor; d) Conhecer melhor alguma parte da cidade e seus habitantes; e) Realizar pesquisa etnográfica utilizando o desenho como modo de ver, registrar e apreender; f) E o objetivo final: escrever um artigo ilustrado sobre um grupo específico e suas narrativas simbólicas.

Em nossa análise dos trabalhos etnográficos finais compostos de textos e desenhos produzidos durante esse processo, fica claro o quanto as habilidades adquiridas pelos pesquisadores-estudantes geraram desenvolvimentos positivos (Kuschnir, 2014). A experiência de desenhar no campo e as reflexões desenvolvidas a partir da literatura existente nos levaram a propor uma lista de onze potenciais benefícios do uso do desenho na etnografia, como enumero abaixo. Estou completamente ciente de que o material empírico aqui apresentado não se origina de monografias aprofundadas. Os esboços e situações que ilustram nossos argumentos foram exercícios etnográficos que devem ser vistos como tais. No entanto, espero que o leitor concorde que eles se mostraram fontes estimulantes de insights antropológicos.

1) O CADERNO É UMA FERRAMENTA ACESSÍVEL E DE BAIXO CUSTO PARA O REGISTRO DE DADOS VISUAIS

Um primeiro tópico a ser observado é o baixo custo dos materiais de desenho em comparação com os equipamentos fotográficos ou filmicos. Papéis e canetas são ferramentas muito acessíveis, tanto em termos monetários quanto em relação aos custos envolvidos no treinamento de alunos, já que ensinar as habilidades básicas não requer laboratórios sofisticados ou maquinário caro. Durante o curso “Laboratório de Antropologia e Desenho”, tivemos um workshop de três horas para aprender a fazer nossos próprios cadernos com materiais do dia-a-dia. O caderno de desenho foi feito com folhas de papel A4 branco lisas, um elástico e papel *kraft* (ou

cartão) para fazer a capa, que depois foi personalizada pelos alunos (vejam as imagens abaixo).



Imagem 10 – Alunos da primeira turma do “Laboratório de Desenho e Antropologia” no final de um workshop de encadernação de cadernos de desenhos. Depois, os cadernos (canto superior direito) tornaram-se um objeto pessoal e afetivo (canto inferior direito).

Fazer nossos próprios “cadernos de campo” também foi uma forma de enfatizar a importância dessa ferramenta de documentação para os etnógrafos. Juntamente com a atividade prática, também discutimos o uso de cadernos em várias áreas do conhecimento, incluindo design, geografia, artes, arquitetura e antropologia. O objetivo era ver o etnógrafo também como um “pensador visual”, como Lester (2014: 193) definiu Da Vinci. Pensar sob essa perspectiva torna mais fácil perceber que a capacidade de produzir registros gráficos é acessível a qualquer pessoa, e que você não precisa ser um ilustrador (ou contratar um ilustrador para trabalhar com você) para desenhar em sua etnografia.

Uma vez imerso no processo de trabalho de campo, o caderno de anotações e desenhos vai se tornando cada vez mais marcado pela investigação e pelo próprio pesquisador(a). Os cadernos ficam manchados, sujos, rasgados ou molhados pela chuva, por bebidas derramadas ou outros líquidos. O tipo de encadernação que fizemos permitia adicionar ou subtrair folhas internas, dependendo das necessidades da pesquisa. As capas dos cadernos também foram sendo personalizadas com papéis colados, tecidos e outros materiais (como ilustrado acima). Todos esses processos forjam uma identidade que transforma o caderno em

um objeto de memória da experiência etnográfica. Como enfatizado anteriormente, ele se torna uma ferramenta única, que mistura não apenas “imagens e palavras” (Ramos, 2010), mas também “mundos internos e externos” (Taussig, 2011).

2) O CADERNO E OUTRAS FERRAMENTAS DE DESENHO PROPORCIONAM UM CONFORTO FÍSICO E PSICOLÓGICO AOS PESQUISADORES



Imagem 11 – Desenho da aluna Patrícia Domingues Rocha desenhando a si própria durante o trabalho de campo em um templo Hare Krishna. Eles a aceitaram e a incentivaram a desenhar, porque a criação de imagens é muito valorizada na experiência cultural do grupo.

Ser capaz de desenhar pode ajudar o antropólogo a se sentir menos solitário e desconfortável no campo, um lugar onde às vezes é difícil saber o que fazer. É muito comum ter a sensação de que “nada está acontecendo” diante de seus olhos enquanto você está realizando um trabalho de campo. É assim mesmo. No entanto, quando ocupados em desenhar, tanto estudantes como etnógrafos profissionais relatam sentir-se mais calmos, mais pacientes e produtivos. Ao mesmo tempo, o desenho pode deixá-los mais focados em observar e escutar. Em uma auto-reflexão, uma aluna relatou que o desenho a fez perceber o quanto ela desconhecia o mundo

ao seu redor anteriormente. Cenas e aspectos da vida cotidiana passavam despercebidos devido à sua pressa e falta de atenção. Como Taussig afirma: “Gosto de desenhar e, de uma forma estranha, que não entendo bem, desenhar me insere no ambiente, embora também possa ser inquietante” (2011: 30).¹⁰

Ter um caderno também é uma ferramenta essencial quando os pesquisadores precisam aprender processos complexos com várias etapas e ferramentas. Esse ponto foi mais intensamente explorado na terceira edição do curso (em 2014), que teve como foco artesãos e trabalhadores manuais, como pedreiros, carpinteiros, serralheiros, químicos, taxidermistas, bordadeiras, catadores de lixo, entre outros. Vários desses trabalhos envolvem procedimentos complexos que precisavam ser desenhados para serem mais bem compreendidos. (Ver Imagem 1, que abre este artigo, com desenhos dos trabalhadores que assentam e/ou consertam o pavimento feitos de pedras portuguesas no Rio de Janeiro.)

Um aspecto crucial de ir a campo para desenhar em um caderno é que o pesquisador é visto em vez de ser apenas alguém que observa. Além disso, o pesquisador não se parece com um “investigador-pesquisador” aos olhos do público. Como disse uma estudante, a pessoa se vê na posição *sui generis* de “artista-pesquisadora”, numa abordagem mais empática, menos invasiva ou inquisitiva, como discutiremos adiante.

3) O DESENHO PODE FORNECER UMA MANEIRA DE REGISTRAR E DISCUTIR MEMÓRIAS (DE PESQUISADORES E DE INTERLOCUTORES).

Um registro gráfico também funciona como um registro de memória. Em nosso curso, usamos essa ideia para revelar os preconceitos dos alunos sobre o campo, isto é, como eles esperam que seja o lugar, as pessoas etc. Essa autoanálise está no centro do pensamento antropológico, como muitos autores já apontaram. Cada aluno escolheu um lugar para realizar o trabalho de campo e desenhou algo baseado em sua memória sobre este local. Mais tarde, deveriam

¹⁰ Tradução livre de: “I like drawing, and in a strange way that I do not understand it settles me into my surroundings even though the act of drawing can be unsettling” (Taussig, 2011: 30).

comparar esses desenhos “de memória” com os observacionais, produzidos durante a pesquisa.

Um desenho também pode funcionar como um registro que permite a visualização das memórias das pessoas. Esta é uma das contribuições centrais do artigo de Afonso e Ramos (2004), discutido anteriormente. Sua abordagem inovadora mostrou que a representação pictórica pode servir como um “dispositivo mnemônico”, ajudando a tornar visíveis “significados implícitos extraídos das entrevistas” e tendo a capacidade de “abrir caminhos para a reflexividade” (2004: 87-88).

Outro tópico interessante é a possibilidade de usar fotografias tiradas durante o trabalho de campo para produzir desenhos. Em algumas situações, devido à falta de tempo ou de condições adequadas de trabalho, os alunos tiraram fotos para esse fim. Esse processo pode proporcionar uma visão mais destacada (ou mais ampla) de certos aspectos da pesquisa. Como um estudante relatou, por exemplo, uma fotografia permitiu que ela visse padrões gerais nas calçadas de seu local de pesquisa, um fato que sua memória visual não registrou. O desenho a partir da observação de uma fotografia também pode acelerar o processo epistemológico de produção de novos conhecimentos, diferentes do que teríamos sem esses suportes imagéticos. Alguns alunos também fizeram uso de colagens, misturando fotografias e desenhos (como mencionado por Wadle, 2012). Outros decidiram desenhar sobre as imagens fotografadas, recurso criativo sugerido por uma das oficinas ministradas por nossa palestrante convidada, Andrea Barbosa (2012).

4) DESENHAR EM UM CADERNO PODE SER UM INSTRUMENTO PARA ESTENDER O TRABALHO DE CAMPO, REGISTRAR A PASSAGEM DO TEMPO E ANALISAR O SIGNIFICADO DO TEMPO.

O ato de desenhar favorece que o pesquisador permaneça mais tempo e mais pacientemente no campo, numa temporalidade estendida que vai sendo revelada por meio dos próprios desenhos etnográficos. Este é um benefício significativo do uso de um caderno para registros gráficos (e não apenas textuais), uma vez que o tempo prolongado gasto no campo constitui um dos eixos da pesquisa antropológica.

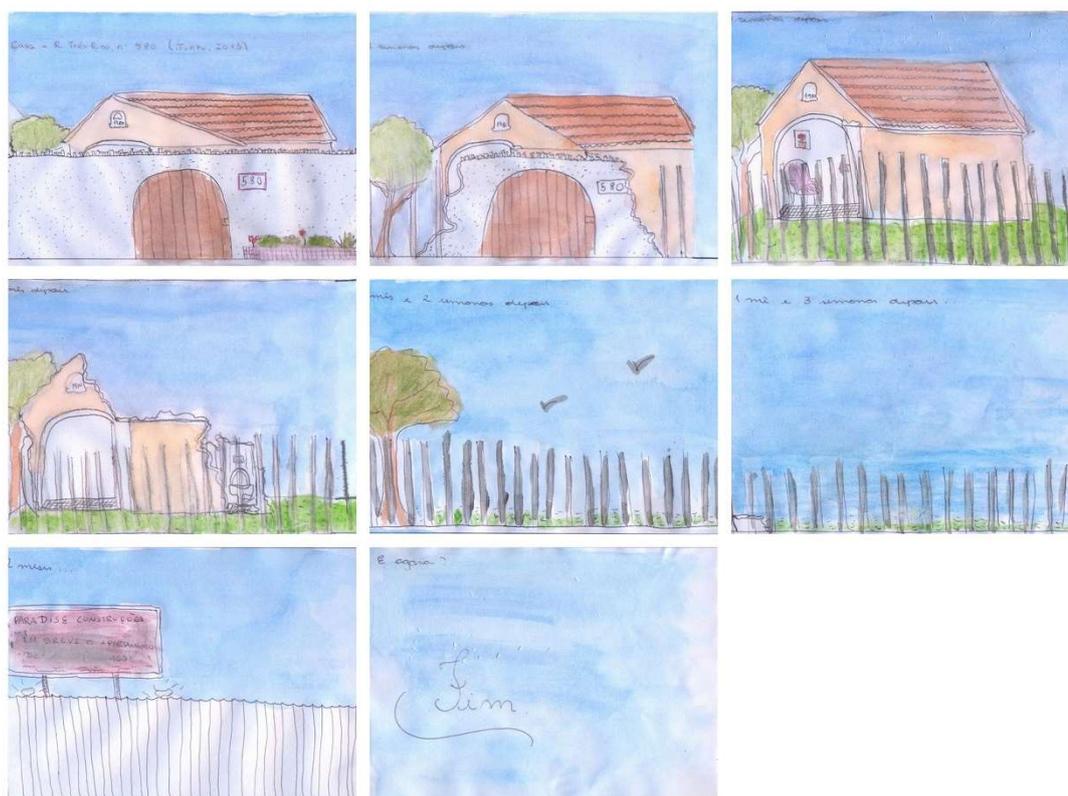


Imagem 13 – A estudante Raquel Ribeiro desenhou essas imagens ao longo de três meses de trabalho de campo, investigando um bairro passando por um processo de gentrificação urbana. Quando notou o processo de demolição da casa, voltou regularmente ao local para desenhar até que um sinal da “Paradise Construções” apareceu, anunciando que um novo prédio seria construído ali.

Os alunos relataram que o desenho durante o trabalho de campo alterou sua percepção da passagem do tempo. Em muitas ocasiões, mencionaram que, depois

de terminar um desenho, perceberam que uma ou duas horas haviam se passado, mas o sentimento psicológico era de que eles estavam trabalhando por muito menos tempo no local. Essa sensação é relatada por desenhistas com alguma frequência. Para Taussig, os desenhos “proporcionam uma pausa bem-vinda à máquina de escrita, por meio da qual outra filosofia de representação e meditação toma conta” (2011: 30).

Por outro lado, alguns pesquisadores notaram que o “tempo lento” envolvido no processo de desenho pode se tornar um elemento de estresse durante espaços de pesquisa em que as ações sociais ocorrem em ritmo acelerado. Por exemplo, a estudante Mariana Barcelos, que trabalhou com uma equipe que organizava festas, relata que seus desenhos foram incapazes de acompanhar as situações aceleradas que ocorriam diante de seus olhos. Assim, diz ela, seus desenhos devem ser percebidos como uma coleção de “momentos sobrepostos”, seleções das experiências de campo, revelando ausências e “espaços em branco” no que foi observado. Em seu relato, o processo de desenho é definido como uma busca para abolir o “desaparecimento”, de forma análoga ao que Berger tentou fazer ao desenhar seu pai morto (2005: 109). Não por acaso, a Imagem 13 (acima) que ilustra este tópico é uma casa sendo demolida.

5) O DESENHO É UMA FERRAMENTA ESSENCIAL PARA DOCUMENTAR E ANALISAR INFORMAÇÕES ESPACIAIS DE LOCAIS DE PESQUISA (MAPAS, ROTAS, VISTAS E PANORAMAS).

Esse é um benefício dos cadernos que exige pouca explicação, já que os mapas nunca deixaram de ser parte integrante do empreendimento antropológico. Nossa experiência, no entanto, gerou duas lições importantes. Primeiro, desenhando seus próprios mapas e vistas panorâmicas, os etnógrafos puderam observar melhor o espaço onde a pesquisa e as relações sociais se desdobravam. Segundo, esse registro pode ser transformado em uma fonte de reflexão e apresentado como um dos achados etnográficos.

Os alunos também consideraram a disposição de seus desenhos na folha de papel como uma maneira de pensar sobre o espaço do trabalho de campo, assim

como uma forma de transmitir aos olhos do leitor-observador uma imagem que contribui para visualizar o ambiente em perspectiva.



Imagem 14 – Mapa da área do Centro de Arte Hélio Oiticica feito pela estudante Larissa Cardoso para um projeto de 14 dias de pesquisa sobre os visitantes do local durante a semana e nos finais-de-semana. O mapa ajudou a entender a temporalidade e a relação entre as pessoas da área, visitantes e o centro cultural.

6) O DESENHO AJUDA A RENOVAR O OLHAR DO OBSERVADOR, GERANDO NOVOS PONTOS DE VISTA

Em situações de pesquisa urbana, muitos ambientes já nos são familiares, o que dificulta a sensação de estranhamento. Mesmo em termos biológicos, os olhos são incapazes de discernir tudo o que veem. É da natureza humana selecionar o que vemos do mundo ao nosso redor. Como Horowitz escreve, a perspectiva cultural dos pesquisadores restringe o que eles veem com base no que esperam ver. Assim, em muitas situações “vemos menos as coisas que vemos mais”.¹¹ O desenho provou ser uma maneira eficaz de “chacoalhar” essa seleção, ajudando o etnógrafo a transformar o familiar em exótico. Ao desenhar, podemos estabelecer um novo

¹¹ Trad. livre de “we see least the things we see most”. A citação (página 155) e outras discussões complexas sobre o ato de “olhar” podem ser encontradas em Horowitz (2013).

relacionamento com pessoas e lugares, criando novas compreensões de seus relacionamentos, pensamentos e experiências.

Muitos estudantes relataram que o ato de desenhar permitiu que eles vissem e discernissem o que antes era “invisível” para seus olhos. Wadle (2012) também chama a atenção para a capacidade dos desenhos de “evocar emoções e visões de mundo que permaneceriam sem expressão nas narrações orais”.¹²

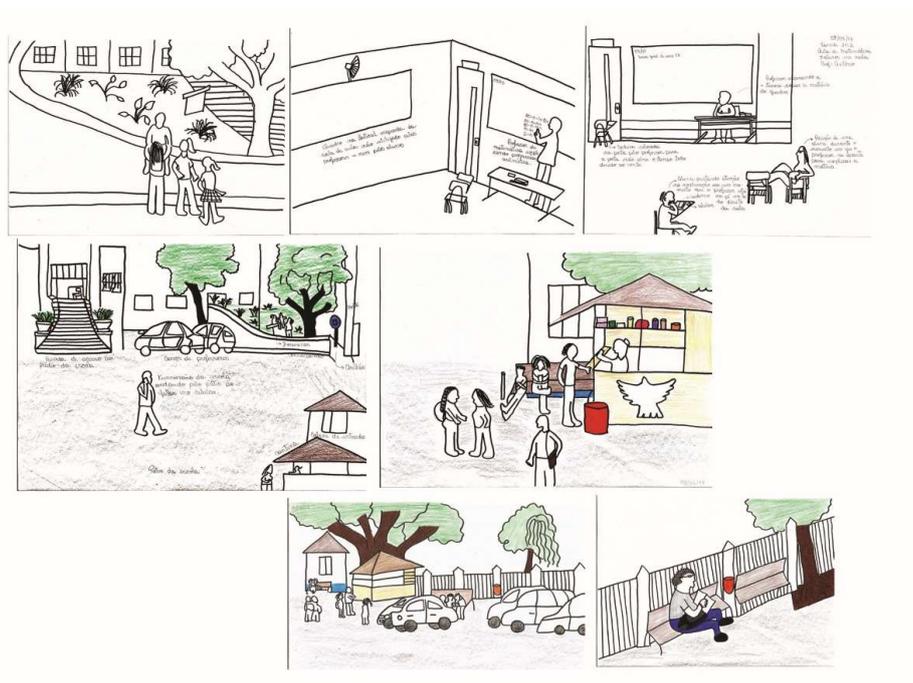


Imagem 15 – A estudante Nathalya Fernandes de Souza esboçou as instalações da escola onde vinha realizando seu trabalho de campo por alguns meses. Após frequentar as aulas de antropologia e desenho, decidiu sair das salas de aula, focando no pátio e arredores do edifício principal. A mudança no ponto de vista permitiu-lhe compreender quais relações sociais significativas aconteciam fora das salas de aula, fundamentais para manter os alunos motivados a frequentar a escola.

7) DESENHAR AJUDA O OBSERVADOR A VER E OUVIR COISAS NOVAS.

Como Horowitz (2013: 9) argumenta: “Nós vemos, mas não vemos [...]. Nós vemos os sinais, mas não seus significados. Não estamos cegos, mas temos tapa-

¹² Trad. livre de “evoke emotions and worldviews that would have remained unexpressed in oral narrations”. Aqui remeto ao importante debate sobre visibilidade e invisibilidade na pesquisa social em Baptista e Nunes (2010).

olhos”.¹³ Quando desenhamos, vencemos essa “cegueira” e observamos o entorno com mais cuidado e por mais tempo. Isso nos ajuda a ver mais detalhes no mundo ao nosso redor, mesmo quando o objetivo não é fazer um desenho rigoroso ou realista. Como muitos autores disseram, um desenho é feito com os olhos, não com as mãos ou com as marcas gráficas que eles produzem (Edwards, 2001). No processo de ver e desenhar, os pesquisadores relataram que novos elementos “surgiram” antes deles, como pessoas, coisas e paisagens. Em muitos casos, a colaboração dos parceiros de pesquisa era uma parte essencial da “exibição” desse novo elemento. Foi um processo de aprendizagem para ver com os olhos dos outros.

Desenhar pode levar o observador a perceber coisas que ele supostamente não deveria ver ou entender. Através do desenho, os pesquisadores tiveram a chance de aprender sobre coisas que antes desconheciam, como ferramentas, objetos e até mesmo a capacidade de distinguir certas cores da mesma forma que os seus interlocutores (ver Turner 2005). Em um trabalho sobre a colocação de calçadas de pedras portuguesas, por exemplo, os etnógrafos tiveram que aprender a discernir vários tons de cinza e distinguir entre uma variedade de materiais como areia, poeira, cimento e pó de pedra. Esse aprendizado foi estimulado pela necessidade de desenhar, o que, por sua vez, induziu à necessidade de perguntar e ouvir – um processo intimamente ligado aos métodos colaborativos de pesquisa, como discutiremos adiante (item 9).

Em muitas situações, especialmente entre o grupo de pesquisadores que trabalhava com artesãos, a fotografia não conseguia registrar os detalhes, as minúsculas peças e as maneiras pelas quais os artesãos manipulavam suas ferramentas. Como foi argumentado a propósito da ilustração científica, “desenhar tem a vantagem de poder formular uma imagem muito mais precisa do que ao fazer uma fotografia”. Além disso, “ao compor conscientemente um desenho, você tem

¹³ Trad. livre de “We see but we do not see [...]. We see the signs, but not their meanings. We are not blinded, but we have blinders.”

que ser claro sobre o que deseja mostrar e a representação visual se torna uma afirmação da sua linha de argumentação.”¹⁴

Vários alunos relataram que sentiram que sua percepção auditiva foi aprimorada durante o processo de desenhar, permitindo que captassem melhor os sons do ambiente, bem como frases e conversas reveladoras ouvidas no ambiente observado. A prática também os encorajou a “ouvir mais” e a “falar menos”, um preceito básico de boa etnografia. Uma pesquisadora que fez seu trabalho de campo num lugar muito familiar, notou que, somente após o processo de observação com desenhos ter começado, conseguiu ser capaz de perceber o som de pássaros e de outros animais no local. Essa sensação não foi unânime. Para alguns, ocorreu o oposto: precisavam parar de desenhar quando queriam ouvir melhor ou conversar com um interlocutor. Alguns desenhadores experimentam uma espécie de suspensão da percepção auditiva, como observamos no item 3 quanto à percepção da passagem do tempo.

¹⁴ Ambas as citações são de Wettstein (2011). Sobre o mesmo tema, ver Garavaglia e Menna (1998).

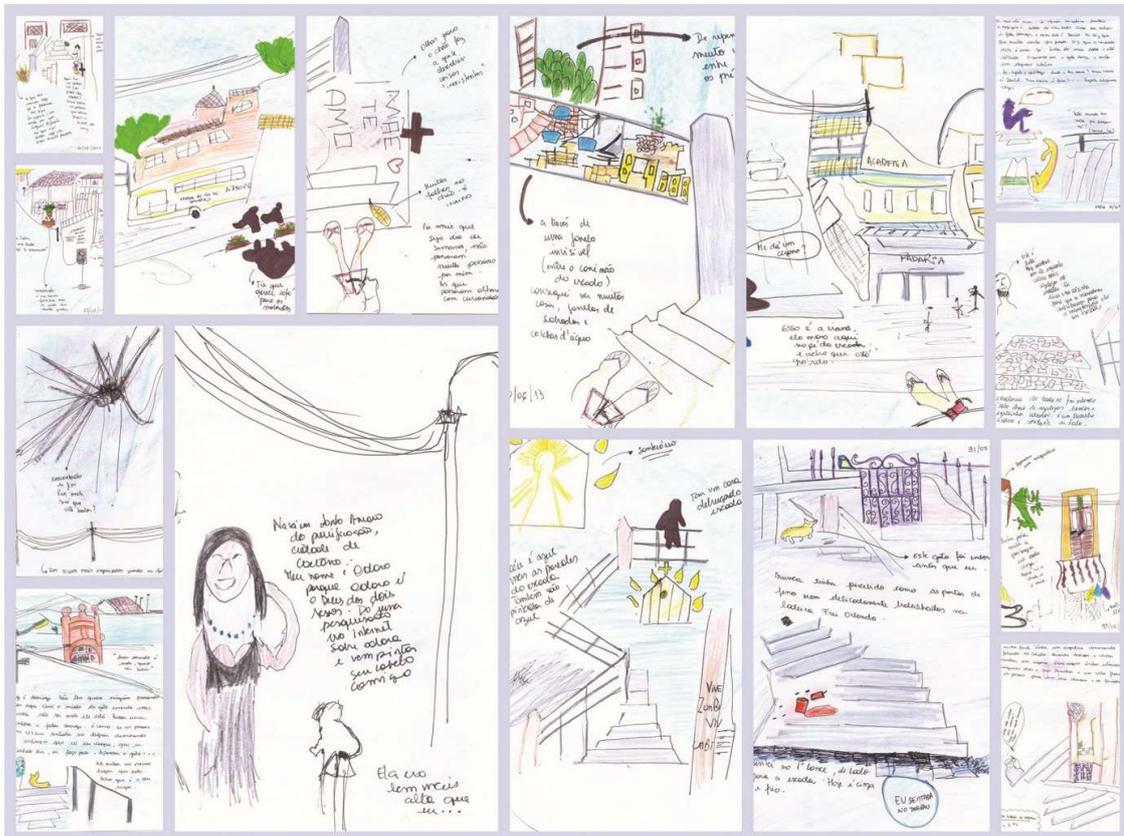


Imagem 16 – Desenhos da aluna Diana Mello para um projeto de pesquisa sobre uma escadaria perto de sua casa, no bairro de Santa Teresa, no Rio de Janeiro. Ao iniciar o processo de desenhar, ela começou a ver coisas que não enxergava antes, como “rabiscos” que, na verdade, eram mensagens para passantes e moradores. Uma das imagens é de uma travesti que ficou feliz e orgulhosa de ser desenhada, enquanto falava sobre sua vida e sobre o local.

8) DIFERENTES TIPOS DE DESENHO (E ISSO INCLUI DIAGRAMAS) PODEM AJUDAR A REGISTRAR E DOCUMENTAR NÃO APENAS OBJETOS E INFORMAÇÕES VISUAIS, MAS TAMBÉM CONCEITOS ABSTRATOS COMO EMOÇÕES, MOTIVAÇÕES E RELAÇÕES SOCIAIS.

Como mostrado em Leal (2008), a maioria dos desenhos etnográficos é feita para documentar objetos, artefatos e informações visuais por observação. Isso revela o tipo de questões de pesquisa e os conceitos de desenho que os pesquisadores têm em mente (o que chamamos de estilo de desenho técnico-taxonômico ou etnográfico-técnico). A utilização de diagramas é uma exceção neste cenário, pois é muito frequente em estudos de parentesco – um elemento significativo nas múltiplas expressões de “grafismos antropológicos” (Ramos 2010:

21). O uso de diagramas para ilustrar aspectos invisíveis da sociedade também tem sido usado para representar redes (Mitchell 1969), conexões sociais de vários tipos (Becker 2013) e os já mencionados (e complexos) “Strathernograms” de Gell (2006: 29), para citar apenas alguns.

Portanto, o que chamamos de desenho não é necessariamente um registro observacional que busca verossimilhança com algo que pode ser visto. Pode ser o contrário. Para Taussig, um desenho “adquire sua própria realidade”, onde “imaginação e documentação coexistem”. Depois de tentar desenhar um fantasma, ele argumenta: “Eu então digo a mim mesmo que o resultado é lamentável, mas vale a pena porque eu olhei a cor e olhei para a noite e para o rio como nunca antes; e vi com novos olhos o que considerava como ‘dado’. Existe alguma atividade que recompense tanto o fracasso?” (Taussig 2011: 31).¹⁵

É uma inovação perceber que o desenho observacional também pode registrar dimensões abstratas da vida social. Podemos criar uma imagem que se refere a um relacionamento, um sentimento, uma motivação. Posteriormente, essa imagem pode nos ajudar a entender melhor nossos enigmas de trabalho de campo. O ponto principal é a postura do pesquisador para evitar ver o que ele já conhece (e da forma como já conhece) e, em vez disso, abrir-se para novas experiências e significados. Como Paul Valéry escreve: “ver é esquecer o nome da coisa que se vê” (citado em Horowitz 2013: 57).

O trabalho dos alunos mostrou que os desenhos permitem que o pesquisador veja a criatividade dos trabalhadores manuais, que à primeira vista estavam apenas fazendo seu trabalho. Luisa Machado relembra a surpresa ao perceber que, em vez de seguir a linha das calçadas como haviam sido instruídos, os operários decidiram construir uma rampa (no lugar de um meio-fio) devido à escassez de suprimentos. A improvisação criativa também é evidente na imagem que ilustra este tópico (abaixo).

¹⁵ Trad. livre de “I then tell myself that the result is pitiful but the struggle worth it because I looked at colour and I looked at the night and the river like I never had before and saw what I take so for granted with new eyes. Is there any activity that so rewards failure?”

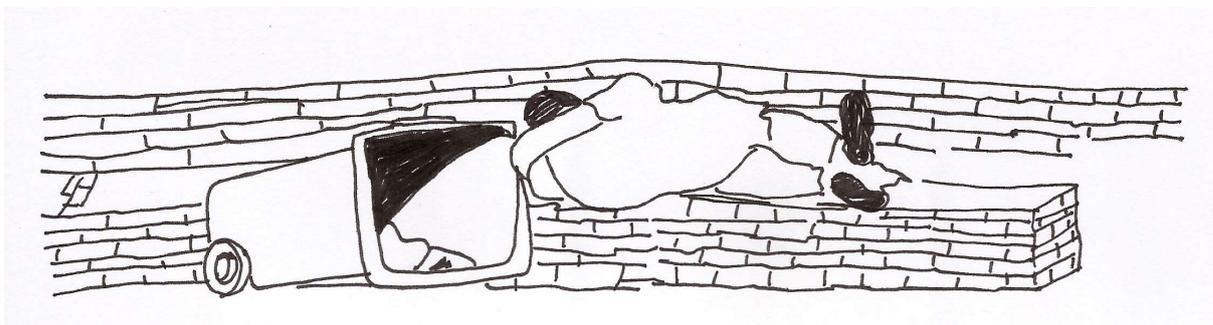


Imagem 17 – Ao realizar trabalho de campo em praça pública, a aluna Maíra Mafra viu um homem que dorme regularmente no chão. De início, ela não percebeu que a velha lixeira ao lado dele não era de fato uma lixeira. Enquanto desenhava, percebeu que a lixeira era na verdade seu armário, um lugar onde ele cuidadosamente armazenava suas coisas, apesar de (ou por causa de) sua situação

9) O DESENHO NO TRABALHO DE CAMPO PROMOVE CONVERSAS ENTRE PESQUISADORES E SEUS INTERLOCUTORES, GERANDO PROXIMIDADE E EMPATIA.

Foi uma descoberta unânime em nosso grupo de pesquisa que o desenho no campo encoraja as pessoas a conversar. Todos os alunos relataram situações em que pelo menos alguns de seus interlocutores expressaram curiosidade, receptividade e interesse em falar sobre seus projetos em andamento. Nenhum dos estudantes experimentou uma resposta agressiva do público que desejava estudar. Como observado acima, este também foi um ponto chave na experiência de Ramos (2010) na Etiópia, onde o autor sentiu que o caderno de desenhos tornava-o mais “humano” aos olhos da população local. Observamos dois movimentos complementares: desenhar em um caderno atrai pessoas ao redor do desenhista, e também pode ser um ótimo pretexto para iniciar conversas com pessoas com quem o pesquisador deseja fazer contato. Nos experimentos relatados nas imagens abaixo, esse foi o objetivo. Ao pedir permissão para desenhar os gatos nas lojas, tivemos a oportunidade de conversar com as pessoas que cuidam e convivem com os animais.

A pergunta “posso desenhar?” provoca uma resposta muito diferente da pergunta “posso fotografar?” ou “posso filmar?”. Em várias situações de trabalho de campo, encontramos o que outros estudiosos já descobriram: o desenho observacional não costuma ser visto como uma abordagem invasiva ou ameaçadora. Pelo contrário, em algumas situações, as pessoas pediram

especificamente que o etnógrafo não tirasse fotos ou filmasse, mas consideraram o caderno bem-vindo. A maioria das interações e diálogos no trabalho de campo dos alunos surgiu do ato de desenhar, sem a necessidade de formular muitas perguntas. Wadle (2012) também destaca a importância da linguagem visual no estabelecimento de diálogos entre pesquisador e interlocutores que não falam a mesma língua. Por meio de um caderno, diferentes pessoas podem se tornar “envolvidas em sessões comuns de desenho” e conseguirem alcançar um espaço de aprendizado mútuo. Como vimos, esse tema de comunicação e colaboração também é central nos trabalhos de Ramos (2004, 2010), Afonso e Ramos (2004) e Taussig (2011) e será discutido abaixo (item 10).

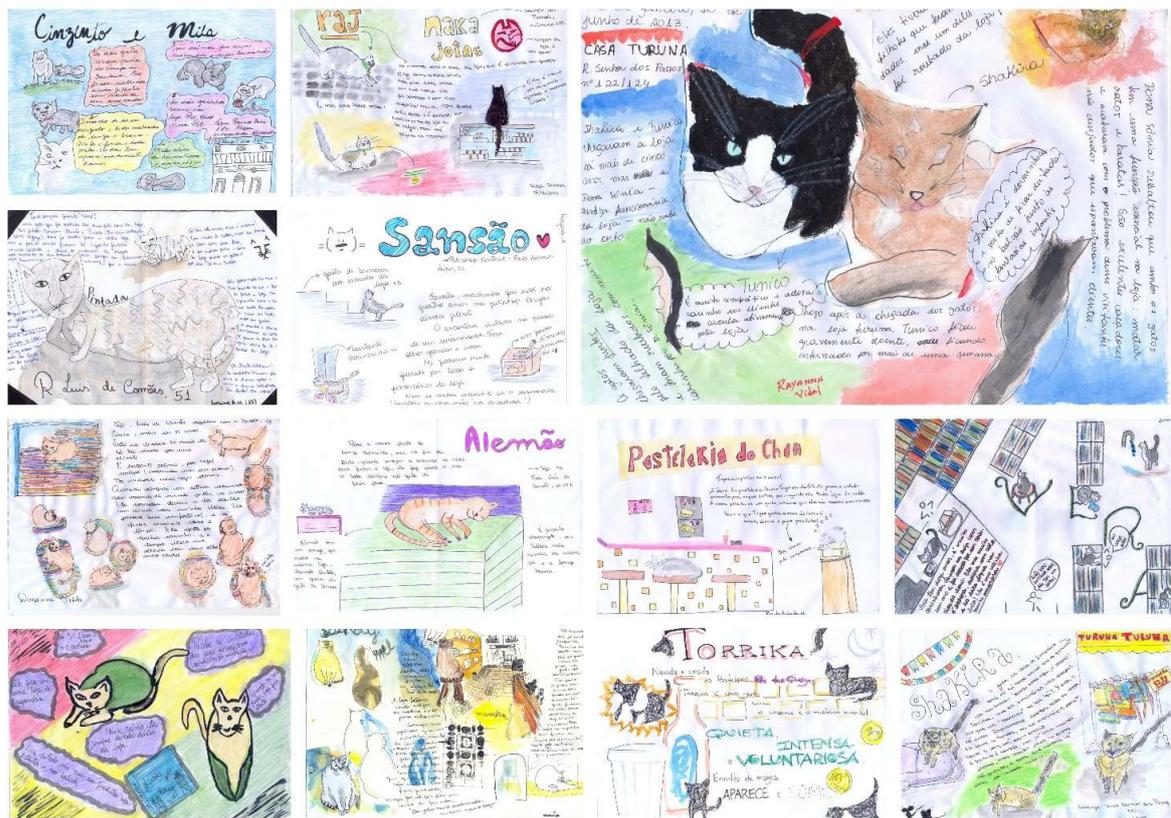


Imagem 18 – Esta imagem mostra múltiplos resultados de um projeto de pesquisa coletivo sobre os gatos que vivem nas lojas da região “Saara” no Centro do Rio de Janeiro. Pedir para desenhar os gatinhos fez com que os alunos-pesquisadores passassem confiança, pois se podia ver o que estavam fazendo. Foi uma maneira agradável de começar conversas e, através da história dos

10) DESENHAR ABERTAMENTE EM UM CADERNO DURANTE O TRABALHO DE CAMPO FAVORE DIÁLOGO E PESQUISA COLABORATIVA

Um caderno com imagens, aberto à vista de todos, pode ser uma ótima forma de compartilhar suas preocupações de pesquisa, servindo como um convite para falar sobre diversos assuntos. Como dito na seção anterior, esse diálogo pode ser feito por meio de palavras, mas também por meio dos próprios desenhos e imagens.

Os estudantes que trabalharam mais de perto com seus informantes relataram uma forte colaboração gerada pelos desenhos etnográficos como metodologia de pesquisa. Em muitos casos, os interlocutores se interessaram pelos rascunhos e esboços. Alguns participaram explicitamente, dizendo ao pesquisador o que ele ou ela deveria desenhar e também ajudaram na análise de suas descobertas. Em algumas situações, foram feitas críticas (“isto não está desenhado corretamente”, por exemplo), não por razões estéticas, mas porque a pessoa achou que o antropólogo não havia entendido o objeto ou as situações sociais observadas. (Alguns pesquisadores, no entanto, receberam algumas críticas estéticas, geralmente com sugestões de como “desenhar melhor”.) Em vários estudos, as pessoas que assistiam ao trabalho dos pesquisadores se envolveram diretamente, ajudando a classificar objetos a serem desenhados (durante uma segunda visita de campo) ou chamando a atenção para ângulos ou experiências que valiam a pena serem documentadas no caderno.

A pesquisa colaborativa é destaque em Afonso e Ramos (2004), onde o processo de recordação de memórias envolveu a produção de desenhos que foram posteriormente comentados e redesenhados levando em consideração o feedback dos respondentes. Como resumido por Wadle (2012), o desenho pode ajudar a desenvolver uma “colaboração mútua, na qual os informantes estão intimamente envolvidos no controle da narrativa registrada e na representação de suas histórias, visualmente acessíveis”, como no estilo de etnografia em quadrinhos.

Em outro projeto de pesquisa de campo (ilustrado pela imagem que abre este artigo), a colaboração entre pesquisadores e funcionários da prefeitura também gerou formas criativas de documentação. Os alunos fizeram colagens usando areia

e pó de pedra em seus desenhos. O pavimento de pedras portuguesas também foi “impresso” em papel carbono e em tecido com tinta de impressão (Imagem 1, quadro à direita).

Em alguns casos, os pesquisadores pediram a seus informantes para desenhar. Uma aluna registrou em seu caderno os desenhos feitos por moradores do bairro, procurando documentar suas lembranças do lugar. Em outra investigação, um interlocutor se recusou a desenhar, alegando que não tinha a habilidade para fazê-lo. Os esboços das pessoas muitas vezes provocavam piadas e jogos divertidos, como os de tentar reconhecer as características físicas de um personagem desenhado. No exemplo abaixo, a aluna foi assistida por duas crianças, ambas interessadas em “melhorar” seu retrato de um dos garçons do bar onde a pesquisa foi realizada.



Imagem 19 – A estudante Loraine Amaral conduziu sua pesquisa em um bar. Por causa de seu caderno com desenhos, as pessoas se interessaram pelo que ela estava fazendo. Duas crianças, achando que ela não era boa naquilo, resolveram desenhar o garçom Miguel no seu caderno. Vários clientes se envolveram na pesquisa, interessados no que Loraine estava fazendo e até por saber que nota ela havia obtido no trabalho.

11) O DESENHO COMO FORMA DE REGISTRO NO CAMPO FORNECE DADOS VISUAIS PARA COMPARTILHAR OS RESULTADOS DA ETNOGRAFIA (E TAMBÉM PROTEGE O ANONIMATO DOS INFORMANTES).

Como dito anteriormente, os desenhos produzidos durante o trabalho de campo facilitam a compreensão do público sobre objetivos de pesquisa, desenvolvimentos e resultados finais, permitindo que os dados gerados sejam testados, revisados e comparados. A linguagem visual gráfica pode não ser “universal”, mas é muito mais acessível do que textos escritos à mão. Desenhos etnográficos têm muito a contribuir para o debate público sobre os temas levantados na prática antropológica. Para Wadle (2012), é também uma linguagem que divulga a etnografia para um público mais amplo, num “processo de abertura necessário para o pesquisador antropológico”, multiplicando seu impacto. “Ao invés de excluir os informantes dos discursos acadêmicos sobre sua própria cultura e modo de viver, a antropologia poderia se beneficiar de sua leitura crítica”, defende Wadle (2012).

Outro aspecto importante é que esse material produz informações visuais do campo capazes de preservar o anonimato dos interlocutores, preocupação clássica do empreendimento etnográfico, e especialmente relevante na antropologia urbana. Wadle (2012) chamou minha atenção para esse problema em sua revisão do trabalho de Atkins sobre encontros sexuais, em que o autor mistura fotografias de paisagens com retratos desenhados de pessoas em situações vulneráveis. Para Newman (1998:18), desenhos em quadrinhos podem compreender uma “experimentação em formas visuais de representação etnográfica”, provocando uma reflexão sobre o que conta como “verdade” e “sobre quais autoridades nos submetemos ao chegar ao nosso frágil conhecimento do mundo”.

Várias das pessoas que participaram da pesquisa pediram aos alunos que lhes dessem cópias dos desenhos para seus próprios fins. Uma estudante, por exemplo, autorizou seus desenhos a serem exibidos no site da empresa que ela estudou. Suas interlocutoras acharam que as imagens davam um “toque emocional” ao seu trabalho. Outra aluna foi convidada a apresentar suas descobertas para toda a equipe do local onde realizou sua pesquisa.

Esses exemplos mostram o espírito de trabalho colaborativo expresso na seção 9, acima, quando o material gerado pela etnografia é reenquadrado e criativamente apropriado pelo mundo em estudo. A aluna Mariana Barcellos observou que o ato de desenhar no campo também confere “autonomia à subjetividade do pesquisador”, questionando a lógica do trabalho científico, que tende a obliterar essa autoria ao valorizar o relato técnico, produzindo uma narrativa “fria” dos resultados. Vários alunos registraram esse aspecto, sentindo-se felizes por poder expressar um pouco do seu estilo pessoal no material. Seus trabalhos finais acabam por revelar também um caráter de “desenho artístico etnográfico”, como descrito por Leal (2008: 123). O poder estético desses registros visuais também é destacado positivamente em Afonso e Ramos (2004: 87).

Mostrar desenhos da maneira como foram produzidos no trabalho de campo não é apenas uma espécie de prova do que foi observado – como Taussig colocou no título do seu livro, *I swear I saw this* [Eu juro que vi isso] –, mas também uma maneira de evitar a falácia de disfarçar e distorcer a subjetividade inerente do empreendimento etnográfico (2011: 49). É também com uma desconfiança semelhante dos jogos discursivos da escrita antropológica que Ramos aprecia o testemunho dos desenhos. Limitado pela urgência de materiais e da tecnologia, o desenhador não pretende “descrever” ou “imitar” uma realidade vivida ou observada. O etnógrafo que desenha torna-se uma espécie “comprovante de presença (estive ali, vi aquilo)” que “contém em si, invisível, o testemunho de um olhar, a hipótese de uma memória, um sinal de uma osmose dos sentidos e do *Dasein*, entre quem desenhou e quem ou o quê foi desenhado” (Ramos 2010: 19). Através de uma fascinante história de sua pesquisa na Etiópia, Ramos chama nossa atenção para os limites que existem na prática de se produzir imagens para a comunicação intercultural (uma “*ekphrasis* intercultural”, como ele diz). É preciso ter cuidado com a maneira como essas produções visuais são “percebidas, manipuladas e interpretadas”, já que nem todas as imagens são possíveis (Ramos 2004: 149).



Imagem 20 – Desenhos produzidos pela aluna Rosa Richter durante um projeto de pesquisa na Rua Gonçalves Lêdo, no Centro do Rio de Janeiro. Os informantes não aceitaram participar de um documentário, mas ficaram felizes em falar quando propôs uma pesquisa com um caderno de desenhos. O relacionamento evoluiu para uma colaboração mútua que ajudou Rosa a completar sua etnografia sobre os trabalhadores e moradores do local.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A noção de “desenho etnográfico” contém muitas possibilidades e significados ainda a serem explorados. Como vimos no início, existem poucos livros sobre o assunto e há uma evidente “invisibilidade” desse recurso no campo da antropologia visual. É como se um desenho ou lidar com imagens desenhadas não fosse uma opção em meio à gama de possibilidades para documentar etnografias. Mesmo quando a literatura lida diretamente com o assunto de “notas de campo”, o tema do desenho é mínimo ou inexistente. Muitas vezes abrimos monografias clássicas como *Argonautas do Pacífico Ocidental* e simplesmente não vemos os seus desenhos, nem os mapas e diagramas incluídos, como parte de sua linguagem visual. Antropólogos e editores contribuem para essa invisibilidade dos desenhos quando

não indicam sua autoria ou não acrescentam legendas e comentários sobre os materiais utilizados ou suas formas de reprodução e impressão. Num exercício de pensar comparativamente, quando nos voltamos para publicações literárias, artísticas ou botânicas, por exemplo, parece óbvio que os desenhos são uma parte vital do trabalho em que estão inseridos. As imagens são impregnadas de significados: desde os próprios autores até a variedade de enquadres que afetam sua aparência, como ferramentas, técnicas, estilos, foco de interesse, processos de produção etc.

Neste artigo, busquei valorizar e compreender as múltiplas possibilidades dos desenhos etnográficos, explorando suas relações potenciais com outras formas de documentação e pesquisa em antropologia. No processo, trabalhei com um conceito provisório de desenho que abrange o tipo de ilustrações incluídas aqui. Estou ciente, no entanto, da necessidade de aprofundar a discussão sobre diagramas e mapas, que por si só compreendem um universo gráfico bastante complexo (cf. Becker, 2009, Gell, 2006). Também preciso deixar claro que vários dos onze benefícios dos desenhos aqui resumidos podem ser obtidos através de outros tipos de registros antropológicos, visuais ou não.

Embora o método etnográfico esteja muito vivo na antropologia e em outros campos do conhecimento, acho que ainda temos medo de discutir seus desafios. Por isso, podemos até afirmar que existe uma décima segunda contribuição do desenho à abordagem antropológica. Afinal, o encontro entre pessoas interessadas em trabalhar para compreender a vida social têm consequências positivas que vão além de seus resultados acadêmicos – porque esse é o tipo de encontro que produz uma sociedade melhor, mais solidária, colaborativa e respeitosa às diversidades sociais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFONSO, Ana e RAMOS, Manuel João. New graphics for old stories: representation of local memories through drawings. In S. Pink, L. Kürti e A. I. Afonso (eds). *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. London/New York: Routledge, 2004, p. 72-89.

BAPTISTA, Luís Vicente e NUNES, João Pedro. Lisboa invisível. Reflexões sobre o trabalho de desocultação das microdinâmicas metropolitanas. In A. Dornelas, L. Oliveira, L. Veloso e M. D. Guerreiro (eds). *Portugal Invisível*. Lisbon: Mundos Sociais, 2010, p. 53-74.

BARBOSA, Andrea. Ver, olhar e enxergar a cidade de São Paulo através das imagens. In *São Paulo Cidade Azul: ensaios sobre as imagens*. São Paulo: Alameda, 2012, p. 31-44

BARTHES, Roland. A mensagem fotográfica. In *Teoria da Comunicação de Massa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 299-316

BECKER, Howard S. Charts: thinking with drawings. In *Telling About Society*. Chicago: Chicago University Press, 2007, p. 167-185.

BERGER, John. *Berger on Drawing*. Jim Savage (ed.) Aghabullogue: Occasional Press, 2007.

BLOOM, Philipp. *Encyclopédie: The triumph of reason in an unreasonable age*. London: Fourth Estate, 2004.

BOAS, Franz. *Race, Language and Culture*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1982 [1940].

_____. *Arte primitiva*. Lisbon: Fenda Edições, 1996.

CAUSEY, Andrew. *Drawn to see. Drawing as an ethnographic method*. University of Toronto Press, 2017.

CÔRTE-REAL, Eduardo. *Likeness, Abstraction and Knowledge: What do we know in observational drawing?* Tracey – Drawing and Visualisation Research, Thinking – December, 2014.

EDWARDS, Betty. *Desenhando com o lado direito do cérebro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001 [1979].

ERIKSEN, Thomas H. e NIELSEN, Finn S. *História da antropologia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

FREEMAN, Monica. *The Iban Diaries of Monica Freeman (1949-1951)*. Laura P. Appell-Warren (ed). Phillips, ME: Borneo Research Council, Inc., 2009.

GALHANO, Fernando. *Desenho etnográfico de Fernando Galhano*. Lisbon: Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de Estudos de Etnologia, 1985.

GARAVAGLIA, Magdalena V. e Menna, Rosana B. Sobre el uso de imágenes gráficas en la investigación antropológica. Un acercamiento a la Antropología Visual. 1er Congreso Virtual de Antropología y Arqueología, 1998.

GEISMAR, Haidy. Drawing It Out. *Visual Anthropology Review*, 30(2), 2014, p. 97–113.

GELL, Alfred. *Wrapping in Images: Tattooing in Polynesia*. Oxford: Clarendon Press, 1993.

_____. *The Art of Anthropology: Essays and Diagrams*. Eric Hirsch (ed). London/New York: Berg, 2006.

_____. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 2010.

GRIMSHAW, Anna e RAVETZ, Amanda. Drawing with a camera? Ethnographic film and transformative anthropology, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 21, 2015, p. 255-275.

GUNN, Wendy (ed.) *Fieldnotes and Sketchbooks – Challenging the Boundaries between Descriptions and Processes of Describing*. Frankfurt: Peter Lang, 2009.

GOMBRICH, Ernest H. Pictorial Instructions. In *The Uses of Images – Studies in the Social Function of Art and Visual Communication*. London: Phaidon, 2000, p. 226-239.

GREGORY, Danny. *Everyday matters: a memoir*. New York: Hyperion, 2003.

HENDRICKSON, Carol. Visual Field Notes: Drawing Insights in the Yucatan. *Visual Anthropology Review*, 24(2), 2008, p. 117-132.

_____. Ethno-Graphics: Keeping visual Field Notes in Vietnam. *Expedition*, Penn Museum, 52(1), 2010.

HOROWITZ, Alexandra. *On Looking – Eleven walks with expert eyes*. New York: Scribner, 2013.

INGOLD, Tim. *Making – Anthropology, archaeology, art and architecture*. London: Routledge, 2013.

KUSCHNIR, Karina. Drawing the city – a proposal for an ethnographic study in Rio de Janeiro. *Vibrant – Virtual Brazilian Anthropology*, 8(2), 2011, p. 609-642.

_____. Desenhando cidades. *Revista Sociologia & Antropologia*, 2(4), 2012, p. 295-314.

_____. Ensinando antropólogos a desenhar: uma experiência didática e de pesquisa, *Cadernos de Arte & Antropologia*. Vol. 3, n. 2, Dossiê 'Imagem, Pesquisa e Antropologia', 2014.

LAGROU, Els. *A Fluidez da Forma. Arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa, Acre)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.

LEAL, João. Retratos do povo: etnografia portuguesa e imagem. In J. Machado Pais, C. Carvalho e N. M. Gusmão (eds). *O visual e o quotidiano*. Lisbon: Imprensa de Ciências Sociais, 2008, p. 117-145.

LESTER, Toby. *O fantasma de Da Vinci: A história desconhecida do desenho mais famoso do mundo*. São Paulo: Três estrelas, 2014.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MASSIRONI, Manfredo. *Ver pelo desenho: aspectos técnicos, cognitivos, comunicativos*. Lisbon: Edições 70, 2010.

MITCHELL, Clyde (ed.). *Social Networks in Urban Situations*. Manchester: Manchester University Press, 1969.

NEWMAN, Deena. Prophecies, Police Reports, Cartoons and Other Ethnographic Rumors in Addis Ababa. *Etnofoor* XI(2), 1998, p. 83-110.

Notes and Queries on Anthropology. 6th edition, revised and rewritten by A committee of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. London: Routledge, Kegan and Paul, 1951.

PARISI, Morgane. *Le processus créatif, um regard anthropologique – Une approche du geste créateur dans l'intimité d'auters de Bande Dessinée*. Université Victor Segalen Bourdeaux II – UFR des Sciences de l'Homme – Departement d'Anthropologie Sociale, ethnologie – Mémoire présenté en vue de l'obtention du Master 1 d'anthropologie, 2010.

PINAULT-SØRENSEN, Madeleine. Les métamorphoses des Planches: quelques exemples. *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n. 12, 1992, p. 99-112.

PINK, Sarah. Introduction: situating visual research. In: S. Pink, L. Kürti & A. I. Afonso (eds). *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. London/New York: Routledge, 2004, p. 1-12.

RAMOS, Manuel João. Drawing the lines: the limitations of intercultural ekphrasis. In: S. Pink, L. Kürti & A. I. Afonso (eds). *Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography*. London/New York: Routledge, 2004, p.147-161.

_____. *Traços de viagem: experiências remotas, locais invulgares*. Lisbon: Bertrand, 2009.

_____. *Histórias etíopes*. Lisbon: Tinta da China, 2010.

SALAVISA, Eduardo (ed.) *Diários de viagem: desenhos do cotidiano – 35 autores contemporâneos*. Lisbon: Quimera, 2008.

SAMAIN, Etienne. “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Horizontes Antropológicos* 1(2), 1995, p. 23-60.

SANJEK, Roger. *Fieldnotes: The Makings of Anthropology*. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

SENNET, Richard. *O artífice*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

TAUSSIG, Michael. What do drawings want? *Culture, Theory and Critique* 50(2), 2009, p. 263-274.

_____. *I swear I saw this: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*. Chicago: University of Chicago Press, 2011.

TURNER, Victor. A classificação das cores no ritual Ndembu: um problema de classificação primitiva. In *Floresta de Símbolos. Aspectos do Ritual Ndembu*. Niterói:EdUFF, 2005 [1963], p. 95-135.

URRY, James. Notes and Queries on Anthropology and the Development of Field Methods in British Anthropology, 1870-1920. *Proceedings of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 1972, p. 45-57.

VIDAL, Lux (ed.). *Grafismo indígena*. São Paulo: Studio Nobel/Fapesp/Edusp, 1992.

WADLE, Hannah. *Anthropology goes Comics*. Comics Forum Blog, 2012. (online)

WETTSTEIN, Marion. *Ethnographic Drawing: Small notes on a neglected topic in visual anthropology*. Wettstein Website, 2011. (online)