

CADERNOS AA

CRÚS E DESCOSIDOS. REFLEXÕES EM TORNO DO ENSINO DO DESENHO DA ANTROPOLOGIA

Philip Cabau
Instituto Politécnico de Leiria, Portugal¹

Fala-se cada vez mais da recuperação do desenho no trabalho etnográfico. Mas o que está exatamente a ser resgatado? Que particularidades pode o desenho trazer ao trabalho do antropólogo que nenhuma outra prática da percepção possua também? E, uma vez identificadas essas particularidades, como se consegue integrá-las na formação do antropólogo? Partindo do desenho como prática-empensamento, a sua natureza, os seus utensílios na percepção da realidade visual e o seu lugar por entre os demais utensílios do antropólogo, o presente texto pretende identificar e caracterizar do trabalho da atenção e a sua importância no trabalho etnográfico.

Palavras-chave: desenho, ensino, investigação antropológica, cadernos etnográficos

MUDANÇAS

Nos anos mais recentes o desenho tem vindo a ser recuperado como ferramenta analítica do antropólogo.² Este tímido retorno não é independente da história da geração que por ele se começa a interessar. Ao contrário daquela que a precedeu e para quem a novidade da imagem digital assumiu um inquestionável protagonismo – tanto pela facilidade do registo como pela sua plasticidade – esta nova geração já cresceu num contexto onde esses meios estão naturali-

1 Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha. Contato do autor: cabau@esad.ipleiria.pt

2 Não sendo antropólogo, a minha relação com desenhos cujo intuito primeiro consiste na observação do mundo precedeu a descoberta de autores/antropólogos, como Tim Ingold e Michael Taussig, que nos seus textos abordam esta vertente do desenho. Isto decorreu do facto de me encontrar familiarizado com o desenho e seu ensino em duas áreas distintas – as artes plásticas e a arquitetura. Aí, o desenho de observação possui já uma tradição de vários séculos, constituindo um património incontornável, como o testemunham muitos dos desenhos de Leonardo, Turner, Delacroix ou Le Corbusier. Tenho, todavia, a consciência que a minha incursão no território da antropologia só pode ser feita sob reserva e com a cautela que resulta do facto desta não ser a minha área de especialidade.

zados, ao ponto de o acesso ao real se ter tornado essencialmente visual. Mas sendo esta uma geração que pensa por imagens, porque não integra ela o desenho na sua agenda? Talvez porque ele lhes pareça anacrónico; ou porque o desenho não é exatamente uma imagem como as outras. Contudo, enquanto ferramenta para pensar o trabalho do antropólogo, e comparativamente com o seu papel no trabalho antropológico de há cem anos atrás, o desenho ocupa hoje um lugar mais útil – e portanto atual – do que aquele que tinha nessa época. É verdade que muitas das funções que o desenho pode hoje desempenhar no trabalho etnográfico se alteraram. Enquanto utensílio dirigido à descrição e aos registos dos dados do objeto de estudo, a sua importância foi sendo drasticamente reduzida. Nos primórdios do trabalho etnográfico o desenho conheceu muitas vezes uma espécie de lugar natural na sua articulação com a escrita e também com o registo fotográfico (que à época era muito diferente da fotografia atual). Era um modo próximo do uso que dele fazemos na infância quando, aí pelos 8 ou 9 anos, já sabemos escrever, mas ainda lhe reservamos um espaço especial... até ao dia em que outros meios e urgências se lhe sobrepõem, comprometendo-o. O facto é que uma vez perdida essa prática só através de um trabalho árduo, coordenado e consciente, o conseguimos resgatar, e à percepção que ele nos proporcionava.



Prancha de uma aula de desenho, no volume do mesmo nome. Encyclopédie de Diderot et d'Alembert (1751-1765). Ver <http://planches.eu/>.

Os dispositivos digitais de captação e tratamento de imagem precipitaram-se sobre o espaço do desenho e da sua prática mudando definitivamente o significado e as funções que este tinha no trabalho etnográfico. A questão não é apenas a facilidade do acesso que temos hoje a estes equipamentos, que não só obtêm as imagens, como as editam e transmitem globalmente, em tempo real, é também a sua presença dominante no nosso quotidiano, que transformou assim o modo como nos relacionamos com os outros – e com os próprios dispositivos. Com a sua propagação massiva veio a uniformização dos gestos: os smartphones estão por todo o lado e com eles as novas posturas, as poses, os “selfies” e, nos que diz respeito ao antropólogo, a diluição das fronteiras entre as esferas do conhecimento académico na área das ciências sociais e a mera circulação de comentários. Sendo excecionalmente ágeis e portáteis (e eternamente reeditáveis os seus registos), neles a distância entre a captação do real e a sua edição quase coincidem, ficando tão próximos da própria visão que se diria estarem integrados no próprio corpo do observador. Estas próteses da percepção podem ser, contudo, do ponto de vista da atenção, enganadoras, pois a dimensão analítica precisa de distância, tanto quanto precisa de empatia.

O espírito do tempo e as tendências da moda não podem contudo distrair do que importa. Pensar o desenho no trabalho etnográfico implica considerar as relações entre descrição e observação (Ingold 2011a) que têm, no seu centro, noções como contacto e duração. É precisamente por serem estes os atributos centrais do desenho que este deve ser equacionado como parte integrante de um painel de ferramentas mais alargado das práticas do antropólogo, uma parte integrante da “toolbox” do etnógrafo capaz de contribuir para um diagnóstico lúcido e atento sobre aquilo que constitui realmente o seu trabalho e, ao mesmo tempo, capaz de o auxiliar a estabelecer as ligações que, ao longo do tempo, configuraram a história da disciplina.

UM DESENHO PARA A ANTROPOLOGIA?

Será que podemos falar, genericamente, de um desenho da antropologia, como falamos do desenho da arquitetura ou do desenho arqueológico? Para o antropólogo, a figuração do objeto só lhe interessa na medida em que ela testemunha, visualmente, as forças que estiveram presentes na génese do assunto (antropológicos, etnográficos) que estão a ser estudados. O desenho antropológico não é nem objeto em representação nem produto, é uma experiência singular de observação. Ele não pretende fixar ou decifrar os atributos factuais da coisa que representa, como acontece com a ilustração científica ou arqueológica; nem construir uma figuração a partir dos pressupostos de uma linguagem projetiva, como acontece com a arquitetura ou o design; nem sequer tratar das problemáticas da imagem (desenhada), como acontece com o desenho das artes plásticas. O desenho que é útil ao antropólogo ocupa um espaço que está, de certa forma, nos interstícios dos demais e que é obrigado a manter-se híbrido e plural de modo a poder centrar-se sobre os indícios que no objeto manifestam o seu assunto – o da sua investigação – e que são também vestígios desse espaço onde objeto e acontecimento se cruzaram. Ele é, sobretudo, uma prática que permite explorar a atenção que releva do contacto com a coisa, através de um processo que não é exatamente uma descrição mas a duração de um contacto (Ingold: 2011a); mas que tenta, ao mesmo tempo, capturar o fantasma que o acontecimento produziu no objeto – e no próprio observador (Taussig 2009).

Numa época em que os dispositivos digitais de mediação da percepção tendem a integrar software cada vez mais sofisticado e menos suscetível de ser intervencionado pelas opções do utilizador externas ao programa (como os “apps”, cuja conceção encerra tanto as questões como as suas respostas), é bem compreensível que o desenho, um meio económico, ágil e capaz de convocar integralmente o corpo do desenhador, desperte hoje uma atenção próxima do fascínio exótico. Não havendo formação em desenho nos cursos de antropologia – ou sequer nos cursos de antropologia visual – os antropólogos desenhadores só podem aceder à sua prática por outras vias, exteriores à antropologia e, frequentemente, autodidatas. Muitas vezes as razões que levam um antropólogo a desenhar são de ordem pessoal: desenharam porque gostam ou porque “têm jeito”. O seu desenho é, em grande medida, emprestado de outras áreas de incidência da sua prática. Os seus desenhos tendem, por essa razão, a adotar sistemas de convenções e a recorrer a modelos prefixados que são, enquanto dispositivos de análise gráfica, pouco adequados ao olhar da antropologia – e frequentemente limitativos e empobrecedores do que o desenho efetivamente permite fazer neste contexto. A recorrência aos “comics” e à ilustração, científica ou outra, são os modos de representação mais usados. A comunidade internacional dos “urban sketchers” é um dos espaços que tende a mobilizar muitos antropólogos pois a sua prática assenta em ações coletivas no espaço urbano, avizinhandos-se de algumas das características do

trabalho etnográfico. À falta de conteúdos mais consistentes – ou, pelo menos, mais adequados ao tratamento das questões sobre o uso do desenho no contexto da antropologia – verificam-se muitas vezes desvios do objeto ele mesmo, tornando-se a figuração o assunto central. É como se estes desenhos possuíssem uma consciência lúdica excessiva, deslumbrada com as acrobacias gráficas que vão surgindo no papel, distraíndo-se dos conteúdos que supostamente deveriam veicular. O problema principal é que, por um lado, fazer incidir a prática do desenho estruturalmente sobre a dimensão lúdica e ilustrativa do mesmo (a armadilha do antropólogo como autor/desenhador) é incorrer no risco de perder aquilo que o desenho pode efetivamente trazer ao trabalho etnográfico e que o distingue dos demais meios de produção de registos visuais³. Há, todavia, outros antropólogos que por instinto, mais do que por inépcia (pois esta é fácil de tratar e qualquer prática bem dirigida a resolve), resistem a essas convenções e modos de desenhar. As suas anotações gráficas, desajeitadas e idiossincráticas – geralmente registadas, à mistura com as notas escritas, nos cadernos que acompanham o trabalho no terreno – permanecem incólumes às armadilhas das figurações codificadas. Até porque, conforme o testemunham muitos registos do trabalho etnográfico, o tempo do antropólogo durante o seu trabalho no terreno é frequentemente descontínuo, sujeito a interrupções, pausas, esperas. Muitos dos desenhos da antropologia, tecnicamente mais elaborados, surgiram no contexto do preenchimento desse espaço quotidiano – um pouco como acontecia com os gestos semi-distraídos do artesão no fim do seu dia de trabalho, como o polimento de um pormenor ou a inscrição de um motivo ornamental. A pós-produção não ocupa, na prática do desenho, um lugar central. Há certamente desenhos que são retrabalhados no momento da publicação do trabalho, mas muita da representação meticulosa dos desenhos etnográficos talvez tenha resultado mais desse ritmo meio desatento do que de um primor descritivo intencional. Posicionados entre o “doodle”, as preocupações da representação e o primor da apresentação, este é talvez o sítio onde os desenhos do antropólogo mais se tendem a aproximar da ilustração.

Expurgar a dimensão lúdica da relação com o desenho, afastando-o da influência dos modelos através de um método supostamente asséptico, seria evidentemente uma falsa resolução do problema. O que importa é evitar a cristalização dos desenhos em “método”, que o conduziria inevitavelmente à mera figuração e, conseqüentemente, a um declínio da atenção – bem como à adoção de maneirismos e convenções figurativas. O problema da adoção de um método de desenho é que este, por se estruturar integralmente sobre convenções gráficas, assume a sua inscrição no interior de uma comunidade que é, ela mesma, sustentada por esse sistema de códigos (tornando-se essa mesma comunidade o destino de eleição desses desenhos). Esta

3 Será talvez útil referir aqui o interesse que os desenhos de análise e de observação realizados por alguns autores que trabalharam no espaço das artes plásticas (Belas Artes) e da arquitetura podem ter para a própria antropologia. Nas primeiras ocupam posição fundadora os desenhos de Leonardo da Vinci através das inúmeras áreas de interesse que caracterizaram a sua vida. Da botânica ao corpo humano, da mecânica à arquitetura, todos os territórios do saber são suscetíveis de serem compreendidos pelo desenho – pois só ele é capaz de aceder às razões internas da forma e da matéria. Já no século XIX, há dois exímios desenhadores com trabalho nesta área específica do desenho que devem ser referidos. O primeiro foi Eugène Delacroix, cujos cadernos da sua viagem a Marrocos testemunham um excecional uso do desenho de observação. O segundo, William Turner, comprova na sua obra pictórica, o papel didático que o desenho assume no conhecimento das formas e das forças que as constituem – ele, que no começo da sua vida profissional, desenhava centenas de desenhos de representação rigorosa de paisagens inglesas. Já na arquitetura, os desenhos de registo de Le Corbusier continuam a ser hoje uma referências notáveis, tanto pelo seu esforço de inteligibilidade como pela economia de meios com que são tratados os mais diversos assuntos: territórios, arquiteturas, pessoas e utensílios. Os seus cadernos da “Viagem ao Oriente” registam centenas de desenhos daquele que foi, provavelmente, o trabalho mais “etnográfico” da arquitetura. Num contexto bem mais próximo de nós, tanto no espaço como no tempo, a obra do arquiteto Álvaro Siza Vieira constitui um notável testemunho sobre o papel do desenho na compreensão do mundo e das suas formas.

tendência configura uma armadilha à própria liberdade do antropólogo, pois esses desenhos – que assentam sobre a linguagem da ilustração – tenderão a tornar-se, eles mesmos, o objeto da sua atenção, distraíndo-o dos assuntos que verdadeiramente o devem ocupar e restringindo a capacidade experimental que o desenho, por natureza, possui – a razão mesma pela qual ele deve ser integrado nas ferramentas de análise etnográfica do antropólogo. Neste sentido, o método ideal será um “não-método”, uma prática intensiva sem outra fixação que não aquela que cada assunto exige. Basta pensar nos desenhos que Leroi-Gourhan (Leroi-Gourhan 2002) produziu; as soluções gráficas que adotou são particularmente ajustadas ao objeto do seu estudo, problematizando as imagens daqueles objetos por uma via que mais nenhum utensílio de registo o permitiria (mas tratando-se de outros objetos, aquela teria sido, muito provavelmente, a forma errada de desenhar).

De um modo geral é preciso usar de muita prudência face ao modo como o desenho se tende a configurar como linguagem, com uma sintaxe que desloca o assunto do “desenho-em-processo” para o “desenho-como-produto”. O interesse do desenho no trabalho etnográfico não consiste em ele tornar-se um veículo para fixação sintagmática de signos, mas numa prática de abertura de inscrições para a potenciação da atenção – através das linhas que ligam a coisa percebida aos gestos do desenhador e ao pensamento em ato do próprio etnógrafo, numa articulação complexa de escolhas – que elege umas coisas em detrimento de outras. Contrastando com outras formas de produção de imagens, o desenho é transitório. Ou seja, mais do que fixar a imagem de um objeto ou de um acontecimento, ele veicula a experiência desse contacto, permitindo aceder à sua compreensão enquanto processo do olhar, isto é, sem precisar de cristalizá-lo como produto. É sobretudo esta sua transitoriedade que o distingue dos outros meios e que deveria, por complementaridade e articulação com as demais formas de análise e pensamento da prática antropológica, ser protegida e desenvolvida.

Quando nos deparamos com os mais interessantes desenhos feitos por antropólogos – ou seja, aqueles que colocam efetivamente problemas – perguntamo-nos se na verdade o uso do desenho que integra o trabalho etnográfico não andarão mais perto das anotações de um artista plástico contemporâneo do que, por exemplo, dos desenhos de um ilustrador. Neles, o seu assunto não é tanto a fixação descritiva das formas, mas a tentativa de captura de uma singularidade cuja natureza é ajustada ao registo gráfico: o esforço de reconstituição da ideia interna da forma – da mecânica que a configurou – através de um processo que só o desenho consegue capturar.

Aceitar esta perspectiva sobre o papel do desenho no trabalho etnográfico e antropológico implica, evidentemente, viver um paradoxo: praticar intensamente o desenho resistindo sempre à tendência que essa prática possui (como qualquer outra) para se tornar proficiente. A dificuldade está no seguinte facto: desconfiar dos hábitos, resistir à configuração de uma prática em método é algo que só pode acontecer se esta é experimentada como resistência. Ou seja, se a prioridade do desenho for a de fazer jus aos critérios da própria investigação etnográfica. Uma atenção que passa por promover, no trabalho etnográfico, um uso contínuo e intensivo do registo gráfico. Nunca como prática integralmente autónoma e independente, mas sempre ocupando um espaço, por frágil que seja, no interior de um contexto topológico mais complexo – acompanhado por outras formas de contacto e de registo do real.

Não poderia, contudo, um outro meio de análise e registo do mundo visual proporcionar uma experiência análoga, cumprir um propósito semelhante ao que propomos aqui para o desenho? Sim, talvez, mas só se sujeito a condições muito excepcionais. Mas antes de alimentar a rivalidade entre os meios de análise visual da etnografia ou de lamentar nostalgicamente a exclusão do desenho da caixa de ferramentas da antropologia, vale a pena lembrar os contextos nos quais o desenho ocorreu até à profusão da era digital. Quando o etnógrafo se confrontava com objetos (coisas, imagens) que lhe eram absolutamente alheios, o desenho permitia duas operações a) compreender, através dos registos gráficos do desenho, esses objetos e o contexto de onde eles surgiam, e b) demorar-se neles e aceitá-los (construir aquela “boa distância” que o convívio com a estranheza exige). Se a primeira destas operações é hoje anacrônica e mesmo inverosímil, já a segunda confirma-se absolutamente ajustada ao presente. As suas características – a capacidade de síntese que o desenho proporciona, o tipo de atenção que permite no acesso ao objeto (pois no desenho a atenção acompanha o objeto, capturando-o através de um movimento de contacto, de um processo que é simultaneamente háptico e empático), o modo como a ação de desenhar inscreve essa experiência no antropólogo/desenhador – são algumas das complexas qualidades percetivas contidas num meio aparentemente rudimentar.

Na época em que era ainda frequente o uso do desenho no trabalho de campo, as restantes formas de registo de imagem implicavam uma complexidade técnica considerável. A fotografia, apesar de admitir uma certa portabilidade, com a instalação, no local, de um laboratório de revelação e impressão, encontrava-se muitas vezes sujeita a condições climáticas adversas que tornavam o processo instável e moroso. As suas imagens eram, por sua vez, de fraca qualidade, cumprindo uma função que era mais a de um testemunho do que a de uma descrição. Também os filmes, (como era o caso do Super8, formato muito divulgado) eram frágeis e a sua revelação difícil. Nesse contexto o desenho era um meio que ocupando um lugar relativamente singelo era fiável, económico e estava protegido pela técnica rudimentar que o distinguia dos demais. Quando tudo falhava havia o desenho. Este argumento da sustentabilidade do meio é, aliás, o único e o mais comum argumento que o desenho possui em sua defesa – sendo, todavia, em absoluto, o menos relevante. Como então, também hoje é preciso tornar a pensar o desenho no interior de um quadro topológico que hoje naturalizou a internet global e as microscópicas câmaras de filmar. Tentaremos adiante fazer um breve varrimento comparativo dos diversos meios de registo e descrição utilizados no trabalho etnográfico de modo a identificar as particularidades que o desenho apresenta face à escrita, à fotografia e ao filme.

a) As esplêndidas descrições de muitos dos textos clássicos da etnografia, de Malinowski a Lévi-Strauss, revelam bem o elevado grau de elaboração a que pode chegar a palavra escrita na captura dos acontecimentos visuais. Articulado descrições minuciosas com considerações teóricas, esses textos permitiam atravessar, de forma sugestiva, as fronteiras de um pensamento dirigido à compreensão das forças que determinam o social. O problema do processo da escrita é que este tende, como nota Tim Ingold, a “capturar o mundo para o devolver ao leitor” através das “formas estáticas do texto impresso” (Ingold: 2011a). E ao nos referirmos à palavra escrita – que decorria, à data, de gestos manuscritos que a mantinha na vizinhança do desenho – não estamos a falar apenas da produção de textos de umas poucas gerações cuja formação foi, estruturalmente, formada nas disciplinas humanísticas, pela palavra e pela literatura (que contrasta hoje, com um paradigma cultural que é, como referimos, dominado pela imagem, e que produz as agilidades radicalmente distintas), mas à capacidade mesma que a palavra tem para tocar o

real. É certo que a palavra escrita, quando usada por um escritor ágil e virtuoso poderá obter resultados de uma extrema complexidade. Mas, como observa Richard Sennett (2008: 179-193), é preciso um talento invulgar e proficiência técnica de exceção para descrever por palavras a sequência dos gestos que atam os cordões de um sapato.

b) O poder que a imagem fotográfica pode conter conhece-o bem a antropologia – e soube-o muito antes das abordagens de Roland Barthes (1998) ou Susan Sontag (1979). Uma imagem fotográfica possui a capacidade de convocar um espaço de problematização muito singular – que é não apenas estético, mas ético e político – como analisa Georges Didi-Huberman no seu texto “Imagens Apesar de Tudo” (Didi-Huberman 2012). Mas hoje, numa cultura global partilhada que produz e consome milhões de fotografias por minuto, o significado da imagem fotográfica vem sendo sujeito a uma cada vez maior polarização. O espaço, outrora fértil, da fotografia, é hoje o lugar de convergência de uma banalidade sem conteúdos ou, alternativamente, um contentor hermético que resiste às atribuições de significado. O primeiro coincide com as imagens com que enchem as “redes sociais”, o segundo encontra-se em terrenos de especialidade, menos acessíveis, como as artes plásticas. E se o primeiro vive acompanhada por comentários incessantes, sempre exteriores a ela, já o segundo é propriedade exclusiva dos comentaristas autorizados. Ambos dependem, contudo, da palavra – que ocupou o lugar que elas, fotografias, foram capazes de significar sozinhas.

A fotografia desempenhou, no trabalho etnográfico, uma função performativa que hoje já não possui. Para além da técnica permitir convocar uma dramaturgia mágica, ela promovia uma ação performativa, um espaço de curiosidade e partilha que permitia alcançar um patamar de cumplicidade ou, mais exatamente, a criação de uma comunidade operativa e propícia ao trabalho etnográfico. Dir-se-ia que o desenho, um meio de registo anterior à própria palavra escrita, tende agora a ocupar esse espaço performativo. Não é, naturalmente, qualquer desenho que pode reproduzir essa função, pois a habilidade (as relações entre o objeto e a figuração) torna-se um elemento central desse processo. Muitos são, contudo, os antropólogos desenhadores que reconhecem, no seu trabalho etnográfico, esta função dramática do desenho.

c) O filme, por sua vez, é o meio de maior sucesso na captação do grande público, como a profusão de festivais de cinema documental e etnográfico o comprova. Mas é também aquele que tende a gerar mais equívocos, pois a imagem movimento, rivalizando visualmente com a própria realidade, cria a ilusão de convocar o próprio objeto, produzindo uma naturalização das narrativas. Já o desenho, está, pela sua própria natureza abstrata, isento desse risco – e esta é uma das suas maiores diferenças. Nele encontra-se resolvida a disjunção entre a perceção do objeto e o seu registo. E, nessa unidade, protege-se da tendência que os registos visuais do trabalho etnográfico têm em tornarem-se produtos acabados neles mesmos. No modo como ele convoca o olhar, obrigando a uma atenção que mobiliza o corpo inteiro, articulando durações e fragmentos perceptivos (sensações) de modo sempre transitivo, o desenho é distinto dos demais dispositivos da perceção. A sua perceção é, para mais, estruturalmente topológica, aberta e, portanto, sempre suscetível de ser alterada.

Se a fotografia nos obriga, simultaneamente, à reinvenção do espaço que se encontra fora do enquadramento e à invenção das imagens que antecederam ou sucederam aquela que testemunhamos, já o filme, pela naturalização que caracteriza grande parte das montagens, corre o risco de se substituir à experiência original da ação registada, de produzir a ilusão da convocação do objeto. Nisto ele admite uma passividade sem mediação, deixando o observador saciado.

Numa época em que as diversas fases do processo (captação das imagens, sua edição, produção e distribuição) se misturam e sobrepõem é natural que a tendência seja mais aquela de produzir objetos do que a de colocar perguntas ⁴. O desenho, na sua economia operativa, não incorre no perigo que frequentemente se verifica no documento cinematográfico: a perda da consciência que a sua função é transitória. Pela sua própria natureza (informalidade, rapidez), o desenho tem a capacidade de manifestar na prática, quando usado bem, a potência da sua transitoriedade, mantendo-se focado naquilo a que permite aceder e não naquilo que ele é enquanto forma e objeto.

A ATENÇÃO DO DESENHO

O que distingue o desenho das restantes formas de registo e testemunho do trabalho etnográfico e lhe permite cumprir uma função distinta dos demais meios é sobretudo o facto dele ser um meio visual composto por abstrações: a própria linha é uma entidade gráfica cuja existência depende diretamente da decisão que determina a própria inscrição. Como referiu Paul Valéry, com o desenho “apercebemo-nos do que ignoramos, do que não tínhamos verdadeiramente visto. Até então o olho não tinha senão servido de intermediário” (Valéry 2002: 77-82).

De entre as diversas esferas do trabalho do antropólogo que o desenho pode auxiliar, duas delas parecem-me prioritárias: a própria análise do objeto e a inscrição do testemunho dessa observação na experiência do próprio desenhador. Ambas gravitam à volta de um mesmo assunto: o trabalho da atenção. Estas são, a nosso ver, as duas funções que o desenho pode proporcionar (particularmente numa época de produção intensiva e de consumo extensivo de imagens) e aquilo que o diferencia dos demais meios. Em suma: o papel fundamental do desenho será, para o antropólogo, o de “auxiliar a minha atenção”. O centro dessa atenção não pode, no ato do desenho, residir integralmente nem no objeto desenhado, nem na sua representação. Os modos do desenho, que não são exatamente técnicas nem linguagem, deverão ser capazes de se furtar às suas próprias armadilhas (à habilidade, ao desejo de um estilo autoral). Esta “minha” atenção encerra três dimensões que, apesar de distintas, estão relacionadas entre si, podendo caracterizá-las nos seguintes termos:

- a) Descritiva: estabelecendo e ampliando as ligações entre o observador e a coisa observada;
- b) Testemunhal: aprofundando as inscrições da experiência da observação no próprio observador;
- c) Performativa: problematizando a integração do observador etnográfico na comunidade.

Sobre a primeira dimensão da atenção, a mais evidente, vale a pena recordar de novo Valéry (2002: 77-82), numa das definições mais célebres sobre o que pode o desenho: “Há uma grande diferença entre ver uma coisa sem um lápis na mão e vê-la desenhando-a”. Menos conhecido, todavia, é o desenvolvimento que o autor dá a esse fragmento. Um pouco adiante o autor fala da questão da vontade contida no ato de desenhar, referindo que “É preciso aqui querer para

4 Referimo-nos aqui especificamente uma tendência que se manifesta frequentemente no filme documental e, particularmente, ao produzido em contexto pedagógico. Os bons filmes etnográficos sabem, evidentemente, escapar-se desta falácia – como o cinema de Jean Rouch o comprova.

ver, e esse olhar reclamado possui o desenho simultaneamente como fim e como meio”. Nesta coincidência entre meio e fim reside uma das mais relevantes funções do desenho: ele permite estabelecer, no próprio ato do desenhar, uma simultaneidade entre ver, inscrever e compreender. E é a memória dessa experiência, que aqui chamamos testemunhal, da coisa vista e registada naqueles traços sobre o papel, a memória dessa coincidência, que permanecerá inscrita no autor do desenho muito depois do acontecimento. Uma coincidência que os outros meios, mesmo a palavra escrita, não possuem. No fundo é uma ideia simples, esta que sustenta o desenho; mas é absolutamente extraordinária – pelo simples facto de, em última instância, ela não ser partilhada. A intuição de Paul Valéry é tanto mais notável quanto sabemos que o seu texto data de 1938, muito antes do desenvolvimento das ciências cognitivas e da neurologia – como hoje as conhecemos. No desenho a experiência coexiste com o seu registo. Por outras palavras, o desenho dobra a percepção sobre a atenção. Uma das suas particularidades é, portanto, a sua potência de contacto com o objeto, o modo como proporciona as ligações entre o desenhador e a coisa desenhada, obrigando ao mesmo tempo a aproximações múltiplas e à escolha de posições e pontos de vista privilegiados; a procurar enfim uma disposição adequada (suspensa entre a agitação que caracteriza a curiosidade infantil e a tensa imobilidade do predador). E, sobretudo, ele envolve uma demora, implica aceitar uma duração que é a do desenho em ato – sempre determinada por ele, mesmo quando se trata de um mero esboço. O desenho, no seu significado mais elementar, quase desapareceu, deixando de ser evidente o que ele proporcionava ao desenhador-observador: uma prática que contém, em potência, uma percepção negociada. Tanto aquela do desenhador com o objeto e consigo mesmo, como também as outras, recuperadas no ato do desenho: as comunidades que tanto o objeto como o autor do desenho (etnográfico) vêm convocar. Sendo a antropologia, como lembra Tim Ingold (2011b: 238), não uma prática sobre o mundo, mas sobretudo com ele, não se compreende como pode o desenho ser excluído das ferramentas da compreensão e percepção do real.

Sobre a segunda dimensão da atenção, a mais enigmática, importa lembrar que apenas uma parte dos desenhos feitos por antropólogos – provavelmente menor do que se supõe – resulta de um registo direto de observação do objeto. Os desenhos servem muitas vezes para recordar ou fixar uma impressão, uma forma, um acontecimento; outras para refletir sobre o já visto – a partir de memórias ou de notas sucintas. “Não posso esquecer-me disto”, é a inscrição secreta no verso de todo o desenho feito por um antropólogo. Cada uma destas palavras tem a mesma importância e cumpre a mesma convergência em direção à razão pela qual aquele desenho aconteceu. É disto que fala Michael Taussig em *I Swear I Saw This* (Taussig 2011) quando combina a ideia de “empatia mágica” de James Frazer, na sua obra icónica *The Golden Bough* com a “necessidade de testemunhar” de que fala George Bataille quando este se refere aos desenhos pré-históricos das grutas de Lascaux. O desenho – “este” desenho – é sempre um testemunho daquilo que vejo e que deve permanecer inscrito, com estes traços, em mim (para não se perder por entre a multitude da percepções, sensações e objetos que nos atravessam constantemente). Enumerar as funções do desenho implica, contudo, resolver uma dificuldade acrescida: o seu lugar na formação do antropólogo. Isto porque a existir uma chave para a estruturação desse ensino do desenho, ela será complexa, senão mesmo paradoxal, podendo resumir-se na seguinte pergunta: como orientar a prática pedagógica de modo a que o estudante alcance um certo domínio do desenho, sem que esta se torne mera habilidade (que mais não faria senão produzir veladuras sobre o trabalho da atenção que ele, desenho, deve servir)?

Sobre a terceira dimensão da atenção – talvez a menos frequente das três – importa lembrar que os dispositivos de registo digital da imagem se tornaram hoje quase invisíveis. A sua

presença deixou de se fazer notada, não apenas por estes se tornarem banais, mas porque a tecnologia lhes permite serem cada vez mais pequenos e mais próximos do corpo, como próteses naturalizadas. Mas esta realidade possui duas faces; é que se eles perderam a sua presença disruptiva, perderam também a sua aptidão performativa para produzir os efeitos dramáticos, tantas vezes úteis, na relação do antropólogo com o meio do trabalho etnográfico. O que é hoje estranho é ver um antropólogo tirar um lápis e um bloco de notas... e desenhar. Por outras palavras, a frequência com que um procedimento – ou um dispositivo – é usado num determinado contexto constitui um fator cuja importância não pode ser ignorada. O efeito de raridade produz atenção, cria uma diferença que o antropólogo, melhor que ninguém, sabe reconhecer – uma vez que a condição que caracteriza o seu trabalho implica, para o bem e para o mal, controlar essa mesma distância. O acontecimento excepcional que foi outrora a fotografia, obtida no contexto de uma comunidade (em estudo) e revelada num laboratório improvisado no local, há muito que se perdeu. Do mesmo modo, partilhar um filme acabado de registar no ecrã de um telefone portátil tornou-se um gesto banal. Por efeito de diversos fatores o desenho pode hoje, curiosamente, recuperar esse lugar de renegociação das distâncias entre o antropólogo e a comunidade que este estuda. De entre os testemunhos que mencionam este facto, o texto de Ana Isabel Afonso (2004) – com colaboração de Manuel João Ramos – demonstra, de forma exemplar, o papel que o desenho pode desempenhar num trabalho etnográfico⁵. São várias as razões que proporcionam ao desenho esta aproximação performativa, negocial e empática, entre o antropólogo e a comunidade em estudo:

a) Todas as comunidades, ou quase, conhecem hoje – ao contrário do que acontecia anteriormente à globalização – os códigos e convenções das figurações gráficas de origem “ocidental”.

b) O desenho mantém-se – e tudo indica, infelizmente, que assim permanecerá por bastante tempo – uma prática arredada das formações básica e liceal. O deslumbramento ou, pelo menos, a surpresa face à aptidão do desenhador no espaço público tenderá a permanecer.

c) Desenhar no exterior, no espaço público, é hoje uma prática pouco frequente. A possibilidade de acompanhar esse processo, é algo de ainda mais raro.

d) O desenho envolve, na sua execução, recursos rudimentares: o corpo e o dispositivo de inscrição (riscador e suporte). Este despojamento técnico proporciona ao desenhador uma plataforma de interação mais nivelada face à comunidade onde se insere – ao contrário de outros dispositivos que são, muitas vezes, a evidência de uma assimetria no acesso à cultura material.

ENSINAR UM DESENHO TRANSITIVO

Relacionar o domínio técnico de um utensílio (no contexto de uma prática profissional) com a formação que o proporcionou é uma associação natural. A pergunta “Onde aprendeu a desenhar?” – pelas razões atrás referidas – está intrinsecamente associada ao desenho e à sua prática. A partir daí as questões tendem a complexificar-se: “Qual a formação mais adequada

5 John Berger (2005) fala desta dimensão contida no desenho – uma forma latente de diálogo performativo – no seu texto “Drawing on Paper”, que faz parte da recolha dos seus textos sobre desenho “Berger on Drawing”.

ou ajustada a uma prática antropológica e/ou etnográfica contemporâneas?” ou “Quais as suas prioridades, critérios, utensílios de eleição, métodos?”. E ainda “Como deverá ser ali identificado e apresentado o problema do desenho?”, ou “Que funções pode o desenho desempenhar no pensamento de uma realidade antropológica?” As respostas a estas interrogações, contudo, deverão manter-se em aberto, pois de outro modo o desenho pode adquirir indesejáveis contornos prescritivos (que limitariam a sua força experimental) ou ortopédicos (na articulação com as demais ferramentas analíticas), tornando-se um meio mais desfavorável do que útil ao trabalho do antropólogo. Não que estas tendências – a prescrição e a ortopedia – não espreitem por detrás de todos os modos de percepção, mas, tal como acontece com as substâncias nocivas de uma medicação, importa manter uma extrema atenção à dosagem ingerida, para que não se corra o risco dela nos debilitar em vez de fortalecer. Assim, uma formação que pretenda abordar o assunto do desenho para a antropologia deverá, a meu ver, cobrir simultaneamente diversas frentes. A sua implementação pedagógica passará, naturalmente, pela definição de estratégias específicas traduzidas em exercícios concebidos para o efeito. Conscientes do risco que é, numa formulação deste género, separar artificialmente os conteúdos das suas estratégias, enumeramos abaixo seis áreas de ação que deverão sustentar um ensino do desenho na área da antropologia:

1^a. Desenvolver táticas de aquisição das agilidades de base do desenho – mantendo a focagem na questão da atenção, mais do que na habilidade da representação.

2^a. Insistir na multiplicidade das formas de atenção (referidas atrás) colocando o desenhador perante distintos cenários – cuja natureza e diversidade lhe permitam explorar diversos tipos de duração (dessa mesma atenção). O desenho providencia, nesse contacto que agrega olhar, objeto e inscrição, uma temporalidade e uma concentração absolutamente singulares. E, com a sua prática, também proporcionará o acesso a uma maior finura da percepção, que é fundamental ao trabalho etnográfico.

3^a. Sensibilizar para a questão da necessidade do controle do espaço da percepção e da delimitação do assunto em análise (por via do desenho), de modo a poder tratá-lo como um tipo distinto de imagem: não apenas o enquadramento e a distância face ao objeto, mas as durações que caracterizam as relações entre este e as estratégias gráficas para o seu tratamento.

4^a. Aprender a usar o desenho numa articulação ativa com os demais meios de registo e análise da imagem (descrições escritas, fotografias, filmes, etc.), de modo a conseguir extrair do desenho aquilo que só ele pode trazer ao trabalho etnográfico. Apesar da questão se encontrar geralmente ausente das preocupações de uma formação em desenho, a articulação com os outros meios e dispositivos analíticos da “caixa de ferramentas” do desenhador é fundamental para os estudantes de antropologia acederem ao que “pode” o desenho.

5^a. Implementar, através do uso do desenho, a consciencialização da natureza fragmentária da própria percepção – por forma a resistir à tendência para criar imagens “acabadas”, constituindo-se assim o desenho, à partida, como um produto e não um processo experimental – problema frequente no uso da fotografia e do filme em contexto pedagógico.

6^a. Introduzir, no interior de um contexto específico e laboratorial adequado ao trabalho etnográfico, a dimensão performativa (e mesmo dramaturgica) do ato de desenhar, de modo a permitir o acesso a narrativas dialogantes sobre os desenhos produzidos no terreno. Esta esfera pode envolver não apenas o etnógrafo no seu desenhar, mas também a comunidade em estudo,

através da recorrência ao uso participativo do desenho – como o testemunham alguns desenhos recolhidos por Margaret Mead e, mais recentemente, por Michael Taussig.

A partir deste elenco de problemáticas cremos ser possível definir uma estratégia pedagógica para um ensino do desenho adequado à antropologia. Este deverá, evidentemente, considerar o contexto formativo, o perfil dos estudantes (isto é, a sua posição curricular numa formação em antropologia), a duração da ação pedagógica e o meio onde este curso/workshop irá ocorrer (isto é, o espaço público e a comunidade alvo – e suas problemáticas latentes suscetíveis de serem tratadas por esta via).

Os desenhos propriamente ditos deverão ser acompanhados de um trabalho propedêutico, capaz de tratar algumas das questões implicadas na prática etnográfica em geral e na antropologia visual em particular – o médium onde o desenho encontrará o seu próprio espaço. Separar, à maneira das velhas academias do desenho, o domínio técnico dos seus utensílios e o papel destes no trabalho analítico (e autoral) propriamente dito constitui geralmente, para o formando, uma armadilha sem retorno. Porque as duas dimensões são, se formuladas de maneira pertinente, só uma. Deverá ser também contemplado, na ação pedagógica, um tempo para análise dos resultados do trabalho de desenho ali efetuado. Os formadores e os estudantes deverão aí deter-se criticamente sobre os desenhos produzidos identificando o papel que eles desempenharam na perceção do desenhador ao longo daquele simulacro etnográfico. Falar sobre os desenhos realizados olhando-os atentamente e discutindo-os em grupo afigura-se como um procedimento particularmente didático para explorar as fronteiras, distinções e contiguidades existentes entre as dimensões antropológica e etnográfica do trabalho dos formandos.⁶

Uma formação em desenho dirigida a antropólogos terá que centrar-se não numa proficiência da figuração (cujo domínio dos códigos de representação assegurará certamente a aprovação de comunidades exteriores à antropologia), mas na construção gráfica que testemunhou essa experiência de contacto com o “assunto” – que configura o objeto de estudo. É neste sentido que um desenho menos proficiente pode ser mais interessante – e mais útil para o próprio investigador – do que uma ilustração plausível e consensual do mesmo objeto. Em suma, a questão não reside na habilidade (tê-la ou não é, no fundo, irrelevante e depende do uso que o seu autor faz dela), pois o assunto consiste em saber como pode o desenho auxiliar o trabalho da atenção – tanto na experiência da perceção como na inscrição que essa perceção possui nas memórias individuais do antropólogo.

As escolas não inventam as práticas. Nos melhores casos elas organizam as que já estão no mundo. Servem sobretudo para as (re)pensar – como referem Yves Michaud (1999) e James Elkins (2002) nos textos em que ambos tratam a questão do ensino da prática artística. A desconsideração do desenho nos currículos pedagógicos das formações em antropologia visual é desconcertante. Mas, mais que isso, é surpreendente o facto de uma área profissional na qual o processo de conhecimento ocorre, em grande parte, através da implementação de procedimentos de separação e associação, montagem e desmontagem de unidades de perceção, muitas das vezes inventadas e resolvidas por análise comparativa, prescindida do desenho enquanto ferramenta analítica. É neste sentido que se podem revelar importantes as manifestações, cada vez

6 No sentido da distinção entre antropologia e etnografia que refere Tim Ingold no referido texto (Ingold 2011b)

mais frequentes, do uso do desenho pelos antropólogos no seu trabalho. Eles trazem o desenho para o mundo... e um dia as escolas deverão mesmo atribuir-lhe importância.

Estarei, com esta aproximação ao desenho, a propor um espaço implausível? Não o creio, pois a meu ver a saída é relativamente simples: trata-se de inserir o desenho nos currículos das formações de base enquanto ferramenta etnográfica da componente visual da antropologia, promovendo a sua experimentação num contexto comparado. Apenas sob estes pressupostos, e por forma a evitar as armadilhas mais frequentes do desenho no contexto do trabalho etnográfico, pode uma formação em desenho ser bem sucedida. A problemática do desenho na formação do antropólogo não é uma equação simples. Incluir o desenho logo no início do curso, no espaço formativo onde o estudante inicia (ou refaz) a sua perceção, seria o lugar natural para trabalhar o assunto do desenho – em articulação com os demais processos de análise do real. O problema é que a progressiva contração das licenciaturas e a preponderância das grelhas burocráticas, sujeitas a permanentes revisões, vêm sufocando progressivamente o espaço de problematização pedagógica, relegando as práticas do olhar para uma posição cada vez mais periférica. É mesmo quando estas problemáticas são consideradas, elas rivalizam com os novíssimos conteúdos curriculares que surgem no horizonte. E, nesse contexto comparativo, o desenho tende a ser considerado um conteúdo ingénuo e vagamente anacrónico. Pode, claro, alegar-se que o desenho encontrará o seu lugar mais adiante, nas especializações e ciclo de estudo mais avançados. Mas uma análise dos planos curriculares existentes confirma que aí a fotografia e, muito especialmente, o filme ocupam um lugar hegemónico. Em muitos currículos de Antropologia Visual que incidem sobre conteúdos documentais de fotografia, filme/vídeo e multimédia – e nos quais o desenho está ausente – podemos, por exemplo, observar a inclusão de conteúdos sobre as técnicas de montagem e sobre a importância do fotograma. Afinal, já em 1965 Jean-Luc Godard notava que “Se a realização é um olhar, a montagem é um bater do coração” (Godard 1965). As operações que o desenho permite efetuar sobre essa “imagem-em-perceção” são, contudo, de outra ordem, uma vez que enquanto o filme tende a funcionar como um processo de relação de imagens, onde as variações de significado resultam da combinação entre estas, o desenho obriga a um procedimento distinto – no sentido em que ele refaz a própria imagem à medida que esta é inscrita. É disto que fala Michael Taussig quando evoca a distinção que John Berger faz entre o “image taking” da fotografia e o “image making” do desenho (Berger 2005). É também sobre este assunto que Tim Ingold (2011a) incide quando distingue a imagem fotográfica do desenho: “É um erro pensar que a câmara fotográfica faz o mesmo que o lápis, mas apenas mais depressa, ou que a imagem fotográfica obtém o mesmo que o desenho, só que com maior acuidade.” Porque, como lembra Tim Ingold “o lápis não é uma imagem assente em tecnologia. Nem é ele exatamente uma imagem. É o registo de um gesto observacional que acompanha o que se está a decorrer. A câmara interrompe este fluxo - de atividade visual manual – cortando a relação entre gesto e descrição que se encontra no centro mesmo do ato de desenhar.” E resume o autor: “O desenho é aquele modo de descrição que ainda não se apartou da observação. Ao mesmo tempo que uma mão gesticulante inscreve os seus traços sobre uma superfície, o olho observante é capturado pelos emaranhados do mundo vivo”.⁷

O facto de, recentemente, alguns nomes incontornáveis do pensamento da antropologia contemporânea elegerem este assunto do desenho no trabalho do antropólogo e fazerem-no, para mais, identificando a sua importância e urgência, deverá ser lido como um sintoma. Importa não esquecer que paralelamente ao seu trabalho de investigação no terreno os dois

7 Esta tradução recorre, por transcrição, à versão do texto apresentado da referida conferência (Ingold 2011b).

antropólogos citados lecionam, como acontece com muitos outros, em instituições de ensino onde lidam diretamente com as novas gerações, constituindo os seus testemunhos, de certa forma, um diagnóstico sobre o futuro da prática antropológica. Ambos os autores incidem sobre o desenho na antropologia enquanto veículo de um “pensamento-em-prática”, que comporta as dimensões analítica e testemunhal. No contexto pedagógico estas ganharão em permanecer, até certo ponto, separadas, pois é este hiato entre o registo da descrição no papel e a inscrição desse testemunho háptico na memória das práticas do antropólogo que caracteriza o lugar e a pertinência do ato do desenho na experiência etnográfica do investigador. Ao contrário das práticas projetuais, onde o desenho ocupa um lugar bem definido na cadeia de procedimentos – como acontece, por exemplo, na arquitetura – e onde os conteúdos disciplinares estão, a priori, definidos e onde as próprias formas de descrição se relacionam, direta ou obliquamente com a imagem do objeto porvir, a prática etnográfica procede de forma ensaística, por progressivas aproximações à definição dos contornos da problemática em estudo. Não se pode realmente falar aqui de imagens que caracterizem uma “esfera de conteúdos”, uma vez que o que realmente importa no desenho não é tanto a aparência dos objetos de estudo, mas algo que esses desenhos veiculam. Isto é, nem os desenhos precedem a problemática, nem o contrário. O desenho existe para tentar dar consistência às relações que possam existir entre a experiência visual e a problematização etnográfica propriamente dita. Compreende-se pois que o desenho deva desempenhar sobretudo uma função “testemunhal”, tornar-se um utensílio de afinamento da percepção, onde o domínio dos meios técnicos constitui um fator pouco relevante. Esta é, a nosso ver, uma questão central, pois uma uniformização dos modos de desenhar pode, pelas razões que mencionámos atrás, perturbar o acesso que o desenho tem a este trabalho da atenção. Pode dizer-se que, paradoxalmente, é preferível uma declarada inépcia no uso do desenho, um “cuidado para desenhar mal” (como acontece, por exemplo, com Michael Taussig), à adoção de sistemas de representação convencionais que tenderão a instalar-se entre o pensamento analítico e o registo gráfico, dando primazia a este último. Claro que o antropólogo terá que entender que a utilidade dos seus desenhos é sobretudo a destes funcionarem enquanto meio de rememoração da experiência original da percepção (a sua dimensão “xamânica”, como refere aquele autor). O intuito do desenho não é portanto ilustrar o objeto, apresentando a sua imagem a uma comunidade externa à antropologia, mas articular as duas dimensões complementares dessa experiência: testemunhar o acontecimento e inscrever esse testemunho. Ambas envolvem um elaborado processo de diálogo consigo mesmo que muitas vezes ignorando ou simplesmente não conseguindo aceder à dimensão descritiva que o desenho possui, se centra na potência de evocação que ela, a experiência do desenho, consegue por vezes encerrar.

Não se trata tanto, talvez, de perseguir um desenho da antropologia, quanto configurar uma constelação desarticulada que se posiciona nos antípodas deste: desenhos singulares, atípicos, muitas vezes desajeitados e frequentemente idiossincráticos. Em última instância deverá existir não tanto um desenho “do” antropólogo, mas o desenho “no” antropólogo – atípico hospedeiro de um organismo invulgarmente transitivo. Os desenhos dos antropólogos, pela sua condição mesma, mas também por se inscreverem numa prática analítica e reflexiva, plural e multiforme, tenderão a manifestar-se de um modo tentativo e fragmentário: desenhos crus e descosidos. Para o antropólogo que os desenha eles tenderão a ocupar um espaço insubstituível, desempenhando uma função que é, afinal, evidente.⁸

8 Nota final: O presente texto é desenvolvido a partir de um ponto de vista muito específico: o papel que o desenho pode desempenhar no trabalho etnográfico – e, sobretudo, o seu lugar na percepção do real do antropólogo. Ou, mais precisamente, o modo como pode ser pensada a sua aprendizagem no quadro formativo de um currículo de antropologia. Por outras palavras, não se pretende incidir sobre os tipos de desenho nem sobre as qualidades que

BIBLIOGRAFIA:

- Afonso, Ana Isabel e Ramos, Manuel João (ilustrações). 2004. “New graphics for old stories, Representation of local memories through drawings”. Disponível em http://iscte.academia.edu/ManuelJoaoRamos/Papers/733733/New_Graphics_for_old_Stories_illustrations_for_Ana_Isabel_Afonso_chapter_in_Working_Images.
- Barthes, Roland. 1998. *Oeuvres Complètes II, La Chambre Claire*. Paris: Seuil.
- Berger, John. 2005. *Berger on Drawing*. London: Co.Cork Occasional Press.
- Bresson, Robert. 1995. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard.
- Cabau, Philip. 2012. *Design pelo Desenho: Exercícios, jogos, problemas e simulações*. Lisboa: FCA Design, Grupo Lidel.
- Cabau, Philip. 2011. *O Dispositivo Desenho: A implementação do desenho no ensino artístico contemporâneo*. Caldas da Rainha: Edições ESAD.cr, Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha do Instituto Politécnico de Leiria.
- Dias, Jorge, Margot Dias e Fernando Galhano. 1964. *Os Macondes de Moçambique*. Lisboa: Junta de Investigação do Ultramar – Centro de Antropologia Cultural.
- Didi-Huberman, Georges. 2012. *Imagens Apesar de Tudo*. Lisboa: KKYM Imago.
- Elkins, James. 2002. *Why Art Cannot Be Taught*. Illinois: University of Illinois Press.
- Godard, Jean-Luc. 1965. *Montage, Mon Beau Souci*. Paris: Cahiers Du Cinéma 65.

os caracterizam. Uma vez que, no entanto, no texto se faz referência a desenhos e cadernos de notas, registos do trabalho de campo, etc., adiante indicamos os “hyperlinks” que na internet correspondem a exemplos que podem ilustrar algumas das questões abordadas, ajudando assim a contextualizar os conteúdos trabalhados no texto.

Eugène Delacroix, Páginas do caderno da Viagem a Marrocos (c.1832): www.imarabe.org/sites/default/files/delacroix.pdf

Le Corbusier, Desenhos diversos dos cadernos da Viagem ao Oriente (1911): <https://www.google.pt/search?q=le+corbusier+voyage+d'orient+1911&biw=1439&bih=764&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwjQYmgxIfNAhWJAsAKHdkUBQgQsAQIIw>

Claude Lévi-Strauss, Desenho diagramático de pinturas corporais dos índios caduveos (in *Tristes Trópicos*, 1938): <https://www.youtube.com/watch?v=cdaJcRF1XYw>; Páginas dos cadernos do trabalho de campo (Les Dessins de Lévi-Strauss, Institut National du Patrimoine): http://www.taipeibiennial.org/2012/img/23a_web_levi_struass_tristestropiques.jpg

Evans-Pritchard, Esquema de análise cartográfica de território dos Nuer, África (c.1940): http://dariodezfuli.com/imagens/nuer/text_nuer_01.png

Leroi-Gourhan, Sequência evolutiva da forma, do sílex à faca, c.1964 (in *Sciences Critiques*, deuxième thèse: le temps de l'évolution technique est totalement fallacieux): <http://sciences-critiques.fr/quest-ce-que-le-progres-technique/>

Fernando Galhano, Desenhos realizados a partir da colaboração com Jorge Dias e Margot Dias: <https://desenhosetnograficos.files.wordpress.com/2014/08/galhano-p87-bmp.jpg>

Manuel João Ramos, Estudos de observação de terreno na Etiópia (2010): <https://desenhosetnograficos.files.wordpress.com/2014/08/ramos-he-p-14-e-15.jpg>; Esquema de reconstituição histórica de dispositivo de travessia de contrabandistas sobre fronteira fluvial, construído a partir de diálogo com o próprio contrabandista (2004, em colaboração com Ana Isabel Afonso): https://www.academia.edu/5367968/New_graphics_for_old_stories_Representation_of_local_memories_through_drawings

Michael Taussig, Figurações elaboradas a partir de descrições no terreno, América do Sul (c.2010): <https://www.google.pt/search?q=michael+taussig+i+swear+i+saw+this&sa=X&biw=1439&bih=764&tbm=isch&tbo=u&source=univ&ved=0ahUKEwjW1o7TxIfNAhVJCcAKHYB3AbcQsAQINA>

- Ingold, Tim. 2011a. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Primeira versão do texto “Creativity – Abduction or Improvisation? Conferência no Keble College, Oxford, RU”. London: Routledge
- Ingold, Tim. 2011b. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Primeira versão do texto “Radcliff-Brown Lecture in Social Anthropology”. London: Routledge
- Le Corbusier. 2002. *Le Corbusier: Voyage d’Orient : Carnets*. Milano: Electa Architecture.
- Leroi-Gourhan, André. 2002. *O Gesto e a Palavra: Memória e Ritmos*. Lisboa: Edições 70.
- Lévi-Strauss, Claude. 1976. *Tristes Tropiques*. Paris: Plon.
- Michaud, Yves. 1999. *Enseigner l’art?. Analyses et réflexions sur les écoles d’art*. Nîmes: Jacqueline Chambon.
- Pauly, Danielle. 2006. *Le Corbusier : Le dessin comme outil*. Lyon: Fage Editions.
- Pedretti, C. 1983. *Leonardo Da Vinci: Nature Studies from the Royal Library at Windsor Castle*. University of Washington Press.
- Ramos, Manuel João. 2015. “Stop the Academic World, I Wanna Get Off in the Quai de Branly. Of sketchbooks, museums and anthropology.” *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 4, No 2 | 2015 p. 141-178.
- Sennett, Richard. 2008. *The Craftsman*. New Haven-London: Yale University Press.
- Sontag, Susan. 1979. *On photography*. London-New York: Penguin Books.
- Taussig, Michael. 2009. “What Do Drawings Want?” *Culture, Theory and Critique*, 50:2-3, 263-274, DOI: 10.1080/14735780903240299.
- Taussig, Michael. 2011. *I Swear I Saw This: Drawings In Fieldwork Notebooks, Namely My Own*. Chicago: University of Chicago Press.
- Valéry, Paul. 2002. *Degas Danse Dessin*. Paris: Gallimard.

RAW AND SCATTERED DRAWINGS. SOME THOUGHTS ON TEACHING DRAWING IN ANTHROPOLOGY

The practice of drawing is becoming ever more present in ethnographic work. But what is it exactly that is being brought back to the anthropological field with the drawing pencil? Which are the particularities that situate the act of drawing within the work of the anthropologist? How can we include drawing in anthropology’s teaching curricula? Starting out from drawing as a means of reasoning and a tool to foster visual awareness, the article explores the nature of drawings, drawing as a tool for perception and the possible place of drawing within the anthropologist’s fieldwork toolkit.

Keywords: drawing, pedagogy, anthropologic research, ethnographic notebooks

Recebido em: 2016-02-16

Aceitado em: 2016-05-09