"DEIXEI O DESENHO ENTERRADO" OU COMO RESSUSCITAR O GRAFISMO ENQUANTO METODOLOGIA ANTROPOLÓGICA: UM CASO PRÁTICO

Inês Belo Gomes
CRIA/ISCTE-IUL, Lisboa¹

O desenho em processos de investigação tem permanecido, na contemporaneidade, numa aparente posição de menor relevância em contraposto a outras metodologias visuais de recolha de dados etnográficos. Este ensaio autorreflexivo – e de certo modo autobiográfico – procura entrelaçar a experiência vivida em contexto artístico e académico com as potencialidades do desenho na vertente da observação antropológica. A partir de um exercício de captação gráfica de um mercado municipal, procurarei discutir em torno de questões metodológicas e éticas prementes na prática antropológica, e do perigo potencial destas serem “mascaradas” através de um ensejo voyeurístico de recolha incessante de imagens. Assumidamente um artigo que sumariza um processo muito pessoal entre a antropologia e a arte – pleno de erros, incertezas, desvios e correções ao longo do caminho – este texto é simultaneamente uma tentativa de evidenciar as possibilidades múltiplas do desenho etnográfico enquanto metodologia de recolha de dados e de observação do mundo.

Palavras-chave: desenho etnográfico, ética, antropologia, práticas artísticas, metodologia

INTRODUÇÃO

Desenganem-se aqueles que creem que a articulação do pulso perfaz o movimento do desenho. Não é verdade, aprendi-o há cerca de dez anos. O desenho faz-se da dança, do corpo

1 Doutoranda no Programa de Excelência FCT – Antropologia: Políticas e Imagens da Cultura e Museologia, promovido conjuntamente pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL) e pelo Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL), Portugal. O presente artigo resulta de um trabalho académico sobre metodologias de investigação em antropologia, encontrando-se subordinado tematicamente à minha investigação doutoral sobre mercados «tradicionais», discursos patrimoniais e reabilitação urbana (Ref.^a PD/BD/113911/2015) financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e Tecnologia. Contato: ines.bl.gomes@gmail.com

que se move em busca da linha, do ombro que se faz à amplitude, do cotovelo que movimenta o antebraço, o pulso, a mão, os dedos que se firmam com suavidade no lápis. “Não segurem o lápis com força, os dedos não são garras, deixem-nos fluir com o movimento” – lembro-me desse primeiro dia passado a desenhar à janela daquela sala onde ao fundo se avistava o Tejo. Aquela era uma sala na penumbra – perfeita para a sombra e o contraste de luzes esbatidas – exalando à decomposição dos legumes que nos serviam de modelo, à tinta-da-china apodrecida que teimávamos em continuar a utilizar em aparos de bambu ou metálicos, em pincéis chineses de caligrafia.

“Não afiem, cortem a madeira com uma navalha, angulem o lápis” – golpeei os dedos uma imensidão de vezes, mas só o corte anguloso me certifica as linhas e as manchas que ambiciono. Curiosamente, ainda o faço, retalho a madeira como quando mo ensinaram, incorporei, tornou-se uma espécie de *performance* privada que antevê a prática do desenho. “Iniciem o desenho pelo geral, só depois procurem o particular” – estreitem, afunilem, agucem, passem do macro para o micro, analisem, observem, se necessário voltem atrás, pensem o desenho através de escalas – não é também assim em Antropologia (Dewalt e Pelto 1985; Bernard 2006)?

Clicar na imagem para visualizar a galeria de fotos. Desenhos da autora.

“Eu prefiro desenhar a falar. Desenhar é mais rápido e deixa menos espaço para mentiras”, diz-se que afirmou um dia Le Corbusier. Não tendo a ousadia nem a sapiência dos anos para me colocar a níveis altaneiros de mestria, parto apenas da minha (ainda curta) experiência e humildemente direi que não concordo com a declaração do afamado arquiteto francês. O desenho “composto” demora, necessita de esboço sobre esboço, de estudo sobre estudo, encimado pela observação que desconstrói paisagens em perspectivas e linhas e manchas. Também não sei se o desenho não mente de todo, ou se apenas omite ou se é espelho fiel do real – tudo isso passa por quem sustém o lápis. Recordo-me da técnica radiográfica que utilizaram com *A Madonna dos*

Rochedos pertencente à coleção da *National Gallery* em Londres²: vão ver que, por trás do que conseguimos perceber a olho nu, esta não passa de camada sobre camada de esboços e omissões constantes, de um desenho inicial completamente diferente que se transfigura na Virgem enlaçando o Menino, ladeada por uma figura angelical e São João Baptista ajoelhado.

O meu desenho omite. Ou melhor, o desenho tem sempre uma carga de abstracionismo que pode ser confundido com a mentira ou o ato de omissão. Mais do que isso, talvez possamos considerar que o desenho é sempre interpretativo: acho que é isso. Há quem desenhe comprometido com o hiper-realismo, quem pinte e esculpa também nessa senda pela fidelidade ao real; há quem faça juras ao surrealismo, ao realismo, cubismo, mais estilos acabados em *ismo*, mas tudo passa inexoravelmente pela forma de interpretar. Não há como fugir da interpretação na arte – posso aqui apropriar-me de Clifford Geertz (1977 [1973]), perpassar as suas “teias de significados” para o desenho? Será que o desenho, tal como a antropologia *geertziana*, não se constituirá somente como uma formalização interpretativa do objeto em busca de significado?

Digamos que para falar do que me trouxe aqui, talvez tenha de me reportar ao passado e à minha relação com o desenho. Primeiro, admito imediatamente que deixei de desenhar há cerca de três anos – o que coincide, mais ou menos, com a data em que comecei a estudar antropologia. Não que uma coisa esteja sintomaticamente associada à outra, mas já lá chegaremos. Antes de ter abandonado o desenho – ou qualquer prática artística, sejamos desde já honestos – este sempre me tinha acompanhado. Guardados religiosamente pelos meus pais, os meus desenhos infantis e totalmente livres de constrangimentos preenchem agora um número elevado de pastas A4³ plastificadas. Depois, o meu desenho seria formatado na escola dentro de linhas e esquadrias, “não passem o desenho para fora dos limites!”, em matizes de cores condizentes e bastante cor-de-rosa que era menina e era assim que tinha de ser. Durante algum tempo foi assim, pulso “preso” na mesa de desenho, mão direita agarrando o lápis e o marcador *moLin* com vigor contra a folha (que não excederia jamais o A3, mais que isso seria um perfeito exagero).

Seria numa escola artística, durante o ensino secundário, que descobriria o prazer de desenhar acima do A3, com gradações de grafites subindo a escala dos B’s⁴, folhas de gramagem a

2 *A Madonna dos Rochedos* ou *A Virgem das Rochas* ou *dos Rochedos*, é a nomenclatura utilizada para designar duas pinturas praticamente idênticas da autoria de Leonardo da Vinci (n.1452, Anchiano, Itália – m.1519, Amboise, França). Uma das versões está atualmente exposta no Museu do Louvre em Paris, tido sido pintada na década de 1480 (<http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/virgin-rocks>); a outra, como referido, é pertença da *National Gallery*, em Londres, tendo sido pintada entre a última década do séc. XV e a primeira do XVI (<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/leonardo-da-vinci-the-virgin-of-the-rocks>).

3 Existem dois sistemas de tamanhos de papel: o ISO 216 (na maioria dos países, adotado por Portugal em 1954) e o sistema próprio dos Estados Unidos da América e do Canadá. No ISO 216 há três séries (a A, a B e a C), sendo a mais comum a série A. O formato base é o A0, com 1m² de área. Os outros tamanhos vão-se obtendo pela dobra ou corte pela metade do tamanho acima daquele pretendido (metade de uma folha A0=duas folhas A1, metade de uma folha A1= duas folhas A2, e assim sucessivamente).

4 A escala das gradações de grafite foi criada por Lothar Faber (um dos fundadores da marca alemã de materiais de desenho Faber-Castell) no século XVIII, sendo ainda hoje aceite como o padrão internacional. Há três gradações padronizadas: a H (Hard), a F (Fine) e a B (Black) – 6H, 5H, 4H, 3H, 2H, H, F, HB, B, 2B, 3B, 4B, 5B, 6B, 7B e 8B. O padrão H é o mais duro e claro, especializado para desenho técnico e para o traço fino. O padrão B corresponde a uma grafite mais macia e mais escura, proporciona um traço grosso e é utilizado em desenho artístico. O padrão F, mais o misto entre os padrões H e B (o HB) são geralmente utilizados para a escrita, podendo ser também utilizados em desenho (para sombreados, por exemplo).

mais de 100g⁵. Ensinaaram-me a levantar o cotovelo da folha e a rodá-lo em busca do movimento, a desenhar sombras renegando o esfuminho, a nunca utilizar borracha – “admitam os vossos erros”. Aqui encontrei o meu traço, apliquei o desenho em cerâmica e ourivesaria (se bem que para esta última prática me faltasse a vontade). É um *cliché*, mas não importa: foi aqui que me “encontrei” dentro do desenho, tendo sido também aqui que fui definindo um estilo próprio o qual, acima de tudo, me comprazia. Quis ser artista, “uma artista a sério”, e fui para Belas-Artes achando que o caminho seguiria naturalmente por ali. Estudei escultura: o desenho é onnipresente na prática escultórica, mas desiludi-me. A rigidez de um ensino de desenho académico, em contraposto ao foco conceptual inerente às outras disciplinas artísticas, crivou-me de uma ambiguidade que se traduziu na forma como passei a desenhar: desinteressadamente, desapassionadamente. Senti que me cortavam a liberdade, fundamentalmente aquilo que mais havia prezado na prática artística e sobretudo no desenho. Fui esmorecendo. Desisti.

Quando iniciei a minha formação em antropologia essa última experiência estava ainda muito presente. Deitei praticamente tudo fora, reneguei que algum dia tivesse desenhado, esculpido, pintado, porque me dava prazer, quis esquecer-me de que um dia ambicionara vir a entrar nos círculos artísticos. Todavia, pendurei o meu último desenho na parede do meu quarto: uma figura antropozoomórfica, lúgubre e a preto e branco, em género de memória dolorosa do adeus. Tinha-se acabado. Porém, iria para antropologia avisada por uma professora de escultura, “o processo artístico tem tudo a ver com o processo etnográfico”, mas não acreditei que essa relação fosse simétrica. Na realidade a afirmação pareceu-me, na altura, perfeitamente irreal. Em antropologia, supunha, a arte estava de fora – metodologicamente, enquanto objeto, na minha conceção muito inicial do que se trataria a antropologia não existia qualquer espaço para a vertente artística. Estava “descansada”, nunca iria ter de me confrontar outra vez com algo que tinha “ultrapassado”. Até que “tropecei” na arte dentro da antropologia.

Diga-se que, potencialmente, me terá calhado a “pior” etnografia para quem estava num processo de afastamento da prática artística. Ironicamente, os *Tristes Trópicos* (2011) vieram parar-me às mãos logo no primeiro ano em antropologia, todo ele fotografias belíssimas e alguns desenhos autorais em junção com uma escrita profundamente etnopoética. Depois Fernando Galhano (1985a; 1985b), os seus desenhos de espigueiros, uma predileção minha por estes. Porém, comparativamente, fui-me apercebendo de que a prática do audiovisual em antropologia – em especial o vídeo, o filme e a fotografia – assumir-se-ia muito mais premente no trabalho etnográfico do que o desenho (Bateson e Mead 1942; Costa 2012; Antunes 2014). Aliás, a captação de imagem nestes moldes tornou-se tão popularizada no seio da etnografia que foi provocando um desapego exponencial, mas gradual, da antropologia face ao segundo (Afonso 2004; Gama e Kuschner 2014; Ramos 2015). Tal como questionado por Michael Oppitz:

será o desenho etnográfico uma metodologia fora de moda? Se sim, o que é que constitui uma forma adequada na contemporaneidade para documentar? Esta questão mordaz nunca (no meu conhecimento) foi

5 A gramagem do papel foi padronizada internacionalmente pela norma ISO 536, correspondendo à medida de massa pela área de papel e sendo expressa em g/m². Quanto maior a gramagem do papel, mais grosso e pesado este será e mais custos acarretará para o consumidor. Em termos comparativos e meramente indicativos (dependerá necessariamente de marca para marca), o papel utilizado em impressoras domésticas tem entre 75 a 90 g/m², o papel de desenho da marca *canson* ascenderá a gramagens 180 g/m² ou mais, as folhas de aguarela da *Studio Fabriano* podem chegar aos 200 ou 300g/m².

colocada diretamente, mas tem sido silenciosamente respondida uma e outra vez no decorrer do último século – pela prática de publicação. (Oppitz 2011:118)⁶

Numa mesma continuidade:

a relação entre desenho e etnografia é [...] uma relação praticamente morta [...]. Com o desenvolvimento das tecnologias fotográficas e de impressão, e com os etnógrafos tornados em fotógrafos amadores, o desenho foi progressivamente deixado nas mãos dos “nativos”. (Ramos 2015:s.p.)

É verdade que a fotografia e a imagem gravada possuem um “natural encanto realista” que não está tão determinadamente presente no desenho (Nieto Olivar 2007). Porém é também verdade que “[...] [alguns] desenhos [...] fazem tudo aquilo que a fotografia não faz. Eles são íntimos, eles são *sketchy*, eles são sugestivos, e eles são metafísicos” (Taussig 2011:15). E é por essa mesma razão que, nalguns contextos de investigação, o desenho se mostra muito mais funcional exatamente por deter, em si mesmo, um certo grau de “poética” na sua interpretação do real, a qual não se entretence necessariamente a um gênero híper realista na senda de Chuck Close⁷. Tal é intensamente premente no caso específico de José Nieto Olivar, em “Dibujando Putas” (2007): num contexto de prostituição onde a imagem fotográfica ou em vídeo está correlacionada diretamente com instâncias altaneiras e à “expropriação” da imagem individual, o desenho surge a partir de uma negociação agencial da representação entre investigados e investigador. O contexto que eu principiei a trabalhar graficamente seria completamente diferente daquele supramencionado, mas não tão diferente que achasse que a máquina fotográfica ou de filmar fosse bem-vinda no imediato. Para isso, na minha percepção, seria necessário um grau de confiança interpessoal que não estava certa de conseguir alcançar tão celeremente e no intervalo curricular que me havia sido proposto. Há relativamente pouco tempo havia tido uma pequena experiência com o filme etnográfico, e apesar desta ter sido bastante enriquecedora, tinha-me deixado algo receosa de utilizar novamente o método num futuro demasiado próximo. Preferi buscar o “conforto” metodológico a algo que conhecia intimamente, e assim “desenterrei” o desenho do local onde o havia deixado. O desenho pareceu-me a via correta – e efetivamente assim o foi, mas só após ter-me deparado e confrontado com alguns imprevistos iniciais.

Para Karina Kushnir, “[...] antropologia e desenho são *modos de ver* e também *modos de conhecer* o mundo. Colocar esses dois universos em diálogo permite [...] um enriquecimento mútuo [...]”. (2014:28). De fato, basta folhear os *Argonauts of the Western Pacific* (1983 [1922]) para nos depararmos com os desenhos esquemáticos de Bronislaw Malinowski, entremeados pelas suas composições fotográficas, os seus informantes enquanto personagens principais da sua escrita e da componente pictórica. Buscando novamente o exemplo de *Tristes Trópicos* (2011), Lévi-Strauss num papel entre etnógrafo e viajante, numa escrita que clama pela poética do pôr-do-sol e pela prosa descritiva dos Bororo, os desenhos de tatuagens e da cultura material em junção com fotografias da Amazônia, das aldeias e dos indivíduos. São exemplos paradigmáticos de como o desenho apoia a escrita, e vice-versa, de como a imagem pode ser proveitosa no exacerbar visual da etnografia.

6 De forma a facilitar o encadeamento da leitura, todas as citações presentes neste artigo foram traduzidas por mim para o português.

7 Chuck Close (n.1940, Monroe, EUA) é um artista norte-americano reconhecido pelos seus retratos em larga-escala da face humana, num estilo próximo da fotografia mas em formato de pintura. O seu trabalho está bastante imbricado na estética do hiper-realismo (<http://chuckclose.com/index.html>). Além de Close, Ron Mueck (n.1958, Melbourne, Austrália) também se distingue nesta área, mas através de uma prática escultórica englobante de jogos de escalas (aumentos e diminuições) em torno do corpo humano (<http://www.hauserwirth.com/artists/52/ron-mueck/images-clips/>).

Tal é também perentório no caso de Ana Isabel Afonso (2004), esta solicitando a Manuel João Ramos que lhe desenhe a sua pesquisa etnográfica. Este é um evento mnemónico, de “catalisação de memórias” (Kuschnir 2014: 42), onde o desenho resgata do passado; mais, é também processual, a autora entrando num procedimento de vaivém constante com os seus informantes, que lhe corroboram os desenhos ou que exprimem opiniões sobre pormenores faltosos, erróneos, certos ou necessários ao grafismo. Grete Lillehammer (2009), arqueóloga de formação tornada antropóloga, trabalha também nesta dimensão com os seus informantes, através de um passado construído paisagisticamente e etnograficamente na sua formalização gráfica. Em ambos os casos, tal não seria passível de ser feito sem o contributo da arte – e, em particular, do desenho. Nas palavras de Giulia Panfili:

[...] [a] antropologia e [a] arte [...] partilh[a]m a mesma sensibilidade para com o mundo [...]. Movem-se cada uma na sua própria direcção, mas porque ambas procuram descrever e compreender o mundo, aliás num acto de criação, podem-se encontrar e complementar uma à outra. Os seus objectivos cruzam-se no contar, dar a ver, transmitir experiências e sensações, delinear retratos. (Panfili 2012:1)

Ao mesmo tempo que “[...] os artistas visuais têm vindo a reforçar o diálogo com a antropologia e com os seus métodos [...]” (Almeida 2013: 73), os próprios cientistas sociais têm também abraçado pontualmente o contributo das artes nas suas pesquisas de terreno, formalizando-se enquanto “researchers as artists”:

“o ‘researcher as artist’ está aberto a experiências e ensinamentos concernentes às práticas artísticas que fornecem novas e críticas abordagens experimentais [...] ao processo de recolha de dados. Assim, ao utilizarem-se técnicas e métodos de pesquisa estabelecidos, o ‘researcher as artist’ poderá também utilizar relatos pessoais intensamente autoetnográficos, poesia, ‘storytelling’, e modos de expressão artística não-verbais como a ‘collage’, dança e desenho.” (Given 2008:765)

Imbuída daquilo a que Sónia Vespeira de Almeida apelida de “sensibilidade antropológica” – “[...]express[ão] que procura justamente expressar a sedução de um conjunto de agentes – oriundos de áreas e contextos diferenciados – pela antropologia” (2013:79) – tentei a abordagem ao contexto do mercado municipal da cidade onde nasci, o *1º de Maio*, a partir da premissa do desenho etnográfico; pressupondo também a reflexão em torno do grafismo enquanto metodologia de recolha de dados.

Tratando-se de um exercício exploratório e preliminar, em género de prototipagem para potencial utilização futura e assente no uso de uma metodologia antropológica específica, eu pretendia “afastar-me” de um uso meramente estético ou contemplativo do desenho pelo desenho. Ao invés, focar-me-ia na importância da observação no terreno e da recolha de imagens que me fossem auxiliares em termos de rememoração e passagem para a escrita. Concordando e tomando minhas as palavras de Christopher Grubbs, também apropriadas por Michael Taussig (2011, 22) “[...] ao registar cuidadosamente as coisas defronte de mim eu relembro-me delas mais claramente. Eu torno-me mais profundamente conetado com as coisas que desenho”. Comigo, os desenhos sempre tiveram essa carga de memória específica do momento, do envolvente da sua feitura, e o desenho etnográfico, aperceber-me-ia melhor depois, mostrar-se-ia muito útil num processo de pós-imersão e pós-reflexão sobre o contexto do mercado com objetivo no momento de redação: “[...] desenhar é como conversar com aquilo desenhado, envolvendo [...] uma imersão total e prolongada. [...] Uma linha desenhada é importante [...] por aquilo que leva a ver” (Taussig 2011, 12).

Retrospetivamente, estava também interessada num desenho mais aproximado aqueles produzidos pelos *urban sketchers*⁸ ou pelo *desenhador do quotidiano*⁹. Apesar da questão estética do grafismo continuar em ambos relevante, a tónica não se focaliza somente na harmonia de formas e na beleza formal do produto final, vinculando-se grandemente no ato da observação, pertinente em termos de exploração metodológica dentro do campo antropológico. Como presente no manifesto dos *urban sketchers*¹⁰, o grande objetivo formal do projeto é o de “mostrar o mundo um desenho de cada vez” e de “[...] capturar o que se vê a partir da observação direta”: o que, concetualmente, me evidencia mais as similaridades entre *sketchers* e antropólogos do que acentua propriamente as suas diferenças. Se bem que os objetivos gerais entre uns e outros se assemelhem em larga escala, a utilização e propósito do desenho acaba por divergir. O *urban sketcher* observa, desenha e partilha imediatamente *online* o que vê com o resto do mundo; o antropólogo observa, desenha, rabisca nos cadernos de campo, utiliza o grafismo como ponto de rememoração, interpreta e escreve, humaniza-se face aos outros através das fragilidades naturais que o desenho provoca, por vezes partilha – mas nem sempre. Dentro de um universo de antropólogos e desenhadores, ou da junção dos dois, este é o meu percurso – não sem erros e enganos pelo caminho, nem com a desonestidade do não reconhecimento dos mesmos.

MERCADO

Entrei pela primeira vez no *1º de Maio* quando criança. Vinha da escola com a minha mãe, entrámos naquele espaço por pórticos agigantados em formato de fechadura. Assomaram-se-me imediatamente os odores pungentes dos peixes, olhos leitosos e guelras avermelhadas, expostos nas bancadas de pedra, a água do seu degelo a pingar-me os pés. Legumes e fruta, coelhos esfolados nas vitrinas envidraçadas, a ocasional tasca recheada de garrafas de vidro. Lembro-me sempre dos sons e dos cheiros, das texturas, a luz do fim de tarde a exacerbar as cores das mercadorias. Não havia, como ainda não há, qualquer possibilidade de fugir dos estímulos e da omnipresente sinestesia a que somos sujeitos constantemente neste tipo de espaços (Black 2012).

Há um par de anos, num impulso de reabilitação do centro histórico, o mercado seria recuperado, diga-se “devolvido à cidade”¹¹ – foi nessa altura que retornei ao local. Lá fora, onde antes uma emblemática figura estatutária encimava uma fonte de repuxos, existe hoje uma praça calcetada – a estátua ainda presente, marcando o compasso do tempo e os encontros de amigos. No verão, as esplanadas são montadas paralelamente, em concorrência direta umas com as outras, cadeiras metálicas ardentes ao sol, os cafés às quais pertencem como artérias exteriores ao espaço interno do mercado. Os pórticos em formato de fechadura permanecem também – para mim, o traço arquitetónico mais marcante das fachadas.

É certo que, na altura, aquando da minha primeira visita pós-reabilitação, as minhas preocupações estavam longe daquelas que permeiam a antropologia. Quedei-me a olhar para os tetos agora forrados com toros de madeira escura, para o chão antiderrapante e para as vitrinas

8 Webiste dos *Urban Sketchers* – <http://www.urbansketchers.org> (consultado a 26 de Abril de 2016)

9 Blog do *Desenhador do Quotidiano* – <http://diario-grafico.blogspot.pt/> (consultado a 26 de Abril de 2016)

10 Manifesto dos *Urban Sketchers* – <http://www.urbansketchers.org/p/our-manifesto.html> (consultado a 26 de Abril de 2016)

11 Para aprofundar a relação entre *food quarters* e reabilitação urbana ver Susan Parham (2012; 2015).

aprovadas pelas altas instâncias regulamentadoras. Comprei das bancas, num ato saudosista que não me pertence originalmente, habituada que estou ao consumo de grande superfície – praticamente substituinte deste gênero de comércio (Craveiro 2006; Quartilho 2011). De uma banca para a outra mantêm-se conversas; há ainda uma ambiência quase familiar entre comerciantes, esta estendendo-se até à relação com os próprios consumidores (Gonçalves e Abdala 2014) – extravasa-se o espaço: “o mercado, além do ato comercial que o sustenta, é a nítida expressão de uma cultura.” (Rossi 2001:74).

Em mim, o *1º de Maio* encontra-se num limiar permanente entre o exotismo e a familiaridade, talvez por isso tenha escolhido desenhá-lo, torná-lo o meu objeto de cisma. Ele esteve sempre ali, uma figura como que encravada na cidade, quase à distância de um olhar; por outro lado, excetuando esporádicas incursões ao seu interior, sempre se constituiu como inexoravelmente distante da minha realidade pessoal. Desenhei-o, é verdade, mas foram sempre surgindo questões ao longo do caminho – nomeadamente acerca do meu posicionamento pessoal e da minha abordagem ao espaço e às próprias pessoas. Assim sendo, voltarei um pouco atrás no tempo.

PREOCUPAÇÕES

Sempre tive dificuldade em desenhar pessoas na rua ou em outros espaços públicos. Nas aulas desenhei pessoas vestidas pelo estudo dos panejamentos nos corpos, nus em posições de contorcionista, mulheres grávidas sem qualquer roupa a cobrir a barriga protuberante, desenhei pessoas em diferentes idades, indivíduos de fisionomia diversa. Porém, desenhar pessoas desconhecidas, em espaços públicos, sempre me provocou um imenso mal-estar.

Pensem em alguém a desenhar as vossas feições numa viagem de metropolitano, uma sensação de *voyeurismo* constante desde o Cais do Sodré a Telheiras¹²; rabiscando num diário gráfico, à vossa frente, um jovem aluno de uma qualquer escola artística. Fi-lo várias vezes, sem autorização prévia desenhei quem se sentou defronte a mim: era um exercício muito requerido em diário gráfico, cumpri-o tensa, sabendo que ao mesmo tempo que observava fixamente o meu modelo incauto, este estaria provavelmente constrangido pelo meu olhar e pelo lápis riscando o papel. Durante anos foi assim que procedi. Todavia, quando tentei fazê-lo com o *1º de Maio*, mostrei-me totalmente incapaz.

Não é que não o fosse fazer, colocar-me a um canto com a minha parafernália de blocos de papel, lápis e canetas, desenhar simplesmente. Tinha toda a intenção, pareceu-me “natural”, sempre o tinha feito assim, porquê mudar agora? Apesar de estar preparada para desenhar o mercado, comerciantes e consumidores, o que estava inconscientemente preparada para fazer consistia numa “expropriação” imagética dos mesmos, onde a reciprocidade estaria aparentemente fora da ordem do dia. Mas não consegui.

Talvez a causa desta minha renitência esteja assente naquilo que me foi sendo inculcado enquanto estudante de antropologia: na importância da ética e da confiança nas relações humanas, na relevância do face-a-face, da mutualidade (Viegas e Mapril 2012) e da reciprocidade

12 Extensão da Linha Verde do Metropolitano de Lisboa, Portugal.

– no próprio “gesto etnográfico” (Pina Cabral 2007). O ato de desenhar não está isento; melhor, o meu ato de desenhar já não consegue isentar-se destas questões, porque ao imiscuir-me na antropologia coloquei-me imediatamente numa posição de questionamento sobre os meus próprios atos em relação ao “outro”.

Ao contrário do que cheguei a pensar, a antropologia não “me” subsumiu as artes plásticas, mas amalgamaram-se uma na outra, metamorfosearam-se, mesclaram-se, uniram-se: “[...] o “researcher as artist” baseia-se na reconciliação entre práticas artísticas e pesquisa académica enquanto atividade crítica e criativa que utiliza modos de expressão artística como ferramenta metodológica e como forma de representação (Given 2008:765). Arte e antropologia deram azo a novas e necessárias preocupações, às quais dei obrigatoriamente voz quando com elas me confrontei no *1º de Maio*.

DESENHAR

Sentei-me do lado de fora, na praça calcetada. Era de manhã cedo e estava um nevoeiro cerrado, os transeuntes caminhavam de sacos de compras equilibrados nas mãos. Fiquei ali, a olhar em redor, a preparar-me. Comecei a desenhar a partir de fora; “rasguei” a madeira do lápis, como sempre, mas a decisão final recaiu sobre a caneta. Estava destreinada, a mão, a articulação do pulso, o cotovelo e o ombro, perros dos anos que passei voluntariamente apartada de qualquer expressão artística. Talvez isto fosse uma reconciliação comigo própria, uma tentativa de juntar o desenho que me havia acompanhado apaixonadamente desde muito antes de saber escrever com a pesquisa antropológica, esta uma afeição bastante mais recente.

De fora foi fácil. Fui mudando de perspetiva, procurando pormenores no traçado do edifício, vendo as pessoas a passar, a olhar para as minhas folhas rabiscadas no chão. O desenho tem disso, é chamativo de uma forma que a fotografia e o filme não o são numa primeira instância, intermediados pela “frieza” do aparato tecnológico, das máquinas, dos *zooms*, dos *flashes*, dos microfones que nos gravam as palavras. O desenho presta-se ao olhar alheio, à espreitadela furtiva e à curiosidade. Comecei por fora, por uma escala macro; encostei a mão às paredes amarelas e rugosas do exterior, depois nas colunas de betão que sustentam o segundo andar do edifício. Um quiosque de tabaco no centro da praça calcetada, lojas e *boutiques* inclusas no mercado, um posto de turismo e uma pequena mercearia *gourmet*. Vou para dentro.

Caminho no interior do *1º de Maio*. A maioria das bancas está vazia, as outras vendem peixes variados de um odor enjoativo, flores, fruta, legumes, pelo menos uma outra pertencente a um alfarrabista, talhos e cafés. Aqui surge o primeiro problema: onde me coloco? Não me tinha encarado com isto lá fora, agora é bastante visível que não sei bem qual é o meu posicionamento no espaço. Primeiro tento ignorar, “vou desenhar como sempre o fiz”, depois torna-se incómodo. Não desenho uma linha, vejo perfeitamente um dos vendedores de peixe a olhar para mim desconfiado. Os nossos olhos encontram-se momentaneamente e percebo que, estando ali, a olhar parecendo atónita para ele, estou a criar um ambiente constrangedor para ambos. Continuo sem desenhar nada. Mudo de sítio, olhos seguindo-me – o observador torna-se o observado (Appadurai 1986; Tedlock 1991).

Acontece-me o mesmo. Desta vez é numa banca de fruta e legumes pertencente a uma comerciante idosa. Ela olha para mim, eu tento pousar a caneta na folha ainda em branco e não consigo. Não me sai nada, só estou a sentir-me extremamente desconfortável. Vou falar-lhe, sempre é melhor que estar ali parada. Conversamos um pouco, sobre ela, sobre mim, fico a saber que ali está há mais de quarenta anos, conto-lhe o propósito dos desenhos e ela “acha piada” – aparentemente, o desenho é um fantástico “disparador de conversas em campo” (Gama e Kuschnir 2014:3). Desenho-lhe a banca, a abóbora alaranjada que me clama por um olhar quase lúbrico, a balança que utiliza para pesar os produtos aos clientes. A clientela vai passando, olha de soslaio, a vendedora explica-lhes que é para um trabalho académico enquanto vou rabiscando no papel. No fim, compro-lhe maçãs, cenouras, azeitonas – é uma tentativa, talvez fraca admito, de reciprocidade. A abóbora enorme e bojuda, com aquelas formas fantásticas, fica.

Mudo de banca. Desta vez é mais fácil, já me viram a desenhar ali perto. Explico na mesma o meu propósito – “ok, podes continuar”. Desenho a carne nos escaparates, depois as rosas da florista. No fim volto à zona do peixe: finalmente explico os meus intentos ao tal vendedor que me havia olhado com suspeita – era o que devia ter feito em primeiro lugar, não é o que faço sempre quando abordo alguém para uma entrevista? Ele sorri e deixa-me prosseguir. Agradeço. São duas da tarde – o mercado encerra. Caminho para casa.

CONCLUSÃO

*Na ciência como na vida, só encontramos aquilo que procuramos.
Não teremos respostas se não soubermos quais são as questões.*
(Evans-Pritchard 1991 [1937]: 240)¹³

Três meses após a minha última avaliação de escultura, a última antes de se “acabarem” as artes e entrar no desconhecido – estava decidida, acabara-se. Era setembro e iniciavam-se novamente as aulas. A sessão de apresentação aos novos alunos de antropologia iria começar ao meio-dia. Cheguei cedo à faculdade, depois atrasei-me numa correria pela procura da sala. Fiquei em pé, atrás dos meus novos colegas, a olhar para as costas das pessoas que me iriam acompanhar nos próximos tempos. Senti um profundo receio – “porque é que estou aqui?”. Na mochila, apenas um caderno e uma caneta *bic* de tinta preta.

Era total novidade, os últimos anos tinham sido passados a transportar um macacão verde fluorescente empoeirado e sujo de barro vermelho, uma máscara com filtro para o pó da rebarbadora de pedra e para que as nuvens de gesso não se instalassem nos brônquios, uma maceta de 3 kg, um ponteiro para o mármore. Por vezes, misturados com as ferramentas, alguns manuais para as aulas de anatomia, Erwin Panofsky (2007) para história; em estética, Susan Sontag (2012) e Walter Benjamin (2012), o “Sculpture in the Expanded Field” de Rosalind Krauss (1979). No fundo da mochila, canetas japonesas da marca *sakura* e grafites da alemã *staedtler*; um diário gráfico da *inart*, mas sempre ambicionando os *moleskines* de folhas grossas finamente concebidos para o desenho e a aguarela. Nesse setembro, deixei tudo em casa. Os materiais de desenho e os blocos de folhas foram engavetados numa escrivaninha antiga de madeira escura,

13 A tradução desta citação devo-a à Professora Doutora Sónia Vespeira de Almeida, sendo uma referência utilizada nas suas aulas de Método Etnográfico da Licenciatura em Antropologia na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL).

“longe da vista, longe do coração”. Naquele momento estava a despedir-me do que conhecia e a “partir para outra” – até um dia.

O que é que faz com que o desenho seja etnográfico? Talvez devesse ter sido essa a minha pergunta de partida; porém, tornou-se uma questão de chegada. Na verdade, não parti sequer com um questionamento, parti para desenhar como sempre tinha feito, o meu erro residindo exatamente aí – no “como sempre”. O desenho não é inerentemente etnográfico; nem é inerentemente analítico, arquitetónico, escultórico, etc. O desenho faz-se, torna-se, constrói-se, a partir dos paradigmas, dos modos de ver o mundo do seu autor. Se antes desenhara com as preocupações inerentes a um aluno de artes, hoje o meu desenho embebe-se no meu comprometimento de ver, interpretar e entender o mundo a partir da disciplina antropológica. Talvez seja este o caminho para que o desenho se torne etnográfico. O problema foi aperceber-me disso, chegar até aqui.

Segundo Evans- Pritchard, “ninguém pode estudar algo sem uma teoria acerca da sua natureza.” (1991: 242), pois só a partir da premissa teórica é que conseguiremos alcançar eficazmente a empiria. A teoria é elemento fulcral para a entrada e permanência no terreno, para que não caiamos nas malhas do nosso próprio senso-comum. Eu parti para o terreno sem a teoria de como abordar o espaço e as pessoas a partir do desenho e da antropologia; tudo o que sabia estava condicionado a um tempo prévio, e seguindo essa experiência ulterior, tentei encaixá-la forçosamente no presente.

Eu tinha “crescido”, mas o desenho tinha-se cristalizado no momento em que nos havíamos “despedido” – quando o recuperei continuou igual ao que sempre fora, eu nunca lhe tinha dado qualquer oportunidade para se imiscuir no conhecimento antropológico que fazia agora parte da minha vida. Posto isto, estive praticamente a ir contra uma das maiores premissas da antropologia face às relações humanas, entre investigadores e investigados, entre pessoas: a confiança, responsabilidade e racionalidade que advém do encontro face a face pautado pela ética – “(...) por “ética” quero dizer essa relação de co-responsabilidade baseada no reconhecimento de identidade comum causada pela co-constituição das pessoas humanas” (Pina-Cabral 2007:208).

Talvez tenha achado que não seria necessário estabelecer algum tipo de relação formal com o que, e, sobretudo, com quem pretendia desenhar. Mas o desenho, apesar de ser metodologicamente e concetualmente díspar de uma entrevista ou de um inquérito, de uma história de vida, apesar de ser desenvolvido pelo olhar e pela mão riscando papel na procura pela forma, não está isento de reflexividade, da confiança, de tudo aquilo que compõe as relações humanas – “o processo é de uma construção gradual de confiança.” (O’Reilly 2009 cit. in Madden 2010: 16). O desenho é uma forma de inquirição, ao invés de palavras, perguntas e respostas, utilizando o gesto, o movimento, a linha que tanto serve para desenhar como para escrever (Ingold 2007) – em simultâneo perguntando e respondendo a si próprio, na mesma medida em que vai despontando na folha.

Todavia, não medi a forma como o meu posicionamento inicial poderia transitar para o meu trabalho, não medi o peso e consequências das minhas ações no terreno (Madden 2010). Ao não ter olhado para o desenho como uma metodologia etnográfica como “outra qualquer”, ao tê-lo percecionado somente a partir de um posicionamento artístico – “como sempre” – criei

uma ambiência de suspeita que poderia ter minado pela raiz os meus intentos para este exercício. Não foi premeditado, não foi pensado que viesse a ser problemático – provavelmente não o pensei de todo, tendo tomado como certo que iria somente retirar graficamente os dados necessários e que tudo findaria por ali. Será que julguei alguma vez que as *Histórias Etíopes* (Ramos 2000), os *Carnets de Papouise* (Garnier 1999), ou que os desenhos etnográficos de Marion Wettstein (2008, 2014) tivessem sido apropriados sem qualquer pudor ético? Desenhar é como conversar. É como estar num diálogo constante com o espaço, com as formas, as perspectivas; mas é também estar e conversar com as pessoas – um pouco na senda das “entrevistas como conversas”, potencializadas por Robert Burgess (1997) e James Spradley (1979), mas numa amplitude virada para o grafismo.

Apesar do “dead-end” em que alguns investigadores colocam o desenho etnográfico (Ramos 2015), talvez seja altura de o resgatar e de o pensar novamente como um mecanismo válido de “registo de dados etnográficos” e de “difusão do conhecimento antropológico” (Almeida 2013: 81). Mais, teorizar o desenho etnográfico, tal como se tem feito com a fotografia, o vídeo e o filme, poderá prevenir para que os investigadores não sejam “[...]colhidos na voragem de uma pulsão escópica, em múltiplos sentidos *voyeurista*, que o consumo e produção de imagens suscitem” (Campos 2011:256). Eu sei que o fui – pelo menos até ao momento em que me apercebi de que não o poderia ser.

No final, reconciliei-me com o desenho pelo entremeio antropológico. É engraçado que assim o tenha sido, que tenha “transformado” o desenho num “apoio” ao etnográfico enquanto no passado este tinha existido apenas dentro de um pendor artístico. E é também interessante que o próprio desenho se tenha tornado uma ponte entre mim e as pessoas com quem criei empatia; ou entre os informantes e o antropólogo no geral, se quisermos. Dentro das artes, quanto a mim, existe uma certa presença de alteridade entre quem desenha e aquele que é desenhado – o artista *vs* o modelo – e esta experiência surgiu-me muito mais assente numa relação de simetria entre pessoas. Antes nunca assim tinha sentido o ato de desenhar.

Há que considerar, paralelamente, que o desenho etnográfico possa criar uma certa “fragilidade” no desenhador face ao interlocutor, sendo este um ato de exposição e escrutínio público muito direto, mas passível de humanizar “o pesquisador em campo” (Ramos 2000) – a partir, suponho, dessas mesmas fragilidades. Não é fácil, pelo menos para mim, desenhar com o olhar de outrem a seguir-me as linhas que se entortam e tremem pela folha, sem poder corrigir os erros que se avolumam no papel como se faz com um documento escrito no computador; ou como o apagar, por exemplo, de uma fotografia numa máquina fotográfica. Mas essa também é a beleza de desenhar:

[...] lado a lado com a hegemonia do digital, hoje parece haver um retorno à alma do lápis e do papel – celebrando-se o valor do ofício do desenho como se se tratasse de uma retaliação contra a máquina.» (Taussig 2011: 34).

Num desenho não há propriamente ensaios – o treino é o do olhar, do cérebro e da mão num trabalho em tríade com resultado no imediato – e se “não sair bem” não há possibilidade de o esconder prontamente de quem nos observa, é o aqui e o agora. Expõe-nos de uma forma que a escrita etnográfica, pensada, moldada, corrigida, não o faz. Em simultâneo, há também que ter em conta as potencialidades do grafismo enquanto mecanismo de “recuperação” da agencialidade e humanização do antropólogo em relação à escrita etnográfica – da qual este muitas

vezes se distancia, num ato discursivo na terceira pessoa. Também nestes moldes, o desenho aproxima-nos de quem observamos – ou de quem nos lê.

Outra noção imperante é aquela em que para desenhar será necessário deter uma qualquer aptidão específica, um gênero de “dom” que chega apenas para alguns, um pendor genético. Mas não é assim, o desenho é altamente treinável – tal como a escrita – e perfeitamente democrático, anuindo com qualquer tipo de expressividade. Parece-me natural que numa disciplina com as características da antropologia possamos considerar que o desenho, enquanto entremeio metodológico, tenha de estar mais próximo de uma estilização realista ao gênero de Galhano – a qual é perfeitamente válida, se assim for desejável nas concetualizações de quem desenha. De uma forma um tanto ou quanto acirrada, Michael Taussig referiria que “existem desenhos e pinturas concernentes ao trabalho de campo antropológico [...] que dolorosamente se esforçam para a representação realista e traem o potencial sugestivo que o desenho possui tão abundantemente” (2011:15). Corroborando, Pedro Gama adianta ainda que “o registro técnico, preciso e objetivo do que é observado em campo não é a principal preocupação do desenho utilizado por pesquisadores atualmente” (Gama e Kuschnir 2014:2). Na senda daquilo preconizado por ambos, talvez seja então mais interessante assumir que existem tantas técnicas de desenho como formas para escrever; e que o realismo tácito do grafismo, na contemporaneidade, possa já não ser tão relevante num mundo onde nos transfigurámos enquanto consumidores vorazes de imagens, e onde somos constantemente estimulados visualmente em tantos e diversos ângulos do nosso quotidiano.

Quanto aos desenhos que realizei no mercado, esses surpreendentemente surgiram-me muito diferentes do tipo de grafismo que eu utilizara anteriormente. Sabia que seriam diferentes, mas não tanto que principiasse a privilegiar somente o traço e não a mancha, o qual havia sido preferencial no passado. Ou que abandonasse a aguarela, a tinta-da-china, o borrão que se forma estrategicamente em contato com a água desposta no papel. Ou que tivesse deixado o grotesco, um pendor para a insânia gráfica que encontro facilmente nos meus diários gráficos antigos e que pensei viria a utilizar em representações desenhadas dos odores necrológicos da carne nos escaparates, no apodrecimento gradual da fruta. Estes são desenhos contidos, onde se denotam facilmente hesitações no traçado; mostram os meus medos, para mim é bastante nítido. Mas tal não invalida que os desenhos me tenham sido pertinentes em termos metodológicos, como notas visuais de campo e auxiliares para o processo de escrita; também como extratores pessoais e intimistas de *headnotes*.

Após os primeiros percalços no terreno, os desenhos metamorfosearam-se num mecanismo validador da minha presença. Ao desenhar estava a “fazer alguma coisa”, não somente a observar “simplesmente”, mas a aplicar essa observação no treino do olhar crítico e na efetivação do desenho – logo, de algo palpável no imediato. Também, ao utilizar o caderno e o bloco de folhas para o grafismo, não somente para o “retirar” de notas escritas, legitimei uma presença não forçada do diário em campo. No meu caso – e depois da entrada abrupta – o desenho, “o lápis riscando papel”, tornou-se um facilitador da estadia no terreno, retirando-me uma carga intrusiva que sei poder transparecer através da utilização de outros mecanismos de recolha etnográfica. Obviamente, o desenho etnográfico tem as suas devidas e naturais limitações – como qualquer outra metodologia antropológica –, mas talvez seja importante voltar a pensá-lo, “ressuscitá-lo” e explorá-lo na contemporaneidade enquanto legítimo produtor de conhecimento científico.

BIBLIOGRAFIA

- Afonso, Ana Isabel 2004. "New graphics for Old Stories. Representation of local memories through drawings" (com desenhos de Manuel João Ramos) In *Working Images, Visual Research and Representation in Ethnography* edited by Sarah Pink, Ana Isabel Afonso, Kurti László, London, New York: Routledge, 72-89.
- Almeida, Sónia Vespeira de. 2013. "Antropologia e práticas artísticas em Portugal". *Cadernos de Arte e Antropologia*, 2 (1): 73-83.
- Antunes, Pedro. 2014. "Insomnolências" e notas de campo do filme "P'ra irem p'ró Céu". *Cadernos de Arte e Antropologia*, 3 (1): 31-48.
- Appadurai, Arjun. 1986. "Theory in Anthropology: Center and Periphery. *Comparative Studies in Society and History*, 28: 356 – 61.
- Bateson, Gregory, Mead, Margaret. 1942. *Balinese Character: a Photographic Analysis*. New York: New York Academy of Science.
- Benjamin, Walter. 2012. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Bernard, H. Russel. 2006. *Research Methods in Anthropology – Qualitative and Quantitative Approaches*. Lanham, New York, Toronto, Oxford: Altamira Press.
- Black, Rachel E. 2012. *Porta Palazzo. The Anthropology of an Italian Market (Foreword by Carlo Petrini)*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Burgess, Robert. 1997. *A Pesquisa de Terreno*, Lisboa: Celta.
- Campos, Ricardo. 2011. "Imagens e Tecnologias Visuais em Pesquisa Visual: tendências e desafios". *Análise Social*, XLVI (199): 237- 259.
- Costa, Catarina Alves. 2012. "Camponeses do Cinema: a Representação da Cultura Popular no Cinema Português entre 1960 e 1970." Dissertação de Doutoramento em Antropologia Cultural e Social. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Lisboa. Portugal.
- Craveiro, Maria Teresa. 2006. "Tentativas de Urbanismo Comercial nos Planos Municipais de Ordenamento". s.p. Consultado a 22 de Dezembro de 2015 (<http://tercud.ulusofona.pt/index.php/pt/documentos-on-line/category/8-2006?download=170:craveiro-2006>).
- Dewalt, Billie R., Pelto, Pertti J. 1985 *Micro and Macro Levels of Analysis in Anthropology: issues in Theory and Research*. Boulder, Colorado: Westview Press.
- Evans-Pritchard, Edward Evan. 1991 [1937]. *Witchcraft, Oracles and Magic Among the Azande*. Oxford: Clarendon Press.
- Galhano, Fernando. 1985a. *Desenho Etnográfico de Fernando Galhano – Vol. I, Portugal*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos de Etnologia e Instituto de Investigação Tropical, Museu de Etnologia.
- 1985b. *Desenho Etnográfico de Fernando Galhano – Vol. II, África*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos de Etnologia e Instituto de Investigação Tropical, Museu de Etnologia.
- Gama, Pedro Ferraz e Kuschner, Karina. 2014. "Contribuições do desenho para a pesquisa antropológica", *Revista do CFCH*. Consultado a 24 de Dezembro de 2015 (<http://revista.cfch.ufjf.br/index.php/edicao-atual/138-contribuicoes-do-desenho-para-a-pesquisaantropologica>).
- Garnier, Nicolas. 1999. *Carnets de Papouise*. France: Editions Grasset.
- Geertz, Clifford. 1977 [1973]. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books.
- Given, Lisa M. (ed.). 2008. *The Sage Encyclopedia of Qualitative Research Methods, Volumes 1 & 2*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage.

- Gonçalves, Alexandre Oviedo, Abdala, Mônica Chaves. 2013. “Na banca do ‘Seu’ Pedro é tudo mais gostoso – Pessoaalidade e Sociabilidade na Feira-Livre”, *Ponto Urbe*, 12: 1-14.
- Ingold, Tim. 2007. *Lines: A Brief History*. London: Routledge.
- Krauss, Rosalind. 1979. “Sculpture in the Expanded Field”. *October*, 8: 30-44.
- Kuschnir, Karina. 2014. “Ensinando Antropólogos a Desenhar: uma experiência didática e de pesquisa”. *Cadernos de Arte e Antropologia*, 3 (2): 23 – 46.
- Lévi-Strauss, Claude. 2011. *Tristes Trópicos*. Lisboa: Edições 70.
- Lillehammer, Grete. 2009. “Making them Draw: the use of drawings when researching public attitudes towards the past». In *Heritage Studies, Methods and Approaches* edited by Marie Louise Stig, Sorensen, John Carman. London: Routledge.
- Madden, Raymond. 2010. *Being Ethnographic – A Guide to Theory and Practice of Ethnography*. London: Sage.
- Malinowski, Bronislaw. 1983 [1922]. *The Argonauts of the Western Pacific*. London: Routledge.
- Nieto Olivar, José Miguel. 2007. “Dibujando Putas: reflexiones de una experiencia etnográfica com apariciones fenomenológicas”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, 10, 54-84.
- Oppitz, Michael (ed.). 2001. *Robert Powell. Himalayan Drawings*. Zürich: Völkerkundemuseum der Universität Zürich.
- Panfil, Giulia. 2012. *O Vaivém do Tear – Etnografia urdida no Concelho de Abrantes*. Dissertação de Mestrado. Escola de Ciências Sociais e Humanas do ISCTE-IUL. Lisboa. Portugal.
- Panofski, Erwin. 2007. *O Significado nas Artes Visuais*. Lisboa: Editorial Presença.
- Parham, Susan. 2012. *Market Place: Food Quarters, Design and Urban Renewal in London*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- 2015. *Food and Urbanism: the Convivial City and a Sustainable Future*. London, New Delhi, New York, Sidney: Bloomsbury Academic.
- Pina Cabral, João. 2007. “Aromas de Urze e de Lama”: reflexões sobre o Gesto Etnográfico”. *Etnográfica*, 11 (1): 191-212.
- Quartilho, Ana Teresa. 2011. *Factos Urbanos – Os Mercados na Cidade do Porto*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra – Departamento de Arquitectura. Coimbra. Portugal.
- Ramos, Manuel João. 2010. *Histórias Etíopes*. Lisboa: Tinta da China.
- 2015. «Stop the Academic World, I Wanna Get Off in the Quai de Branly. Of sketchbooks, museums and anthropology », *Cadernos de Arte e Antropologia* [Online], 4 (2). Consultado a 23 de Dezembro de 2015 (<http://cadernosaa.revues.org/989>).
- Rossi, A. 2001. *A Arquitectura da Cidade*. Lisboa: Edições Cosmo.
- Sontag, Susan. 2012. *Ensaio sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal.
- Spradley, James. 1979. “Interviewing an Informant” in *Ethnographic Interview*. New York, Holt, Rinehart & Winston: 461- 474.
- Taussig, Michael. 2011. *I Swear I Saw This: Drawings in the Fieldwork Notebooks, Namely my Own*. Chicago: University of Chicago Press.
- Tedlock, Barbara. 1991. “Participant Observation to the Observation of Participation: the Emergence of Narrative Ethnography”. *Journal of Anthropological Research*, 47 (1): 69 – 94.
- Viegas, Susana de Matos, Mapril, José. 2012. “Mutualidade e Conhecimento Etnográfico”. *Etnográfica*, 16 (3): 513 – 524.
- Wettstein, Marion. 2008. “Defeated Warriors, Successful Weavers: Or how Men’s Dress Reveals Shifts of Male Identity among the Ao Nagas” In *Naga Identities: Changing Cultures in the Northeast of India* edited by Michael Oppitz, Thomas Kaiser, Alban von Stockhausen, Marion Wettstein. Gent: Snoeck.

----- 2014. *Naga Textiles: Design, Technique, Meaning and Effect of a Local Craft Tradition in Northeast India*. Stuttgart: Arnoldsche Art Publishers.

"I LEFT THE DRAWING BURIED" OR HOW TO FOSTER THE USE OF DRAWINGS AS AN ANTHROPOLOGICAL METHODOLOGY: A PRACTICAL CASE

Drawing in research nowadays appears to remain in a minor position, compared to other visual ethnographic methodologies. This self-reflexive and, to a certain extent, autobiographical article seeks to link the author's artistic experiences with the potential of drawing for anthropological fieldwork. Starting from a drawing exercise of a municipal market, I will discuss methodological and ethical issues in anthropology, and the danger that those issues may be obscured by processes of "voyeuristic" image gathering.

Keywords: ethnographic drawing, ethics, anthropology, artistic practices, methodology

Recebido em: 2016-01-31

Aceitado em: 2016-05-18