

Patricia Reinheimer & Karina Kuschnir

VAMOS DESENHAR?

Desenho como recurso etnográfico e expressivo

Se você pensa que não sabe desenhar, está enganada! O desenho é uma ferramenta incrível para ensinar a ver o mundo de outra forma e ajudar a expressar o que as palavras nem sempre conseguem.



VAMOS DESENHAR?

Desenho como recurso etnográfico e expressivo

Patricia Reinheimer

Karina Kuschnir

PPGCS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
Ciências Sociais **UFRRJ**



Patricia Reinheimer

Karina Kuschnir

(Organizadores)

Vamos desenhar?

Desenho como recurso etnográfico e expressivo

Seropédica, 2024



V216 Vamos desenhar? desenho como recurso etnográfico e expressivo [recurso eletrônico] / [organização] Patricia Reinheimer, Karina Kuschnir. - Seropédica: UFRRJ, 2024.

42000 KB ; PDF

Modo de acesso: Internet.

Bibliografia: p. 118-126.

ISBN: 978-65-86859-48-5.

1. Desenho - Técnica. 2. Desenho - Aspectos sociais. I. Reinheimer, Patricia. II. Kuschnir, Karina, 1967-. III. Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. IV. Título.

CDD: 741.2

Sumário

Introdução.	6
Patricia Reinheimer e Karina Kuschnir	
Capítulo 1 A ideia de lar: um tipo de espaço	17
Mary Douglas	
Capítulo 2 Drawing it out – Delineado	36
Haidy Geismar	
Capítulo 3 Caderno de exercícios	67
Patricia Reinheimer e Karina Kuschnir	
Referências bibliográficas.	118
Sobre os Autores e Organizadores.	127

Vamos desenhar?

Desenho como recurso etnográfico e expressivo

Organização: Patricia Reinheimer e Karina Kuschnir

Traduções: Patricia Reinheimer

Revisões: Karina Kuschnir

Capa: Patricia Reinheimer

Layout e diagramação: João Coutinho

Introdução

Patricia Reinheimer e Karina Kuschnir

Esse livro é resultado do projeto de extensão desenvolvido durante o período de afastamento social devido à epidemia mundial de Covid-19. Tratou-se de uma Oficina online de desenho que foi oferecida em três módulos, sendo o livro o resultado da última etapa. A primeira edição da oficina ocorreu logo nos primeiros meses da pandemia, resultando no livro “Desenhando coisas e afetos: a casa que construímos, a casa que nos constrói” (Reinheimer et ali, 2023). A segunda etapa se iniciou em julho de 2020 e foi até julho de 2021. A terceira etapa se iniciou em novembro de 2021 e foi até março de 2022. Nesse último módulo, foram três meses que não se encerraram em si mesmos, guardando o potencial de continuidade em uma quarta edição, dessa vez, quem sabe, presencial.

Em cada módulo experimentamos formatos distintos: a primeira edição, formulada para durar cinco encontros, durou dez semanas, com encontros semanais. Nesse módulo, que teve como objetivo explorar a noção de paisagem doméstica, discutimos a casa vivenciada por cada uma das participantes como espaço de reflexão, afeto e inspiração. Na segunda edição da

oficina novos participantes foram incorporados, assim como novas leituras e exercícios. Desta vez, os encontros foram mensais e as discussões foram em torno do sentido do desenho em diversas disciplinas. No terceiro, aqui apresentado, nos encontramos quinzenalmente e os debates giraram em torno da etnografia e do desenho como recurso expressivo, ferramenta de pesquisa e tema de reflexão.

Nos últimos anos, o fazer antropológico se reaproximou do desenho através do interesse de muitos antropólogos pela experiência artística, posteriormente aplicada à antropologia (Kuschnir, 2016). O uso do desenho nessa disciplina ensejou reflexões sobre a prática produzindo deslocamentos epistemológicos e desafios metodológicos para a antropologia. Entretanto, para refletir sobre as formas de evocar o que experimentamos, precisamos pensar sobre as formas de construir conhecimento, nossa concepção de mundo e a comunicação. O que é a realidade? Posso acessar algo que existe lá fora, independente de mim? Como se constroem as ideias que fazemos das coisas? São essas as questões que fundamentam o projeto de extensão que teve como finalidade, além do debate, o estímulo à prática do desenho e o aprendizado de algumas técnicas de expressão.

O desenho, assim como a fotografia e o cinema, está na gênese da antropologia enquanto disciplina científica. Entretanto, não há continuidade na recapitulação histórica do desenho dentro do que se convencionou chamar “antropologia visual”, que inclui principalmente a fotografia e o cinema. Desde o século XIX, os antropólogos físicos e os evolucionistas utilizavam amplamente desenhos e gráficos para apresentar suas hipóteses (Notes&Queries, 1951)¹. Essa prática se manteve ainda nas primeiras décadas do século XX: os Nuer (Evans-Pritchard, 1940), por exemplo, é uma monografia ilustrada. Entretanto, os desenhos ali são tomados como auto-evidentes, talvez devido à semelhança com o que representam. Esse “realismo” nos desenhos era condizente com o realismo na escrita etnográfica, amplamente criticado pelos chamados pós-modernos. Por isso,

1 Ver ilustrações do Notes and Queries on Anthropology no blog de Karina Kuschnir <https://desenhosetnograficos.wordpress.com/>

passavam despercebidos, nem “vistos” nem questionados, eram naturalizados como dados objetivos de uma realidade testemunhada (Azevedo, 2016).

A compreensão de que o desenho é uma forma de registro condizente com o esfumaçamento das fronteiras entre arte e ciência fundamentou o investimento nessa prática. Diferentes autores têm suscitado reflexões acerca do desenho como forma de evocar situações etnográficas e refletir sobre o mundo social (Ingold, 2015, 2018; Taussig, 2011; Azevedo, 2016; Kuschnir, 2012, 2014, 2016, 2019; Causey, 2017). Em 1986, George Marcus e James Clifford publicaram o livro intitulado *Anthropology as cultural critique*. Ali eles apresentam duas linhas que deveriam ser promovidas pela antropologia: 1) um contradiscurso a narrativas ocidentais homogeneizantes, voltando-se para a diversidade; 2) e o uso de “retratos de outros padrões culturais para fazer uma reflexão autocrítica de nossos próprios modos” (Marcus e Clifford, 2016). Esse foi o ponta pé inicial do que veio a ser a inauguração de um novo paradigma reflexivo na antropologia colocando a escrita etnográfica em questão, mas cujas críticas reverberaram também na forma de fazer antropologia, no contexto colonial de surgimento da disciplina e a necessidade de alianças transdisciplinares na intenção de superar, fugir e ludibriar essa origem histórica.

Uma das questões interessantes apresentadas por esses novos paradigmas é pensar como se redesenharam os limiares das disciplinas acadêmicas com as mudanças nas condições sociais, globais e históricas, criando-se novas oportunidades para pensar por meio de colaborações. Se no final do século XIX e início do XX os autores procuravam desenhar os limites das ciências – sociologia, antropologia, psicologia, história – no final do século XX, início do XXI, George Marcus fala das colaborações com designers e artistas cujos locais específicos de interesse se sobrepõem com os do etnógrafo (Marcus, 2004). Existiram colaborações entre artistas e cientistas nos séculos XVIII e XIX, mas a ciência era considerada sempre superior (aquela que produzia efetivamente conhecimento) e a arte só era admitida quando supostamente apresentasse a realidade externa como objetiva (o que Azevedo (2016) chama de sobriedade, emprestando o

termo de Freud). Não se concebia, portanto, a possibilidade de interação entre formas de produção distintas resultarem também diferentes relacionamentos, valores, conhecimentos. Atualmente, o reconhecimento dessa forma de expressão/evocação da experiência de campo faz com que revisemos questões sobre a imagem e a palavra na antropologia. Uma nova geração de antropólogos tem, então, se debruçado sobre o estatuto do desenho na antropologia.

Algumas vezes, a colaboração entre antropólogos e artistas se dá no interior de uma única pessoa. Esse é o caso de Chiara Pussetti (2004), artista/antropóloga/militante feminista que propõe o trabalho artístico como ferramenta de pesquisa. No que ela chama de “biocartografias”, propõe inscrever na pele cartas, mapas e percursos que invocam as vulnerabilidades e sofrimentos de pessoas marginalizadas. Algumas questões que sustentam suas experiências são: Que formas de intervenção podem apoiar a observação etnográfica? Como produzir engajamentos com pessoas locais que articulam insights etnográficos? Artistas de rua, turistas-fotógrafos que olham o “outro” de forma renovada, ou não, pesquisadores de outras áreas que se debruçam sobre temas caros à antropologia são questões que nos interessam.

A prática de desenhar teve sentidos muito distintos dependendo da época e do local considerados. Suportes e materiais para realização do desenho também incidem sobre seu significado. Desenhar sobre tecidos, papel ou ainda com pixels, na tela do computador ou do tablet são expressões com alcances e sentidos diversos. Tão diversos que não há consenso sobre ser possível chamar todos eles de desenho. A linha, uma abstração do olhar e do pensamento, é tomada como a principal matéria prima do desenho, mas se ela for feita com pincel ainda falamos de desenho? O sentido que uma linha tem também se modifica dependendo do que ela desenha. Ela pode captar, delinear, designar, atrair, arrastar, puxar, tracejar, lançar, planejar, projetar traços do pensamento e da memória. O termo “desenho” então pode assumir diferentes significados, dependendo do período, do suporte e do objetivo a ser alcançado: traço, registro, projeto, meio de expressão. Assim como a relação entre as linhas e seus

suportes também é variável (Ingold, 2022). Por isso, também a variação de termos para se referir aos profissionais que utilizam o desenho: desenhistas, em geral, vinculam o desenho a seu uso técnico, o que implica em uma dimensão projetiva. Quando lemos um manual de utilização de um equipamento eletrônico, os desenhos devem antecipar o próximo passo a ser tomado de forma a colocar o equipamento para funcionar, ou solucionar um problema, prevendo todas as etapas a serem cumpridas.

Na arte, por sua vez, o desenho tem uma trajetória vinculada ao processo de aquisição de estatuto próprio, se desvincilhando recentemente da ideia de ser apenas um acessório no processo de projeção do produto final. O desenho ganha em autonomia na arte à medida que a arte se encaminha cada vez mais para a ideia de expressão da interioridade. Assim, essa “autonomia” do desenho na arte é um distanciamento em termos de sentido do desenho técnico, mas não tem relação com a noção de autonomia formulada por Bourdieu (1996). Os artistas que usam o desenho dialogam com as convenções de um universo artístico que a muito deixou de categorizar seus produtores de acordo com o meio que utilizam (escultura, pintura, cerâmica etc.). Ilustradores buscam representar uma dada realidade ou uma imaginação ou comunicar uma ideia ou conceito. Rascunhadores urbanos (urban sketchers) esboçam os traçados de cidades, bairros e vilas onde vivem ou viajam. Antropólogos-desenhadores usam o desenho para acessar valores e práticas de seus sujeitos de pesquisa, ou como forma de traduzir esses valores e práticas e/ou os conceitos e ideias das teorias antropológicas. Para esses antropólogos, o desenho pode ser também recurso para interagir com esses sujeitos de pesquisa, ou ainda tema de reflexão, em diálogo com questões que a disciplina se coloca.

Desde principalmente a revolução industrial, o desenho passou a ser mercadoria através de projetos técnicos, arquitetônicos, mecânicos, industriais (Trinchão e Oliveira, 1998:161), com assinaturas que permitiam datar essas mercadorias e inseri-las nos currículos escolares, vinculando-as também ao projeto urbano. Mas a grande conquista da modernidade foi a liberdade do corpo, que permitiu ao gesto percorrer o braço e sair pelos dedos para expressar a interioridade. Foi principalmente essa

conquista que nos permitiu explorar o desenho para tentar aliviar as angústias iniciais do afastamento social, mas foi também a aproximação entre desenho e antropologia que nos levou a esse experimento. Durante a pandemia, o invisível transformou nossas relações com nossos lares e mudou também nossa perspectiva frente ao que é relevante. Saúde pública e manifestações artísticas apareceram como importantes formas de preservação da vida e da saúde, inclusive mental, dos laços de afeto e solidariedade e como forma de expressão de sentimentos difíceis de serem verbalizados.

A oficina online de desenho teve como propósito aproveitar a renovação do “interesse pelo desenho como uma atividade e foco analítico entre antropólogos” (Ballard, 2013: 140) para trazer reflexões da antropologia e de outras disciplinas sobre o cotidiano e usar o desenho para expandir nossos horizontes perceptivos. Mas não para por aí. Também houve a intenção de estimular a criatividade, a expressividade e a improvisação, importantes ferramentas quando se pretende evocar o que se percebe da observação cuidadosa de situações diversas.

O que vemos e o que fazemos ver são perguntas que devem ser feitas à cada época se queremos (re)conhecer o mundo à nossa volta. Saber é combinar visível e enunciável, entretanto, ver e enunciar não supõe necessariamente representar de forma “realista”, “objetiva”. O realismo, na fotografia, desenho ou escrita, mascara seus próprios processos de ficcionalização e as convenções vigentes da percepção. Entretanto, o mesmo realismo que fez parte do desencantamento do mundo e da ênfase na racionalidade e no olhar imparcial (Weber, 2001) conviveu com o imaginário romântico de enaltecimento da singularidade individual (Simmel, 2005) e da ironia sobre seus mecanismos de fabulação (Jaguaribe, 2006). A autonomização do desenho, face a outras formas de expressão, é uma das contradições dessa modernidade, tornando-o fonte de reflexão, assim como ferramenta de comunicação.

Quando os adultos precisam se dedicar a algo que não às crianças, papel e lápis são entregues aos pequenos – “vai desenhar!” Entretanto, se o desenho é nossa primeira aproximação

com a escrita², a partir da alfabetização, as cobranças por realismo na representação gráfica fazem com que a maioria das crianças abandonem a prática do desenho. Essas exigências e esse julgamento que nos faz abandonar o desenho por volta dos seis anos de idade (Vianna, 2016) precisam ser pacientemente desconstruídos através de um esforço duplo de suspender a crítica diante de nossos desenhos e de observar o quanto apreciamos os desenhos de outras pessoas, sem cobrar desses o que cobramos de nós mesmos.

Andrew Causey (2017) faz um debate importante sobre o desenho alegando que através desse recurso podemos acessar o que não sabemos existir. Isso é um dos pressupostos epistemológicos da antropologia: como saber o que não sabemos? Como acessar o que sequer sabemos existir? Causey argumenta que o desenho ajuda a ver. Segundo ele, não vemos para desenhar, mas desenhamos para ver. Aina Azevedo (2016) aponta nessa direção ao nos remeter à pesquisas de Els Lagrou que, ainda sem falar o idioma do grupo indígena que iria pesquisar, descobriu pelo desenho noções de pessoa e corpo que talvez não tivesse acessado de outras formas. Karina Kuschnir propõe durante a oficina que olhemos para os desenhos de Taussig (2011) para desconstruirmos a ideia preconcebida de que é preciso fazer desenhos “perfeitos” ou “bonitos”.

As formas de apreciação estética hoje nos permitem maneiras de desenhar mais reconhecidas pela polissemia e menos marcadas por convenções. A partir de Van Gogh, principalmente, o novo valor estético passou a ser o direito à subjetividade do artista. Essa nova forma de apreciação pressupõe que o artista exprima o ideal de beleza do mundo mais ou menos como uma verdade interior da personalidade. Nesse sentido, a noção de beleza não é mais mensurável por uma escala comum deixando esse de ser um critério de avaliação da qualidade das obras. A qualidade da obra passou a ser função da expressão da personalidade. Essa transgressão quanto aos cânones da beleza, típico da estética moderna, impõe como novo cânone que a obra desafie a reflexão de seus apreciadores (Heinich, 1991 e 1993).

2 Como será que a expansão dos aparelhos digitais vai impactar nessa socialização das crianças com o material e a prática do desenho?

A suspensão de nossos julgamentos diante de nossos rabiscos é uma das indicações de Andrew Causey (2017). Esse importante pressuposto para usar o desenho como forma de ver coisas que poderiam não ser acessíveis de outras maneiras foi também um dos fundamentos da Oficina online de desenho etnográfico. A oficina foi dirigida para todos, principalmente para aqueles que acham que não sabem desenhar. Havia aí uma dupla intenção: 1) por um lado mostrar aos discentes em ciências sociais e ao público em geral como o desenho pode ser uma forma de produção de dados qualitativos e uma forma de “aguçar o olhar” ao permitir que assuntos não imaginados surjam através da prática do desenho; 2) por outro, familiarizar todos os participantes com técnicas artísticas que tornem suas produções mais estreitamente vinculadas com a intenção evocativa, isto é, um refinamento das habilidades artísticas que reflita um refinamento da expressividade através do desenho.

Apresentamos algumas noções de desenho livre, perspectiva, texturas e propusemos experimentações com diferentes materiais para que os participantes desenvolvessem trabalhos a partir da observação direta de situações vivenciadas. Em cada encontro, discutimos textos, apresentamos algumas técnicas de desenho e, também, propusemos tarefas para a execução prática das técnicas apresentadas. Os desenhos resultantes destas tarefas foram expostos para o grupo no encontro seguinte e discutidos a partir da experiência de cada um e também dos textos lidos e debatidos. A cada novo encontro, mais um texto era debatido, os desenhos desenvolvidos eram compartilhados e discutidos, novas técnicas apresentadas e nova tarefa solicitada. Esse foi o padrão até o final do módulo, tendo havido um intervalo para as festas de final de ano, que foram incorporadas nas tarefas lúdicas a serem desenvolvidas.

Propusemos aos participantes que mantivessem um “diário de campo”, um caderno ou um arquivo digital onde escrevessem sobre seus processos, reflexões sobre os textos, sobre as experiências e qualquer outra coisa que considerassem importante do ponto de vista das vivências propostas pela oficina. Na chamada aberta através do Google forms, tivemos 140 inscritos, dos quais selecionamos os primeiros 30 e mais os que já ti-

nham participado dos outros módulos da oficina. A coordenação do projeto esteve a cargo das professoras Patricia Reinheimer (UFRRJ) e Karina Kuschnir (UFRJ) e teve a monitoria de Chel de Lima, à época discente do curso de Belas Artes da UFRRJ, hoje Profissional de Artes do Centro de Atenção Psicossocial Infantil – CAPSi de Santa Cruz.

Dentre os participantes da oficina, nem todos desenharam. Aqueles que produziram tiveram seus desenhos utilizados para ilustrar o caderno de exercício, último capítulo do livro: Adriana Nunes; Ana Clara Damásio; Breno Taveira; Isabelle Barreto; Jessica Nunes; Katianne de Souza Almeida; Lorena Wilpert; Marina Puzzilli Comin; Matheus Piter; Rachel Paterman; Renan Monteiro; Thayane Tavares.

A pretensão do projeto foi ultrapassar os limites das palavras para chegar a significados evocados no encontro dos sujeitos com a experiência do contato com as cores, as texturas, as formas, o material pictórico e situações sociais diversas. O objetivo da oficina foi que os participantes ganhassem maior conforto com a produção de seus próprios rabiscos, compreendendo como essa pode também ser uma forma de conhecimento. A organização em livro do material utilizado tem como pretensão estender a experiência da oficina para além de sua duração, incluindo alguns dos textos lidos e debatidos durante os encontros e os exercícios propostos, ilustrados com a produção dos participantes.

Incluímos também o texto da antropóloga Mary Douglas (1921-2007) sobre a casa, lido no primeiro módulo da oficina. Este é o primeiro capítulo do livro. Ainda que esse texto não trate especificamente de desenho, apresenta importante reflexão sobre a casa como um tipo de espaço que não é necessariamente um lugar fixo, mas um conjunto de relações e comportamentos cujas fronteiras são delimitadas por formas de controle com dimensões temporais, estéticas e morais. Em seu texto, Douglas utiliza o pensamento de Susane Langer para argumentar que as expressões artísticas constituem temporalidades e espacialidades próprias inventando corpos e formas de solidariedades que podem contribuir para pensar a ideia de lar que a autora desenvolve. Nesse sentido, o artigo de Douglas serve ao mesmo tempo

para inserir o desenho no universo das expressões artísticas e para encaminhar o argumento de que o desenho pode contribuir para a instituição de temporalidades, espacialidades, corporalidades e solidariedades que podem ser observadas no trabalho de pesquisa.

Para a oficina, traduzimos para o português diversos artigos, já que com um público amplo não tínhamos garantia de que todos teriam facilidade com outros idiomas. Infelizmente, a ideia de publicá-los todos aqui acabou sendo frustrada por questões financeiras envolvendo direitos autorais. Conseguimos autorização para publicação apenas de uma dessas traduções, além do texto de Mary Douglas. Assim, trazemos aqui o artigo de Haidy Geismar, publicado originalmente na *Visual Anthropology Review*, em 2017. Nele, a autora analisa os esboços feitos por Arthur Bernard Deacon (1903-1927), em Vanuatu, durante seu trabalho de campo entre 1926 e 1927 para delinear certas convenções visuais, formas de pensar e ver que evocam a experiência etnográfica a partir de perspectivas que não aparecem no trabalho etnográfico final. A autora aborda um antropólogo em formação e uma técnica de registo ainda marginal ao campo antropológico, fazendo algo que ainda é pouco encontrado na disciplina, analisar os desenhos de um antropólogo a partir tanto dos conhecimentos antropológicos de sua época, como das convenções visuais de seu contexto e aquelas da sociedade onde realizou seu trabalho de campo. Gênero emergente da antropologia visual, o desenho, desde as primeiras etnografias, no século XIX, carece desse investimento de maneira a fornecer subsídios para a análise desse recurso como forma de conhecimento, tanto quanto técnica de registro da experiência etnográfica. O artigo de Geismar é um dos primeiros a trazer as convenções da visualidade da época para tentar compreender os desenhos de um antropólogo.

É importante ter em conta que, se o desenho hoje está menos preso a convenções técnicas que o tornavam mais “objetivo” e verossimilhante com o referente desenhado, o contexto em que vivemos continua a direcionar nosso olhar de diversas formas. Esse contexto se constitui tanto pelas disciplinas em que somos formados – antropologia, psicologia, história, artes – como a

época e o lugar em que vivemos. É nesse sentido que João Manuel Ramos (2004) argumenta que existe certa isonomia entre as imagens e as palavras – ambas são governadas pelas mesmas regras – em um mesmo contexto e, assim, “as estratégias antropológicas de interpretação/reinvenção de mundos sociais são uma medida de imposição do próprio contexto cultural do investigador” (Pink, 2001:18-9, 24 apud Ramos, 2004). Ao não questionar sobre como sua subjetividade, suas regras, seu olhar vê o que há do seu mundo no outro e não exatamente o mundo do outro, a prática de uma narrativa desses outros mundos acaba sendo uma certa imposição a esses mundos do mundo do próprio antropólogo. Isso vale também para o desenho. Assim como a escrita, o desenho é uma ferramenta e a forma como ele será usado depende das habilidades da antropóloga-desenhadora³. Esperamos que esse material estimule as pessoas a pensarem sobre o desenho e a desenharem como mais uma forma de tentar ver as coisas, de formas renovadas. Boa leitura!

3 Optamos pelo uso do feminino como forma de coletivização por haver entre antropólogues-desenhadores uma enorme maioria de mulheres. O exercício de leitores então será o de ler coletivos no feminino quando estamos acostumados a coletivizar sempre no masculino.

Capítulo 1

A ideia de lar: um tipo de espaço¹

Mary Douglas

Quanto mais refletimos sobre a tirania do lar, menos surpresos ficamos com o desejo dos jovens de se libertar de seu escrutínio e controle. A nostalgia evidente em muitos escritos sobre o lar é mais surpreendente. A mistura de nostalgia e resistência explica porque o tópico é frequentemente tratado com humor. Dylan Thomas abandonou seu lar muito jovem. Seu *Portrait of the Artist as a Young Dog* (Retrato do artista como um jovem cachorro) é a história de dois homens exilados do subúrbio litorâneo que, em pé embaixo do píer, melancolicamente especulam sobre o que estaria acontecendo em casa. Sendo cinco da tarde, eles sabem que as cortinas estão sendo baixadas, as crianças chamadas para o chá e em que consistirá esse chá. Em *Less than Angels* (Tudo menos anjos), Barbara Pym, memorialista de casas, tem uma passagem irônica sobre a casa de duas irmãs suburbanas. Depois que os pratos do jantar são retirados e a casa aprontada para a noite, todas as noites uma das irmãs coloca a mesa para o café da manhã antes das duas irem para a cama. Antes de se apagarem as luzes, a outra irmã desce para dar uma última olhada na mesa do café, caso alguma coisa tenha sido esquecida, e fica muito aliviada se consegue evitar uma catástrofe ao endireitar um garfo ou adicionar um prato que deveria estar lá. Essas são imagens afetivas de uma casa constituída de padrões regulares. Outras imagens são francamente hostis. A regularidade dos processos domésticos é tanto inexorável como absurda. É essa regularidade que precisa de foco e explicação. Como é que continua sendo o que é? E o que é?

O lar não pode ser definido por nenhuma de suas funções. Tentemos a ideia de que o lar provê os cuidados primários para os corpos: se é isso o que ele faz melhor, não é muito eficiente; uma instância de saúde ou um hotel também poderia fazê-lo. Dizer que ele oferece educação para as crianças é dificilmente

1 The Idea of a Home: A Kind of Space, *Social Research*, 58:1 (1991: Spring) p.287. Reproduzido com autorização da Johns Hopkins University Press.

suficiente e levanta as mesmas questões em relação a escolas especializadas e orfanatos que talvez pudessem fazer melhor. Vamos dispensar a fala cínica de que a função do lar na sociedade industrial moderna é dar sua contribuição para o mercado de trabalho. Para aqueles que argumentam que o lar produz estabilidade ou aprofundamento ou enriquecimento para a personalidade, existem tantos que argumentarão que ele também aleija e enrijece. Esse ensaio inova ao abordar o lar como uma comunidade embrionária. Se soa banal é porque muitos sociólogos pensam a comunidade embrionária modelada na ideia do lar. A relíquia do entusiasmo romântico do século XIX tem sido uma pedra no sapato da sociologia onde se assume com muita facilidade que a sobrevivência de uma comunidade sobre as vicissitudes não precisa de explicação. Nessa linha de pensamento, ambos lar e comunidade deveriam ser capazes de se alimentar do mesmo suprimento de apoio leal, e mais, suas fontes interiores de força são inanalísáveis: graças a uma forma de solidariedade mística o lar e as pequenas comunidades são supostamente capazes de superar as tendências de fissura que ameaçam grupos maiores (Douglas, 1986). Esse ensaio aborda a solidariedade de um ponto de vista mais pragmático. Tentarei responder à questão “O que torna a solidariedade possível?”. Não teorizando, mas através de observações empíricas sobre as estratégias que as pessoas adotam quando querem criar solidariedade.

Que tipo de espaço?

Começamos de forma positivista, pensando o lar como um tipo de espaço. Lar é “aqui” ou “não é aqui”. A pergunta então não é “como?” ou “quem?” mas “onde é seu lar?”. É sempre uma ideia localizável. O lar é localizado no espaço, mas não é necessariamente um lugar fixo. Não precisa de tijolos e cimento, pode ser um vagão, uma caravana, um barco ou uma barraca. Não precisa ser amplo, mas precisa um espaço, pois o lar começa por colocar o espaço sob controle. Ter abrigo não é ter um lar,

nem ter uma casa, nem o lar é a mesma coisa que residência². Para um lar, nem o espaço nem seus acessórios precisam ser fixos, mas tem que haver algo regular sobre o aparecimento e reaparecimento de seu mobiliário. A cama em uma casa japonesa pode ser enrolada e desenrolada de manhã e à noite. O mesmo com as populações; as pessoas passam pelo lar, mas há certas regularidades. A felicidade não é garantida em um lar. É possível ser feliz em um hotel ou um campo de trânsito, mas eles são não-lares. Aqui está um exemplo de um espaço feliz e útil que não passa no teste.

O lar de Knightsbridge era caro, mas parecia que estava no processo de mudança há dezesseis anos ... Vince estava rodeado de caixas, tapetes meio colocados e quadros esperando para serem pendurados. Ele estava sentado no meio do cômodo, comendo peixe, bebendo uísque e ouvindo um curso de idioma (Durbridge, 1982). Seu não-lar era um prédio fixo e sólido, cheio de coisas domésticas, mas eram todas projetos começados e incompletos, sem sinal de saírem do estágio de confusão que levaria um dia aos ciclos regulares da vida de um lar.

Então o lar não é somente o espaço, também tem alguma estrutura no tempo, tem dimensões estéticas e morais. Compare o não-lar de Knightsbridge com lares africanos descritos por antropólogos (Douglas, 1990). O lar mínimo tem orientação mesmo que faltem limites externos e internos; geralmente tem ambos para que os pontos cardeais não sejam apenas coordenadas para localizar posições, mas “direções de existência” (Littlejohn, 1960). A maioria dos lares que conhecemos não são organizados em princípios laterais, direita e esquerda, mas eixos de frente e verso/costas. Algumas vezes a orientação dos lares marca os quatro eixos, frente-verso, em cima-em baixo, dois lados, fora-dentro. Porque alguns lares têm orientações mais complexas e delimitadoras que outros depende das ideias que as pessoas têm sobre suas vidas no espaço e tempo. Pois o lar é a realização de ideias.

2 Isso pode surpreender os juízes de varas de família em casos de divórcios, quando tentam dar a custódia das crianças para o cônjuge que tem um lar.

Espaço e tempo virtuais

Uma abordagem fértil para a ideia de lar vem da filósofa Suzanne Langer (1977). Ela reprovou a filosofia por separar a apreciação artística da ideia de pensamento racional e propôs unir as várias faculdades cognitivas sob a rubrica de pensamento “presentacional”. Esse termo, ela usou para a percepção de analogias abstratas. Ela focou nas atividades racionais de projetar e mapear as experiências corporais e emocionais sobre as estruturas analógicas do mundo. Como ela escreveu no início da década de 1940, ela estava diante do pós-estruturalismo. A linguística produziu tanto o estruturalismo como a semiótica e chegou à antropologia pela linguagem. Langer expressou seu argumento como um protesto contra abordagens pesadamente baseadas na linguagem em relação à racionalidade. Assim, apesar de estar liderando a semiótica antes que esta fosse lançada, em algum sentido quando Langer estava nadando contra um tipo de maré linguística, outro tipo de maré linguística estava indo em sua direção.

Langer propôs que a cinestesia funciona ao criar estruturas analógicas de uma experiência para outra. Começando pela música, e seguindo os insights de musicólogos alemães, ela sugeriu que a característica distintiva das formas artísticas era criar suas próprias dimensões de experiência ou configurar analogicamente e em um quadro limitado as dimensões de outra experiência. Ela usou os termos “virtual” ou “aparente” ou “aparência de” uma dimensão comumente conhecida. Por esse uso, como ela reforçava, não pretendeu distinguir “virtual” de “real”. Realidade ou irrealidade não têm nada a ver com seu tópico. Suas ideias sobre percepção analógica na arte foram precursoras de outros trabalhos filosóficos sobre representação e analogia. Por exemplo, ela queria considerar pensamento “presentacional” porque ela rejeitava totalmente a ideia de que a representação fosse o objetivo do artista. Ela insistia que arte não era representação, uma cópia de alguma coisa que não era arte. Arte, para ela, era um esforço comunicativo que faz projeções especializadas de direções comuns da experiência. É por isso que arte não pode nunca estar separada da razão se pretendemos compreender

processos racionais. Aqui devemos estar próximos do trabalho de Nelson Gookman sobre variedades de projeções e esquemas notacionais na ciência e na arte (Gookman, 1976).

Langer também concordaria que analogias não são meros auxílios para a teoria. Ela apoiaria o argumento de Mary Hesse, contra o argumento de Duhem, de que as analogias não são adjuntos ao raciocínio para serem deixadas de lado pelos cientistas depois que a teorização está completa em sua forma matemática. A própria teoria é um modelo tanto quanto uma expressão matemática elegante (Hesse, 1963). Para Langer, analogias não são imagens; elas são ferramentas lógicas para a compreensão. Ela se aproximava das ideias de Mary Hesse das analogias na ciência como modelos de trabalho e de teorias como analogias (Hesse, 1975. Runeson and Frykhol, 1981; Trevarthen, 1979; Trevarthen and Hubley, 1978). Nas teorias filosóficas da representação o signo é distinto do que ele representa. Ao contrário da nossa experiência cotidiana do signo, os semióticos tendem a começar com a identificação do signo como algo estático, fixo por convenção, enquanto ele é apenas relativamente estável e facilmente transformável. Pensamento presentacional, como Langer apresentou, é mais aberto, dinâmico e mais biologicamente baseado, livre de convenções, incluindo o produtor dos signos e seu percebido em uma interação. Na cognição humana existe a faculdade de esquadrihar a cena toda e suas estruturas abstratas³.

Para alguns, os escritos de Langer sobre arte parecem muito mecânicos, lidando, como ela faz, primeiro com música, depois com arte pictórica e depois com escultura. Mas o formalismo é necessário para uma exposição de como compreendemos as categorias de tempo e espaço. Quando ela diz “tempo virtual” ou “espaço virtual”, traduzam “virtual” por independente ou autônomo. Assim, a música projeta um tempo virtual, seu próprio tempo, e cada peça de música cria seu próprio padrão de tempo autônomo separado. A música dá um exemplo formal de padronização temporal do corpo e os padrões de tempo do dia; é uma apresentação do tempo padronizado, abundante de tensão e

3 Ela também parece antecipar muitos trabalhos em antropologia e psicologia que enfatizam a percepção da parte em relação ao todo em relações físicas e sociais.

surpresa, expectativas excitantes e satisfatórias de completude e retorno (Meyer, 1956). Ela nos convida a substituir raciocínios sobre o tempo por um trabalho mais empírico de modelagem da experiência do tempo.

Mudando do tempo para o espaço, Langer diz que as imagens projetam uma cena virtual: elas fazem uma projeção autônoma da profundidade e distância visual e uma projeção da claridade ou confusão visual. Uma imagem é uma apresentação de um espaço bidimensional. Indo do espaço bidimensional para o tridimensional, ela diz que a escultura projeta uma cinética virtual do volume; ela apresenta um modelo independente da experiência do volume do corpo, peso e controle motor. Aqui também ela se refere brevemente à relação entre dança, música e corpo, aproveitando o trabalho de musicólogos e psicólogos alemães. Ela passa então para arquitetura, infelizmente, ainda mais superficialmente: arquitetura é um “domínio étnico virtual”. O que isso significa? Eu sugiro que é a ideia de lar.

O domínio étnico é o domínio da domesticidade estruturada. Ele projeta um conjunto abrangente de analogias: como a música, cria seu próprio tempo rítmico; como uma pintura, cria seus próprios efeitos espaciais e sua própria regulação da visão e percepção de distância; como a escultura, explora volumes, movimento e o comportamento corporal no campo gravitacional. Como diz Langer, arquitetura pode apresentar as maiores metáforas da sociedade e religião; pode projetar significados sobre a vida e a morte e a escatologia nos arranjos cotidianos que ela cobre. Nessa linha, arquitetura animal de ninhos, covis, conchas, colmeias e viveiros podem facilmente projetar domínios étnicos. Por isso a poderosa atração da zoologia popular e entomologia; por isso a amada ficção pelos lares de animais, dos livros da floresta (Jungle Books) até as criações de Beatrice Potter, de Salar a lontra (Salar the Otter) a Barco Afundado (Whatership Down) e Mickey Mouse; por isso a grandiosa apresentação mítica de domínios étnicos sob a água ou o céu, e a peculiar fascinação pelos lares de gigantes e anões. No que segue, as ideias de Langer, o pensamento presentacional no domínio étnico será aplicado à produção e uso do lar humano.

Uma máquina de memória

A noção de Langer de virtualidade sugere que deveríamos focar no lar como uma organização do espaço no tempo. Isso revela uma característica distinta da ideia de lar. Cada tipo de edificação tem uma capacidade diferente de memória ou antecipação. A memória institucionalizada é capaz de antecipar futuros eventos. A música é cheia de antecipação, com ciclos longos e curtos, mas sua estrutura de tempo é independente de eventos exteriores. Tudo tem lugar dentro da composição musical. O lar faz seu ritmo em resposta às pressões de fora; em tempo real. A resposta à memória de invernos severos é traduzida pela capacidade de armazenamento, janelas contra tempestades, e cobertores extra; ao guardar a memória de secas de verão, o lar responde com telhados sombreados e tanques d'água. Esses são ritmos anuais, mas há ciclos mais longos, como testemunhado pelo par de tamboretas de caixão prontos para o velório nas casas de East Anglian. E mais curtos: no início da noite, o lar responde com luz; à luz forte, com persianas. Crianças lendo Robinson Crusoe são paralisadas por seu trabalho de antecipação: velas, fogueira, containers para apanhar e armazenar a chuva, pranchas e outras disposições do naufrágio. O carro de compras de outono, os arranjos de armazenamento da Família Suíça Robinson, a expedição anual de compras de outono da The Little House in the Big Wood (Pequena casa na grande floresta), têm o mesmo apelo essencial que as compras semanais da família Yeoman (Camp, 1986) antes da Primeira Guerra Mundial:

Terça-feira tinha uma mágica especial para mim, quando às quatro horas papai e mamãe chegavam em casa do mercado com as compras. Chegava na cozinha um cheiro picante como no mercado indígena. Nenhuma comida estéril em embalagens de plástico, mas provisões selecionadas por mamãe como uma connoisseur: queijo que ela tinha 'provado', chá ao seu gosto, tâmaras em grandes pedaços, retiradas de um bloco ainda maior no balcão da mercearia. Eu cheirava e adivinhava o conteúdo da bolsa azul escuro de arroz, sagu, especiarias, sultanas e outras maravilhas. Vinham biscoitos em tinas de sete libras, creme em pó, velas, lâmpadas e elástico para ligas e bloomers⁴: pacote após pacote! Certamente nunca mais precisaríamos de nada de novo.

4 N.T.: Roupas íntimas femininas usadas, no passado, por baixo de saias e vestidos.

Armazenamento implica em capacidade para planejar, alocar materiais entre o agora e o futuro, antecipar necessidades. Armazenamento antecipa o escoamento de suprimentos, o que implica contínua alocação, reparo, renovação, em resumo, um plano inteligente. Pelo bem do plano, o espaço é diferenciado, dividido, alocado para diferentes intenções. Isso acontece, obviamente, em uma estação de trem ou hotel. O que faz o armazenamento diferente em um lar é o escopo das intenções. O lar tem uma expectativa de serviços muito mais abrangente. As pessoas normalmente não esperam dar à luz ou morrer em hotéis ou estações de trem e a administração se incomoda quando isso acontece. Mesmo o lar ocupado por apenas uma pessoa é um serviço de utilidade geral, uma instituição cujos usos não podem ser definidos exceto como apresentação de um plano geral para alcançar necessidades futuras.

O dilema do bem comum

Um lar bem provisionado apresenta no micro os problemas dos bens comuns. Suas reservas serão uma fonte de bens para os habitantes do lar se eles puderem controlar sua impaciência. Com apenas uma pessoa, o problema do beneficiário é essencialmente o mesmo, como Jon Elster mostrou na sua discussão sobre a fraqueza do desejo, onde ele transfere o conflito entre duas pessoas para o conflito sobre o desejo dentro de uma pessoa (Elster, 1985). Se o morador consumir toda sua reserva em tempos de fartura, o lar estará impossibilitado de suprir suas necessidades futuras. A imersão não ordenada na despesa, como o fazendeiro que come o milho, incorre em julgamento moral sobre a fraqueza individual da vontade. Se o desejo do morador está em conflito, é o mesmo que, querendo abandonar o cigarro por sua saúde, ele não poder resistir a um cigarro, ou querendo perder peso, ele não poder resistir a um pão de creme. Oportunismo traduz o plano geral. Roubando da futura prosperidade do lar, ele atropela suas próprias tentativas de construir um lar para

si mesmo⁵, mas quem estraga a tentativa é a mesma pessoa que aprovisiona com boas coisas. Essa é a beleza do modelo: já que quem quer que pegue carona nos bens de sua comunidade perderá por sua própria destruição. Centralizando ordenadamente o conflito dentro da pessoa, Elster abre uma maneira de levar a análise adiante. Ele mostra que a unidade de análise pode ser tanto uma pessoa como uma comunidade. Neste último caso, podemos considerar quais estratégias os membros precisam implantar para fortalecer sua vontade de ser um grupo solitário. Não há muita coisa misteriosa sobre como eles alcançam a solidariedade e muito que possa ser contado e medido. A capacidade doméstica de alocar espaço, tempo e recursos a longo prazo é um motivo legítimo de admiração. Não ficamos surpresos que o armário esteja quase vazio; o que deve nos surpreender é que muitas vezes contém uma variedade extraordinária de coisas que serão usadas ao longo do ano, mentalmente classificados para diferentes tipos de eventos esperados. Ainda mais surpreendentemente, eles foram organizados para serem encontrados nos momentos certos. As coisas mais preciosas, para serem usadas nas ocasiões mais importantes, estão seguras nas prateleiras mais altas, fora de alcance porque são menos procuradas, enquanto as coisas mais comuns, mais fáceis e baratas de substituir, estão por perto. A forma de localizar no espaço as provisões fornece outra declaração auxiliar para a totalidade da vida dentro de casa. Em um ensaio muito mais longo, seria possível comparar casas com base na força com que os membros estão comprometidos com a produção de um bem coletivo, ou em quanto eles conseguem produzir, e dizer mais sobre outro tipo de casa que visa produzir espaços para os indivíduos. Para introduzir a ideia do lar como um bem coletivo, basta concentrar-se apenas em um tipo de lar, um tipo extremo no qual os membros têm trabalhado com sucesso por um longo tempo em um objetivo comum. O orçamento é o principal instrumento de estruturação do esforço coletivo. Através do orçamento, a coletividade toca em todas as alocações e qualifica todas as decisões. Os espaços orçamen-

5 O problema da fraqueza de vontade é frequentemente tratado como um problema no interior da teoria da escolha racional sobre a possibilidade de um indivíduo agir contra seus próprios interesses. Veja Russel Hardin, *Morality within the Limits of Reason* (Chicago University Press, 1988).

tários formam uma tela através da qual todo plano privado deve passar para que as demandas individuais não ponham em risco os recursos mentalmente reservados para o aluguel, a hipoteca, a educação da criança, os feriados de verão, os dias chuvosos. Por mais que seus objetivos não sejam moldados, a residência protege seu plano geral com faixas de orçamento mutuamente ajustadas. O dinheiro das crianças deve ser medido em relação ao dinheiro das tarefas domésticas da esposa; ela é responsável pela bolsa comum. Seria absurdo ela ter menos do que eles. Entre as crianças, as diferenças precisam ser respeitadas: se o mais jovem fica com mais do que o mais velho, problemas de equidade aparecem, com fortes discussões sobre justiça e função.

Por esse motivo, o lar é um modelo para tipos de justiça distributiva. A referência à moralidade indica uma grande diferença entre um lar e um hotel. Ambos planejam o futuro, mas o planejamento do hotel segue critérios de custo e eficiência. A razão pela qual o lar não pode usar o raciocínio de mercado é, nos termos de Suzanne Langer, por se tratar de uma comunidade virtual [no sentido de Langer, independente ou autônoma]. Não é uma economia monetária, embora pudesse ser. Suponha um grupo de pessoas que compartilhe o aluguel de uma casa, cada uma com seu próprio acesso cronometrado ao fogão e à despensa, cada uma entrando e saindo independentemente das outras, cada uma fazendo planos autônomos e mantendo uma verificação cuidadosa dos requisitos dos serviços prestados pelos outros – isso seria uma casa. Eles resolveriam conflitos sobre recursos escassos negociando com princípios semi-mercado-lógicos. Argumentariam sobre suas reivindicações em termos de prioridades funcionais ou em termos de contribuições relativas. Os insumos seriam medidos em relação aos resultados. Esse é o tipo de instituição que os teóricos do “capital humano” podem analisar com facilidade. No outro extremo da escala, do mercado ao não mercado, está o lar, com suas regras tirânicas ridiculamente complexas, imprevisivelmente renunciadas e inesperadamente honradas, e nunca muito passíveis de justificação racional. A questão da teoria da escolha coletiva é como um lar consegue exigir e obter sacrifícios de seus membros, como ela

cria coletividades que são mais do que a soma de partes. No que se segue, a palavra “lar” é tratada como um bem coletivo e o foco será em como as contribuições são exigidas. O lar é caracterizado por redundâncias enormes. Como uma instituição comparada a outras, uma casa é definitivamente sem fins lucrativos e, como outras instituições sem fins lucrativos, há dificuldades características de como justificar suas operações. Enquanto as fundações beneficentes precisam prestar contas de suas despesas, felizmente uma casa não. Sua continuidade é sua justificativa. Pergunte ao proprietário de uma casa como ele ou ela orça suas necessidades ao longo dos anos e você será respondido com um grunhido ou uma risada. No entanto, a necessidade de fazer alocações orçamentárias está no centro do projeto. Se apenas a casa tivesse objetivos muito simples, como dirigir trens pelas estações ao pegar e entregar passageiros, um orçamento seria viável. É praticamente impossível fazer um orçamento para uma casa com propósitos múltiplos e metas indefinidas. Uma casa pode estar colocando recursos de lado para economizar; certamente, além da economia programada, pode gerar lucro, mas é incomum reconhecer um lucro anual, devido à imprecisão de seu objetivo. Se houver um excedente não orçamentado de um ano para outro, ele pode ser tratado como lucro inesperado, gastado ou distribuído na hora ou colocado na poupança. Existem lares que são administrados para uma finalidade específica, como adjuvantes ou auxiliares de outra coisa. Por exemplo, o agricultor de Leicestershire que administra sua casa e família que, por promover os interesses da fazenda, teve lucro, mas isso foi, porém, para os filhos uma inversão da relação apropriada da fazenda com a família (Cramp, 1985). Usando a distinção de Robert Merton (Merton, 1968), a comunidade virtual precisa manifestar funções e é dominada por suas funções latentes. Como essas informações estão ocultas, é bom perguntar como elas são executadas, como uma instituição que é amplamente latente em seus objetivos permanece e como esse dilema é resolvido.

Coordenação

O principal problema de uma comunidade virtual [no sentido de Langer, independente ou autônoma] é obter solidariedade suficiente para proteger o bem coletivo. Se a solidariedade enfraquece, ataques individuais destroem a base de recursos coletivos. Embora o lar, como outras instituições sem fins lucrativos, seja ineficiente nos critérios de mercado, em outro sentido, é notavelmente eficiente. Não precisa de pessoal especializado, porque as reivindicações de justiça dispersam o trabalho da organização. Os membros fazem reivindicações de recursos continuamente, mas não vão ganhar um concurso de reivindicações conflitantes perguntando em seu próprio nome; a reivindicação vencedora é feita em nome do bem público e em nome da justiça, que em uma casa é considerada um bem público. Reivindicações individuais são conectadas ou refutadas pelos mesmos motivos. A solução teórica do problema distributivo é justiça, mas a solução prática é fazer de cada membro um cão de guarda em nome do interesse público e usar a coordenação para fazer o resto. A coordenação facilita o monitoramento público e um alto grau de visibilidade.

A coordenação pode parecer um problema próprio: não é tão obviamente fácil de organizar. Mas o lar tem uma solução fácil: seu método característico de coordenação é manter a comunicação aberta e constante, com acesso justo aos recursos. Assim como a justiça, a comunicação é considerada um bem público. Como um lar pode ser administrado se ninguém sabe quem está chegando e quem está partindo? Não é um hotel, diz o refrão de reclamação. A coordenação é alcançada de três maneiras: o trabalho coordenado na base da funcionalidade, o acesso coordenado aos recursos fixos é governado por rotação e a distribuição de móveis por sincronia, o que garante visibilidade. Como em outras instituições, os trabalhos tendem a ser alocados em blocos, de acordo com o espaço utilizado e a periodicidade das tarefas (Douglas e Isherwood, 1979). Alguém que executa uma tarefa, digamos na cozinha, também pode economizar em custos de transação fazendo outras coisas no mesmo local, se elas ocorrerem ao mesmo tempo. Portanto, o lar tem uma tendência a desenvolver uma divisão simples do trabalho, por idade e sexo.

No entanto, a base funcional apenas ajuda a fornecer coordenação. A rotação é o princípio usado para controlar o acesso ao espaço fixo, ao banheiro, por exemplo, se houver, e ao exterior, se não houver. Quem tenta monopolizar esse espaço especializado é ferozmente criticado. A crítica é feita em nome do bem coletivo: em que tipo de casa uma pessoa pode monopolizar o banheiro? Quem eles pensam que são? Eles compraram? O mesmo ataque é feito em outras ofensas contra a coletividade: “largando seu papel de bala no chão ... quem você acha que vai limpá-lo depois?” “Entrando e saindo, sem pedir licença; eles acham que isso é um hotel?” A ideia do hotel é o “Outro” privilegiado, onde todos os confortos devem ser pagos, a contrapartida mercenária, fria e luxuosa contra a qual a casa é avaliada. A técnica doméstica é usar a sincronia e ordem para proteger o acesso justo a outros bens, móveis e perecíveis. Sincronia e ordem combinam-se efetivamente para explicitar possíveis delitos. Em volta da mesa, cada um sabe onde se sentar, a ordem dos assentos corresponde a outros ordenamentos, como a ordem das tarefas, a ordem dos privilégios e nascimento, a ordem da hora de dormir. A classificação é marcada no espaço. As posições indicam a distribuição justa de alimentos. Qualquer pessoa que tente entrar primeiro para pegar a melhor comida ou quantidades maiores ouvirá sobre justiça. Os problemas de acesso e distribuição justos são antecipados pela sincronicidade, e sempre há críticas posteriores como último recurso. Ninguém pode entrar primeiro, ou secretamente, antes dos outros, porque todos precisam estar fisicamente presentes. A caridade deve ser discreta, até secreta, mas em casa os presentes devem ser entregues e abertos publicamente, para que todos possam desfrutar da exibição de distinções finamente cadenciadas. Embora todas as distinções sejam visíveis e monitoradas publicamente, todos dirão que o monitoramento da justiça não é uma intenção. De fato, quando as intenções estão intimamente integradas, nenhuma é prioritária. Tudo o que é feito junto em casa tem vários propósitos. É por isso que é muito pouco útil perguntar aos membros de uma casa por que eles fazem qualquer coisa do jeito que fazem.

Grande parte do ônus da organização é suportada por períodos conspicuamente fixos. A ordem do dia é a infraestrutura da comunidade. Em uma casa, não há necessidade de procurar

alguém: deveria ser possível descobrir onde todos estão em um determinado momento, isto é, se estiver funcionando bem. Mas o lar é um sistema frágil, fácil de subverter. É geralmente reconhecido que a principal contribuição dos membros para o bem coletivo é estar fisicamente presente em suas assembleias. Um ato de presença é um serviço público⁶. Ausência deve ser deplorada. Talvez o ataque mais subversivo ao lar não houver. Quem tenta monopolizar esse espaço especializado é ferozmente criticado. A crítica é feita em nome do bem coletivo: em que tipo de casa uma pessoa pode monopolizar o banheiro? Quem eles pensam que são? Eles compraram? O mesmo ataque é feito em outras ofensas contra a coletividade: “largando seu papel de bala no chão ... quem você acha que vai limpá-lo depois?” “Entrando e saindo, sem pedir licença; eles acham que isso é um hotel?” A ideia do hotel é o “Outro” privilegiado, onde todos os confortos devem ser pagos, a contrapartida mercenária, fria e luxuosa contra a qual a casa é avaliada. A técnica doméstica é usar a sincronia e ordem para proteger o acesso justo a outros bens, móveis e perecíveis. Sincronia e ordem combinam-se efetivamente para explicitar possíveis delitos. Em volta da mesa, cada um sabe onde se sentar, a ordem dos assentos corresponde a outros ordenamentos, como a ordem das tarefas, a ordem dos privilégios e nascimento, a ordem da hora de dormir. A classificação é marcada no espaço. As posições indicam a distribuição justa de alimentos. Qualquer pessoa que tente entrar primeiro para pegar a melhor comida ou quantidades maiores ouvirá sobre justiça. Os problemas de acesso e distribuição justos são antecipados pela sincronicidade, e sempre há críticas posteriores como último recurso. Ninguém pode entrar primeiro, ou secretamente, antes dos outros, porque todos precisam estar fisicamente presentes. A caridade deve ser discreta, até secreta, mas em casa os presentes devem ser entregues e abertos publicamente, para que todos possam desfrutar da exibição de distinções finalmente cadenciadas. Embora todas as distinções sejam visíveis e monitoradas publicamente, todos dirão que o monitoramento da justiça não é uma intenção. De fato, quando as intenções estão

6 Veja o relato de “serviços de consumo” (Consumption services) (Douglas e Isherwood, 1979).

intimamente integradas, nenhuma é prioritária. Tudo o que é feito junto em casa tem vários propósitos. É por isso que é muito pouco útil perguntar aos membros de uma casa por que eles fazem qualquer coisa do jeito que fazem. seja o de estar presente fisicamente sem se juntar às suas múltiplas coordenações. Sair erráticamente, sem dizer onde ou por quanto tempo, voltar e subir as escadas sem cumprimentar, esses lapsos são reconhecidos como espoliação dos bens comuns. Em um de seus ensaios autobiográficos, Colette⁷ descreve sua mãe entrando no jardim e chamando: Onde estão as crianças? Sem resposta. Elas estão nas árvores, trepadas nos galhos, ou enroladas na grama, no estábulo, se escondendo, dormindo, lendo. Ela não recebe resposta, e seu chamado desconsiderado indica a fraqueza daquela casa que logo será dissolvida.

O tempo dedicado à refeição é um conclave, usado para coordenar outros acordos, negociar isenções, buscar privilégios, difundir informações sobre o mundo exterior, concordar com estratégias para lidar com isso e fazer avaliações compartilhadas. O conclave inventa exceções às suas regras: permissões para se atrasar, para pular uma refeição. Uma casa é um emaranhado de convenções e direitos e deveres totalmente incomensuráveis. Não é uma economia monetária, a casa é a economia típica do dom descrita por Marcel Mauss (2003).

Todo serviço e transferência faz parte de um sistema abrangente e contínuo de trocas, dentro e entre as gerações. As transações nunca parecem trocas porque o gesto de reciprocidade é adiado e disfarçado. Ninguém pode saber o valor de sua própria contribuição para o lar. Não é que o cálculo seja muito difícil, mas porque a ninguém convém insistir em uma compensação precisa de um serviço contra outro. As dívidas são lembradas o suficiente, mas, mantendo-as vagas, existe a esperança de que o reembolso seja mais do que equivalente. A reciprocidade direta é evitada. Nas instâncias mais extremas, perfeitamente abstratas, e completas de uma casa, não haveria dons, pontas soltas e nada sem sentido. O menor gesto seria carregado de informa-

7 N.T.: Douglas provavelmente se refere à escritora e artista francesa Sidonie-Gabrielle Colette (1873-1954).

ções, toda saudação e cada refeição, uma celebração do próprio sistema. Existe uma comunidade virtual, a partir da qual clãs, tribos e fratrias podem ser pesquisadas – e hotéis.

A partir dos horários estabelecidos para refeições, outras regras sobre o tempo são transmitidas. Não apenas nas refeições, mas durante toda a refeição, o ataque sincronizado com facas e garfos nos pratos é afinado. Os membros de uma casa comem, bebem, são repreendidos por comer muito rápido ou muito devagar. A sincronia garante uma distribuição justa: nenhuma segunda rodada pode ser distribuída até que aquele que come mais devagar tenha limpado o prato. A casa exige desculpas ou explicações de quem foi pego invadindo a despensa antes da hora das refeições ou depois dela ou entre as refeições. Por que ele estava com fome? Onde estava na última refeição? A expectativa de sincronia dá direito a uma vasta quantidade de informações sobre as ações dos membros.

Tirantias do lar

É assim que a casa funciona. Mesmo em suas versões mais altruístas e bem-sucedidas, exerce um controle tirânico sobre a mente e o corpo. Dificilmente precisamos dizer mais para explicar por que as crianças querem deixá-la e não pretendem reproduzi-la quando constituírem seu próprio lar. Quando adicionamos as possibilidades de subversão, o argumento para rejeitar a ideia de lar é ainda mais forte. O parasita (free-rider) da coletividade pode ser o pai autoritário, ou pode ser o filho mais novo, ou a própria mãe. Não há espaço aqui para falar sobre o modelo subvertido ao interesse individual. Também não é necessário dizer muito sobre as interrupções inadvertidas do fluxo adequado de reivindicações e contra-reivindicações que bloqueiam a percepção do bem coletivo. Por mil razões, a casa se torna ineficiente em seus próprios termos. É rígido: a hora das refeições não pode ser alterada repentinamente para acomodar um visitante, para que o distúrbio em cascata não derrube seu subsistema. Acolhimento e amizade podem ocupar o segundo lugar em suas prioridades.

Além da tirania ao longo do tempo, a casa tiraniza os gostos. Em nome da uniformidade amigável, os menus tendem a ser projetados não para satisfazer as preferências alimentares, mas para evitar ódios alimentares. A antipatia enraizada de uma pessoa ou a proibição médica resultam na eliminação total de certos alimentos, mesmo que sejam a comida favorita de todo mundo; portanto, no cardápio regular, todos recebem aquilo a que são indiferentes e ninguém recebe sua comida favorita⁸. A casa também censura discursos. Possui espaços para diferentes tons de voz, tópicos de conversação e até mesmo idioma. Em nome da comunidade, referido como “nós” ou “todo mundo”, não são permitidos gritar (porque domina) nem sussurrar (porque é secreto e exclusivo), e nenhuma conversa privada durante a refeição. A classificação que aparece na ordem dos assentos e na ordem de servir impõe restrições sobre tópicos – “Não na frente das crianças” – ou no idioma – “Não na frente da sua sogra”⁹. “Não cante à mesa”, diz a mãe em “A casinha da pradaria” (*The Little House on Prairie*¹⁰), e então, percebendo que eles estão sentados ao lado da carroça, sem mesa, ela altera a regra contra sentar nas refeições (Gross, 1984). Obscenidades e conversas sobre problemas de dinheiro nas refeições são descartadas por diferentes razões. Já dissemos que, embora a família dependa da entrada de dinheiro, em suas relações internas ela é essencialmente um arranjo não monetário. Uma trégua em conversas sobre dinheiro à mesa é uma trégua em nome da casa em todas as lutas privadas que acontecem para negociar uma parte do orçamento para

8 G. Mars e V. Mars, manuscrito não publicado sobre teoria cultural aplicada a famílias londrinas.

9 Um sociólogo americano comentou que essa descrição do lar como um sistema de regras e ranques era essencialmente elitista. Particularmente o controle sobre o discurso lembra as famílias no Sul americano no qual as crianças tinham que lavar suas bocas com sabão caso usassem linguagem chula. É necessário dizer que os detalhes das regras variam, mas a preocupação geral de fazer um espaço equitativo e estruturado para se viver é relatado por muitas civilizações. Os exemplos de biografias inglesas e histórias de crianças citados aqui não são de classes altas. Na África o controle da linguagem toma a forma de categorias prescritivas de parentesco que são permitidas para se brincar um com o outro, de forma a definir aqueles para os quais a obscenidade está proibida.

10 NT. Os livros originais da *Little House* eram uma série de romances infantis escritos por Laura Ingalls Wilder e publicados pela Harper & Brothers, de 1932 a 1943. Eles fornecem relatos das vidas da bisavó de Wilder, da avó, da mãe e da infância e adolescência da filha, bem como de alguns anos de Wilder.

projetos específicos. Encontrar o momento certo para conversar sobre algo pode ser um grande problema em uma casa altamente coordenada.

A ideia do hotel é o oposto perfeito da casa, não apenas porque utiliza princípios de mercado para suas transações, mas porque permite que seus clientes comprem a privacidade como um direito de exclusão. Isso ofende duplamente o princípio do lar, cujas regras e separações fornecem alguma privacidade limitada a cada membro. Mesmo quando o espaço é escasso, por convenções de olhos desviados e controle da fala, a privacidade é valorizada em casa. O lar protege o corpo de uma pessoa do voyeurismo e da escatologia intrusiva. Qualquer que seja a distinção que rege os procedimentos da casa, e por quaisquer razões que sejam instituídas, um de seus efeitos é honrar a incumbência de espaço de uma pessoa. Até certo ponto, os idosos, cujas enfermidades corporais desafiam sua dignidade, são protegidos do ridículo pela prática de ordenação do espaço e tempo. A criança deve sua segurança contra o incesto dos pais às regras que separam corpos e tempos. Violar essas fronteiras é ameaçar a própria coletividade. Isso explica por que o lar geralmente proíbe obscenidades. Quais formas são proibidas depende de onde os limites da privacidade são desenhados. A obscenidade falada ou gráfica invade a privacidade que a comunidade oferece a seus membros e será controlada.

Um sistema auto-organizado

Por esse motivo, o lar como comunidade virtual costuma ser absurdo e cruel. Tentamos interrogar sua vida para entender as fontes comunitárias de solidariedade. O resultado da pesquisa mostrou que aqueles comprometidos com a ideia de lar exercem vigilância contínua em seu favor. A vigilância concentra-se na presença comum em pontos fixos do dia, da semana, do ano, na coordenação elaborada de movimentos e na vigilância abrangente das reivindicações e contra-reivindicações dos membros. Se seguíssemos as ideias de Suzanne Langer sobre tempo virtual e espaço virtual na criação artística, tentaríamos desenhar

uma série clara de figuras das assembleias e dispersões que modelam diferentes domínios étnicos virtuais. Se tivéssemos que escolher um índice de solidariedade da estrutura de espaço-tempo das casas o indicador mais forte não seria a robustez das paredes circundantes, mas a complexidade da coordenação (Gross, 1984). A complexidade é mais surpreendente que simplicidade ou confusão. Do ponto de vista teórico-informacional, sua presença precisa ser explicada. As pessoas que dedicam vigilância à manutenção da casa aparentemente acreditam que, pessoalmente, têm muito a perder se ela desmoronasse. É nesse ponto que as pressões biológicas para prover o cuidado dos jovens devem ser invocadas. Outras comunidades embrionárias têm mais problemas em reunir solidariedade e exigir sacrifício. Neste sentido, os sociólogos têm razão em atribuir às paixões primordiais a sobrevivência de famílias e pequenas comunidades.

Temos contrastado a casa explicitamente com um hotel e uma comunidade virtual com um mercado virtual. O tipo de casa que foi considerada como exemplo tem muita autoridade à sua disposição, mas não é autoritária ou centralizada. Tudo acontece por consulta mútua. O ajuste mútuo das regras de intertravamento se combina para atender aos requisitos funcionais, reivindicações pessoais sobre quantidades escassas de tempo, espaço e outros recursos. É isso que torna esta casa tão complicada, difícil de entrar e difícil de mudar. Esta casa surge como resultado da estratégia individual de controle defendida, respectivamente, em nome da casa como um bem público. Idealmente, a mãe opera o sistema, o mesmo acontece com o pai e, sem dúvida, os filhos. É extremamente coercitivo, mas a coerção é anônima, o controle é generalizado. O padrão de regras se reforma continuamente, torna-se mais abrangente e restritivo, e sofre continuamente brechas, fissões, perdas à margem.

Não é autoritário, mas tem autoridade. É hierárquico, mas não centralizado. O melhor nome para esse tipo de organização é uma proto-hierarquia. É reconhecível porque brota, espontaneamente, para encontrar certas condições de organização recorrentes. É um sistema incomparável, racionalmente integrado, que encontramos em vilarejos, distritos, reinos e impérios. Altamente eficientes para se manterem, é facilmente subvertido e sobrevive apenas na medida em que atende às necessidades de seus membros.

Capítulo 2

Drawing It Out – Delineando¹

Haidy Geismar²

Introdução

Os arquivos têm uma incrível capacidade de tornar público o privado, mostrando ao pesquisador coisas que não necessariamente se destinam a ser amplamente divulgadas. Esboços, especialmente em cadernos de campo, são igualmente privados, parecendo nos apresentar o encontro etnográfico a partir de um viés que dificilmente seria encontrado em uma imagem em uma monografia polida. Ao tornar visíveis esses documentos ocultos, podemos recuperar histórias perdidas de experiências pessoais e histórias alternativas de ideias. No entanto, com que seriedade devemos considerar imagens que não se tornam canônicas, mainstream, exibidas, reproduzidas e impressas no pensamento sobre a história de nossa disciplina? O que podemos fazer com esboços – desenhos informais, muitas vezes não polidos, muitas vezes rápidos, frequentemente feitos na frente de seu sujeito de pesquisa – em nossa compreensão de como os antropólogos “veem” o mundo durante o trabalho de campo? Este ensaio analisa o papel que o esboço desempenhou para um ansioso estudante de antropologia que trabalhava no Sul do Pacífico na década de 1920 e pergunta o que seu exemplo pode nos ensinar sobre o processo de se tornar um antropólogo e sobre a importância do desenho para essa prática. Tim Ingold comentou sobre o potencial do desenho “para reconectar observação e descrição com momentos de uma prática improvisatória” (2011:2).

1 “Drawing it Out”, por Haidy Geismar, publicado na *Visual Anthropology Review*, Volume 30, Número 2, em 2014. <https://doi.org/10.1111/var.12041>. Agradecemos à autora pela autorização para publicarmos a tradução.

2 Agradeço a Chris Ballard pela sugestão inicial de que eu voltasse ao arquivo para examinar os desenhos de Deacon e pelos comentários perspicazes sobre os rascunhos anteriores deste ensaio. Agradeço também a dois revisores anônimos da publicação em língua inglesa, especialmente ao revisor que me encaminhou para o maravilhoso livro de Martin Gayford sobre David Hockney. Todas as ilustrações, salvo indicação em contrário, são reproduzidas como cortesia do Royal Anthropological Institute.

Aqui analiso a natureza provisória do esboço como uma exploração incorporada da posição de sujeito do antropólogo-em-formação. As imagens que apresento aqui invocam um engajamento disciplinar que usa idiomas visuais colhidos na formação do antropólogo, assim como de seus interlocutores em campo. Desenhar não é apenas uma prática documental imediata e relativamente não mediada, mas é também um meio de ortodoxia visual e uma prática cultural flexionada com múltiplos gêneros visuais – um diálogo corporificado com múltiplos conhecimentos e sistemas estéticos.

Embora a relação da antropologia com o desenho tenha mudado ao longo do tempo, a tradução entre imagens e palavras sempre foi uma parte fundamental de nossa metodologia. Durante o trabalho de campo, os etnógrafos precisam processar continuamente o que “veem” e traduzir sua experiência em mídias documentais de vários tipos, desde notas escritas até gravações audiovisuais, esboços, tabelas, pesquisas, diários e assim por diante. Esse material “bruto” é então reprocessado em uma apresentação mais formal que, em geral, há muito desvaloriza o visual. Os cadernos e outros materiais de arquivo de Arthur Bernard Deacon (1903-1927) nos dão uma visão do papel que o esboço desempenhou para um jovem estudante realizando sua primeira pesquisa em uma época em que o trabalho de campo imersivo e de longo prazo ainda era uma metodologia emergente. Para Deacon, o desenho fazia parte de uma paleta mais ampla de métodos nos quais os antropólogos vinham trabalhando desde o surgimento do paradigma do trabalho de campo no final do século XIX. No entanto, ao contrário da fotografia, coleta de objetos, entrevistas e feitura de genealogias, o desenho não era totalmente desenvolvido como uma metodologia específica para a etnologia. Deacon, como a maioria dos antropólogos até hoje, teve que confiar em habilidades preexistentes e conhecimento de outras tradições de ilustração botânica, arqueológica e de viagem. Essa relativa desatenção ao desenho como um método ou habilidade específica dentro da antropologia fornece uma contra-narrativa interessante para o trabalho de campo e paradigmas dominantes de representação visual (Figura 1).



Figura 1: Desenho do santuário Nimangki, S. W. Bay, Malakula, por A. B. Deacon, em pequeno caderno de campo. MS 90/4/D365.

Este esboço, em um dos cadernos de Deacon, apresenta o que à primeira vista pode ser considerado um típico desenho etnográfico. O desenho mostra vários menires e esculturas no quadro de uma pequena casa aberta. Os artefatos mostrados fazem parte de uma cerimônia ritual conhecida localmente como Nimangki na área onde Deacon trabalhou, South West Bay, Malakula, parte das Novas Hébridas, conhecida como Vanuatu nos dias atuais³. O artista-etnógrafo parece estar posicionado de forma a perceber cada aspecto desse quadro. As faces esculpidas das figuras são totalmente visíveis, apesar dos ângulos relativos dos postes sobre os quais são esculpidas. Este jogo com

3 A ilha era conhecida como “Malekula” na época do trabalho de campo de Deacon, e a maioria dos textos contemporâneos se refere a ela como tal. Quando Vanuatu alcançou a independência do governo britânico e francês em 1980, o nome “Malakula” foi estabelecido com base mais acurada na pronúncia indígena. Neste artigo, uso o que hoje é considerado a ortografia correta, a menos que cite diretamente fontes históricas.

a perspectiva mina o naturalismo do esboço. Este desenho nos mostra como as coisas pareciam para Deacon, estabelecendo visualmente a autoridade da perspectiva do etnógrafo como uma forma realista de “Testemunha do Eu” (Geertz, 1988: capítulo 4). Uma exploração mais aprofundada do arquivo visual de Deacon mostra que este esboço é apenas um de uma série de estratégias visuais desenhadas através das quais podemos começar a entender o complexo “olho de época” do antropólogo (Baxandall, [1972] 1988; Geertz, 1976). Os esboços de Deacon nos ensinam não apenas sobre o que ele estava vendo, e talvez pensando, mas também sobre como ele foi treinado para ver e pensar, tanto por seus professores em Cambridge quanto por seus interlocutores malakulanos.

Entendendo o esboço em Antropologia

Desde o início, a disciplina de antropologia foi definida pelo movimento experimental de métodos desenvolvidos em laboratórios científicos no campo da interação e experiência humana (Schaffer, 1994). A Expedição ao Estreito de Torres, em 1898, foi um momento seminal para a institucionalização da antropologia britânica e do treinamento antropológico (ver Herle e Rouse, 1988). Na virada do século XX, colonos, missionários e comerciantes foram encorajados por manuais de treinamento, como *Notes and Queries on Anthropology* [trad. bras. Guia prático de Antropologia.] publicados pela British Association for the Advancement of Science e pelo Royal Anthropological Institute, para reunir sistematicamente diversas evidências em campo como parte da “ciência comparativa da humanidade” (Urry, 1972). À medida que o trabalho de campo científico voltou seus métodos para o estudo comparativo da cultura e da sociedade humana, também começou a crescer um senso insistente de que todo método deve ser subserviente à experiência de vida imersiva de “estar lá”. Como veremos, essa tensão emergente é quase palpável nas notas de campo e nos desenhos de Deacon. O empirismo antropológico geralmente está em tensão com discussões sobre reflexividade, subjetividade e as visões de mundo concorrentes

de antropólogos e seus interlocutores. Ao mesmo tempo, discussões de método são tanto técnicas para reproduzir padrões de interesse e engajamento dentro da disciplina de antropologia como são formas de estabelecer modos empíricos de investigação. As discussões sobre o relativismo cultural podem ter se transformado, nos dias atuais, em conversas sobre perspectiva e ontologia (ver Viveiros de Castro, 1998), mas continuam a explorar como o projeto antropológico da etnografia pode mediar mundos culturais. Enquanto essas conversas tendem a se concentrar na escrita, indicando o surgimento de um novo campo de “teoria etnográfica” exemplificado pela revista *Hau* (<http://www.haujournal.org>), tanto filme (Griffiths, 2002; Grimshaw, 2001; MacDougall, 2006) como fotografia (Edwards, 1992, 2001; Pinney, 2011) também foram historicizados como metodologias etnográficas com suas próprias pistas e códigos visuais na representação do encontro no trabalho de campo. Surgiu uma literatura vibrante, que entende o filme e a fotografia como método e forma para a antropologia, na qual se elabora sobre a posição do fotógrafo como sujeito ao lado daqueles fotografados ou filmados (por exemplo, Banks e Morphy 1997; Castaing-Taylor 1994; Wright 2013). Muito menos atenção crítica tem sido dada à produção de outros tipos de imagens visuais por antropólogos, apesar do fato de que, como observa Taussig, “o desenho intervenha no cálculo da realidade de maneiras que a escrita e a fotografia não fazem” (2011:13).

Apesar de nossa crescente consciência de que muitos antropólogos esboçam e desenham (esboçadores famosos incluem A. C. Haddon, Alfred Gell, Rudi Colloredo-Mansfeld e Michael Taussig, e sem dúvida a prática é extremamente difundida), pouca atenção tem sido dada às convenções estilísticas e à materialidade dessas imagens, ou ao papel que a própria especificidade dos esboços e de esboçar (mais do que simplesmente o fato de sua existência) desempenha na formulação do conhecimento antropológico. Concentro-me aqui nos esboços como um subconjunto particular do desenho porque nossa capacidade de desconstruir imagens visuais em estruturas culturais maiores parece terminar no esboço – uma forma de desenho entendida como tão imediata a ponto de nos apresentar um instantâneo de aspectos subjeti-

vos e objetivos da realidade. Essa indexicalidade percebida do esboço pode ser argumentada para apresentar uma “imagem” do esboço como quase fotográfica. Estamos apenas começando a ver esboços como vemos outras formas de produção artística, como formas representacionais estilizadas que mediam o real de maneiras diferentes daquela da fotografia, e que iniciam conversas e modos dialógicos de engajamento com os outros, durante e depois de sua feitura.

A abordagem dominante da compreensão do desenho na antropologia concentra-se no desenho como uma estratégia visual e forma de prática corporificada em que “a linha” se torna uma ontologia para a produção de conhecimento antropológico (Ingold, 2007, 2010, 2012). Seja o desenvolvimento de Ingold de uma “antropologia gráfica” na qual “a linha desenhada pode se desdobrar de uma maneira que responda ao seu ambiente espacial e temporal imediato” (2011: 239) ou a afirmação de Taussig de que o desenho é uma forma de tratamento de magia homeopática (e surrealista), “a magia do semelhante afetando o semelhante” (2011:106), as celebrações contemporâneas do desenho etnográfico como técnica de documentação e compreensão antropológica raramente explicitam os estilos e estratégias visuais que estruturam essas imagens ou as localizam no comparativo contexto de outros desenhos, da época ou da disciplina. Em um estudo excepcional, Rudi Colloredo-Mansfeld (2011) explora a ressonância de seus próprios desenhos ao lado de um grupo de artistas Tiguana, comparando seus entendimentos de convenção estilística, perspectiva e percepção trabalhando através do próprio desenho. Colloredo-Mansfeld e outros (por exemplo, Hendrickson, 2008) usam o desenho como o que Ballard (2013) chama de prática “dialógica” – uma maneira de se envolver visualmente com outras pessoas no campo.

Aqui concentro-me não apenas em desenhos cuidadosos, desenhados talvez para serem mostrados a outros, ou mesmo feitos com outros, mas também em esboços mais íntimos, escondidos em cadernos de campo, muitos dos quais raramente foram vistos até agora. Hendrickson (2008) descreve as maneiras pelas quais seus cadernos de esboços fizeram parte dos “processos visuais de conhecer” durante seu próprio trabalho de

campo (2008:120), e usa a técnica de colagem, tanto de esboços quanto de imagens midiáticas, como uma maneira de gerar compreensão e conhecimento do turismo e da mídia no Yucatán. Aqui desenvolvo a ideia de que esboçar é uma forma de pensamento (visual) e uma prática incorporada e situada que reflete normas culturais sobre estar situado, olhar, bem como convenções estilísticas e representacionais. Em minha discussão sobre os esboços de Deacon, explico essas imagens visuais como parte de culturas complexas do olhar, que reúnem os mundos de imagens de antropólogos e de ni-Vanuatus. Ao fornecer um relato extraído dos primórdios da antropologia, dou profundidade às descrições dos esboços situando-os nos encontros do trabalho de campo, sempre apresentados como contemporâneos, mas, até onde posso dizer, o esboço nunca é localizado como parte de uma história mais ampla do desenho no trabalho de campo. Este ensaio se inspira na obra de Bernard Smith, acrescentando humildemente ao seu relato magistral da Visão Europeia e do Pacífico Sul (Smith, 1985) as marcas de um jovem antropólogo trabalhando discretamente nas Novas Hébridas dos anos 1920.

Arthur Bernard Deacon

Nascido de pais britânicos em Nicolaev, sul da Rússia, em 1903, onde seu pai trabalhava para uma empresa de transporte, Deacon foi enviado para a Nottingham High School, aos 13 anos, tendo seus pais ficado na Rússia. Ele ficou profundamente infeliz por ser separado deles, mas teve um bom desempenho na escola, ganhando uma bolsa de estudos para o Trinity College Cambridge, onde estudou Ciências Naturais, Francês e Russo. Ele queria se candidatar à Administração Pública, mas era jovem demais para fazer o exame após a formatura e seguindo a sugestão de W. E. Armstrong e A. C. Haddon, antropólogos de Cambridge, entrou para o Anthropology Tripos⁴, se formando com distinção em 1925. Haddon sugeriu que ele trabalhasse

4 N.T.: Referência ao “Archaeology and Anthropology Tripos” (A&A Tripos), graduação nas duas áreas oferecida pela Universidade de Cambridge, na Inglaterra.

para obter um Ph.D.⁵ e que realizasse trabalho de campo nas Novas Hébridas⁶. W. H. R. Rivers, que junto com Haddon foi um dos fundadores da antropologia em Cambridge, e seu aluno John Layard trabalharam na ilha de Malakula, onde se concentraram em uma cultura ritual megalítica que se estendia pela ilha e por todo o Pacífico Ocidental. Rivers havia morrido em 1922, e Layard ainda não havia escrito sobre seu trabalho de campo, ocorrido de 1914 a 1915, devido a uma doença e um colapso subsequente (ver Geismar e Herle, 2010: capítulo 1). Havia um forte senso de trabalho a ser feito para consolidar o conhecimento sobre esse complexo ritual que compreendia o levantamento de pedras esculpidas e uma divindade ancestral compartilhada chamada Tamat ou Ambat.

Seguindo os interesses de Rivers na difusão cultural, a Escola de Cambridge na época estava interessada na migração da cultura, na forma de linguagem, do ritual, da música e da mitologia, e em questões amplas de semelhança e diferença, estabilidade cultural e mudança ao longo do tempo histórico (Urry, 1985). A geração de alunos de Deacon, a primeira para a qual o trabalho de campo de longo prazo foi totalmente institucionalizado, foi encarregada de preencher os detalhes locais com pinceladas arrebatadoras de interesse regional que Rivers e Haddon já haviam estabelecido no Sudoeste do Pacífico. Deacon deveria se conectar ao trabalho de Layard na parte norte de Malakula (Layard, 1942) e acompanhar as observações preliminares de Layard de uma cultura megalítica em South West Bay, Malakula (Layard, 1928).

Com apenas informações históricas mais rudimentares sobre as Novas Hébridas e apenas um ano estudando antropologia, Deacon partiu para Malakula em dezembro de 1925. Viajou para a Cidade do Cabo, depois para Sydney e Melbourne, onde conheceu Radcliffe-Brown. Ele também conheceu vários missionários que trabalharam nas Novas Hébridas. Seguiu via a Ilha Norfolk para a capital das Novas Hébridas, Porto Vila, onde trabalhou com homens aprisionados de várias ilhas e tomou notas

5 N.T.: Análogo a um doutorado.

6 N.T.: Nome colonial dado ao arquipélago situado no sul do Oceano Pacífico e que atualmente constitui a República de Vanuatu.

para o que seria publicado como “Notas sobre algumas ilhas das Novas Hébridas” (Deacon e Wedwood, 1929). Assim que pôde, pegou um navio para a Baía Sudoeste. Durante os 14 meses que passou nas Novas Hébridas, esteve baseado em Baía Sudoeste e seus principais contatos com os não indígenas foram dois missionários, Sr. e Sra. Boyd, e dois comerciantes: Ewan Corlette, Agente do Distrito Britânico que morava em Baía dos Bosquímãos, um homem extremamente letrado que daria muitos conselhos a Deacon no campo, e um comerciante francês, Sr. Dillenseger (Figura 2). Durante o trabalho de campo, Deacon passou a maior parte de seu tempo em S.W. Bay com viagens mais curtas para Malakula do Norte, Lambumbu no Noroeste, e uma viagem de seis semanas para Ambrym, onde ele “descobriu” um sistema de casamento de seis classes que causaria muita excitação antropológica (ver Deacon, 1927; Rio, 2002).



Figura 2: Cópia de uma foto de Deacon tirada por Sr. Plowman um fazendeiro em Malakula cerca de uma semana antes da morte de Deacon, em 1927. O original está na posse da mãe de Deacon. Fotografia dada a Sr. G.B. Milner em Samoa por Sr. Plowman, 27/04/1956. Arquivo de fotos RAI 3805

Durante seu trabalho de campo, ele frequentemente enviava notas e fotografias para Haddon e Radcliffe-Brown por segurança, provocando muita excitação em Cambridge e Sydney, e muitas cartas de admiração voavam de um lado para o outro do oceano. Enquanto ainda estava no campo, a ele foi oferecida

uma palestra por Radcliffe-Brown, na Universidade de Sydney. No entanto, em 1927, enquanto fazia as malas para partir para a Austrália, Deacon contraiu a febre da água negra⁷ e morreu alguns dias depois, cuidado pela Sra. Boyd. Ele foi enterrado na ilha. Desde então, os moradores afirmam ter visto seu fantasma vagando pelos campos de dança, e alguns postulam que sua morte foi causada por espíritos poderosos que foram inflamados pelo fato de ele ter invadido um espaço sagrado para tirar fotos (Clifford, 1997; Geismar, 2006).

Após a morte de Deacon, seus pertences pessoais foram enviados para seus pais, mas por causa de seu patrocínio por Cambridge, suas fotografias, notas de campo, artefatos e outros espécimes tornaram-se propriedade do Museu de Arqueologia e Antropologia da Universidade de Cambridge. Algumas de suas notas de campo e muitas de suas cartas para Haddon e Armstrong estão agora na Biblioteca dessa universidade. Esse material inclui uma extensa e encantadora correspondência com sua namorada de Cambridge, Margaret Gardiner (que mais tarde publicou trechos das cartas em um livro chamado *Passo a Passo*, em Malekula), e com seus supervisores, na qual ele discute em detalhes suas experiências e sentimentos durante o trabalho de campo. Os objetos que ele colecionou (54) e as fotografias originais que ele tirou em sua pequena câmera de bolso Kodak (71) são mantidos no Museu de Cambridge (com cópias impressas em vários outros arquivos em Londres, Oxford e Vanuatu).

Apesar da tristeza por perder seu melhor e mais brilhante aluno, o time da casa em Cambridge rapidamente legitimou o legado de Deacon. Um fundo foi estabelecido em seu nome, e Haddon contratou uma colega, Camilla Wedgwood, para trabalhar com as notas de campo de Deacon e editá-las em um volume, que foi publicado em 1934 sob um título adequado para a antropologia salvacionista da época: *Malekula: A Vanishing People in the New Hebrides* (Malekula: Um Povo em Desaparecimento nas Novas Hébridas). Haddon e Wedgwood também editaram um longo artigo para o jornal do Royal Anthropological Institute (Deacon and Wedgwood, 1934). Depois de terminar seu trabalho

7 N.T.: uma das complicações da Malária.

editorial, Wedgwood depositou todos os cadernos de campo de Deacon, cerca de 50 volumes diferentes de todas as formas e tamanhos, e os outros materiais com os quais estava trabalhando, juntamente com suas próprias notas de pesquisa, nos arquivos do Royal Anthropological Institute, em Londres⁸.

Deacon usava pequenos cadernos para registrar a língua local, em palavras e histórias. Ele usava cadernos pautados para anotar histórias orais e transcrever músicas rituais, e blocos de anotações simples para fazer anotações e desenhar. Ele também produziu uma série de desenhos e pinturas em folhas soltas, principalmente de objetos rituais, ao lado de um extenso número de folhas documentando árvores genealógicas, utilizando o método genealógico, originalmente desenvolvido por Rivers. Em 2012, a coleção RAI Deacon recebeu o status de patrimônio documental pelo programa Memória do Mundo da UNESCO⁹.

Além do texto

“Escrever é tão irreal, tão terrivelmente irreal, dando a ilusão de movimento à quietude e à tranquilidade, e retendo o desejo e a visão e o fresco e claro brotar das coisas.”¹⁰

Não obstante a tragédia de sua morte precoce, o arquivo de Deacon nos permite explorar o processo de pesquisa e escrita, e os emaranhados de imagem e texto como métodos de conhecer e estudar. É fundamental para essa compreensão entender como esse arquivo foi manipulado muitas vezes por muitos interlocutores diferentes. *Malekula: A Vanishing People in the New Hebrides* é um texto estranho, uma combinação de notas de campo de Deacon e cartas pessoais a seus conselheiros, com ocasionais notas de rodapé editoriais de Wedgwood. Está escrito no tempo

8 Este relato biográfico foi editado e ampliado a partir de uma biografia de Deacon que escrevi para o banco de dados do Museu de Arqueologia e Antropologia de Cambridge em 2003 como parte de um projeto de pesquisa fotográfica financiado pela Getty Foundation, sob a direção da curadora sênior Anita Herle.

9 <http://www.unesco.org/new/en/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/register/full-list-of-registered-heritage/registered-heritage-page-1/arthur-bernard-deacon-1903-27-collection-ms-90-98/>

10 Deacon escrevendo para Gardiner, a bordo do navio a vapor Ormonde navegando para Malekula, 25 de agosto de 1925 (Gardiner 1984:15).

presente sobre uma cultura que Deacon obviamente sentiu que já estava no passado. Ele comentou com exasperação em uma carta a Haddon que “todos foram levados pelo brilho da civilização – fuzis, gim, rum, relógios, tochas elétricas, leite condensado, carne enlatada (ambos consumidos em quantidades consideráveis); o preço do algodão, os feitos dos comerciantes, estes estão se tornando cada vez mais os principais interesses dos nativos”¹¹. O trabalho de Deacon deve ser entendido à luz da agenda “salvacionista” de seu tempo. As culturas tradicionais eram percebidas em declínio irreparável e era tarefa autodeterminada dessa geração de antropólogos registrar tradições antes que elas desaparecessem completamente.

O livro, como uma enciclopédia robusta da vida cotidiana em Malakula, foi criticado quase desde o início. O antropólogo de Cambridge John Layard, que havia trabalhado em Malakula dez anos antes e havia emprestado suas notas de campo a Deacon, ficou horrorizado ao receber as provas para revisão e descobrir que Wedgwood havia involuntariamente incorporado suas notas nas de Deacon e citou-as sem créditos. Ele ameaçou a Routledge com uma ação legal, a menos que lhe permitissem inserir uma errata no texto com seu próprio prefácio. Assim, as páginas da primeira edição são intercaladas com anotações e críticas (ver Geismar, 2006:539)¹².

Essas trocas ressaltam a intensa incerteza que cercou a transformação das notas de campo de Deacon em uma etnografia oficial. Deacon partiu para Malakula, em 1926, cheio de energia juvenil, mas logo ficou desiludido e sobrecarregado. O paradigma da “antropologia salvacionista”, de preservar e recolher o que estava se perdendo rapidamente, forneceu uma meta-narrativa para sua experiência de trabalho de campo. A cultura local, como ele a percebia, estava em declínio devido à influência dos missionários e aos interesses dos comerciantes ociden-

11 Citado no prefácio de Haddon (1934:xxi).

12 Haddon responsabilizou Wedgwood, ao escrever pedindo desculpas a Layard: “Eu não tinha ideia de que Camilla tinha feito essa palhaçada com seu material escrito. Eu disse a ela para citar Deacon o máximo possível e agora descubro que o parafraseou em quase tudo, e ainda fez o mesmo com você. Evidentemente ela não tem o menor senso de honestidade editorial.” Carta de Haddon para Layard, 26 de março de 1934, Haddon Collection, Deacon papers, 160012, Cambridge University Library Manuscripts Collection.

tais. Grupos linguísticos inteiros estavam morrendo de doenças introduzidas pela colonização. A área onde ele morava estava infestada de mosquitos da malária. Deacon foi profundamente ambivalente em relação à antropologia durante seu trabalho de campo, Wedgwood foi ambivalente durante sua edição e Layard foi um leitor ambivalente. À luz dessa falta de confiança, talvez seja mais produtivo olhar para esses textos como extensões de uma prática exploratória, talvez até mesmo como esboços. Não é por acaso que este é um momento em que alguns antropólogos estavam começando a se desvincular das ciências naturais para construir os paradigmas interpretativos das ciências sociais. Em uma de suas cartas a Margaret Gardiner, Deacon comentou:

“É tão diferente na física e na química – ali você tem uma vasta estrutura de teoria realmente bonita, verificada experimentalmente em um enorme número de maneiras, e tão indubitavelmente verdadeiras, suponho, quanto qualquer coisa do tipo que se possa pensar – então a pesquisa tem um grande holofote teórico, há coerência e direção. Aqui (na etnologia) é tudo uma bagunça – suspeito que a maioria dos etnólogos sejam maus historiadores, maus psicólogos ou maus romancistas [citado em Gardiner, 1984:44-45].”

Ao nos afastarmos do trabalho publicado de Deacon e olharmos para o restante de seu arquivo, especificamente seus desenhos, podemos reconstruir não apenas alguns dos modos de vida tradicionais dos malakulanos, mas também o processo de pensamento do antropólogo iniciante que estava usando o trabalho de campo como ferramenta do empirismo e uma forma de crítica reflexiva que precipitou uma “crise de reconhecimento nas ciências humanas” (Marcus e Fischer, 1986:7). De fato, podemos pensar no paradigma salvacionista como uma crise representacional *avant la lettre*.

Em um volume editado por W.H.R. Rivers, intitulado *Essays on the Depopulation of Melanesia* [Ensaio sobre o despovoamento da Melanésia] (1922b), missionários, comerciantes e etnólogos discutiram teorias contemporâneas de declínio populacional na região e concluíram que a rápida diminuição dos povos da Melanésia foi resultado dos efeitos negativos do colonialismo, missionários e comércio que trouxeram doenças, álcool e inovações prejudiciais em roupas, habitação e alimentação, resultan-

do em uma profunda mudança no estado psicológico dos povos nativos e uma “perda de interesse pela vida” (Rivers, 1922a: 97). O papel paradoxal do antropólogo era, portanto, documentar e registrar o que estava desaparecendo. Preservar e, ao mesmo tempo, facilitar o desaparecimento do registro documental:

“Mesmo que se decidisse destruir totalmente a antiga religião, não há como enfrentar as dificuldades com muito sucesso a não ser por meio de um estudo dessa religião e da atitude mental sobre a qual as antigas práticas religiosas repousavam, pois essa atitude irá inevitavelmente influenciar a recepção da nova religião. Se, por outro lado, for decidido preservar elementos da antiga religião que não estejam em conflito com a nova, este estudo é ainda mais essencial. Como pode ser possível decidir se uma prática nativa deve ser preservada a menos que a natureza da prática seja completamente compreendida e suas relações com outros aspectos da cultura nativa sejam percebidas? Qualquer que seja a política adotada em relação à religião indígena, é de suma importância que essa religião seja compreendida e que, mesmo que não haja um esforço conjunto para estudar as religiões nativas, sejam encorajadas tentativas nesse sentido feitas por missionários individuais. [Rios, 1922a:112]”

Deacon estava ciente dessa missão e experimentou seus paradoxos. Por exemplo, ele foi encarregado por Haddon de coletar crânios para o Museu de Arqueologia e Antropologia de Cambridge, o que ele fez, mesmo quando lamentava o desaparecimento de aldeias inteiras, clãs e até grupos linguísticos. Esse declínio vertiginoso gerou não apenas coleções de objetos, mas todo o projeto antropológico da época. Deacon fez uso exemplar do método genealógico desenvolvido por Rivers em Cambridge para registrar extensas árvores genealógicas e histórias de famílias e linhagens que, segundo ele, estavam chegando ao fim. Ele escreveu a Haddon: “nada aconteceu desde que cheguei aqui, exceto funerais, tudo está acabado, ou está acabando, nas Novas Hébridas. Estou apenas conseguindo o que posso antes que tudo desapareça.”¹³ A hesitação e até a natureza oculta dos esboços se adequavam perfeitamente a esse tempo incerto.

13 Carta a Haddon, 25 de janeiro de 1927, Ambrym, Haddon Collection, Deacon Papers, envelope 16001, Cambridge University Library Manuscripts Collection.

Esboçando corpos, incorporando esboços

Com um olhar artístico aguçado, a prática visual foi evidentemente importante para Deacon durante seu trabalho de campo e foi uma das maneiras pela qual ele explorou os métodos e ideias nos quais havia sido treinado em Cambridge. Em seus cadernos, Deacon usou esboços de várias maneiras diferentes. Ele usou o desenho no campo como esquema, como forma de anotação e como forma de planejamento. Este é um correlato interessante de suas práticas fotográficas. Ele tirou apenas 71 fotografias e usou muito mais o desenho como auxílio visual. Por exemplo, fica bem claro pela ausência de fotos, apesar da força do gênero na época e de sua coleção de crânios para o museu, que Deacon não se comovia com o gênero da fotografia antropométrica como ferramenta de classificação racial. Em vez disso, mesmo esse estilo antropométrico de fotografia foi cooptado para expressar a ambivalência e a solidão de Deacon ao contemplar o projeto de antropologia salvacionista.

Isso é perceptível na Figura 3 onde, embora em conformidade com as convenções do olhar antropométrico, Deacon também resiste a esse quadro, legendando a foto como “O Último Sobrevivente do Clã Melpmes, Telvu-Suaga Kabat Wuk. Vista Lateral da Cabeça”. A intencionalidade da documentação da antropologia física é aqui parcialmente subvertida por uma narrativa mais dominante de declínio cultural e também por uma interação pessoal na qual esse homem é apresentado como um indivíduo nomeado em vez de apenas um exemplar racial. Apesar das affordances [dos recursos] da fotografia como ferramenta de documentação racial por excelência, Deacon usou esse gênero para marcar uma posição muito diferente. É revelador que tanto suas notas de campo quanto os escritos publicados contenham pouca discussão escrita ou ênfase na antropologia física.



Figura 3: O último sobrevivente do clã Melpmes, Telvu-Suaga Kabat Wuk. Vista lateral da cabeça. Foto de Deacon, reproduzida em Deacon (1934: chapa 11.3).

Dado esse desinteresse, ou mesmo subversão, do projeto de antropologia física, fiquei surpresa ao descobrir em um dos cadernos de Deacon (MS90/2/B) uma série de esboços que expressam interesse por questões muito particulares para a antropologia física, mostrando que Deacon estava pensando e se engajando muito claramente com a teoria darwiniana e sua aplicação às teorias da evolução (mesmo na época em que isso estava sendo rejeitado em Cambridge), e que ele não estava completamente desvinculado dos métodos visuais que permitiam aos antropólogos focar seu olhar intimamente sobre os corpos de seus interlocutores (Figura 4). Página após página, seus cadernos pessoais estão cobertos com esboços de orelhas sem corpo. A atenção a esses órgãos sugere um tipo de intimidade diferente da fotografia mais formal de Telvu-Suaga Kabat Wuk, na qual Deacon provavelmente estava sentado perto das pessoas, com permissão para examinar seus rostos, desenhando casualmente enquanto conversavam. Como na fotografia antropométrica de Telvu-Suaga Kabat Wuk, os donos das orelhas também são nomeados. Essa intimidade vem junto com seu interesse em desenhar a forma específica de certas orelhas rastreando a presença de uma “hélice dobrada e uma anti-hélice”, termos que ele anota nos desenhos.



Figura 4: Desenhos de orelhas com anotações, indicando tanto os nomes dos indivíduos, como características físicas das orelhas. Anotações: rainbow+mbat imeet; (orelha superior) ligeiro alargamento; Masenrean; anti-helix = em nível para hélice; pl of attachment; (orelha média) sobredobra distinta; sem sobredobra; depressão leve; pt att. Anti-helix deprimida abaixo do nível da hélice. Ângulo 1; (orelha inferior) MILIAG Albino at Venian, homem e sua mãe albinos. LOKON MS 90/2/1632

Os esboços indicam uma compreensão particular do desenho como veículo de íntima e detalhada conexão com a teoria científica. Nas páginas iniciais de *Descent of Man* [trad. bras.: *A Origem do Homem e a Seleção Sexual*] (1871), tratado sobre as origens evolutivas dos seres humanos, seleção sexual e raça humana, Darwin usou como exemplo “uma pequena peculiaridade no ouvido externo”, uma pequena projeção da margem dobrada para dentro da hélice. Darwin considerou isso como “um vestígio de orelhas anteriormente pontudas” e um indicador da relação dos seres humanos com os macacos. Seguindo Darwin, a hélice dobrada (sobre si mesma) foi considerada pelos antropólogos como um retrocesso evolutivo, interessando descobrir isso entre os chamados povos “primitivos”.

Em um artigo de 1907, intitulado “The Head of an Aboriginal Australian” [A cabeça de um aborígene australiano], D.J. Cunningham, professor de anatomia da Universidade de Edimburgo, observou que “o ouvido externo é distintamente humano em todos os seus elementos e partes, embora também exiba em pequeno grau certos caracteres antropoides; além disso, se considerarmos a aurícula humana como passando por um processo de desenvolvimento retrógrado, o ouvido australiano aparentemente seguiu esse caminho em maior extensão do que o ouvido europeu” (1907:53). O artigo é ilustrado com uma chapa fotográfica apresentando uma montagem de orelhas, posicionando visualmente as conexões entre macacos e povos aborígenes (Figura 5). Deixando de lado nosso próprio desgosto por esse tipo de práticas ilustrativas comparativas (e sua questionabilidade científica), Deacon pode ter pensado nesses argumentos esboçando os ouvidos daqueles em sua companhia em Malakula (certamente não havia recomendação para prestar atenção especial aos ouvidos no *Notes and Queries*). No entanto, ao mesmo tempo, esses esboços são anotados com os primeiros nomes das pessoas e encontram-se em páginas intercaladas com desenhos de artefatos rituais e notas sobre magia, saúde, veneno e doença, sugerindo um envolvimento mais visceral com a corporalidade malakulana e um respeito mais íntimo pelas pessoas a quem essas orelhas estavam presas (Figura 6).



Figura 5: Imagem do artigo de Cunningham sobre “A cabeça do Aborígene australiano”, revista do Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland, 1907: Vol XXXVII, placa IX. A legenda diz: “A cabeça de um aborígene australiano. Fig.2. Orelha externa de Boco. Fig. 3. Orelha externa de australiano (A); fig.4. Orelha externa de australiano (B). fig.5. Orelha externa de gorila. Fig.6. Orelha externa do chimpanzé. Fig.7. Orelha externa de orangotango.”

Essas orelhas indicam um momento de transição para a antropologia à medida que ela se afasta das ciências naturais, passando de interesses em evolução para interesses em psicologia social, difusão e sociologia (Urry 1985). As orelhas são esboçadas, colecionadas, mas é revelador que não haja nenhuma indicação do interesse de Deacon por elas em suas próprias notas de campo, ou nos textos que foram eventualmente publicados. Interpreto isso como um caso que parece impossível de traduzir para um texto formal. Esses esboços não foram considerados evidências confiáveis como documentação antropológica, mas demonstram explorações mais especulativas de Deacon em antropologia física, maneiras de trabalhar palavras-chave de seu contexto disciplinar (“hélice dobrada”). Deacon podia observar, registrar e chamar a atenção de seus interlocutores. Mas nem ele, nem Wedgwood podiam, ou queriam, traduzir isso em um pensamento exegético mais conclusivo, especialmente considerando o paradigma e a política de crescente relativismo e historicidade que dominava a antropologia da época. Apesar de desenhar orelhas de diversas pessoas ao longo de várias páginas de seu caderno, há uma indeterminação nesses esboços. De muitas maneiras, eles representam um impasse visual – não se traduzem em outros registros de conhecimento ou informação; não podem ser traduzidos ou usados como ilustrações (Figura 7).



Figura 6: Intercalado entre os desenhos de orelhas, em MS 90/2/1619, Deacon copiou esta imagem com a legenda “Ternes Malau, [Malau = peru do mato] uma máscara do Nalawan. A máscara tem pouco mais de 2,4 metros de altura. É extremamente pesada e só pode ser usada por alguns minutos”.



Figura 7: Decalque da face esculpida de um tambor. Lápis de cera “Nevet” em papel de embalagem. MS 9517.

Entretanto, apesar desse fracasso, para Deacon, há maneiras pelas quais outras imagens esboçadas desempenharam um papel na consolidação de conhecimentos acadêmicos e antropologicamente disciplinados que evitam as expectativas mais literais de como esboços como as orelhas podem, ou não, ser traduzidos em teorias antropológicas, que se concentram em como o desenho, assim como a fotografia, pode ser entendido como uma representação de outros corpos, mas principalmente como uma forma incorporada de conhecimento que contribui para um sentido de escala ou posicionamento durante o trabalho de campo. Ao lado da exploração da teoria científica, Deacon usou o desenho como um caminho resolutamente material para a cultura que estava estudando. Seus desenhos não ficaram apenas nos cadernos de campo, mas também migraram para outras mídias. Por exemplo, entre seus papéis estão uma série de imagens das faces esculpidas de tambores de gongo decalcadas, esfregando giz de cera preto em papel de embalagem reciclado de seus próprios embrulhos. Sua presença no arquivo fornece uma sensação de escala para as imagens visuais que foram perdidas da fotografia do trabalho de campo nessa época (Deacon trabalhou com uma pequena Kodak de bolso usando negativos padrão que forneciam uma escala e profundidade de campo uniformes a todas as suas imagens) (Figura 8).



Figura 8: Decalque de corpo inteiro da figura Nimangki. MS 95/9/.

Em vez disso, esses decalques nos fornecem uma noção do tamanho “real” da face do tambor e, por extensão, uma sensação do envolvimento físico de Deacon com o tambor através do processo de transferência de uma imagem da madeira para o papel, com giz de cera. O verso do papel nos dá outra impressão tangível da presença de Deacon no campo – essas imagens são feitas com papel de embalagem reciclado arrancado de um pacote enviado ao etnógrafo por rotas comerciais – e seu desejo de fazer uso desses preciosos pedaços de papel, para salvar esses cuidadosos vestígios de casa, é quase palpável. Aqui, esbo-

çar torna-se uma forma multifacetada de colecionamento – uma transferência literal da face do tambor para papel de embalagem, um momento íntimo de consolidação para o antropólogo saudoso (Figura 9).

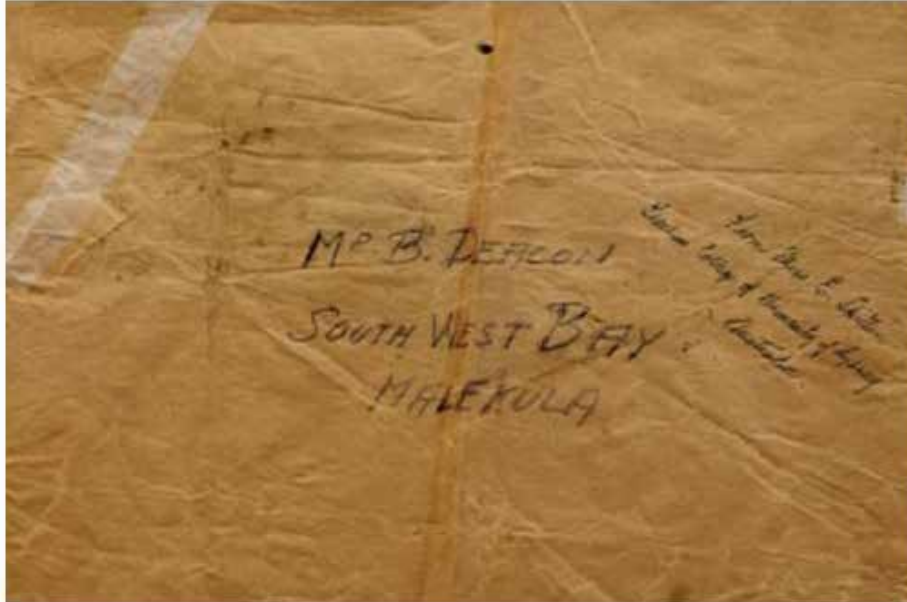


Figura 9: Detalhe do reverso mostrando o nome e endereço de Deacon. MS 95/9/.

Esboçando Lugar e Espaço

Para Ingold, “a prática do desenho tem pouco ou nada a ver com a projeção de imagens e tudo a ver com andar – abrir um caminho através de um terreno e deixar um rastro, na imaginação e no chão, de uma forma muito semelhante ao que acontece quando se caminha em um mundo de terra e céu” (2011:178). Deacon também utilizou o desenho como forma de se localizar, não apenas mais abstratamente no espaço ou em relação aos objetos culturais que o cercam, mas também dentro de um ambiente específico. Em outro caderno há uma série de desenhos que parecem ter sido feitos do ponto de vista da água enquanto ele percorre a costa de Malakula em uma canoa ou bote baleeiro. Páginas e mais páginas, desenhando e anotando enquanto passava pelo litoral (Figura 10).¹⁴

14 Não fiquei surpresa ao imaginar Deacon desenhando de dentro de uma canoa. De fato, para o frontispício do livro sobre John Layard, em que fui coautora, usamos uma imagem que ele havia tirado com sua volumosa câmera de dentro de uma pequena canoa (Geismar e Herle, 2010:3). Em Malakula e nas pequenas ilhas que a cercam, as canoas são máquinas de movimento através e ao redor do espaço e do lugar; são pontes estáveis entre a água e a terra.



Figura 10: Esboços da costa de Malakula, “[nível superior]: colinas distantes; [nível médio]: alcance distante; baía; d.n.; [nível inferior]: baía” intercalados em um caderno com notas sobre termos de parentesco, nomenclaturas e genealogias MS 90 /7/H33A.

Estar no arquipélago de Vanuatu é uma experiência que equilibra continuamente estar em terra com estar no mar. Uma percepção visual da terra, vista do mar, é vital não apenas para encontrar o caminho, mas também para entender como ser e com quem se conectar. Pontos, promontórios e penhascos são frequentemente os marcadores de fronteira dos territórios dos clãs e marcadores significativos para delinear o acesso ao litoral, recifes e praias. Uma vista do mar é muitas vezes a única maneira pela qual esse sentido visual do litoral pode ser apreendido. A densa folhagem da exuberante floresta tropical exige uma maior conscientização dos marcadores de lugar. Somente a partir do mar esses afloramentos rochosos, a topologia relativa de colinas e montanhas, baías e enseadas, podem ser plenamente percebidos e compreendidos para formar uma cartografia específica. Para a população local, cada promontório significa um marcador de fronteira entre áreas pertencentes a grupos de parentesco. Estar em uma paisagem litorânea, do interior, exige um sentido de localização que muitas vezes remete à experiência de se deslocar entre lugares por canoa. As conexões das pessoas com a terra são traçadas como subindo e descendo do mar para as colinas. A própria consciência de Deacon das genealogias e árvores genealógicas que ele estava coletando exigia uma compreensão de como os lugares eram marcados e reconhecidos localmente. Esboçar aqui é uma maneira de gerar uma compreen-

são de referência de criação de lugares [place-making] e uma maneira de entender e localizar o conhecimento sobre lugares específicos.

Ao mesmo tempo, essas imagens são mais do que apenas condutores imersivos transferindo a experiência de Deacon para o papel ou refletindo sua crescente compreensão das tecnologias locais de criação de lugares. Assim como Deacon estava pensando nas teorias da antropologia física com a qual se familiarizara em Cambridge, ele também deve ter sido influenciado pelas convenções pictóricas da paisagem dentro do gênero de ilustração, que remontam ao trabalho dos artistas que acompanharam o Capitão Cook em suas viagens ao Pacífico e que também estabelecem um certo tipo de perspectiva cartográfica dentro da chamada “Era do Retrato do Mundo” (Heidegger, 1977). Em outro bloco de esboços estão vários desenhos também feitos do ponto de vista da água traçando o litoral de Malakula, com anotações. Em sua famosa análise das tradições artísticas e legados das viagens de Cook, Bernard Smith (1950, 1985) analisa as convenções burlescas subjacentes à “documentação” das paisagens do Pacífico por artistas como Sydney Parkinson e William Hodges.

Enquanto as imagens de Parkinson refletem o imperativo cartográfico e documental das viagens de descoberta do capitão Cook, Smith observa que Hodges era particularmente adepto de combinar o documentário com o pitoresco “sem sacrificar as exigências de ambos” (1950:73) (Figura 11).

O “registro pictórico fiel” foi assim impregnado de idealismo iluminista e romantismo sobre os climas tropicais do Pacífico e seus povos. Esboços e desenhos eram tão mediados pelo “olhar cul-

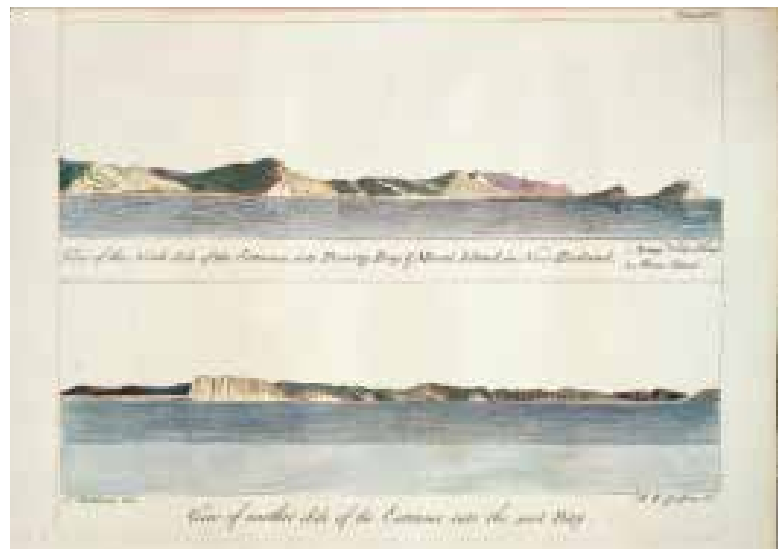


Figura 11: Uma vista do lado norte da entrada em Poverty Bay e Morai Island, na Nova Zelândia. 1. A cabeça do jovem Nick. 2. Ilha Morai. Vista de outro lado da entrada da referida baía. Placa XIV. [Londres, 1784]. Parkinson, Sydney, 1745-1771: Um diário de uma viagem aos Mares do Sul, no navio de Sua Majestade, “The Endeavour”. Transcrito fielmente dos papéis do falecido Sydney Parkinson. Londres; impresso por Charles Dilly, no Poultry, e James Phillips, no George-Yard, 1784. Ref: PUBL-0037-14. Biblioteca Alexander Turnbull, Wellington, Nova Zelândia. <http://natlib.govt.nz/records/22725530>. Reproduzido com permissão.

tural” do artista quanto pinturas e gravuras acabadas feitas mais tarde, nas Ilhas Britânicas (ver Geertz, 1976). O trabalho de Smith foi importante para desvendar a “cultura visual” das primeiras viagens do Pacífico e entender as maneiras pelas quais as narrativas discursivas, políticas e culturais foram incorporadas no âmbito artístico da produção do nascente gênero “documentário”. Seu trabalho antecipa uma segunda onda de análise que busca incorporar essas viagens nas perspectivas do Pacífico (Dening, 1980; Salmond, 2003; Thomas, 1997). Acho que está bastante claro que, assim como Deacon estava pensando nas teorias da antropologia física com as quais se familiarizou em Cambridge, ele também foi influenciado por uma compreensão internalizada de que esboçar ou desenhar no campo era em si uma convenção visual que se tornou uma parte da antropologia, tanto quanto fazia parte da experiência pessoal do pesquisador de campo. É impressionante, considerando como costumamos pensar o esboço (como uma versão espontânea e imediata da experiência direta do artista em seu ambiente), como os desenhos de Deacon são genéricos e convencionais: apesar do fato de estarem ancorados no imediatismo da experiência de um trabalho de campo tão distante do lugar e da história do próprio autor, eles são também obras de gênero, um conjunto de peças de um antropólogo atento registrando de maneira apropriadamente “antropológica”.

Esboços de desenho de areia

Há, no entanto, uma exceção dentro do corpus da prática visual de Deacon, e esse grupo de esboços e desenhos reúne todos os outros gêneros descritos aqui (Figura 12). Uma das contribuições de Deacon mais importantes para a antropologia foi sua extensa documentação dos desenhos de areia das ilhas de North Central New Hebrides (agora Vanuatu), mais especialmente das ilhas de Malakula, Ambrym e Ambae (ver Huffman, 1996). Desenhos de areia são talvez a melhor forma de esboços complexos – os desenhos são marcados momentaneamente na areia ou terra, desaparecendo quase tão logo são finalizados. Como esboços de campo, eles demonstram o processo de conhecer através do desenho, em vez de simplesmente produzir um

objeto fixo de contemplação. Deacon estava claramente encantado com essas formas geométricas que ele via como exemplos visuais da difusão cultural no Sudoeste do Pacífico que ele havia sido treinado para documentar. Em suas cartas, ele deixou claro que considerava essa documentação sua contribuição mais “original”. Ele registrou 118 desenhos diferentes, observando o significado mítico dos desenhos e o papel que eles desempenhavam ao permitir o acesso ao mundo dos mortos e dos espíritos ancestrais. Muitos desenhos estão ligados ao imaginário de sociedades secretas, enquanto outros são representações de pássaros, animais, peixes e plantas. O conhecimento incorporado ou pensamento visual necessário para completar esses desenhos transitórios requer um trabalho de memória sofisticado que começa na infância com os desenhos mais fáceis e progride para os desenhos mais esotéricos, que só podem ser adquiridos pelos homens através de um processo de iniciação ritual. O próprio processo de inscrição visual de Deacon traçou literalmente uma história de vida do desenho na areia, desde seus momentos mais efêmeros, passando pelas lentes científicas da padronização documental, para criar modelos duradouros para imagens futuras. Essa mudança, da indeterminação para o predeterminado, refletiu o próprio caminho visual de Deacon através da antropologia. Assim como o desenho na areia era uma forma de saber em Malakula, também se tornou o modelo para um novo tipo de inscrição antropológica que se situava no chão, no campo (Figura 13).

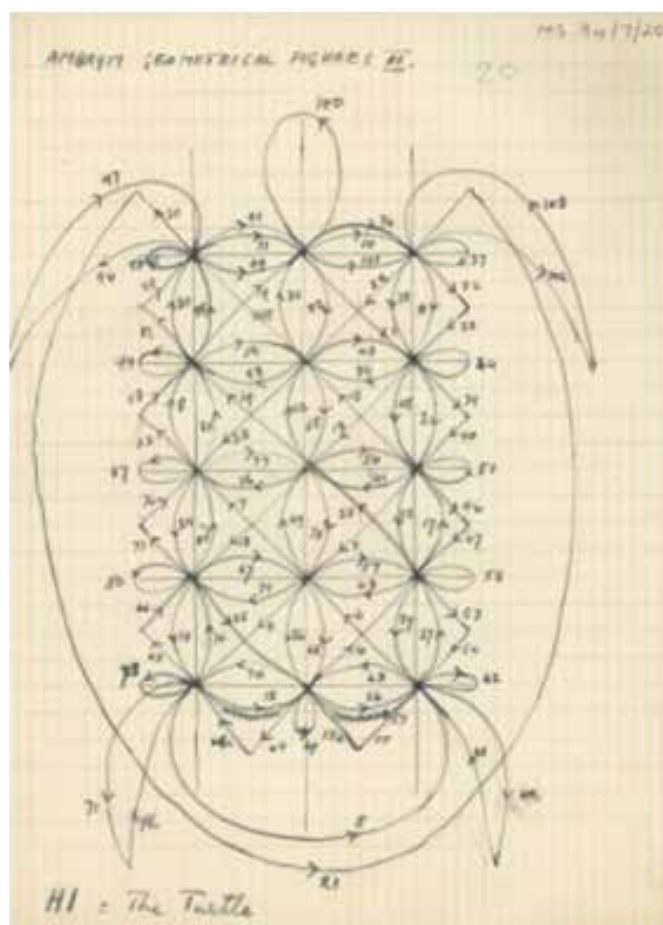


Figura 12: Desenho de areia esquematizado mostrando a figura geométrica Ambrym chamada “A Tartaruga” MS 94/7/20.

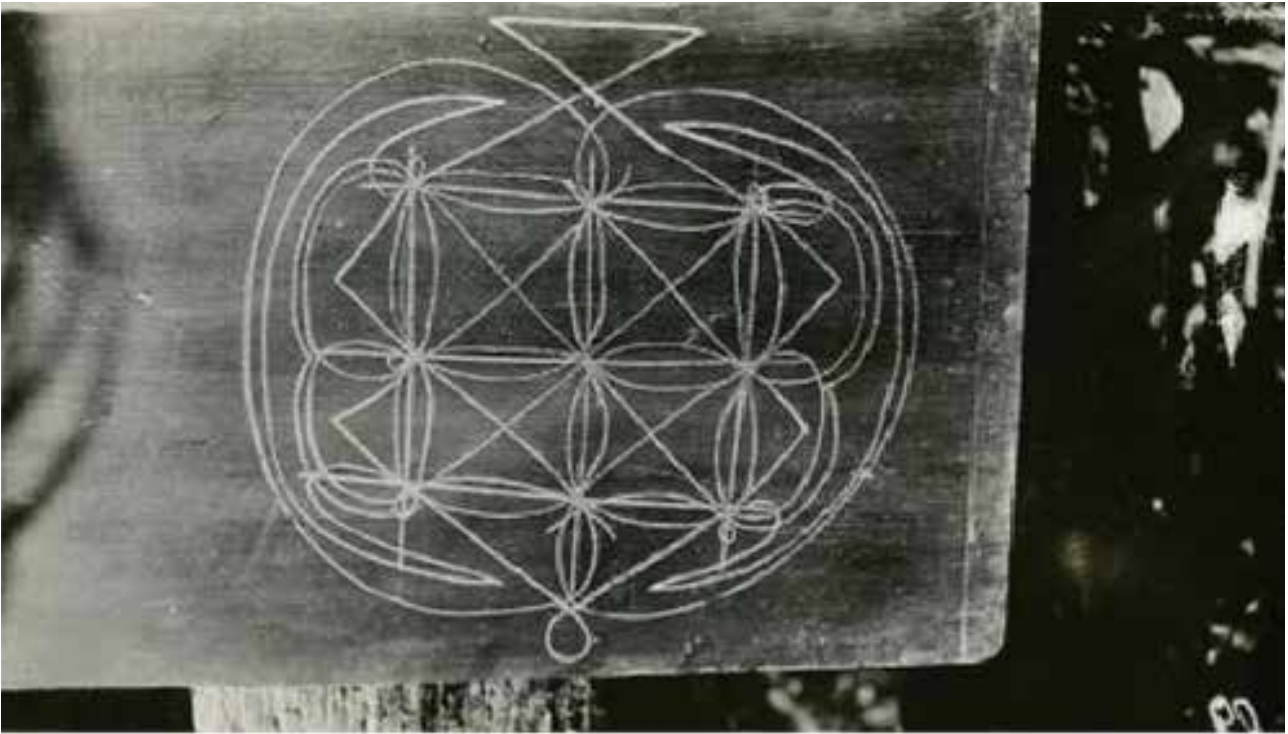


Figura 13: Um desenho geométrico (desenho de um peixe “nimbumbuk”) em um quadro-negro em Seniang, fotografado por Deacon RAI 3864

Deacon observou que no processo de criação de um desenho na areia, “o dedo nunca percorre verdadeiramente a mesma rota duas vezes” (1934:133). Sua própria documentação iniciou um processo exploratório de esquematização e padronização desses desenhos que, ao contrário de qualquer de seus outros esboços, levou a sério uma tradição visual alternativa e a tornou legível (desenvolvendo, por sua vez, um formalismo sistemático que não teria sido necessário para transmitir o conhecimento de como fazer esses desenhos no centro-norte de Vanuatu). Para os ni-Vanuatu, os desenhos na areia foram aprendidos por meio de transferências intergeracionais de conhecimento, por meio de observação e prática incorporadas. Os desenhos de Deacon criaram um acervo visual que hoje é usado como manual de instruções, mesmo dentro de Vanuatu (Figura 14).



Figura 14: John Teungkon desenhando na areia, Craig Cove, Ambrym, 1999. Fotografia de Stephen Zagala. Reproduzido com permissão.

A esquematização de Deacon de desenhos na areia pode ser vista, continuando seu papel de aluno exemplar, como um correlato visual de um amplo interesse em padrões culturais que se desenvolveram em Cambridge, particularmente sob a influência de Rivers (1914). Nesse contexto, o desenho na areia era mais do que uma tradição visual encantadora, era mais do que uma cultura visual indígena; no contexto de interesse antropológico foi, e é, uma estética visual de padrões que podem ser ampliados, como um fractal, em um quadro mais amplo de interconexão. O desenho na areia incorpora a própria definição de difusão como foi imaginada em Cambridge, na década de 1920: sua natureza transitória exigindo a transferência de conhecimento cultural entre mentes, mediada apenas pela manifestação temporária de imagens. Argumentei em outro lugar (Geismar, 2013: capítulo 1) que o desenho na areia também pode ser visto como uma teorização indígena de conectividade e entrelaçamento cultural e foi, certamente, o reconhecimento da natureza sistemática, porém transitória, dessa prática cultural que inspirou Deacon e outros a vincular essas imagens a outros modelos de transmissão cultural, como o parentesco (ver Rio, 2005; Taylor, 2005). Deacon fotografou, esboçou e delineou cuidadosamente os desenhos, e

pediu à população local para desenhá-los com giz em quadros-negros, que ele então fotografou (ver Geismar, 2006:537-548). A migração do desenho na areia por essas diferentes mídias exemplifica como essas imagens ganham sentido através do movimento: os desenhos exemplificam visualmente narrativas culturais importantes, alguns deles quebra-cabeças que devem ser resolvidos com o desenho na areia (como no caso do desenho do qual metade de um desenho é apresentado pelos espíritos ao falecido, após a morte, e que deve ser concluído para entrar no pós-vida dentro do vulcão de fogo em Ambrym). Ao mesmo tempo, a fragilidade dos desenhos na areia, as maneiras como eles precisavam ser feitos e refeitos, também falavam tanto do imperativo emaranhado tanto de documentar como de salvar. O próprio desenho na areia, como forma indígena de inscrição hesitante, mas significativa, foi, portanto, extremamente relevante para Deacon, não apenas como ilustração da cultura de Malakula, mas como modo de registro e representação.

Conclusão

Os antropólogos estão cada vez mais interessados no desenho como parte do complexo material e representacional que sustenta o encontro etnográfico, mas há poucos relatos que submetem esses desenhos à análise visual ou os localizam na história da disciplina como um gênero emergente da antropologia visual. Como um tipo muito particular de desenho, os esboços de campo são geralmente entendidos dentro de um registro realista como mediadores entre o mundo “real” e a curiosa subjetividade do antropólogo. Taussig descreve o esboço como “literatura modernista que atravessa a ciência da investigação social e serve como meio de testemunho” (2011:1). Aqui o desenho como um processo de testemunho parece auto-evidente: assumimos que é um mecanismo imediato e informal, criando conexões relativamente não mediadas entre o artista, seu lugar e o papel (o desenho como resposta). De fato, seguindo esses quadros teóricos, parece que o esboço tem uma indexicalidade ainda maior do que a fotografia. Os esboços de campo só podem emergir diretamen-

te da experiência de estar lá e, ao contrário da fotografia, não há aparato técnico interveniente. Mas, na verdade, como os exemplos discutidos aqui demonstram, o esboço é uma cultura visual como qualquer outra, repleta de convenções, estilo e incorporando uma multiplicidade de perspectivas culturais.

Em conjunto, o que podemos fazer com os diferentes tipos de imagens que Deacon produziu durante seu curto ano de trabalho de campo? Cada um desses diferentes tipos de desenho demonstra uma preocupação séria e entusiástica em tentar vincular a experiência de estar em Malakula com conversas em Cambridge, no início da década de 1920. Devido à sua morte precoce, o corpus publicado de escritos de Deacon reflete o processo e a parcialidade de sua experiência de trabalho de campo. Poucos outros antropólogos desta época tiveram sua correspondência pessoal e seus cadernos incorporados na forma final de suas monografias publicadas – principalmente porque eles geralmente estavam por perto, como escritores, para traduzir suas pesquisas em textos oficiais. O poder dos diários publicados tardiamente de Malinowski está em sua desconexão com seus outros escritos acadêmicos, mas os esboços de Deacon não podem ser lidos simplesmente como as externalizações pessoais de uma experiência de campo muito subjetiva. Em vez disso, são também mediações e reflexões de ideias antropológicas predominantes e, como mostra o caso dos esboços de desenho na areia, são sincréticos das tradições visuais europeias e malakulanas.

Precisamos localizar esboços de campo dentro da mesma zona de investigação crítica que presta atenção à materialidade e historicidade específicas de outros tipos de prática visual, como o cinema e a fotografia, dentro da antropologia. Os esboços dos antropólogos são geralmente tratados como os documentos de trabalho de campo não mediados e imediatos. Na verdade, eles são muitas vezes notavelmente convencionais. A falta de treinamento e métodos em desenho antropológico em comparação com aqueles que surgiram para o cinema e a fotografia (sem incluir a formação de arqueólogos ou etnobotânicos) de fato produz uma ortodoxia visual que pode remeter a tradições visuais canônicas, aulas de arte anteriores na escola, a leitura de outros livros, a

prática da fotografia e assim por diante. Ao analisar algumas das convenções e formas visuais dentro dos cadernos de esboços de Deacon, enfatizei uma necessidade mais geral de expandir nossas abordagens sobre o desenho no trabalho de campo e nos tornarmos mais criticamente engajados com a natureza real (em vez da simples existência) do desenho como uma ferramenta durante o trabalho de campo. Os desenhos no trabalho de campo nos permitem compreender a qualidade emergente do conhecimento antropológico e as maneiras pelas quais as metodologias de trabalho de campo não apenas mediam entre a subjetividade do pesquisador e a experiência vivida daqueles ao seu redor, mas também trazem a academia para o encontro do trabalho de campo de maneiras tanto convencionais quanto exploratórias.

Capítulo 3

Caderno de exercícios

Patricia Reinheimer e Karina Kuschnir

Antes de começar a oficina, nossa sugestão foi: separe um caderno – também pode ser um arquivo no computador – para anotar suas impressões sobre as experiências. Chamaremos esse caderno/arquivo de “caderno de campo”. O caderno de campo é, na antropologia, uma das ferramentas mais importantes da pesquisa. É nele que anotamos, no calor da hora, sem censuras, o que sentimos e pensamos em relação ao que estamos experimentando durante nossas observações do tema que estamos pesquisando. Esse caderno permite que utilizemos os sentimentos e sensações sobre o que é testemunhado e experimentado na pesquisa para refletir sobre a compreensão do tema e a relação que isso tem com os valores e condutas cotidianas do pesquisador.

A proposta de termos um caderno de campo na oficina online de desenho dizia respeito a percebermos as transformações de nossa fisicalidade e sensibilidade no processo de reconhecimento dos materiais, de nossas habilidades e da relação entre essas coisas com seus processos e os produtos finais, ou seja, os desenhos produzidos ao longo da oficina.

A recomendação foi: anote tudo! Algumas dicas do que observar: as preferências por tipos de materiais (papéis, lápis, pincel, etc.); os temas; o uso de claro e escuro; o uso ou não de perspectiva; as cores; o uso do negativo, entre muitas outras. Também é possível e recomendável que se relacione as percepções internas ao desenho com seu estado de espírito, com os acontecimentos sociais e políticos etc. Isso constituirá material precioso para compreender sua relação com o desenhar, seus materiais, seu olhar e sua percepção como um todo.

Dividimos as tarefas em três tipos de exercícios: a) exercícios síncronos, que podiam ser feitos durante os encontros virtuais; b) exercícios práticos, cuja intenção era desenvolver alguma habilidade manual e perceptiva; c) exercícios lúdicos que esti-

mulassem a imaginação e o olhar para coisas prosaicas como temas para desenhar. Tentamos também em cada aula sugerir filmes e animações como referências de estilos de desenhos distintos.

Todos os desenhos que ilustram os exercícios foram desenvolvidos pelos participantes do projeto de extensão Oficina online de desenho etnográfico, entre novembro de 2021 e março de 2022.

Se você já separou seu caderno, mãos à obra!

Exercício 1

Caderninho com folha A4

Como fazer um mini caderno de uma folha A4 só com dobras. Esse é um exercício rápido que pode ser feito em 5 minutos. Bom para começar a aquecer a turma.

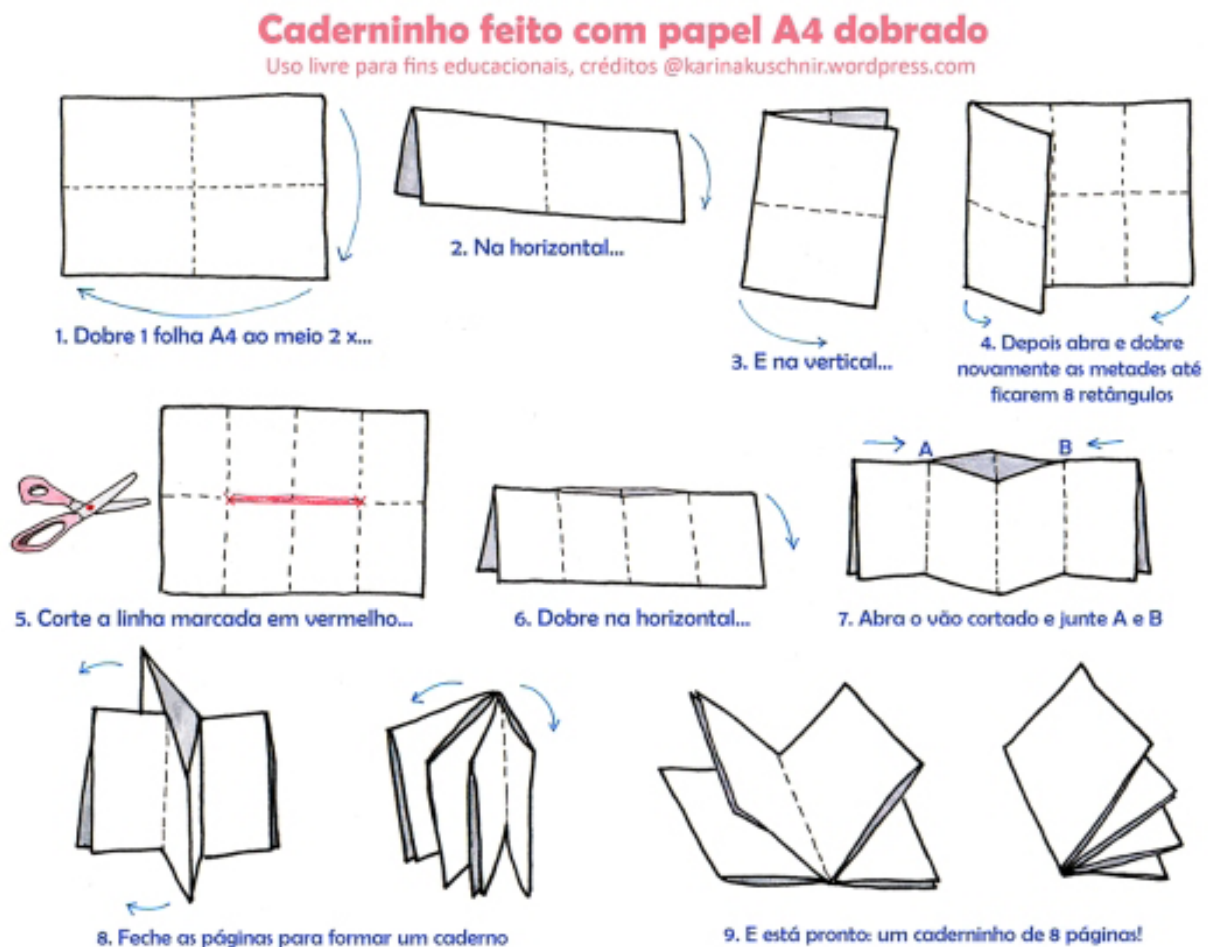


Figura 15: Karina Kuschnir



Figura 16: Chel de Lima

Exercício 2

Círculos e mais círculos!¹

Parte 1: Subdivida uma folha de papel A4 em quatro partes e preencha cada parte com círculos de vários tamanhos. Não sobreponha círculos.

Parte 2: Novamente subdivida a folha em 4 e tente desenhar novamente os círculos, mas dessa vez na direção contrária ao que fez inicialmente.

Parte 3: Repita a parte 1 e a parte 2 com materiais diferentes (canetas bic, canetas hidrocor, pincel e guache, aquarela e vários tipos de papel – guardanapo, jornal, craft, etc.).

O exercício não é tão simples quanto parece. Os círculos são mais difíceis de serem desenhados quanto maior eles forem. As folhas mais finas tendem a se romper se usarmos canetas aguadas ou tinta. A ideia é sentirmos as diferenças no uso dos materiais e entendermos o quanto conseguimos (ou não) controlar nossas mãos.

1 Este e outros 4 exercícios deste caderno foram diretamente inspirados nas propostas de Ralph Ammer (<http://gallery.ralphammer.com/>) traduzidas em Awebic <https://www.awebic.com/como-desenhar/>

VAMOS DESENHAR?



Figura 17: Lorena Wilpert

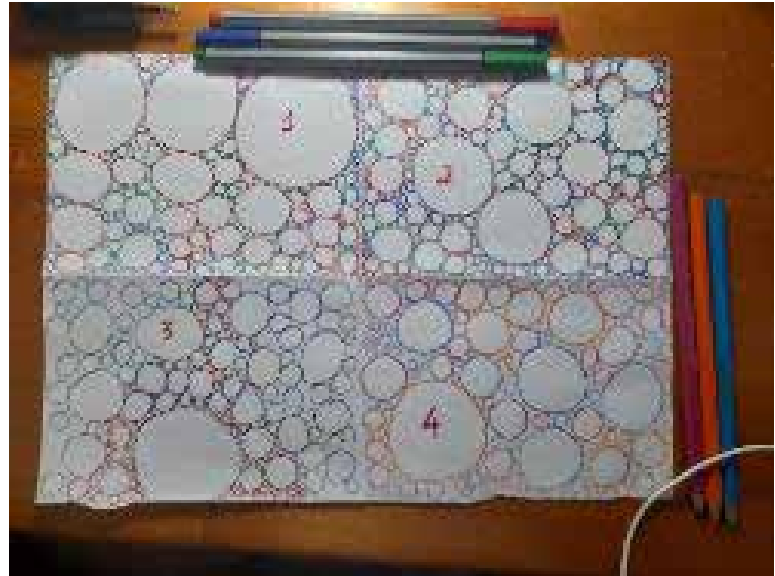
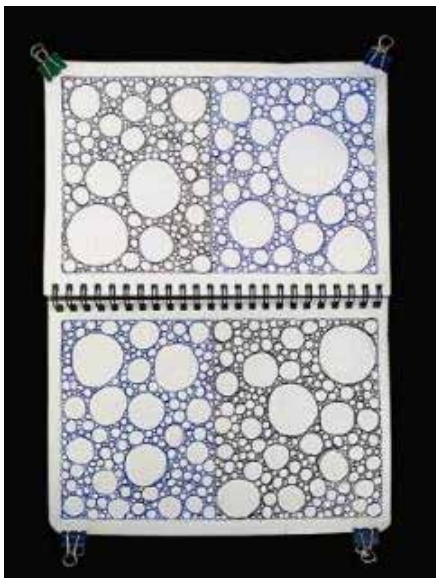
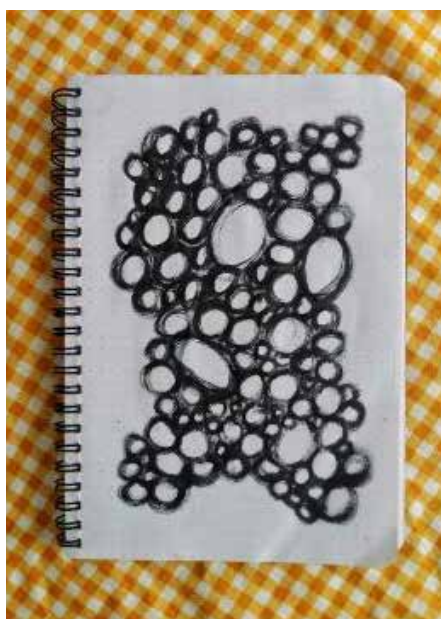


Figura 18: Matheus Piter



Figuras 19: Jessica Nunes



Figuras 20: Jessica Nunes

Exercício 3

Lúdico

Escolha uma tarefa diária para desenhar em uma página A4 ou faça um desenho por dia nas páginas do caderninho feito em aula.



Figuras 21: Raquel Paterman



Figuras 22: Matheus Piter

VAMOS DESENHAR?



Figuras 23: Isabelle Barreto

VAMOS DESENHAR?



Figuras 24: Karina Kuschnir

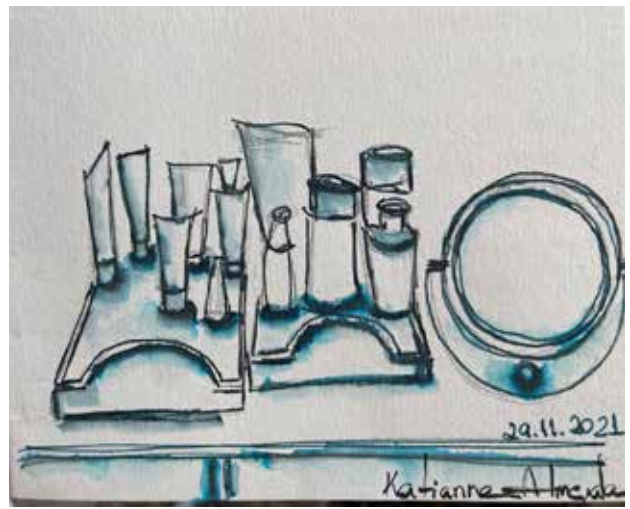


Figuras 25: Breno Taveira

VAMOS DESENHAR?



Figuras 26: Marina Puzzilli Comin



Figuras 27: Katianna de Souza Almeida



Figura 28: Thayane Tavares



Figura 29: Breno Taveira

Caderno de campo

Como foi fazer os círculos? Chato? Cansativo? Divertido? Escreva sobre essa experiência e a da tarefa diária também. Seu caderno de campo deve ser sua melhor amiga nesse processo. Lembre-se de contar tudo.

Sugestão de filme: Com Amor, Van Gogh, 2017.

Aula online da Rachel de Lima: <https://www.youtube.com/watch?v=rCKIfVfaHcU>

Exercício 4

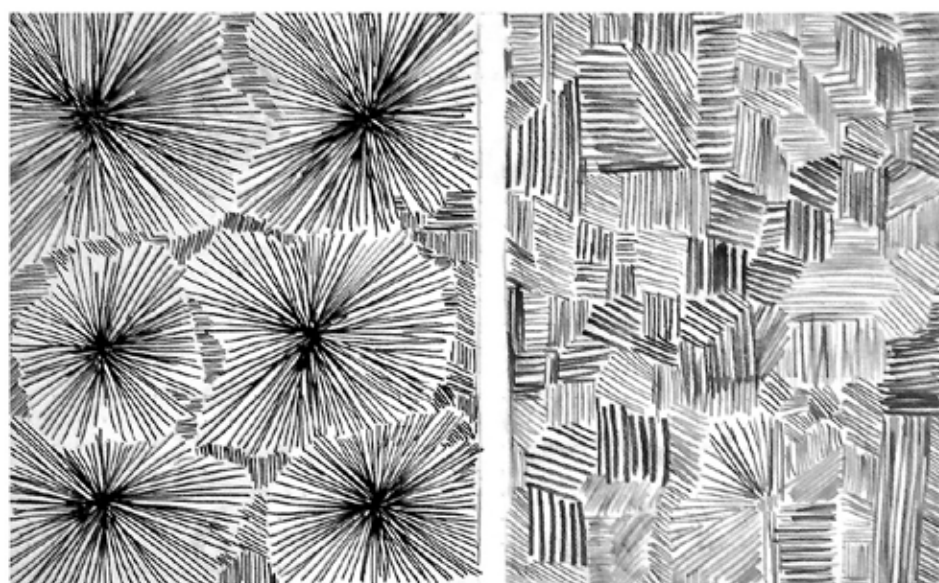
Hachuras

Parte 1: Novamente, subdivida uma folha de papel A4 em quatro partes e preencha cada parte com hachuras. As hachuras são traços paralelos empregados em desenhos, pinturas ou gravuras para marcar sombras e meias-tintas. Na cartografia, as hachuras são convencionadas para representar acidentes e declives do terreno.

Regra: não gire o papel. O objetivo aqui é treinar a mão para fazer hachuras em todas as direções.

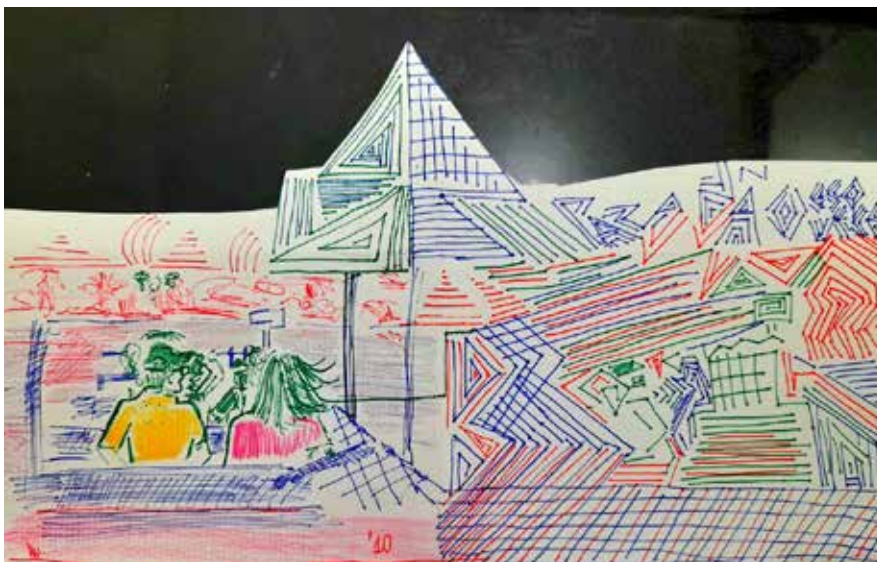
Parte 2: Repita a parte 1 com materiais diferentes (canetas bic, canetas hidrocor, pincel e guache, aquarela e vários tipos de papel – guardanapo, jornal, craft, etc.).

Parte 3: Devido à morfologia de nossos punhos, as linhas diagonais são mais fáceis de fazer que as horizontais ou verticais. Em geral, as pessoas canhotas preferem uma direção enquanto as destros preferem a oposta. Escolha alguns desenhos de artistas conhecidos, tente adivinhar qual mão ela(e) usou e vá na Internet descobrir se ela(e) é/era destra ou canhota(o).



Figuras 30: Hachuras Jessica Nunes

VAMOS DESENHAR?



Figuras 31: Hachuras Matheus Piter

VAMOS DESENHAR?

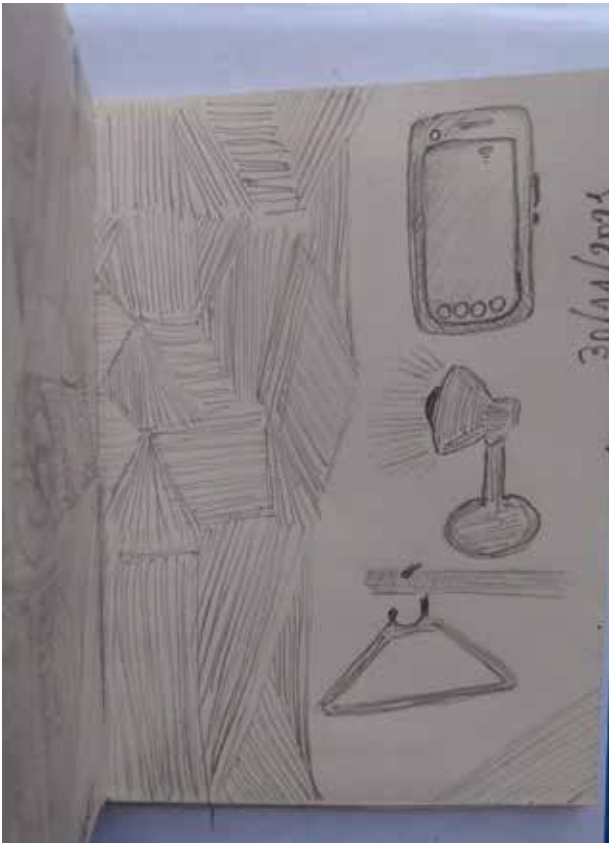
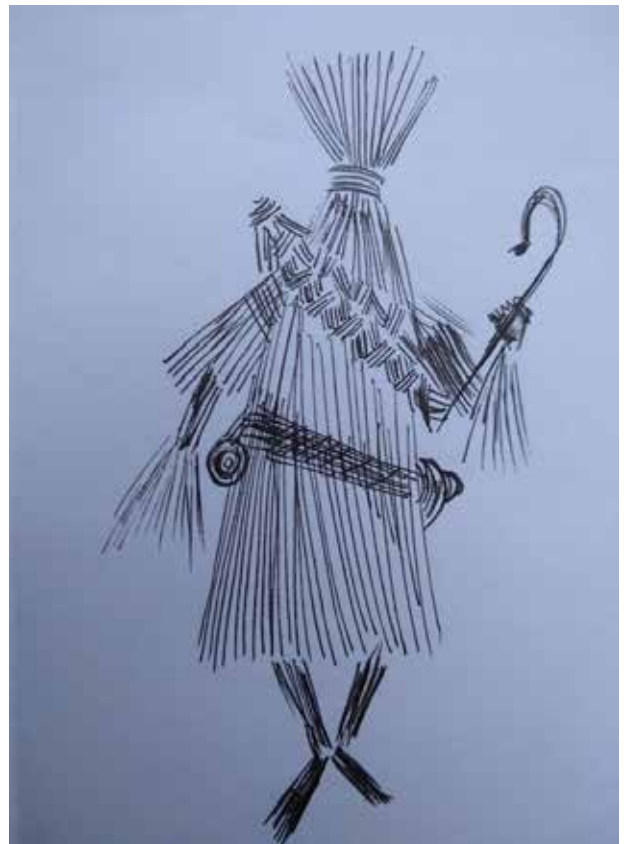


Figura 32: Lorena Wilpert



Figuras 33: Breno Taveira

Exercício 5

Contornando nossas mãos

As linhas são uma abstração do olhar, elas não existem no mundo. Quando olhamos um animal ou pessoa não vemos os contornos que o separam do entorno. Portanto, “ver” esses contornos é resultado de um exercício de observação. E o exercício é duplo, precisamos “criar” as linhas de contorno e precisamos também lutar para ver também com olhos, e não somente com as ideias pré-concebidas sobre as coisas. Se você acha que já conhece um objeto, esse é o principal motivo para olhar com mais calma, para redescobri-lo.

Parte 1: Você lembra quando éramos pequenos e desenhávamos nossas mãos contornando-as? Vamos tentar vários contornos em um pedaço de papel. Entretanto, escolha algumas linhas e vá abstraindo a(s) mão(s). Elas ainda são reconhecíveis?



Figura 34: Katianna Almeida

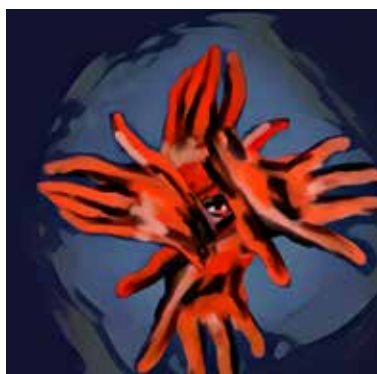
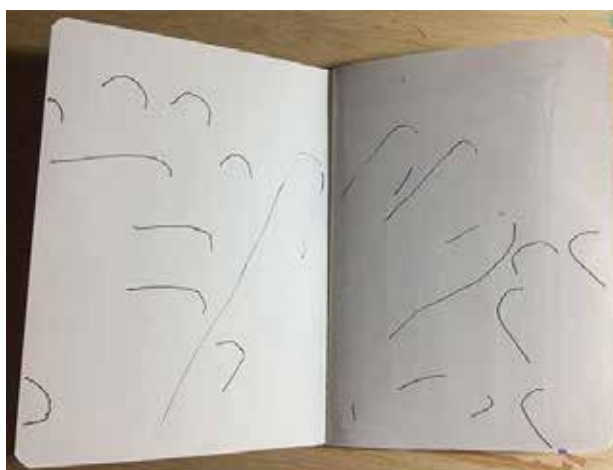


Figura 35: Jessica Nunes



Figura 36: Chel de Lima



Figuras 37: Isabelle Barreto

VAMOS DESENHAR?



Figuras 38: Breno Taveira

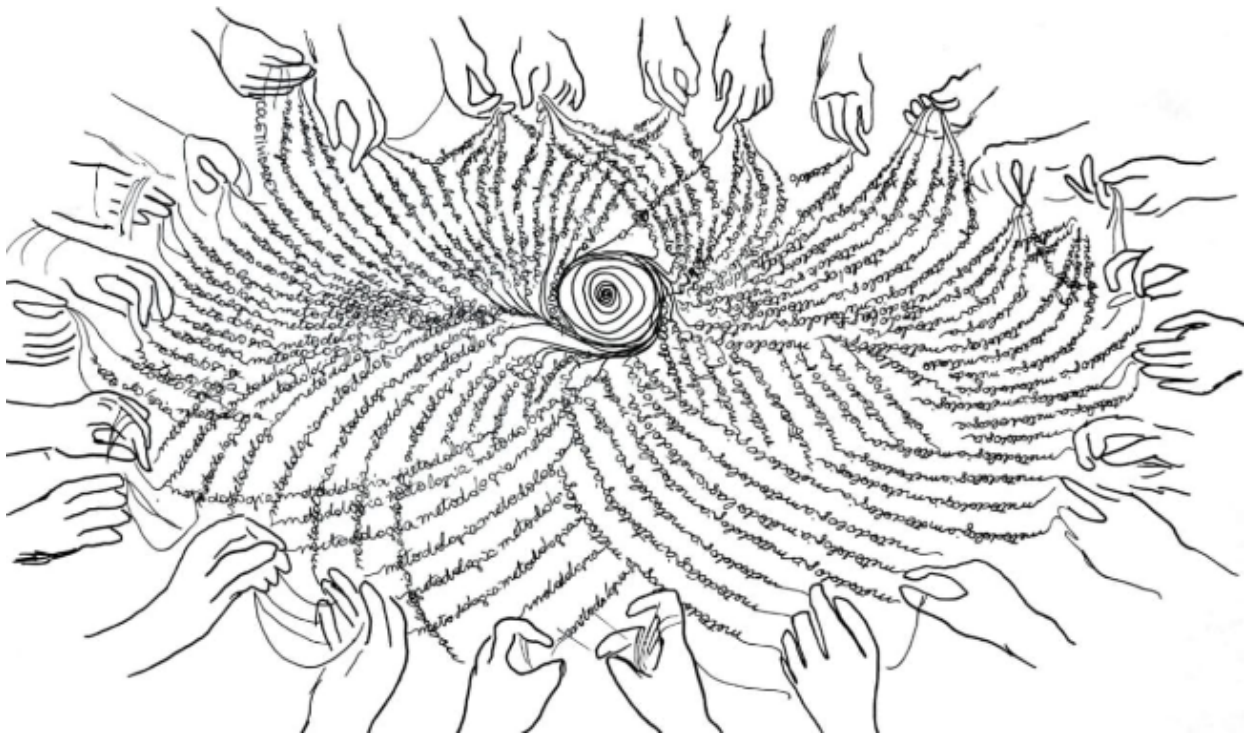


Figura 39: Adriana Nunes de Souza

VAMOS DESENHAR?

Exercício 6

O que você vê da sua janela?



Figura 40: Thayane Tavares



Figura 41: Matheus Piter



Figura 42: Katianna de Souza Almeida

VAMOS DESENHAR?



Figura 43: Breno Taveira



Figura 44: Patricia Reinheimer



Figura 45: Katianne de Souza Almeida

VAMOS DESENHAR?



Figura 46: Karina Kuschnir

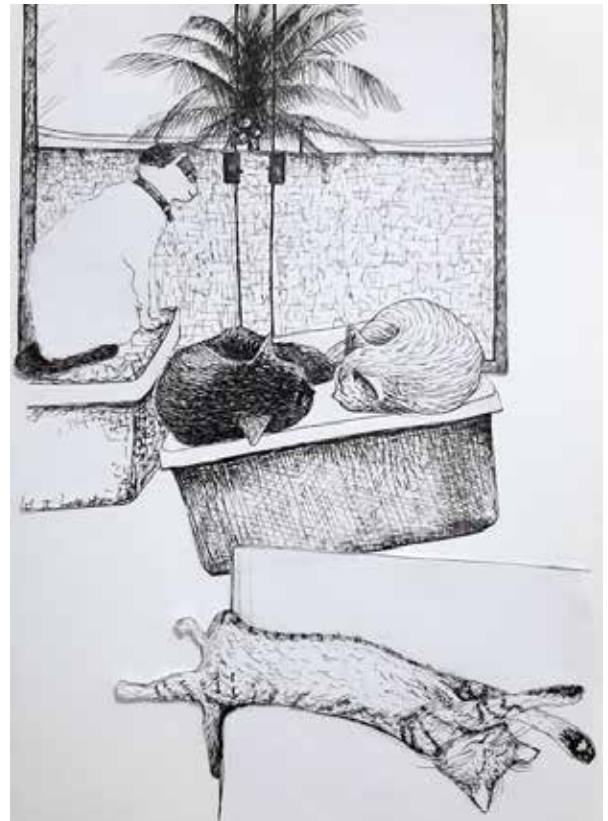


Figura 47: Chel de Lima



Figura 48: Renan Monteiro

VAMOS DESENHAR?



Figura 49: Matheus Piter

Caderno de campo

Sua janela tem hachuras? Ou só volumes sólidos? O que você vê dessa janela? O que você gostaria de ver? Como foi esse segundo exercício? Você preferia outro?

Sugestão de filme: Curta-metragem: A roda / Das Rad. <https://www.youtube.com/watch?v=eI0NQCJibK4>

Exercício 7

Retratos

Fixe a imagem de um dos participantes do encontro e desene. Repita quantas vezes quiser.



Figura 50: Isabelle Barreto por Raquel Paterman



Figura 51: Jessica Nunes por Chel de Lima



Figura 52: Jessica Nunes por Katianna de Souza Almeida



Figura 53: Karina Kuschnir por Patricia Reinheimer



Figura 54: Adriana Nunes de Souza por Matheus Piter



Figura 55: Matheus Piter por Marina Puzzilli Comin

VAMOS DESENHAR?



Figura 56: Raquel Paterman por Karina Kuschnir



Figura 57: Chel de Lima por Isabelle Barreto



Figuras 58: Jessica Nunes

Exercício 8

Luz e sombras

Luz e sombra, são elementos para produzir efeito de volume, são base para a tridimensionalidade no desenho e na pintura. Em um desenho bidimensional, luz e sombra são elementos que definem o volume. Eles dão às linhas efeito tridimensional.

O efeito de volume que percebemos depende da incidência da luz. Em um desenho “realista”¹, o claro-escuro mostra os tons da luz, sombras e superfície, criando a ilusão da tridimensionalidade. Se os contornos definem os limites, o desenho tonal define o volume.

Parte 1: Separe um pedaço de pano para desenhar. Dê preferência para tecidos lisos para não se distrair com as estampas. Disponha-os em uma superfície de forma que apresente muitas dobras. Comece com os contornos e usando a técnica de hachuras crie lugares de luz e sombra nas dobras. Tente usar uma luminária para exaltar, no tecido, o contraste.

O objetivo não é fazer “certo”, mas praticar fazer luzes e sombras com as hachuras. O tecido é um playground para experimentar as várias hachuras que você praticou antes e sentir como você pode criar luz e sombras com as próprias mãos.

Dica: aperte os olhos para olhar o pano. Com a imagem embaçada, o contraste entre luz e sombra ficará mais nítido.



Crédito: Ralph Ammer.

¹ Jaguaribe argumenta que “O paradoxo do realismo consiste em inventar ficções que parecem realidades” (2006:222).

VAMOS DESENHAR?

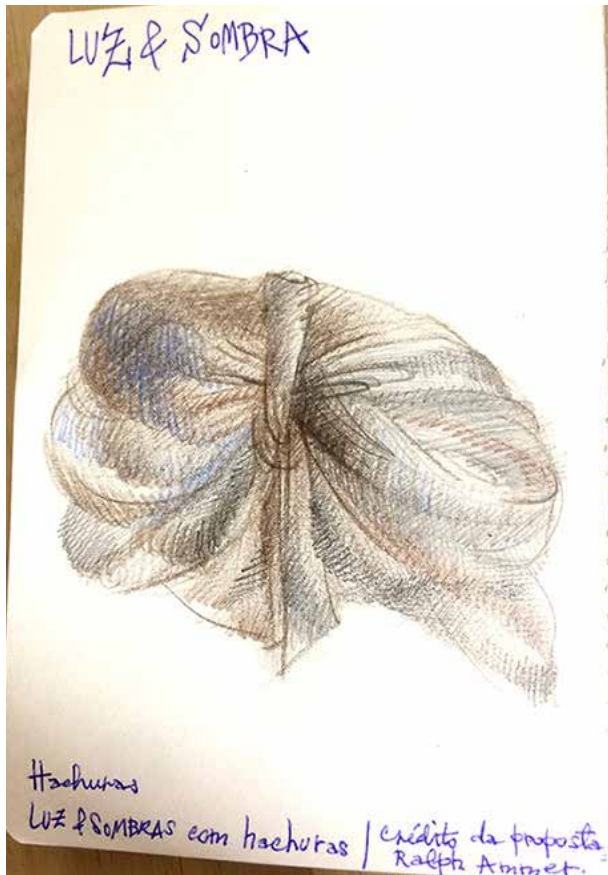


Figura 59: Isabelle Barreto



Figura 60: Karina Kuschnir



Figura 61: Raquel Paterman

VAMOS DESENHAR?



Figura 62: Marina Puzzilli Comin



Figuras 63: Jessica Nunes

Parte 2: A luz é também uma das formas de exaltar detalhes importantes em uma foto ou desenho. Veja as pinturas de Rembrandt ou as gravuras e os filmes expressionistas.

Exercício 9

Como você representaria o conto da formiga e da cigarra?



Figuras 64: Adriana Nunes de Souza

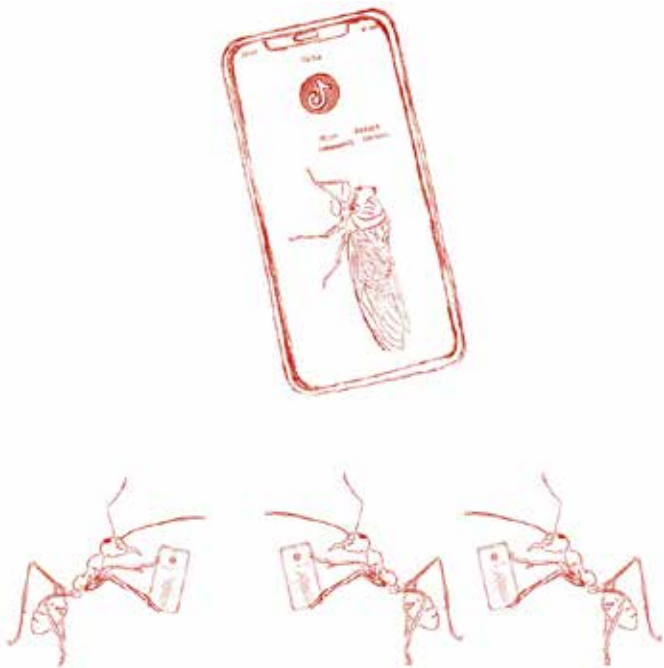


Figura 65: Katianne de Souza Almeida

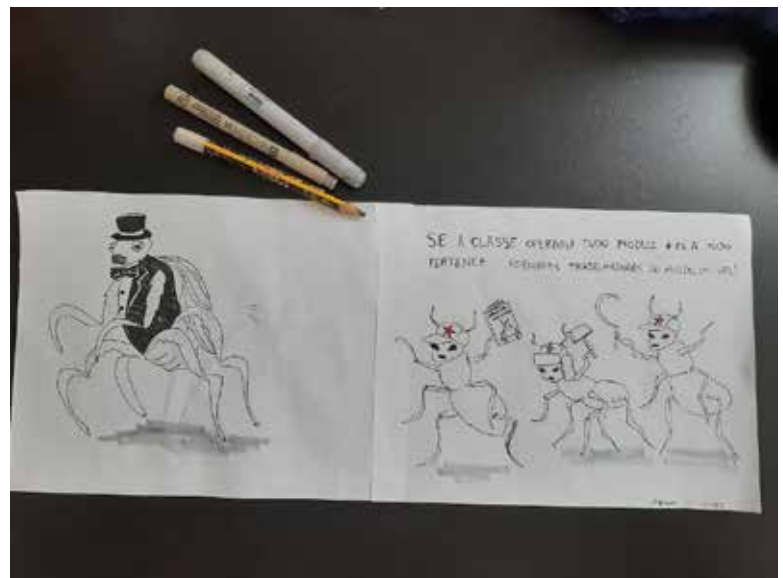


Figura 66: Marina Puzzilli Comin

VAMOS DESENHAR?



Figura 67: Isabelle Barreto



Figura 68: Lorena Wilpert



Figuras 69: Jessica Nunes

Caderno de campo

Encontre algumas artistas mulheres e veja como trabalham com luz e sombra. Escreva sobre elas em seu caderno de campo e conte-nos no próximo encontro.

Sugestão de filme: O Menino e O Mundo, 2015. https://www.youtube.com/watch?v=l7x8oi_1GBo

Exercício 10 Desenho cego

Pense em um pássaro, não busque referências. Agora feche os olhos e desene. Então, abra os olhos e pinte seu desenho.

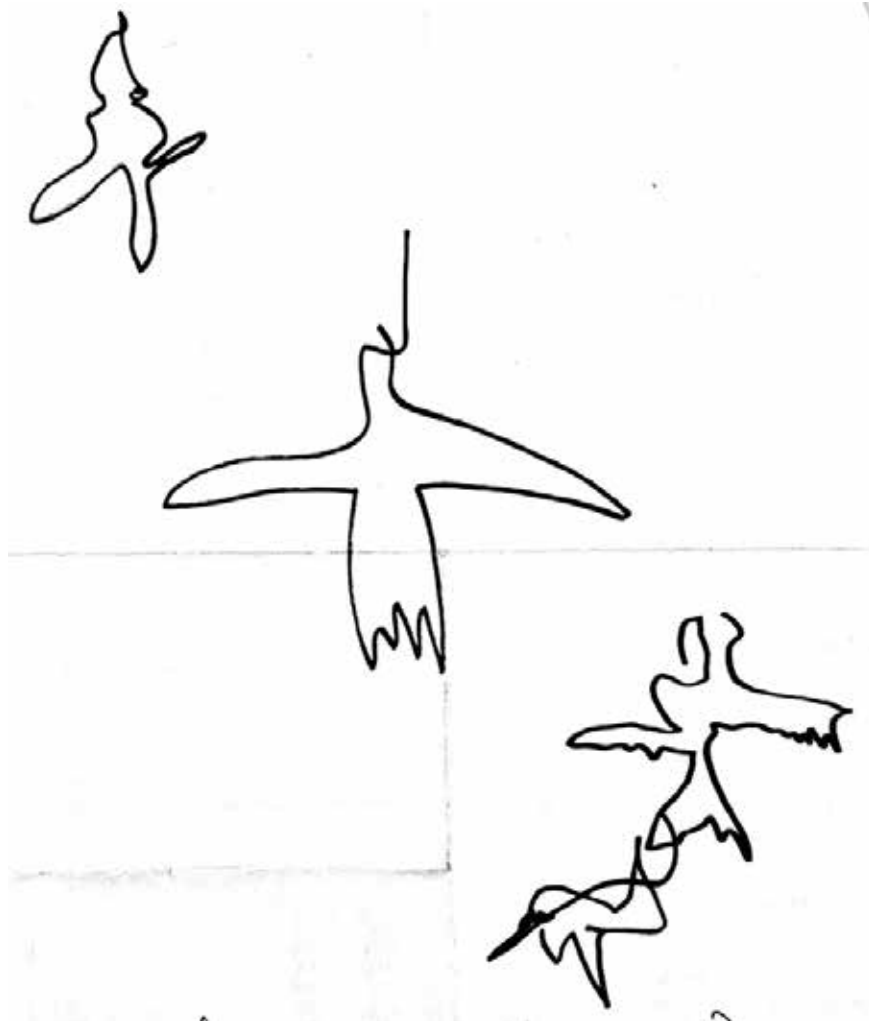
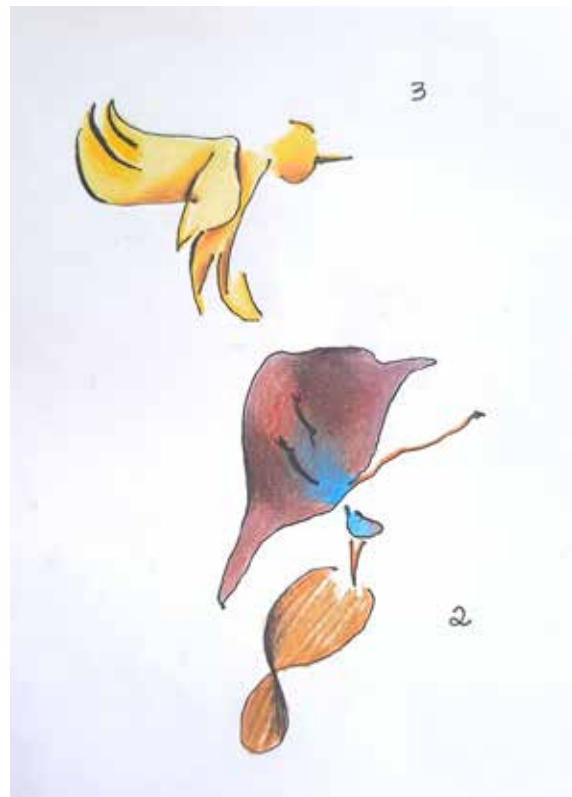
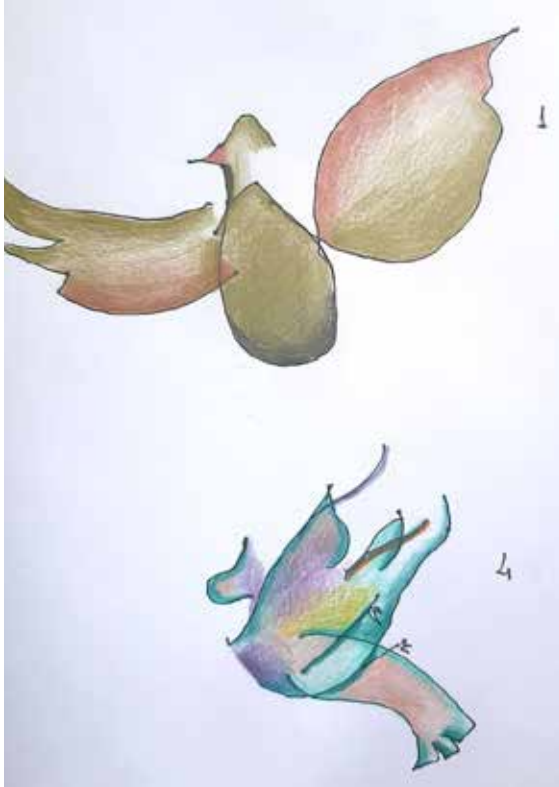


Figura 70: Adriana Nunes de Souza

VAMOS DESENHAR?



Figuras 71: Chel de Lima

VAMOS DESENHAR?



Figura 72: Lorena Wilpert

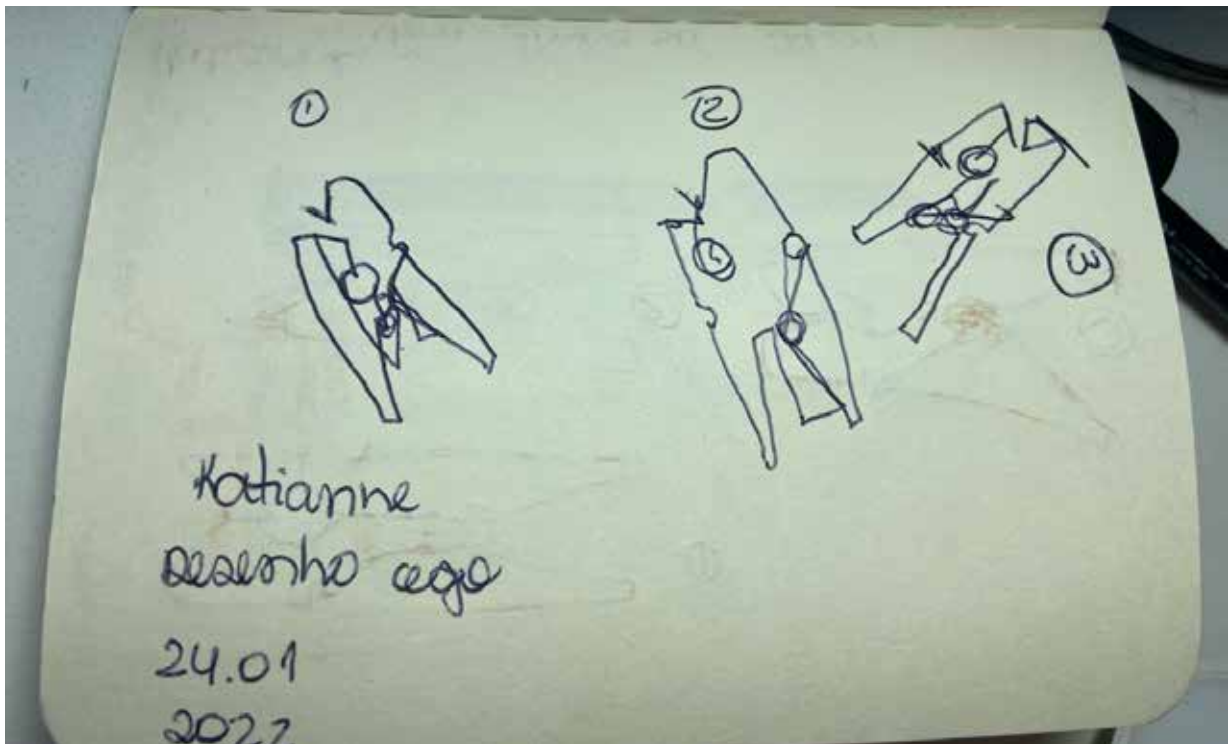


Figura 73: Katianne de Souza Almeida

Exercício 11

Desenhe seu recesso de natal/férias



Figura 74: Adriana Nunes de Souza

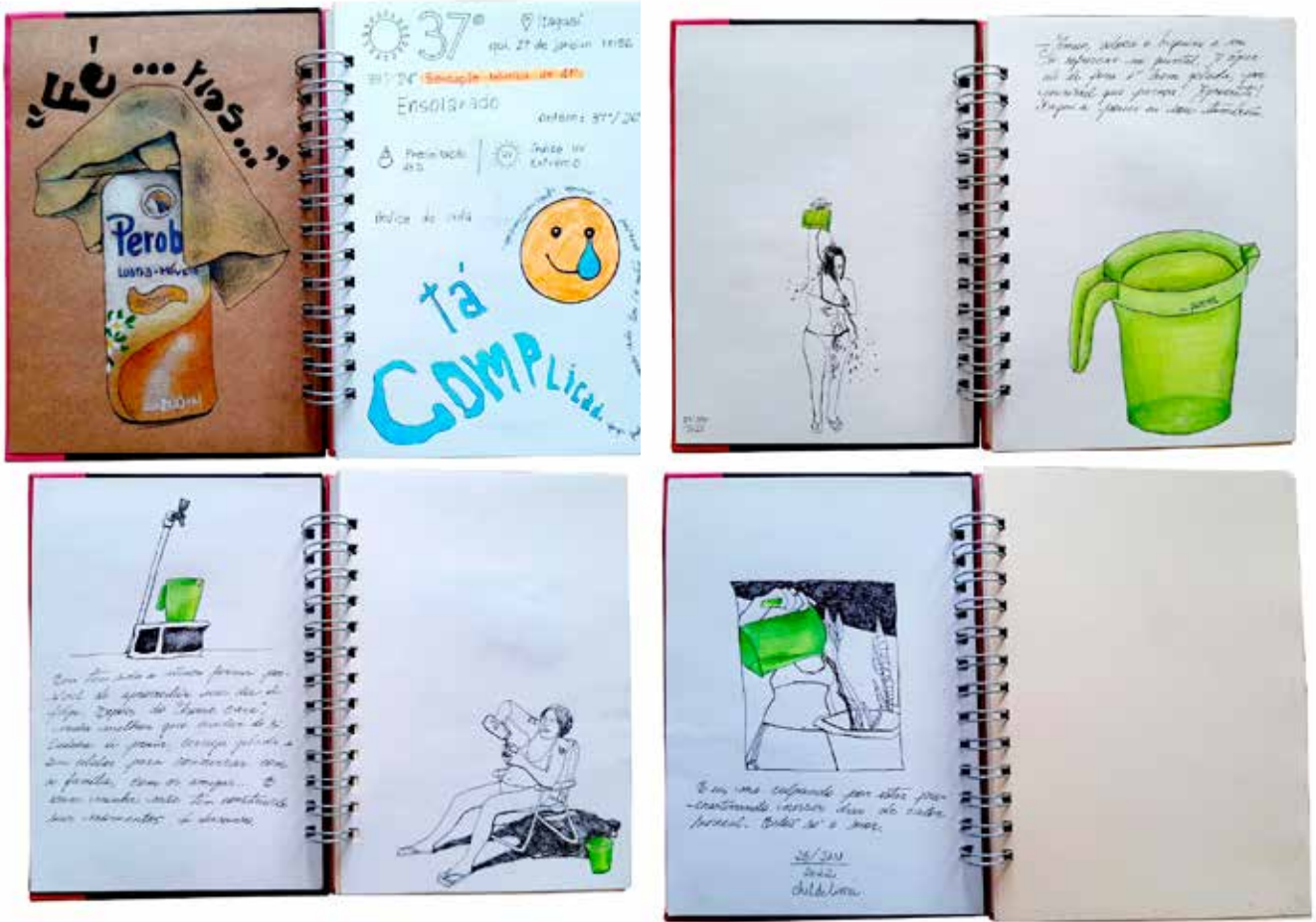


Figura 75: Katianna de Souza Almeida

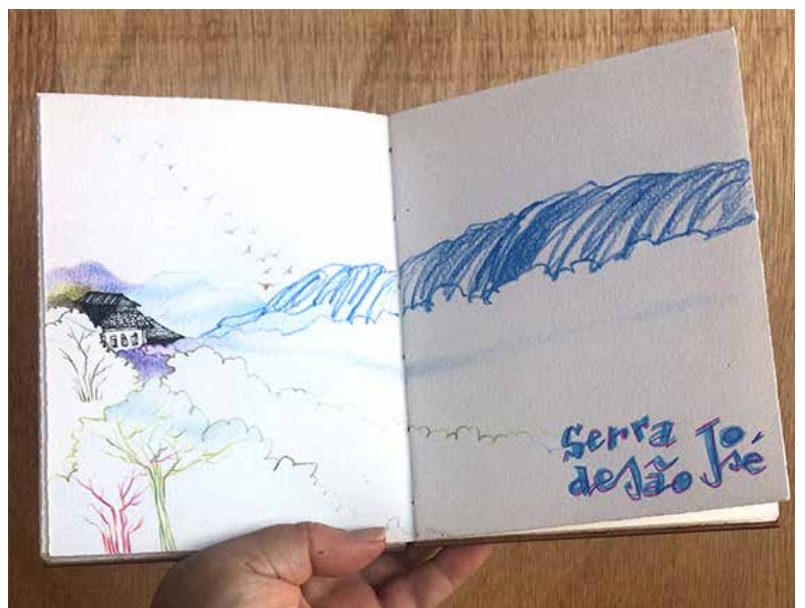


Figuras 76: Karina Kuschnir

VAMOS DESENHAR?

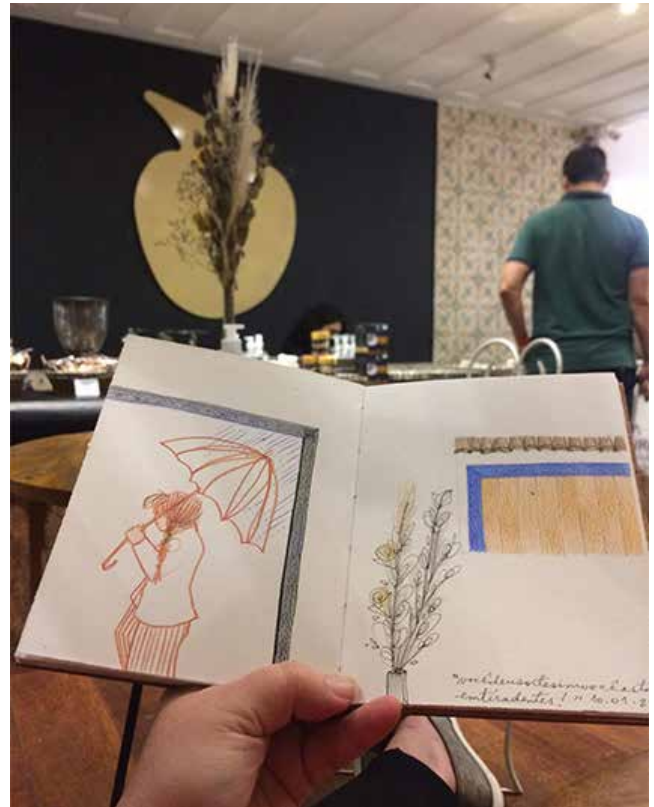


Figuras 77: Chel de Lima



Figuras 78: Chel de Lima

VAMOS DESENHAR?

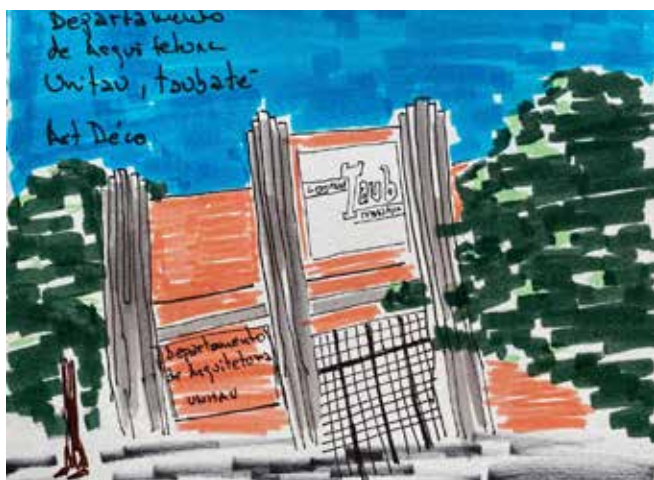


Figuras 79: Marina Puzzilli Comin

VAMOS DESENHAR?



Figura 82: Marina Puzzilli Comin



Figuras 83: Patricia Reinheimer

VAMOS DESENHAR?



Figuras 83: Patricia Reinheimer

VAMOS DESENHAR?



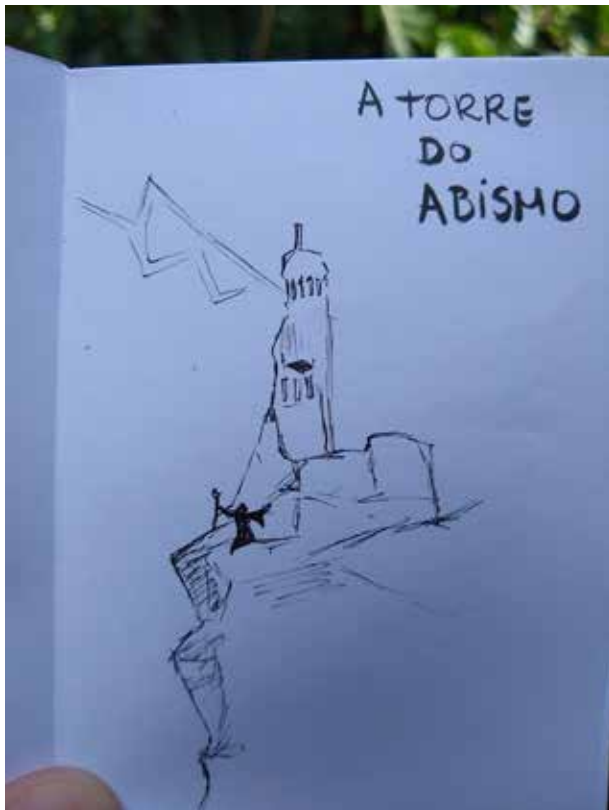
Figura 84: Breno Taveira



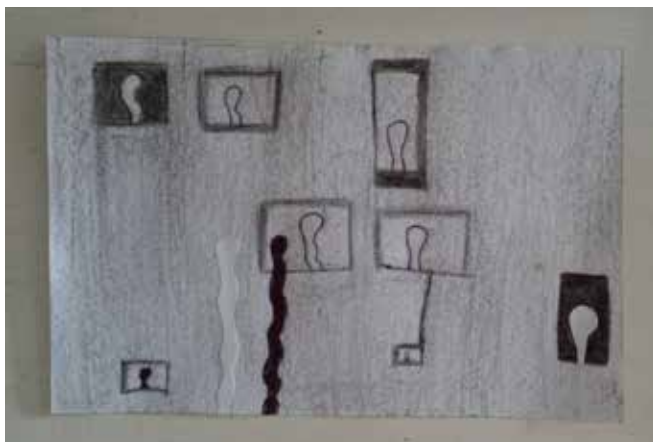
Figuras 85: Breno Taveira

Exercício 12

Contornos



Figuras 85: Breno Taveira



Figuras 86: Ana Clara Damásio

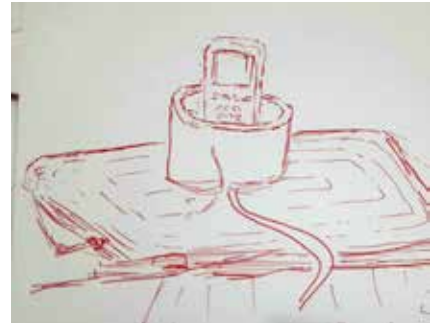
Quando desenhamos com contorno, estamos trabalhando as bordas das coisas, sem usar sombras e luzes. O peso e dimensão das coisas será dada pela espessura ou luminosidade das linhas usadas. As linhas podem ser mais finas ou mais grossas, mais claras ou mais escuras. As linhas mais fortes ou escuras e grossas saltarão mais do papel, enquanto as mais finas e claras afundarão mais. Isso ajuda a dar a noção de distância sem o uso de sombreamento. Use apenas linhas para sugerir detalhes e forma.

Selecione um objeto do escritório ou da cozinha. Podem ser pedaços de frutas ou plantas e folhas. Tente fazer o desenho do mesmo tamanho que o objeto. Coloque objetos pequenos perto de você e coisas maiores mais longe. Escolha um ponto nas bordas do objeto e siga com seus olhos, enquanto sua mão vai copiando a forma no papel. Procure desenhar as diferenças entre linhas fortes e fracas ou dobras no objeto. Apertar os olhos para ver a silhueta do objeto pode ajudar. Não se preocupe se as formas não parecerem “perfeitas”. Não há certo ou errado. O importante é praticar fazendo com que sua mão e olho façam a mesma coisa, a partir do tamanho e das bordas que você vê.

Exercício 13

Lúdico 2

Tente agora desenhar com contornos um objeto complexo e maior, de forma que você precise adaptar o tamanho ao papel. Você verá que será forçada a usar todo seu braço e corpo. Isso ajuda a soltar os movimentos.



Figuras 87: Matheus Piter



Figura 88: Katianna de Souza Almeida

VAMOS DESENHAR?



Figuras 89: Jessica Nunes

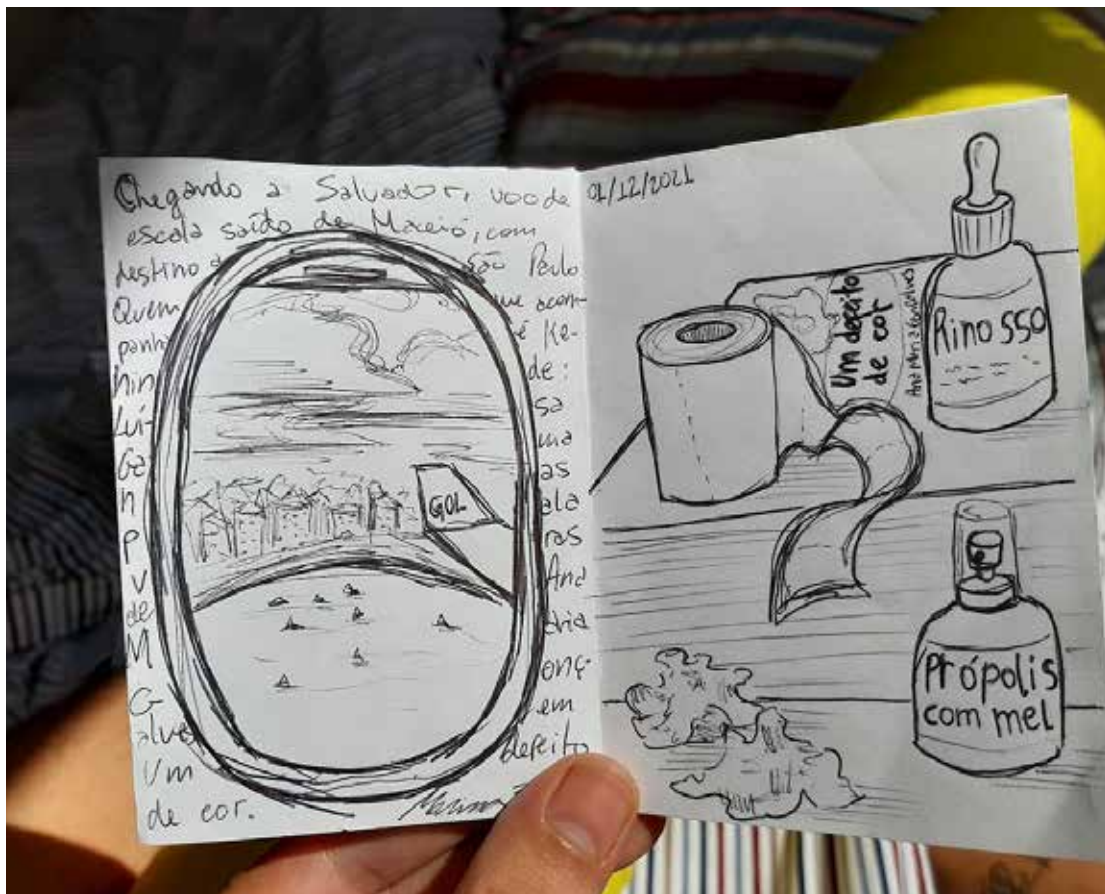
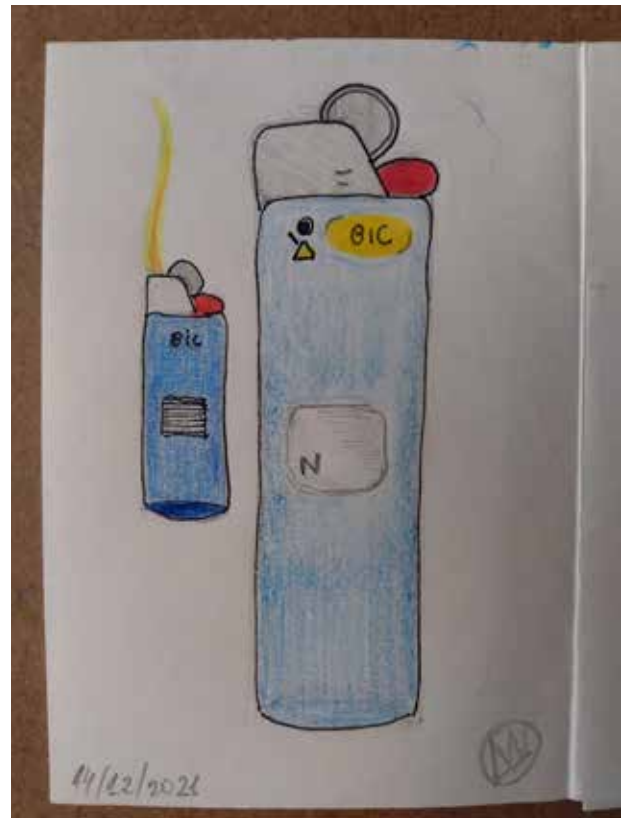


Figura 90: Marina Puzzilli Comin

VAMOS DESENHAR?



Figuras 91: Marina Puzzilli Comin



Figuras 92: Matheus Piter

VAMOS DESENHAR?



Figuras 93: Matheus Piter



Figura 94: Jessica Nunes

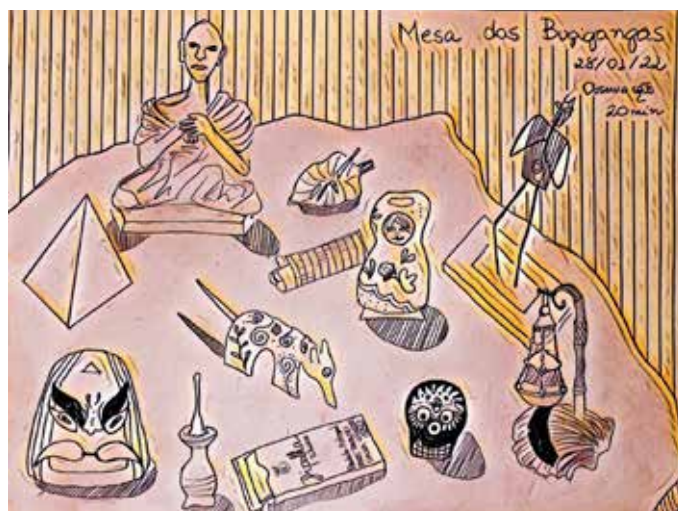


Figura 95: Adriana Nunes de Souza

Caderno de campo

Que objetos você escolheu? Porque? Você acha que seus movimentos estão mais soltos?

Sugestão de filme: TITO E OS PÁSSAROS Trailer Brasileiro (2019): <https://www.youtube.com/watch?v=oRn7-NVmO48>

Exercício 14

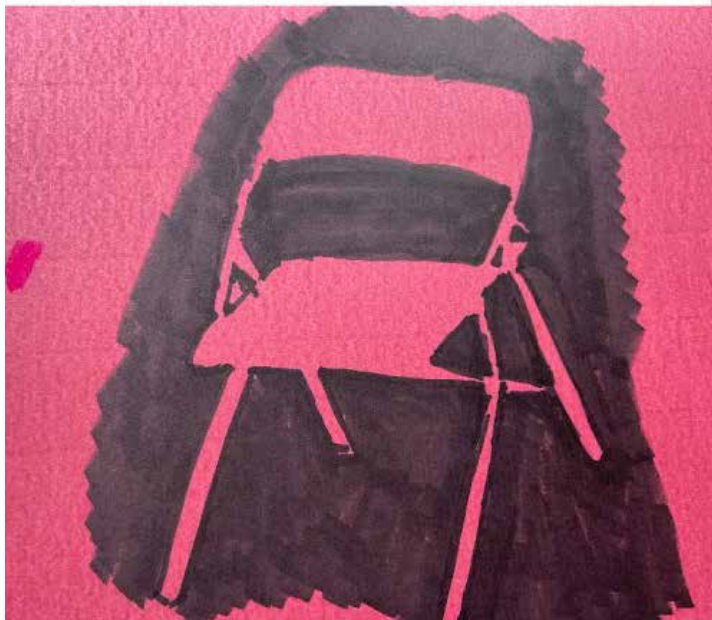
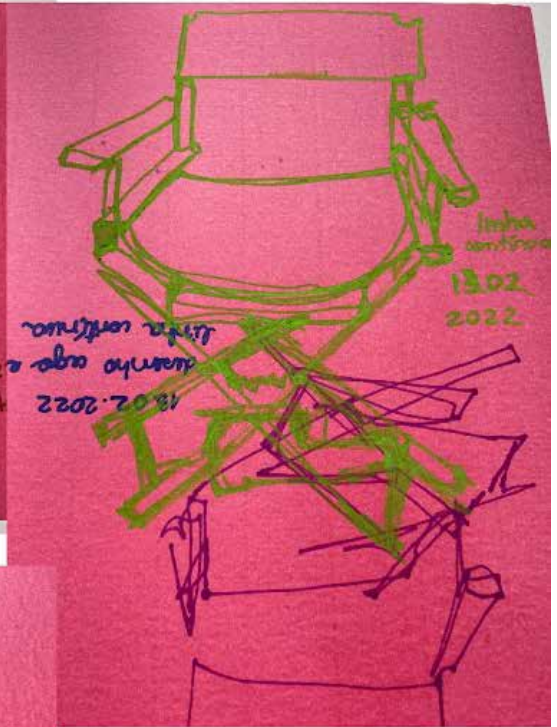
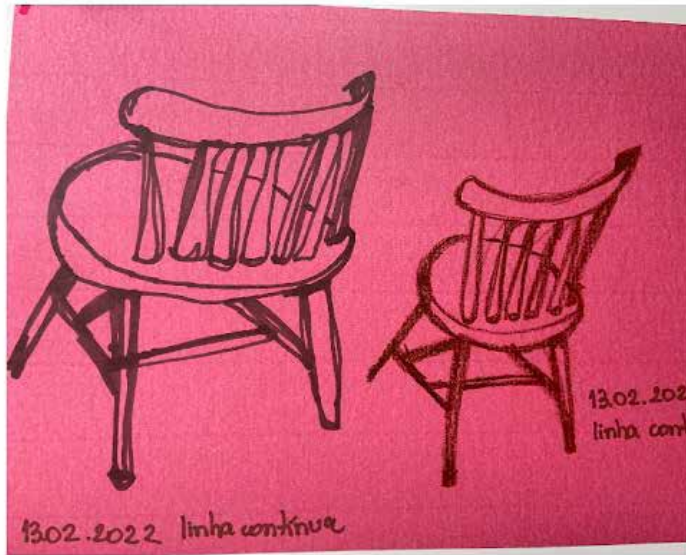
Positivo e negativo

Outra forma de desenhar a partir da simplificação é prestar atenção às relações entre as formas positiva e negativa, ou os espaços dentro da cena. As áreas abertas ao redor do objeto são as formas negativas. Podemos também comparar as relações das formas positiva e negativa para garantir que as proporções estejam corretas. Escolha uma imagem e decomponha em formas positivas e negativas. Desenhe a partir das áreas negativas da imagem, deixando a forma principal sem detalhes. Agora inverta e desenhe a mesma imagem mostrando os detalhes da imagem e deixando os espaços negativos sem detalhes.



Figuras 96: Katianna de Souza Almeida

VAMOS DESENHAR?



Figuras 97: Katianna Almeida

Exercício 15

Composição

A forma como você organiza os objetos muda o sentido do que você quer comunicar. Linhas horizontais e verticais, por exemplo, dão a impressão de ser mais “estáveis” do que linhas diagonais e curvas. E manchas escuras na parte inferior, fazem a imagem parecer mais “pesada”.



Estável

Instável



Leve

Pesado

Tente diferentes arranjos do objeto escolhido de forma a mudar o sentido da imagem desenhada. Perceba como a estabilidade e o peso das coisas desenhadas muda.

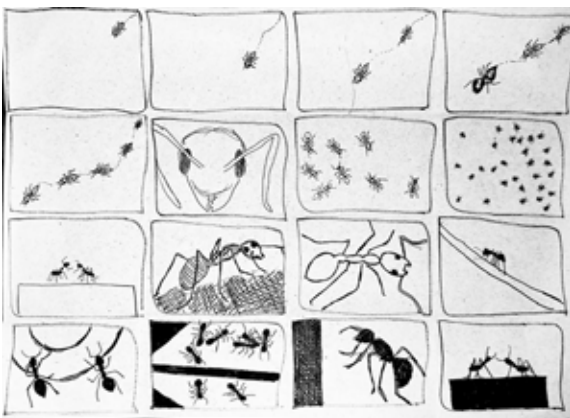


Figura 98: Adriana Nunes de Souza



Figura 99: Katianne de Souza Almeida

Exercício 16

Lúdico 3

Monte uma composição com objetos complexos e brinque com as noções de leveza/peso e estabilidade/instabilidade.

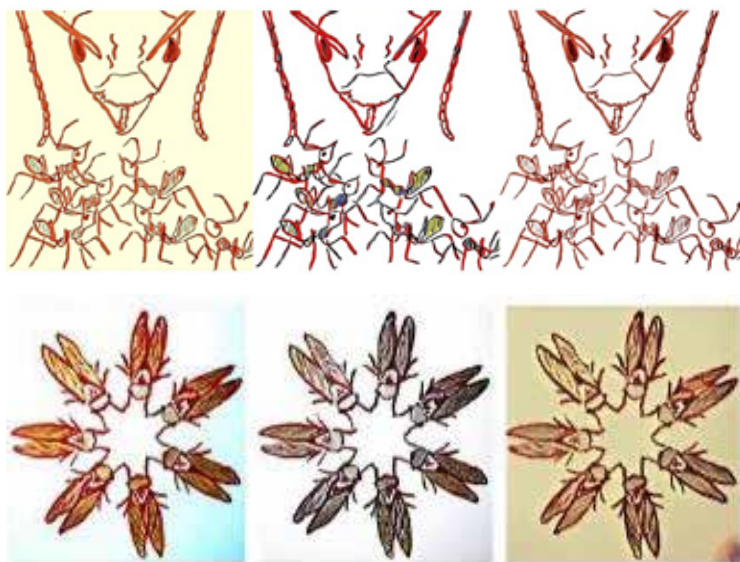
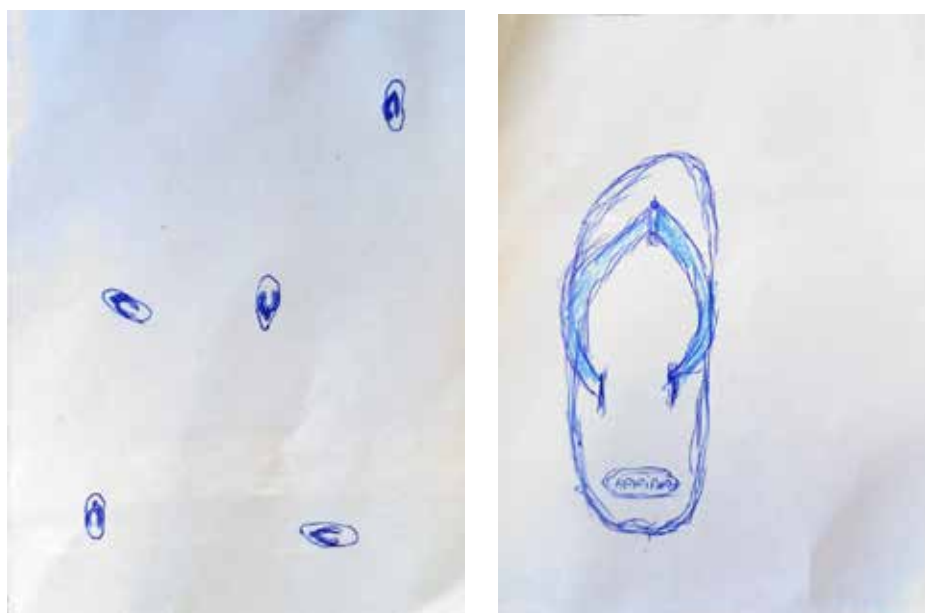
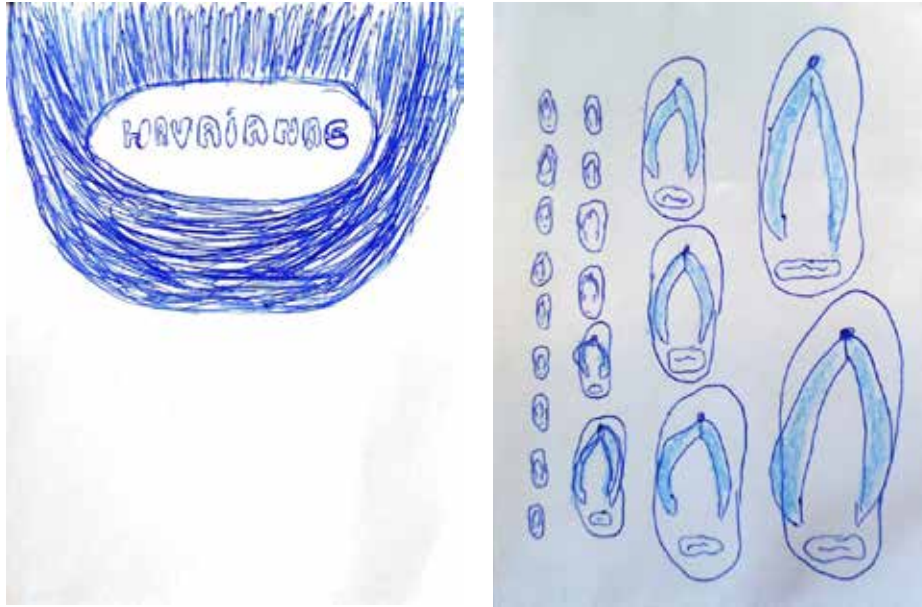


Figura 100: Adriana Nunes de Souza



Figuras 101: Ana Clara Damásio

VAMOS DESENHAR?



Figuras 101: Ana Clara Damásio



Figuras 102: Katianne de Souza
Almeid

Caderno de campo

É bom descobrir que nossas mãos são capazes de coisas que não sabíamos, né?! Conte para seu caderno de campo sobre essa experiência.

Sugestão de filme: A Bela e a Fera:

<https://www.youtube.com/watch?v=MZsYDpafGTY>

Exercício 17

Desenho de linha única

Escolha um tema, pode ser sua imagem no espelho ou outra coisa qualquer. A regra dessa vez é, depois que seu lápis tocar o papel não pode mais levantá-lo até que seu desenho esteja terminado. Todo o desenho deve ser realizado com uma única linha, tudo conectado com tudo. Experimente mais de uma vez. Comece com desenhos que usem apenas as linhas mais externas e definidoras do desenho e vá aprimorando colocando em novos desenhos as linhas mais ornamentais dos detalhes. É parte do exercício a escolha do que é detalhe e do que é fundamental. Por isso, experimente vários desenhos de um mesmo tema, tomando decisões diferentes acerca do que parece fundamental e do que parece detalhe. Esse exercício ajudará a aprender nos dedos as distâncias entre as partes da imagem. Ele também ajudará a dar mais rapidez ao desenho.



Figuras 103: Jessica Nunes

VAMOS DESENHAR?



Figura 104: Adriana Nunes de Souza



Figuras 105: Katianna de Souza Almeida

VAMOS DESENHAR?



Figura 106: Raquel Paterman

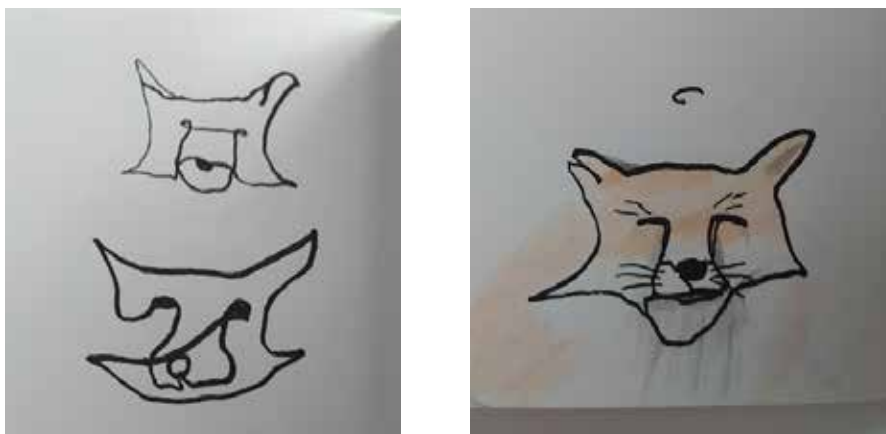


Figura 107: Renan Monteiro

Exercício 18

Desenhando com os olhos

Neste exercício, olhe apenas para o que você irá desenhar, não para o papel. Vamos treinar mão e olhos para trabalharem juntos. Busque que sua mão grave no papel as linhas que seus olhos perseguem. À medida que você treinar esse exercício, seus traços ficarão cada vez mais próximos do que seu olho vê. Repita várias vezes, com o mesmo objeto ou objetos distintos.



Figura 108: Jessica Nunes

Caderno de campo

O que você tem a contar hoje? Como foi fazer os exercícios? E os textos, te ajudaram a compreender o desenho de outras perspectivas?

VAMOS DESENHAR?

O que você produziu a partir das sugestões esboçadas aqui? Vamos adorar receber seus desenhos e/ou escritos: desenho.e.pandemia@gmail.com

Referências bibliográficas

Introdução

Azevedo, Aina. 2016. Desenho e antropologia: recuperação histórica e momento atual. *Cadernos de Arte e Antropologia*, v. 5, n. 2.

Bourdieu, Pierre. 1996 [1992]. *Regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras.

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

Clifford, James e George Marcus. 2016. *A escrita da cultura: poética e política da etnografia*. Tradução de Maria Claudia Coelho. Rio de Janeiro: Papéis Selvagens/edUFRJ.

Evans-Pritchard, Edward. 1999[1940]. *Os Nuer*. Editora Perspectiva: Rio de Janeiro.

Heinich, Nathalie. 1993. *Le triple jeu de l'art contemporain*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Heinich, Nathalie. 1991. *La gloire de Van Gogh. Essai d'Anthropologie de l'Admiration*. Paris: Les Éditions de Minuit.

Ingold, Tim e Hallam, Elizabeth. 2018. *Criatividade e Improvisação Cultural Dez Anos Depois: Uma Atualização*. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura Porto*, v. 1, n. 2, p. 135-141.

Ingold, Tim. 2022. *Linhas: uma breve história*. Petrópolis: Vozes.

Ingold, Tim. 2015. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes.

Jaguaribe, Beatriz. 2006. *Modernidade cultural e estéticas do realismo*. *ECO-PÓS*- v.9, n.1, janeiro-julho, p. 222-243

Kuschnir, Karina. 2012. *Desenhando cidades*. *Sociologia & Antropologia*, v.2, n.4, p.295-314.

Kuschnir, Karina. 2013. “Desenhar para conhecer: desenhando cidades”, Seminário Conversas de Pesquisas – Departamento de Antropologia Cultural, DAC/IFCS/UFRJ, Rio de Janeiro, 5 de dezembro.

Kuschnir, Karina. 2014. Ensinando antropólogos a desenhar. Cadernos de Antropologia e Imagem, v. 3, n. 2.

Kuschnir, Karina. 2016. A antropologia pelo desenho: experiências etnográficas e visuais. Cadernos de Arte e Antropologia, v. 5, n. 2, p. 5-13

Kuschnir, Karina. 2019. Desenho etnográfico: Onze benefícios de usar um diário gráfico no trabalho de campo. Pensata: Revista dos Alunos do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da UNIFESP, v. 7, n.1, p. 328-369

Marcus, George E. 2004. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. Rev. Antropol. [online], v. 47, n. 1 [cited 2020-02-08], p.133-158. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012004000100004-&lng=en&nrm-iso>.

Notes and Queries on Anthropology. 1951. 6th edition, revised and rewritten by A comitee of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland. London: Routledge, Kegan and Paul.. [Trad. bras. Guia prático de Antropologia. São Paulo, Cultrix, 1973]

Ramos, Manuel João. 2004. Drawing the lines. The limitations of intercultural ekphrasis. In Ana Isabel Alfonso, Laszlo Kurti, Sarah Pink (eds). Working Images Visual Research and Representation in Ethnography. Routledge: London.

Reinheimer, Patricia, Nathanael Araujo, Annelise Fernandez, Rachel de Lima e Paulo Victor Dias (orgs). 2023. Desenhando coisas e afetos: a casa que construímos, a casa que nos constrói. 1. ed. -- Florianópolis, SC: Enunciado Publicações.

Pussetti, Chiara. 2015. Os frutos puros enlouquecem. Percursos de arte e antropologia. Revista Antropolítica, n. 38, Niterói, p. 221-243, 1. sem.

Simmel, Georg. 2005. As grandes cidades e a vida do espírito In MANA 11(2):577-591.

Taussig, Michael. 2011. I swear I saw this. Drawings in fieldwork notebooks, namely my own. Chicago: The University of Chicago Press.

Vianna, Letícia Rauen. 2016. Desenhando com todos os lados do cérebro. Possibilidades para a transformação das imagens escolares. Curitiba: Editora Intersaberes.

Weber, Max. 2001. A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo. 2ª ed. rev. São Paulo: Pioneira Thomson Learning.

A ideia de lar: um tipo de espaço

Cramp, Harold St. George. 1985. A Yeoman Farmer's Son: A Leicestershire Childhood. London: John Murray.

Douglas, Mary e Baron Isherwood. [1979]. 2006. O mundo dos bens. Para Uma Antropologia Do Consumo. Rio de Janeiro: UFRJ.

Douglas, Mary. 1986. How institutions think. Syracuse, NY: Syracuse University Press.

Douglas, Mary. 1990. The body of the world. International social science journal, XLII, 3, p. 395-399.

Durbridge, Francis. 1982. The Geneva Mystery: A Paul Temple Novel. London: Hodder Paperbacks.

Elster, Jon. 1985. Weakness of Will and the Free-Rider Problem. Economics and Philosophy 1: 275-306.

Gookman, Nelson. 1976. Languages of Art, 2nd ed. Indianapolis: Hackett.

Gross, Johathan. 1984. Measuring Cultural Complexity. In Mary Douglas, ed., Food in the Social Order. New York: Russel Sage Foundation.

Hesse, Mary. 1975. A estrutura da inferência científica. Mary Catherine

Bateson. "Mother-Infant Exchanges: The Epigenesis of Conversational Interaction. *Annals of the New York Academy of Sciences* 263.

Hesse, Mary. 1963. *Models and Analogies in Science*. New York: Sheed and Ward.

Langer, Suzanne. 1957. *Philosophy in a New Key*. 3d ed. Cambridge: Harvard University Press.

Littlejohn, James. 1960. *The Temne House*. *Sierra Leone Studies*. New Series, no 14, December, p. 63-67.

Mauss, Marcel. [1922] 2003. *Ensaio sobre a dádiva: a forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*. In *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac y Naify.

Merton, Robert. 1968. *Manifest and Latent Functions*. In *Social Theory and Social Structure*. New York: Free Press, p. 73-138.

Meyer, Leonard. 1956. *Emotion and Naming in Music*. Chicago: University of Chicago Press.

Runeson, Sverker and Gunilla Frykhol. 1981. "Visual Perception of Lifted Weight", *Journal of Experimental Psychology, Human Perception and Performance* 7: 733-740.

Trevarthen, Colwyn and Hubley, P. 1978. "Secondary Intersubjectivity: Confidence, Confiding and Acts of Meaning in the First Year", in A. Lock, ed., *Action, Gesture and Symbol*. New York: Academic Press.

Trevarthen, Colwyn. 1979. "Communication and Cooperation in Early Infancy: A description of primary intersubjectivity" in M. Bullowa, ed., *Before Speech: The beginnings of Human Communication*, New York: Cambridge University Press.

Drawing It Out – Delineando

Ballard, Chris. 2013. *The Return of the Past: On Drawing and Dialogic History*. *Asia Pacific journal of Anthropology*, 14: 136- 148.

Banks, Marcus, and Howard Morphy. 1997. *Rethinking Visual Anthropology*. New Haven, CT: Yale University Press.

Baxandall, Michael. 1988. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*. 2nd edition. Oxford and New York: Oxford University Press.

Castaing-Taylor, Lucien. 1994. *Visualizing Theory: Selected Essays from V.A.R., 1990- 1994*. New York: Routledge.

Clifford, James. 1997. A Ghost Among Melanesians. In *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Pp. 47- 51. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Colloredo-Mansfeld, Rudi. 2011. Space, Line and Story in the Invention of an Andean Aesthetic. *Journal of Material Culture* 16: 3- 23.

Cunningham, Daniel John. 1907. The Head of an Aboriginal Australian. *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 37: 47- 57.

Darwin, Charles. 1871. *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*. London: John Murray.

Deacon, Arthur Bernard. 1927. The Regulation of Marriage in Ambrym. *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 57: 325- 342.

Deacon, Arthur Bernard. 1934. *Malekula: A Vanishing People*. London: George Routledge & Sons.

Deacon, Arthur Bernard, and Camilla H. Wedgwood. 1929. Notes on Some Islands of the New Hebrides. *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 59: 461- 515.

Deacon, Arthur Bernard, and Camilla H. Wedgwood. 1934. Geometrical Drawings from Malekula and Other Islands of the New Hebrides. *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 64: 129- 175.

Dening, Greg. 1980. *Islands and Beaches: Discourses on a Silent Land: Marquesas, 1774-1880*. Honolulu: University Press of Hawaii.

Edwards, Elizabeth. 1992. *Anthropology and Photography, 1860-1920*. London and New Haven, CT: Yale University Press in association with the Royal Anthropological Institute.

Edwards, Elizabeth. 2001. *Raw Histories: Photographs, Anthropology and Museums*. Oxford and New York: Berg.

Gardiner, Margaret. 1984. *Footprints on Malekula: A Memoir of Bernard Deacon*. London: Free Association Books.

Geertz, Clifford. 1976. Art as a Cultural System. *Modern Language Notes*. Baltimore/Md./USA: The Johns Hopkins Press, ISSN 0149-6611, vol. 91 no. 6 (1976), p. 1473-1499.

Geertz, Clifford. 1988. *Works and Lives: The Anthropologist as Author*. Stanford, CA: Stanford University Press.

Geismar, Haidy. 2006. Malakula: A Photographic Collection. *Comparative Studies in Society and History*, Volume 48, Issue 3, July, p 520- 563.

Geismar, Haidy. 2013. *Treasured Possessions: Indigenous Interventions into Cultural and Intellectual Property*. Durham, NC: Duke University Press.

Geismar, Haidy, and Anita Herle. 2010. *Moving Images: John Layard, Photography and Fieldwork on Malakula since 1914*. Honolulu: Crawford House and the University of Hawai'i Press.

Griffiths, Alison. 2002. *Wondrous Difference: Cinema, Anthropology, & Turn-of-the-Century Visual Culture*. New York: Columbia University Press.

Grimshaw, Anna. 2001. *The Ethnographer's Eye: Ways of Seeing in Anthropology*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.

Heidegger, Martin. 1977. The Age of the World Picture. In *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Martin Heidegger, ed. Pp. 115- 155. New York: Harper and Row.

Hendrickson, Carol. 2008. Visual Field Notes: Drawing Insights in the Yucatan. *Visual Anthropology Review*, Volume 24, Issue 2, Fall, 2008, p: 117- 132.

Herle, Anita, and Sandra Rouse. 1988. *Cambridge and the Torres Straits: Centenary Essays on the 1898 Anthropological Expedition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Huffman, Kirk. 1996. Su Tuh Netan “Monbwei: We Write on the Ground”: Sand-Drawings and Their Associations in Northern Vanuatu. In *Arts of Vanuatu*. Bonnemaision Joel, Huffman Kirk, Kaufmann Christian, and Tryon Darryl, eds. Bathurst: Crawford House, p. 247- 253.

Ingold, Tim. 2007. *Lines: A Brief History*. New edition. London and New York: Routledge.

Ingold, Tim 2010. Ways of Mind-Walking: Reading, Writing, Painting. *Visual Studies*, 25: 15- 23.

Ingold, Tim. 2011. *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London and New York: Routledge.

Ingold, Tim. 2012. *Redrawing Anthropology: Materials, Movements, Lines*. Farnham, UK: Ashgate.

Layard, John Willoughby. 1928. Degree-Taking Rites in South West Bay, Malekula. (With Plates XIV XIX.). *Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland* 58: 139- 223.

Layard, John Willoughby. 1942. *Stone Men of Malekula*. London: Chatto & Windus.

MacDougall, David. 2006. *The Corporeal Image: Film, Ethnography, and the Senses*. Princeton, NJ: Princeton University Press.

Marcus, George E., and Michael Fischer. 1986. *Anthropology as Cultural Critique: An Experimental Moment in the Human Sciences*. Chicago: University of Chicago Press.

Pinney, Christopher. 2011. *Photography and Anthropology*. London: Reaktion.

Rio, Knut M. 2002. *The Third Man: Manifestations of Agency on Ambrym Island, Vanuatu*. Dissertation for the degree Dr. Polit, Department of Social Anthropology, University of Bergen.

Rio, Knut M. 2005. Discussions around a Sand-Drawing: Creations of Agency and Society in Melanesia. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 11: 401- 423.

Rivers, William Halse Rivers. 1914. *The History of Melanesian Society*. Cambridge: Cambridge University Press.

Rivers, William Halse Rivers. 1922a. The Psychological Factor. In *Essays on the Depopulation of Melanesia*. William Halse Rivers Rivers, ed. Cambridge: Cambridge University Press, p. 86- 113.

William Halse Rivers Rivers, ed. 1922b. *Essays on the Depopulation of Melanesia*. Cambridge: Cambridge University Press.

Salmond, Anne. 2003. *The Trial of the Cannibal Dog: The Remarkable Story of Captain Cook's Encounters in the South Seas*. New Haven, CT: Yale University Press.

Schaffer, Simon. 1994. *From Physics to Anthropology- and Back Again*. Cambridge: Prickly Pear Press.

Smith, Bernard. 1950. European Vision and the South Pacific. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13: 65- 100.

Smith, Bernard. 1985. *European Vision and the South Pacific*. New Haven, CT: Yale University Press.

Taussig, Michael T. 2011. *I Swear I Saw This: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*. Chicago: University of Chicago Press.

Taylor, John. 2005. Paths of Relationship, Spirals of Exchange: Imag(in)ing North Pentecost Kinship. *Australian Journal of Anthropology*, 16: 76-94.

Thomas, Nicholas. 1997. In *Oceania: Visions, Artifacts, Histories*. Durham, NC: Duke University Press.

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

Urry, James. 1985. W. E. Armstrong and Social Anthropology at Cambridge 1922-1926. *Man, New Series*, 20: 412- 433.

Viveiros de Castro, Eduardo. 1998. Cosmological Deixis and Amerindian Perspectivism. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 4: 469- 488.

Wright, Christopher. 2013. *The Echo of Things: The Lives of Photographs in the Solomon Islands*. Durham, NC: Duke University Press.

Ralph Ammer site: <http://gallery.ralphammer.com/>, e traduzidas por Awebic <https://www.awebic.com/como-desenhar/>

Scrapili encadernação artesanal: https://www.youtube.com/watch?v=-NOUy_W3qkys

Sobre os Autores e Organizadores

Adriana Nunes é licenciada e mestre em Ciências Sociais pela UFRRJ e professora de sociologia da rede estadual. Ganhadora da menção honrosa do Prêmio Pierre Verger na RBA de 2022, atua como antropóloga desenhadora, participando de exposições e workshops de desenho etnográfico. Seu trabalho investiga a interseção entre arte, identidade e tecnologia.

Ana Clara Damásio é doutoranda pelo PPGAS/DAN/UnB, é antropóloga, podcaster, desenhadora e escritora. Tem interesse em temas que atravessam metodologia antropológica, parentesco e interseccionalidade.

Breno Taveira é doutorando em Sociologia no PPGS da UFC. Estuda morte e ritos fúnebres.

Chel de Lima é artista visual, licenciada em Belas Artes pela UFRRJ. Atua como ilustradora e designer freelancer e como profissional de artes na atenção psicossocial infanto-juvenil da Zona Oeste do Rio de Janeiro, onde tem um grupo de “Desenho e Escrita”.

Haidy Geismar é leitora do Departamento de Antropologia da University College London. Seus interesses de pesquisa incluem a história da antropologia e da fotografia e as ressonâncias contemporâneas dos arquivos. Ela é a fundadora da [http:// www.materialworldblog.com](http://www.materialworldblog.com) e atual editora da revista Material Culture.

Isabelle Barreto é ilustradora e artista visual. Mestre em Mídias Criativas pelo PPGMC/ECO/UFRJ, onde desenvolveu o projeto ilustrado “Alma das Ruas”, sobre o Rio de Janeiro e as crônicas de João do Rio. Ilustra para editoras e empresas de comunicação e ensina em cursos de ilustração.

Jéssica Nunes é Licenciada em Ciências Sociais pela UFRGS, Educadora Social, Mestra e Doutoranda em Antropologia Social pelo Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Karina Kuschnir é mestre e doutora em Antropologia pelo Museu Nacional/UFRJ. É professora associada do Departamento de Antropologia Cultural do IFCS/UFRJ, onde coordena o Laboratório de Antropologia

Urbana e desenvolve projetos sobre desenhos etnográficos. É autora e ilustradora do blog <https://karinakuschnir.com>

Katianne de Souza Almeida é artista Visual e Doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Integrante do LABareDA (Laboratório de Desenho & Antropologia), integrante do LEX (Laboratório de Experimentações Etnográficas e Marcadores Sociais das Diferenças). Ganhadora, 2º lugar, do Prêmio Pierre Verger Edição 2024.

Lorena da Costa Wilpert é estudante de Ciências Biológicas (UFRRJ), cidadã do mundo e uma espécie de artista tentando se compreender nas encruzilhadas da vida, através do desenho, da escrita, da colagem e outros infinitos tipos de arte.

Marina Puzzilli Comin é Mestranda no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social na Universidade de Brasília (UnB), fez o bacharel em Antropologia e licenciatura em Ciências Sociais pela mesma universidade.

Mary Douglas (1921-2007) foi uma antropóloga britânica. Estudou Ciências Políticas, Economia e Filosofia na Universidade de Oxford, orientada pelo antropólogo Edward Evans-Pritchard. Douglas pegou as teorias de sua época para pensar os mundos não ocidentais e aplicou-as a seu mundo. Seus temas mais consagrados foram a cosmologia, o consumo e a percepção do risco.

Matheus Piter é licenciado (UFRJ) e mestrando (UFRRJ) em Ciências Sociais, com foco em Antropologia. Etnógrafo com desenhos, aplica seu interesse na ferramenta gráfica em atividades, aulas e em sua pesquisa em espaços institucionais de saúde.

Patricia Reinheimer é formada em Licenciatura em Artes, com mestrado e doutorado em Antropologia Social pelo Museu Nacional/UFRJ e professora de Antropologia Social do curso de Ciências Sociais da UFRRJ e do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da mesma universidade.

Rachel Paterman é antropóloga, quadrinista e arteterapeuta. Possui doutorado em Antropologia Cultural (UFRJ) e dedica-se atualmente a pesquisa de pós-doutorado sobre saúde mental no meio acadêmico (Fiocruz/RJ).

Renan Jacinto Monteiro é mestre em Antropologia pelo Programa de

Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal da Paraíba (PPGA/UFPB) e bacharel em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG).

Thayane Tavares atende pelo pseudônimo Thay Petit. É ilustradora e doutora em antropologia social, carioca radicada há mais de 20 anos em Ananindeua no Pará. Sua expressão visual emerge da técnica do graffiti e da ilustração digital, embora também explore outras formas de pintura em um processo autodidata contínuo.