# DESENHAR PARA QUÊ?

## Experimentações antropoéticas em pesquisa e ensino

***Draw for what? Anthropoetics experiments in research and teaching***

Claudia Turra Magni

Professora do Bacharelado e PPG em Antropologia (PPGAnt) da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

Vivian Herzog

Professora do Bacharelado em Cinema e Bacharelado em Design Gráfico da UFPel.

Nicole Weber Benemann

Professora do Curso de Gastronomia e doutoranda do PPGAnt/UFPel.

Eric Barreto

Doutorando do PPGAnt/UFPel.

Guilherme Rodrigues

Mestrando do PPGAnt/UFPel.

RESUMO. Nas duas últimas décadas, o Brasil tornou-se um país de referência na Antropologia Visual, com uma produção significativa em termos de foto e vídeo etnográfico. O mesmo não ocorreu com o desenvolvimento do desenho associado à pesquisa antropológica, que mais recentemente vem ganhando novos interesses e paradigmas, diversos dos que o consagraram nos primórdios da disciplina, antes de ser relegado ao esquecimento. Este artigo pretende contribuir para a revitalização do desenho na formação do/a antropólogo/a, partindo-se de uma reflexão sobre sua incubação em uma etnografia pregressa, realizada por uma das autoras, passando pelos fundamentos e práticas que guiaram uma Oficina de Desenho, ministrada pela coautora, professora do Centro de Artes/UFPel, para membros do Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia (LEPPAIS/UFPel), e culminando com relatos e desenhos de participantes desta atividade.

PALAVRAS-CHAVE: Desenho e antropologia. Diário gráfico. Ensino de Antropologia. Método etnográfico. Antropoéticas.

ABSTRACT. In the last two decades, Brazil has become a reference country in Visual Anthropology, with a significant production in terms of ethnographic photo and video. The same has not happened with the development of the design associated with anthropological research, which has recently received new interests and paradigms, different from what consecrated them in the early days of the discipline, before being relegated to forgetfulness. This article intends to contribute to the revitalization of the drawing in the formation of the anthropologists, starting from a reflection on its incubation in a previous ethnography, made by one of the authors, passing through the foundations and practices that guided a Design Workshop, taught by the co-author, professor of Arts Center at the *Universidade Federal de Pelotas* (*UFPel*) for members of the *Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (LEPPAIS/UFPel)* and culminating with some reports and drawings of participants of this activity.

KEYWORDS: Draw and anthropology. Graphic diary. Teaching Anthropology. Ethnographic method. Anthropoetics.

## APRESENTAÇÃO

Se os esforços acadêmicos realizados nas duas últimas décadas alçaram o Brasil como um país de referência na Antropologia Visual, com significativa produção fílmica e fotográfica no âmbito da pesquisa, o mesmo não se pode dizer do recurso ao desenho, que, nos primórdios da disciplina, ocupava um lugar importante nas expedições antropológicas, sobretudo para fins de registro de paisagens, fenótipos, cultura material, expressões do folclore etc. A revitalização do desenho na prática antropológica pode ser percebida através da proliferação de publicações (*vide* referências bibliográficas), de atividades em eventos científicos e de workshops (como os de Karina Kuschnir, professora da UFRJ).

O presente artigo retoma uma etnografia realizada por uma das autoras, há mais de 25 anos, na qual a presença do desenho ainda se mostrava balbuciante, e atualiza esse interesse a partir de práticas de iniciação ao desenho no aprendizado e ensino da Antropologia. Para tanto, o diálogo constante com o campo e profissionais das Artes tem sido primordial, e uma Oficina de Desenho ministrada por uma das coautoras deste

artigo receberá nossa especial atenção[1]. Desenhos acompanhados de relatos de alguns dos participantes desta atividade encerram nosso esforço coletivo.

[1] Oficina realizada no segundo semestre de 2017 pela Profª. Viviane Herzog, do Centro de Artes (Cearte), para membros do Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia (Leppais), ambos da Universidade Federal de Pelotas (UFPel).

## A INCUBAÇÃO DO DESENHO EM UMA ETNOGRAFIA PREGRESSA

*Nômades Urbanos: uma etnografia sobre os habitantes de rua em Porto Alegre* (MAGNI, 2006), dissertação concluída em 1994, sustenta a hipótese de que o modo de vida das pessoas em situação de rua conflita radicalmente com os valores e *modus operandi* da sociedade sedentária, cujos fundamentos impregnam as concepções hegemônicas de metrópole, Estado e Ciência. Daí o desafio de captar uma perspectiva itinerante do mundo, diversa da visão irradiante, que, conforme explica o pré-historiador Leroi-Gourhan (1971), passou a preponderar a partir do processo de sedentarização dos grupos humanos. Abjuradas pelo Estado, as ciências nômades tratam a realidade como fluxos e devires, em vez de buscarem a estabilidade, a homogeneidade da matéria, a mensuração e suas invariantes, como fazem as ciências sedentárias. Diferente destas, que se tornaram oficiais, as ciências nômades concebem a matéria em sua heterogeneidade, não se subordinam à pressuposição de racionalidade, estando atentas aos fluxos e dispostas à experimentação e à afecção.

Essas considerações teóricas do *Tratado de Nomadologia* (DELEUZE; GUATARI, 1980), que iluminaram o material empírico obtido através do trabalho de campo, impuseram a busca de alternativas etnográficas para lidar com as limitações da escrita – produto e propulsor do sedentarismo – levando-nos a experimentar poéticas visuais e alternativas antropológicas durante e após a pesquisa[2]. No fluxo dialógico com o artista plástico Mauro Bruschi, o recurso às imagens – fotografias, vídeos, desenhos e bricolagens – tornou-se indispensável para dar conta da complexidade do fenômeno estudado, sobretudo a intensidade das trocas estabelecidas em campo, a profusão de sentidos e sensações oriundos dessa vivência da alteridade, a efemeridade de cenários, relações e vidas compartilhadas nas ruas, difíceis de serem incorporadas pelo registro escrito e pela descrição realista.

Através da fotografia, por exemplo, foi possível acompanhar os constantes processos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização dos logradouros em que essas pessoas estabeleciam seus acampamentos e dos quais se evadiam ou eram varridos de uma hora para outra. Ao destituírem seus ocupantes do pouco que lhes

[2] Ver *Em busca do nomadismo da imagem, no trânsito entre Antropologia e Artes* (MAGNI; BRUSCHI, 1998) no livro *O Fotográfico*, organizado por Etienne Samain. Considere-se também o livro *Letras da Rua* (MAGNI; LUNARDI, 1995), reunindo autobiografias de jovens em situação de rua, produzidas a partir de Oficina de Escritura promovida pelas organizadoras da obra.

restava, oriundo da coleta nos lixos urbanos, os serviços de higienização pública faziam com que temporariamente "desaparecessem" da vista, dificultando a continuidade da relação etnográfica. As fotografias contribuíram, assim, para dar conta da efemeridade e profusão desses acampamentos, evidenciando a não fixação domiciliar a que estavam sujeitas essas pessoas e contribuindo para cartografar os fluxos nomádicos de seu modo de habitação pela(s) cidade(s) e através delas. O vídeo, por sua especificidade relacionada ao ritmo e à capacidade de reter sonoridades, possibilitou seguir os movimentos, as performances, as técnicas e as estratégias de sobrevivência desses corpos nômades em meio a um mundo sedentário. Também viabilizou a acolhida de seus relatos pessoais, expressões poéticas e musicais, em sintonia com o agenciamento da câmera. De outra parte, tanto as fotografias entregues em campo, quanto o vídeo *Habitantes de Rua*[3]*,* foram os meios mais eficazes para restituir à sociedade mais ampla e aos interlocutores o olhar que a antropóloga e o artista plástico pousaram sobre eles.

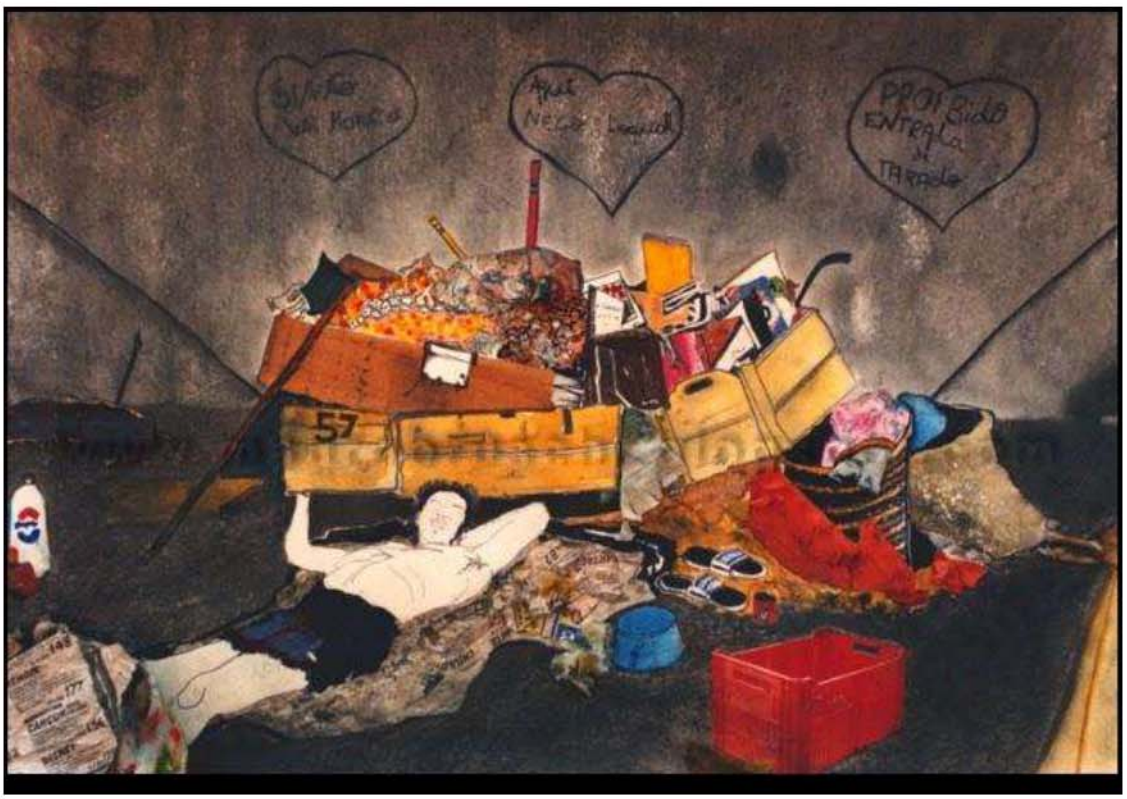
Quanto aos desenhos – tanto aqueles existentes previamente, de autoria de nossos interlocutores ou ainda estimulados pela nossa presença em campo, quanto aqueles realizados pelo artista visual no transcorrer da pesquisa – pouco foram explorados. Chamavam a atenção, por exemplo, as grafias e pichações das estruturas de viadutos, pontes e prédios ocupados para habitação provisória, que interpretamos como táticas de territorialização e "domesticação" daqueles logradouros, para fins de uso doméstico. Por sua vez, os desenhos – feitos à grafite, lápis e caneta sobre papel, com material fornecido pelo artista, mas também retirado das lixeiras – compuseram um rico material empírico que, por carência de referencial teórico adequado à época, foram apenas anexados à dissertação.

Mas é sobre as implicações e os desdobramentos da prática de desenhar em campo, introduzida pelo artista, em trabalho conjunto com a antropóloga, e da qual resultou a série de obras plásticas denominada *Nômades Urbanos,* que queremos agora nos ater. Enquanto a caneta e a caderneta de notas eram instrumentos inseparáveis da antropóloga (embora usados com discrição, em momentos oportunos), as folhas, lápis e giz colorido eram utensílios do artista que atraíam grande atenção desses jovens. Com o tempo, passaram a requisitá-los para eles também inscreverem suas mensagens e fazerem seus próprios desenhos, alguns deles, inclusive, representando a nós, seja em folhas de papel ou na própria estrutura em que habitavam. Lembro, por exemplo, do dia

[3] Disponível em: https://vimeo.com/76573590

em que, ao chegar sob a via elevada, duas enormes caricaturas figuravam nossos rostos no "teto" do acampamento. Sob a imagem da cabeça da antropóloga, o corpo era de uma serpente. O compartilhamento lúdico e divertido do desenho em campo abria a possibilidade de trocas e diálogos, diminuindo as assimetrias e o poder associado às mútuas representações, diversamente do que ocorria com as câmeras de fotografia e vídeo, cujo porte era restritivo aos pesquisadores, reforçando relações hierárquicas entre nós.

Os desenhos que deram origem à série *Nômades Urbanos* foram elaborados *in situ* ou posteriormente, no atelier, a partir de fotografias tiradas em diversas situações vividas em campo. A estes desenhos foram acrescidos materiais heteróclitos reutilizados e coletados dentre os rejeitos e excessos da sociedade de consumo. Os suportes, por exemplo, de diferentes tamanhos e formatos, eram pratos descartáveis e embalagens diversas, como caixas de refrigerador e de outros produtos comercializados no mercado. Acrescidos aos desenhos, eram bricolados com objetos variados, como recortes das próprias fotos de campo, imagens descartadas de imprensa, resina, terra, palitos, moedas e cera de vela, que davam volume, cores e texturas às cenas e aos personagens com quem convivemos efetivamente.



Série *Nômades Urbanos*, de Mauro Bruschi. Técnica mista sobre papelão. 75 cm x 43 cm, 1994.

Série *Nômades Urbanos*, de Mauro Bruschi. Técnica mista sobre papel. 68 cm x 43 cm, 1993.

Sem se aterem aos propósitos realistas perseguidos pelo trabalho etnográfico, estas obras incorporavam e replicavam, com extrema expressividade, veemência e autenticidade, os princípios e as táticas de sobrevivência de nossos interlocutores em meio à sociedade de consumo. Neste sentido, atingiam com maior afecção e fidelidade os princípios nomádicos que apreendemos ao compartilharmos nossas vidas por determinado período. Por outro lado, a assepsia das folhas brancas da dissertação, com grafia linear, pré-formatada e regulada pelas normas da ABNT, tal como se espera de uma etnografia, não apenas guardava uma distância exorbitante do tema em questão, como reiterava a hegemonia da linguagem escrita associada à sociedade sedentária, que estes nômades urbanos, pelo seu modo de vida, colocam em xeque.

Lamentavelmente, a prática do desenho, experimentada ao longo daquela pesquisa, não floresceu do mesmo modo que a fotografia e o vídeo, estimulados pela criação, nas duas últimas décadas, de diversos laboratórios de Antropologia especializados em imagens e visualidades nas instituições de ensino brasileiras. Por carência de referencial teórico-metodológico, falta de estímulo no universo acadêmico e falta de coragem de assumir os riscos epistemológicos da diversificação experimental

em etnografias, o desenho ficou "incubado" ao longo de muitos anos, mas ressurge com grande potencial no desenvolvimento da Antropologia. A disseminação de publicações, a exemplo do blog *Ensinando Antropólogos a Desenhar,* de Karina Kuschnir, assim como a convicção de que a Antropologia é um modo de conhecimento que se adquire no *fazer* (INGOLD, 2013), à semelhança da Arqueologia, da Arquitetura e das Artes, reacenderam nosso interesse, levando-nos a experimentações antropoéticas no ensino/aprendizagem do fazer antropológico. Para tanto, o trânsito, as trocas e o diálogo com as Artes foram sempre fundamentais.

## UM LÁPIS NA MÃO E UMA PRÁTICA DE CORPO INTEIRO

Na Universidade Federal de Pelotas (UFPel), a criação do Laboratório de Ensino, Pesquisa e Produção em Antropologia da Imagem e do Som (LEPPAIS), em 2008, tem possibilitado o desenvolvimento de uma série de atividades e projetos, dentre os quais o que aqui nos interessa, relacionado ao desenvolvimento da prática do desenho, seja para alunos de Antropologia (na graduação e pós-graduação), seja para discentes de outros cursos. Em aula, o estranhamento a esta proposição costuma gerar certa euforia no grupo, além da alegação repetida de forma automática: "Ah, eu não sei desenhar!". Estranho é perceber que a mesma apreensão não se verifica quanto ao uso de outros instrumentos de registro, como as câmeras de vídeo e fotografia, que a princípio requerem maior aptidão tecnológica. A autodepreciação e o bloqueio mental da maioria dos alunos das Ciências Humanas são notórios quando se trata de investir nesta prática, assim como a revelação de que não desenham desde crianças, ou melhor, de que pararam de fazê-lo à medida que aprenderam a escrever.

Inicialmente, procuramos explicar que o interesse não consiste no produto final, mas precisamente no ato e processo de desenhar, com tudo o que está implicado nesta prática: a acuidade do olhar, no caso de desenhos de observação; a experimentação de outra linguagem para além da escrita; a exploração de diferentes suportes, instrumentos de inscrição e superfícies; a construção de sentidos diversos para o tempo despendido em campo; a partilha de olhares e materiais com interlocutores; o incentivo à imaginação criadora no processo de elaboração de saberes etc.

Nestas sessões pontuais, integradas aos planos de ensino em uma ou duas sessões apenas, conforme a disciplina, adotamos técnicas aprendidas com Bruschi

(artista plástico, cuja parceria se prolonga há mais de 20 anos), outras sugeridas por Kuschnir e ainda contribuições de alguns estudantes oriundos das Artes. Dentre nossas experimentações estão, por exemplo: o desenho de um mesmo objeto assimétrico, do ponto de vista de várias pessoas, sentadas em diferentes posições, resultando em perspectivas completamente diversas; o desenho sobre figuras de revistas, posteriormente recortadas e coladas em um suporte, explorando-se tanto a figura quanto seu negativo; o desenho da figura humana, tomando-se como modelo um colega, ambos sentados frente a frente, sendo uma vez olhando para o papel e outra vez sem olhá-lo (técnica de desenho cego). Este exercício costuma causar surpresa, pânico, apreensão e gargalhadas, sobretudo diante do resultado final, que desconstrói o compromisso com a verossimilhança e abre caminhos para gestos mais soltos e expressivos do que o desenho obcecado por um estilo realista, geralmente frustrante para as aptidões de estudantes de Ciências Humanas.

Exercício com técnica de desenho cego, de Claudia Turra Magni. Lápis colorido sobre papel. 2017.

Outro exercício, também de observação, consiste em desenhar os vazios existentes entre objetos posicionados em determinado local, procurando desencapsulá-los e perceber os fluxos entre as coisas e o ambiente, rompendo, assim, com a ideia de entidades autônomas ou dicotomias entre conteúdo e continente. É comum o estranhamento diante de algumas destas propostas desconcertantes, que fogem aos princípios de representações certas ou erradas, "fiéis à realidade", mas sim

questionadoras de que nela exista, efetivamente, uma essência. Relativiza-se também a possibilidade ou eficácia do estilo realista e naturalista, próprios da tradição etnográfica, abrindo-se a possibilidade de pensar outras formas narrativas, que assumam o caráter intersubjetivo do encontro etnográfico, dependente da qualidade e intensidade das interações entre o olhar e o que é olhado.

Em uma destas oficinas, a presença de um aluno que perdera completamente a visão há poucos anos – o qual tem especial interesse em trabalhar com imagens fotográficas – trouxe contribuições peculiares à experimentação. O exercício consistia em posicionar-se em distintos locais dos três andares do Instituto de Ciências Humanas da UFPel para desenhar a escada de ferro totalmente vazada, visível de todas as posições. O resultado, montado coletivamente sobre uma mesa grande, compunha uma verdadeira narrativa polissêmica e multissituada do que seria esta escada, sob diferentes ângulos e perspectivas, lembrando um quadro cubista. Diversamente da maioria dos alunos, que se detiveram num olhar distanciado e numa posição fixa para fazer o desenho, o aluno cego trouxe a sua percepção *sui generis* da escada, baseada no movimento de seu corpo inteiro, vivenciada no deslocamento, em direção a ela e ao longo de seus degraus. Evidenciando as importantes contribuições de Ingold (2008), em *Pare, Olhe, Escute,* ele descreveu a sua textura, o material de que é feita, as distâncias para alcançá-la e percorrê-la, medidas através de seu corpo, sentidas através de seus sentidos, de modo integrado. Sua participação na oficina foi surpreendente ao revelar-nos outras percepções possíveis, meios e resultados, na prática do desenhar.

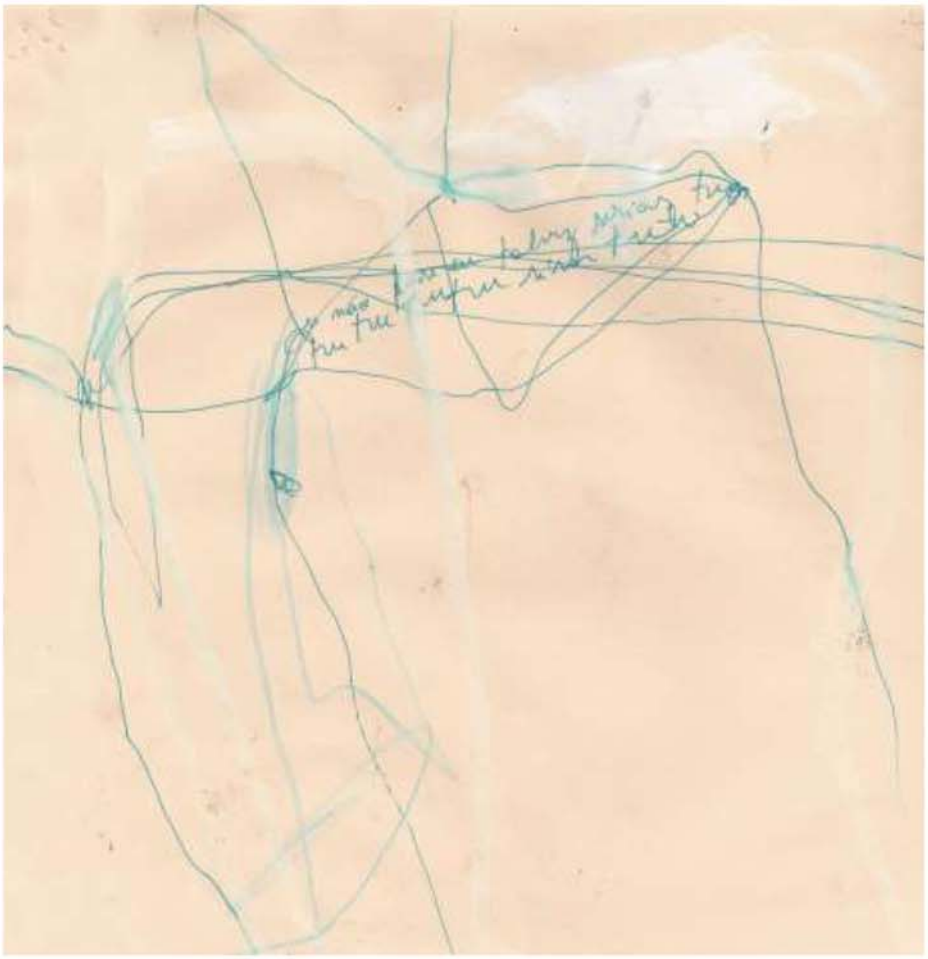
Para além dessas sessões pontuais, inseridas em meio aos programas de ensino, tivemos a oportunidade de realizar uma Oficina de Desenho intensiva no segundo semestre de 2017, contando com a preciosa colaboração de uma professora do Centro de Artes da UFPel, coautora deste artigo. Esta atividade contribuiu imensamente para que seus participantes aprimorassem o diário gráfico, solicitado como um dos trabalhos finais de uma disciplina de Antropologia Visual. É no relato desta experiência que queremos agora nos ater, explorando os fundamentos, as reflexões e as práticas aí desenvolvidas.

## VIVÊNCIAS EM UMA OFICINA DE DESENHO PARA ANTROPOLOGIA

Desenhar é descobrir. Esta é a frase de abertura de um texto de John Berger (2012) que fala da relação do desenho de observação e da experiência reveladora de conhecimento sobre o que está sendo observado quando estamos a desenhar. Para o autor, um desenho é um documento autobiográfico que revela as camadas de olhar lançadas para os objetos e conta ao mesmo tempo em que registra a descoberta e o conhecimento sobre o que foi visto e desenhado. Registro, documento e narrativa são algumas ideias que podem circundar o ato de desenhar. Partindo dessa concepção, iniciamos o relato sobre a elaboração e o transcorrer da referida oficina, base da experiência que gerou este texto escrito coletivamente em uma trama de fazeres entre os campos das Artes e da Antropologia.

Desenhar é pensar visualmente, é perscrutar as estruturas do que nos rodeia. Existem muitas maneiras de desenhar e muitas delas estão diluídas em nosso cotidiano, passando pela tangente por cobranças estéticas verbalizadas através de frases como “eu não sei desenhar” ou "não desenho bem”. O desenho está muito mais próximo de nós e flutua com leveza em atividades como fazer um mapa para alguém chegar em nossa casa ou organizar uma lista de compras, delineando assim um percurso ao pensamento e um caminho a ser feito.

O desenho transforma em estrutura visual – com espessura, ritmo, peso, leveza e direção – o que antes era uma ideia particular circunscrita ao pensamento de uma única pessoa. Assim, desenhar é também partilhar pensamentos e fazer com que sejam visualizados e modificados por nós e pelos outros.



Desenho da série *Reservatórios,* de Vivian Herzog. Caneta e tinta acrílica sobre papel, 2009.

A escrita também é uma forma de desenho, ela nasce como desenho. Conforme Mario de Andrade (1975), em *Do Desenho*, a escrita nasce dos hieróglifos e estes são desenhos, símbolos gráficos que tomam significações diversas quando associadas a elementos fonéticos. Para o autor, o desenho é um fator aberto, ele nos fala diretamente, está mais próximo da prosa, da poesia e da caligrafia do que outras linguagens, como a pintura e a escultura. Seu caráter intelectual e projetivo, demarcado pela existência da linha, remete ao que o autor chama de elemento sutil do desenho, caracterizado pelo fato "[...] de ser ao mesmo tempo uma transitoriedade e uma sabedoria" (ANDRADE, 1975, p. 75). Assim, a transitoriedade e o caráter aberto do qual se refere faz com que seus limites extrapolem as relações de composição e os limites do papel, colocando-se como um fator de reflexão e prática simultaneamente, sempre em possível devir de possibilidades.

A finalidade do desenho escapa aos resultados estéticos, pois propõe estruturas e descobertas de formas diferentes de pensamento, propiciando uma atenção especial ao

que está sendo estudado/desenhado. Assim, seu valor reside na complexidade da experiência de descoberta e percepção do outro. O desenho propõe encontros com quem desenha e com quem é desenhado e talvez aí resida o seu fator de transitoriedade e sabedoria. Transitoriedade, porque aponta para outras possibilidades de olhar, e sabedoria, porque quando desenhamos, nos apropriamos de elementos tangentes que estão muitas vezes subentendidos e podem passar despercebidos a um primeiro olhar. Paul Valery, em seu livro *Degas Dança Desenho,* diz que há uma imensa diferença entre ver algo sem o lápis na mão e ver quando se desenha. "Até mesmo o objeto mais familiar a nossos olhos torna-se completamente diferente se procuramos desenhá-lo: percebemos que o ignorávamos, que nunca o tínhamos *visto* realmente" (VALERY, 2013, p. 61).

Desenhar traz consigo uma *vontade continuada* que, de alguma maneira, desliga os automatismos de um olhar apressado, prolongando o tempo, colocando-nos num estado de atenção especial. Mão e olho entram em conexão trazendo um outro tempo de percepção, em que a memória e a lembrança tornam-se elementos cruciais. "Cada relance de olhos para o modelo, cada linha traçada pelo olho torna-se elemento instantâneo de uma lembrança e é de uma lembrança que a mão sobre o papel vai emprestar sua lei de movimento." (VALÉRY, 2012, p. 63).

Assim, um desenho de observação é também um desenho de memória, uma vez que, quando estamos a desenhar, não conseguimos olhar para o modelo e para o papel simultaneamente. Conforme Mario Bismarck (2004, p. 04): "Ou vemos o que estamos a desenhar ou vemos o desenho; nunca os vemos em simultâneo. Então, o que desenhamos (e quem desenhamos) quando desenhamos? A imagem na nossa memória? A imagem da nossa memória?" A complexidade e a especificidade do desenho parecem residir justamente neste conjunto de elementos imbricados que extrapolam o resultado como um fim em si.

A incompletude e a complexidade envolvidas no ato de desenhar remetem ao título de abertura do catálogo *Vitamin D,* em que Emma Dexter (2011) coloca que para desenhar é preciso ser humano. Esta pequena frase mobiliza uma série de ideias, tais como a questão de que o desenho delimita uma presença humana; ele é o indício de que alguém esteve num certo lugar, deixando assim suas marcas e inscrições. Alguém esteve ali a pensar e a sonhar, e isto está inscrito através das linhas.

Nesse sentido, Walter Benjamim (2011) em *Sobre a pintura ou signo ou mancha* traz a diferença entre desenho e pintura, demarcando assim suas

especificidades. Para Benjamim, a linha gráfica se estabelece a partir da relação com um fundo demarcando uma inscrição e um lugar, trazendo algo de pessoal e temporal que ele determina a partir da noção de signo. Um desenho que cobre totalmente seu fundo deixaria de ser um desenho e passaria a ser da ordem da mancha da pintura e da temporalidade que ela traz consigo. Assim, o desenho mais simples e rápido traz uma espécie de cartografia de seu percurso, diferentemente da pintura, em que as camadas cobrem e temporalizam cada sobreposição de cor ou linha. Tais considerações levam a pensar que desenhar é demarcar presenças – tanto a nossa, como a do outro.

A proximidade entre desenhar e escrever levou a pensar também nos diários gráficos e nos diários de campo usuais na pesquisa antropológica. Assim começava um caminho formado por uma oficina norteada por três módulos principais: *A linha que molda e estrutura*; *Tipologias do traço* e *Diários Gráficos*.

O primeiro módulo – *A linha que molda e estrutura* – parte principalmente dos conceitos formadores do desenho que abarcam o mito de seu nascimento, a partir da figura de Dibutades, para quem o desenho surge como um desejo de guardar algo em iminente desaparecimento. Segundo Mario Bismarck, o mito de Dibutades recebeu diferentes versões no decorrer da história da Arte e foi retomado diversas vezes no Renascimento através de Alberti, Borghini, Vasari. Mas foi, sobretudo, no período do Romantismo, no século XVIII, que ganhou representações notórias, através de imagens e registros, tendo ficado conhecido como a origem da pintura, "[…] da medalhística e mesmo da representação da sombra (BISMARCK, 2004, p. 1)". O mito de Dibutades, narrado pelo historiador e enciclopedista romano Plínio, o Velho, em seu texto *História Natural,* conta que a filha de um oleiro de *Sicion* estava apaixonada por um rapaz que precisava partir. Para que ela pudesse guardar algo de sua presença, traçou uma linha na parede a partir da sombra de seu rosto projetada através da luz de uma lanterna. Embora muitas versões tenham sido contadas deste mito, o que nos interessa neste contexto é destacar alguns elementos que parecem nos indicar o que é essencial e peculiar ao desenho. O desenho surge como desejo de guardar algo que está prestes a desaparecer; ele surge de uma perda e é assim que a ideia de representação vem também no sentido de tornar presente uma ausência. Tornar presente algo que pode desaparecer ou que nunca existiu se não a partir do pensamento e olhar de alguém. E é neste contexto - de tornar presente e visível - que a linha surge como algo formador, demarcador e estruturante. É a partir dela que vemos o perfil do bem-amado, prestes a

partir. É ela que dá forma, espessura e consistência ao que não se quer perder. Segundo Bismarck (2004, p.06), o "desenho institui-se assim como a marca, como o rastro deixado na procura daquilo que sentimos como carência".

A partir da ideia de que a linha dá forma aos objetos, o início de toda relação com o desenho se estabelece através do conhecimento do tipo de espaço que os elementos visuais caracterizam. Ao invés de nos perguntarmos o que é uma linha, Fayga Ostrower 1989), no livro *Universos da Arte,* provoca-nos a pensar: que tipo de espaço uma linha gera? Quais são as suas propriedades? A linha no mundo real é movediça e flutuante, basta olharmos para as linhas de expressão do nosso rosto que estão sempre mudando e percebemos que não conseguimos percebe-las. No entanto, no papel ela é um ato gráfico estruturante e pode apresentar variações diversas: pode ser lenta, repleta de interrupções em seu percurso, rápida feita em gesto contínuo e certeiro, pode ter espessuras diversas ou ser constante.

O espaço que ela gera é unidimensional e suas principais características estão ligadas à estrutura, à direção, ao tempo e à leveza. Quando a linha é articulada a outros elementos, como a superfície, ela pode criar volume; quando repetida, pode criar textura e variações de claro e escuro.

Assim, o primeiro módulo da Oficina surgiu como uma espécie de apresentação e experimentação das potencialidades da linha, conduzidas através de exercícios lúdicos, que pudessem resgatar o prazer de desenhar de quando éramos crianças e nos propúnhamos a experimentar gestos, sem questionar fatores de gosto, de certo ou errado. Tais exercícios, inspirados em propostas de Peter Jenny (2014), no livro *Técnicas de Desenho,* longe de serem colocados em forma de receita, foram convites à experimentação, à invenção e à possível transgressão de práticas vinda das próprias vivências dos participantes da Oficina.

No segundo módulo da Oficina – *Tipologias do traço* – trabalhamos a partir de um desenho de grafite de uma paisagem, formado por traços diversos: orgânicos, retos, ondulados, repetidos e contínuos. Ao propor que a imagem fosse reproduzida pelos integrantes da oficina, cada um deles pôde encontrar formas específicas para estruturar o desenho composto por camadas diversas.

Exercício sobre Tipologias do Traço, de Claudia Turra Magni. Grafite sobre papel. 2017.

Este módulo consistiu em apresentar o traço como elemento moldável das formas. Cada forma e cada objeto irá pedir traços distintos: se quisermos apresentar a corporeidade de um objeto redondo, o traço também deverá será arredondado. Conforme Gabriel Roig (2011, p. 79): "A função do traço pode variar conforme a intenção do desenhista: pode ser um meio de sombrear, modelar, criar valores tonais ou representar um papel puramente descritivo ou ornamental". A combinação de diversos traços irá formar planos e camadas diversas. A divisão entre traços descritivos e ornamentais está justamente no destino e na articulação reservada a eles dentro de um desenho. Traços descritivos são aqueles que colaboram para mostrar a figuração de um objeto, como o seu volume e sua densidade. Já os decorativos ou ornamentais podem não apresentar volumetria e podem também não possuir um compromisso com a representação de um objeto reconhecível; eles são geralmente da ordem da superfície e da textura. São eles responsáveis por colocar a linha para passear, vagar por espaços imaginários e distraídos, tais como os desenhos abstratos que fazemos enquanto estamos em uma atenção suspensa, ouvindo alguém ao telefone.

É bem provável que muitos de nós, mesmo aqueles que dizem não desenhar, já tenham tido a experiência de rabiscar em um canto de uma folha de seu caderno ou em uma superfície qualquer disponível ao alcance das mãos. Os traços, para Gemma

Guasch e Josep Asunción (2006), são como a entonação que damos às palavras: podem ser suaves, ríspidos, ondulados ou retos. As variantes que interferem no traço relacionam-se à escolha do suporte, ao meio escolhido (material), aos aplicadores (instrumentos), às técnicas de empregar os materiais, à intensidade e à modulação do gesto.

O último módulo da Oficina foi destinado ao tema dos desenhos realizados nos *Diários Gráficos.* A proximidade entre desenhar e escrever pode fazer com que o caderno ou diário gráfico seja um companheiro nas pesquisas de campo, uma vez que os materiais – caderneta, lápis e canetas – podem ser os mesmos.

Exercício de Vivian Herzog realizado em conjunto com os participantes da oficina. Caneta nanquim e aquarela sobre papel, 2017.

O termo, Diário Gráfico, é utilizado aqui como referência ao trabalho de Eduardo Salavisa (2008), artista e professor português, cujas publicações reúnem trabalhos de diversos desenhadores do cotidiano, perpassando artistas, antropólogos e ilustradores científicos. Neste módulo da Oficina, foram apresentados alguns artistas que trabalharam com os diários gráficos como espaço de anotações e registros, tanto de observação, quanto de imaginação. Edward Hopper (2008), artista integrante deste

conjunto de reflexões, tinha, em suas viagens e perambulações pela cidade de Nova Iorque, a companhia constante dos cadernos de desenho, onde apresentava lugares corriqueiros, pessoas juntas sem se comunicar, isoladas em suas existências. A compra de um carro da marca Dodge, por volta dos anos de 1927, foi importante para o trabalho de Hopper. Ele e a sua esposa viajavam com alguma frequência para a casa de férias, em *South Thuro*, no estado de Massachussets. "Desenhavam dentro do carro, no banco de trás, nas mesas de restaurantes de estrada, em motéis, nas bombas de gasolina" (SALAVISA, 2008, p. 36). Os estudos e as observações sobre a vida de pessoas de classe média da cena americana deste período, presentes nas obras de Hopper, influenciaram a percepção sobre a solidão nas cidades, lugares de passagem, salas de espera com agrupamento de pessoas e aquilo que Marc Augé (1994) designou por não-lugares.

## RELATOS E FRAGMENTOS DE DIÁRIOS GRÁFICOS DE PARTICIPANTES DA OFICINA

A partir dessas reflexões e problematizações sobre as potencialidades do desenho para Antropologia, os participantes da referida Oficina aventuraram-se na exploração de outras poéticas visuais em seus estudos e pesquisas, conforme relatos e exercícios gráficos de alguns dos participantes, apresentados a seguir.

> Eu sequer lembrava a última vez que havia tentado fazer um traço que não fosse letra. Desafiada pela proposta, fiz desenhos de leituras que considerei importantes, fichamentos da época do mestrado, relacionados a textos de Tim Ingold.
> Enquanto professora de Gastronomia, tive curiosidade em experimentar pigmentos naturais extraídos de alimentos para produzir as tinturas aplicadas aos desenhos. Em sua maioria, foram processadas ou misturadas com base de água e utilizadas como aquarelas. Os tons amarelados originaram-se da cúrcuma. Os tons avermelhados, da páprica defumada. Os verdes, da salsa, erva-mate, cebolinha e manjericão. O azul, da fervura do repolho roxo com adição de bicarbonato de sódio. Os tons amarronzados resultaram do café solúvel, misturado com essência de baunilha. As tonalidades roxas, rosas e roseados, do suco de beterraba. Dessas cores básicas, surgiram as derivações e misturas. Cores primárias, secundárias e outras resultaram de tentativas variadas.
> Desenhei com lápis e lapiseira, tentei não utilizar régua ou meios de medir, entretanto fiz margens para limitar o espaço desenhável. Alguns esboços, depois de coloridos por meio das cores aquareladas, foram contornados com caneta nanquim; outros tiveram seus limites apagados. Desbravei possibilidades. Já que meus desenhos não poderiam ser comestíveis, que

fossem aromáticos! (Relato de Nicole W. Benemann, docente do curso de Gastronomia e doutoranda do PPG em Antropologia/UFPel).

"Este desenho inaugura a série do diário gráfico que produzi, sintetiza as primeiras experiências no universo do desenhar. No texto de Ingold, o dragão é para o monge a configuração palpável do que seja conhecer o medo. Ainda, coloca em questão o fato científico (a racionalidade) e a imaginação (a experiência vivida), em uma tentativa de cicatrizar a ruptura entre o ser e o saber". Fragmento de Diário Gráfico de Nicole W. Benemann sobre fichamento do texto: *Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem* (INGOLD, 2012). Tinturas a partir de elementos comestíveis sobre papel, 2017.

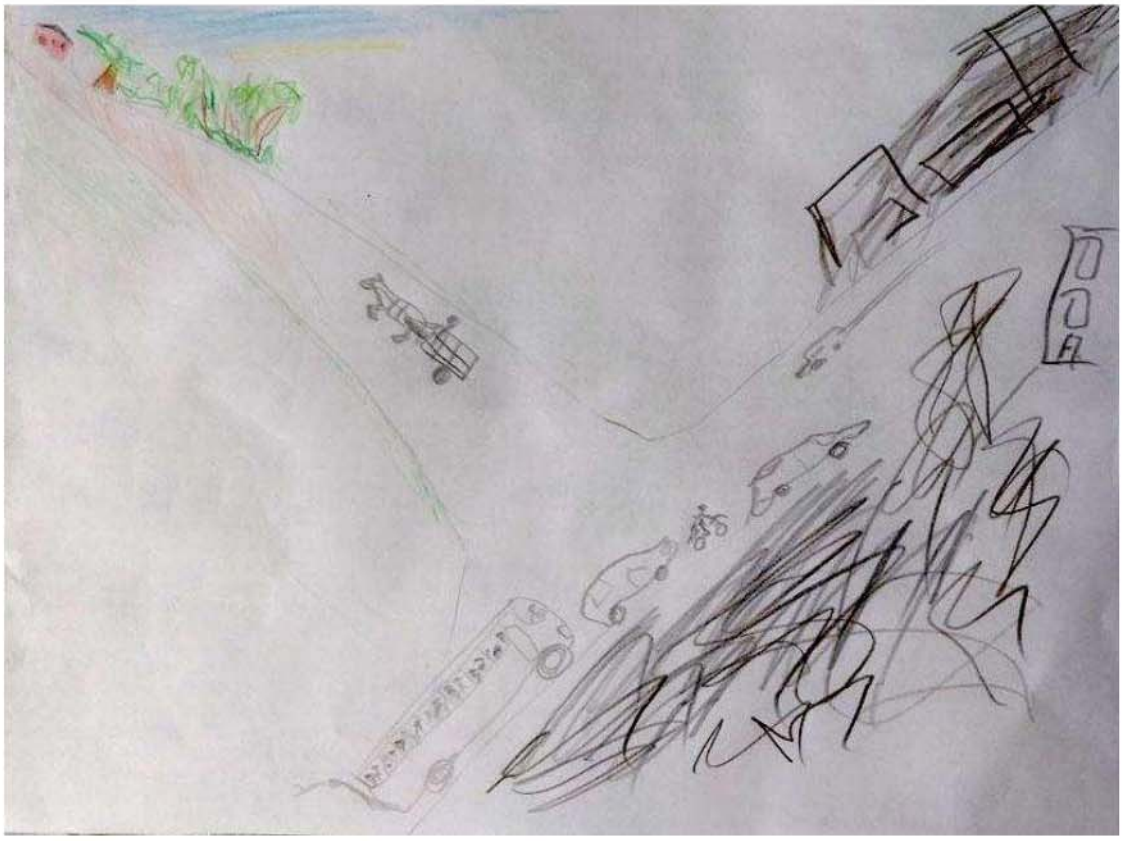
"Este texto foi fundamental na construção teórica da minha dissertação. Para o autor, conhecemos enquanto caminhamos, e não antes de caminhar. Descobrir-caminho é mapear. Utilizar um mapa é navegação". Fragmento de Diário Gráfico de Nicole W. Benemann sobre fichamento do texto: *Jornada ao longo de um caminho de vida – Mapas, descobrir-caminho e navegação* (INGOLD, 2005). Tinturas a partir de elementos comestíveis sobre papel. 2017.

"'Considere um livro de receitas culinárias. Ele está abarrotado de informação sobre como preparar uma série de pratos de dar água na boca, mas será que é desta informação que consiste o conhecimento do cozinheiro?' (INGOLD, 2010, p. 18). Este apontamento feito pelo autor trouxe implicações para os desdobramentos do texto da dissertação e implicam diretamente na proposta da tese em andamento" (Diário Gráfico de Nicole W. Benemann, 2017). Fragmento de Diário Gráfico de Nicole W. Benemann sobre fichamento do texto: *Da transmissão de representações à educação da atenção* (INGOLD, 2010). Tinturas a partir de elementos comestíveis sobre papel. 2017.

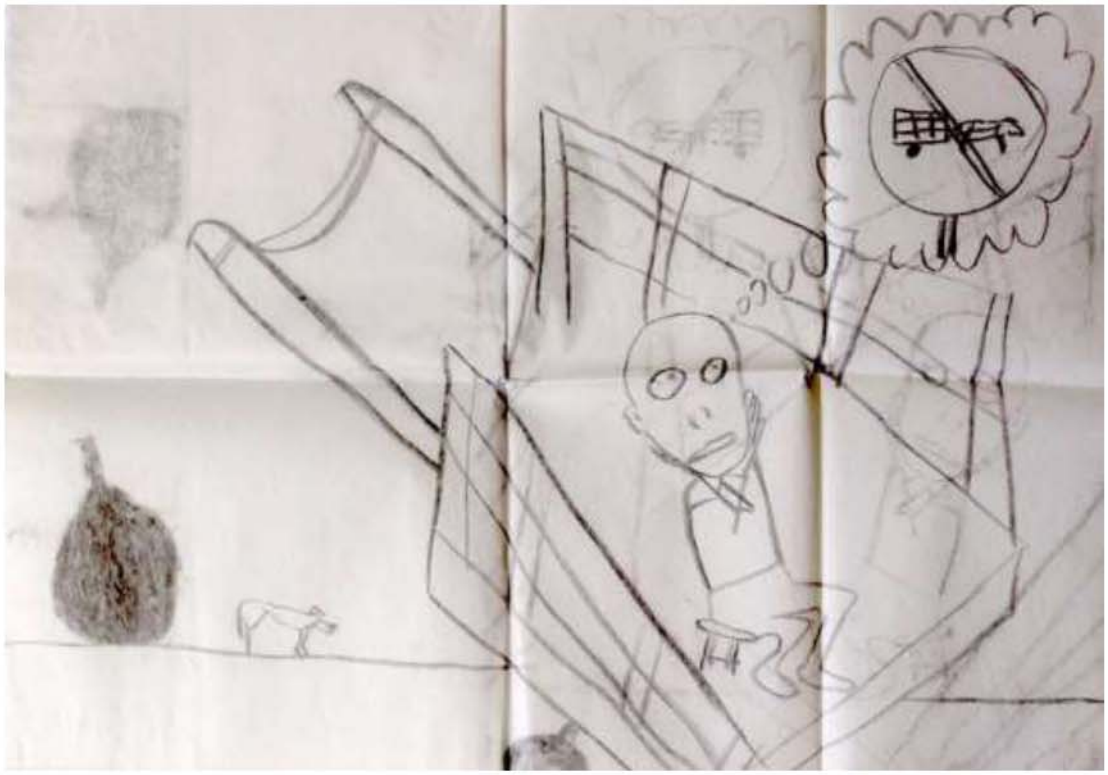
"Ainda que este seja meu desenho favorito e o último da série, ao longo do livro explicita a construção de uma 'antropologia ecológica'". Fragmento de Diário Gráfico de Nicole W. Benemann sobre fichamento do texto: *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill* (INGOLD, 2000). Tinturas a partir de elementos comestíveis sobre papel. 2017.

A tese a que atualmente me dedico se desenvolve com pessoas que trabalham com veículos de tração animal na cidade de Pelotas/RS, e os conflitos em

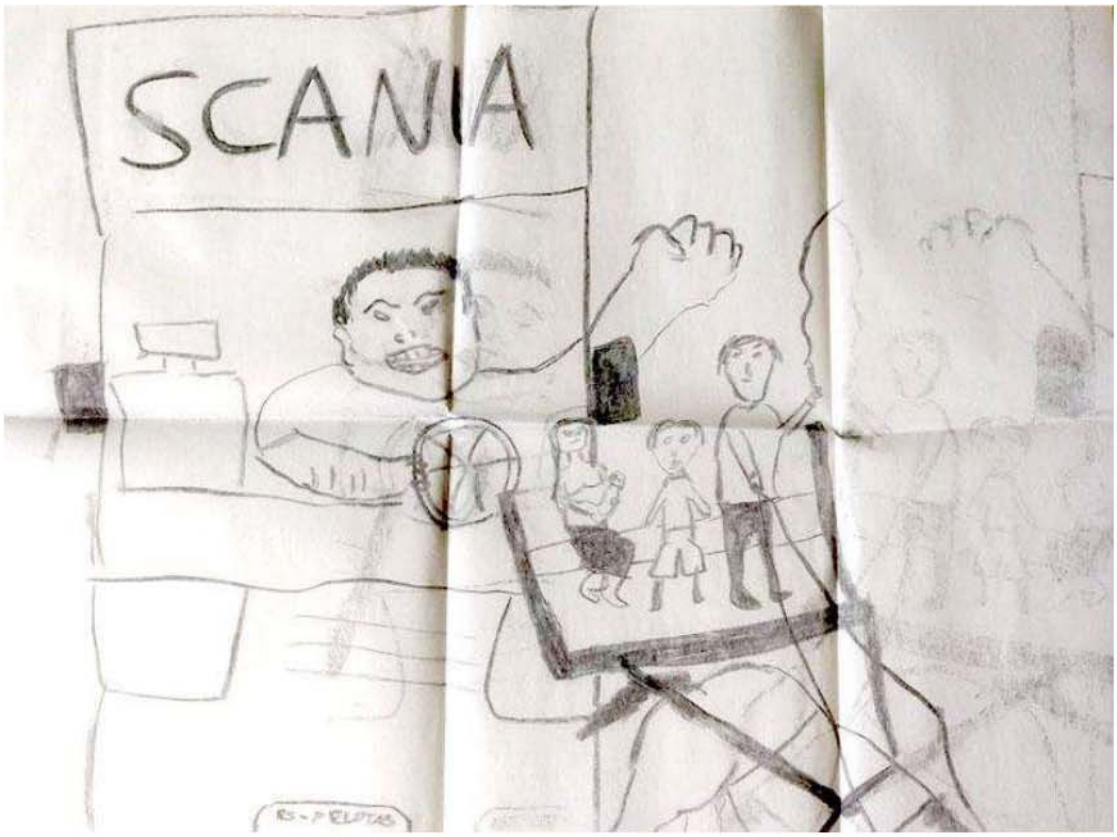
torno da atividade. Tenta compreender as relações dos diversos atores envolvidos em um processo de gradativa proibição das carroças no perímetro urbano. A etnografia apresenta, muitas vezes, uma dimensão corpórea e sensorial bastante densa. É o movimento de um animal de quatrocentos quilos, o balanço de um veículo artesanal em ruas movimentadas, o som das ferraduras no asfalto, buzinas e motores à volta, vocalizações das pessoas com os bichos, cheiros e cores marcantes. Assim, o diário gráfico permitiu adensar minhas percepções, de um modo que a escrita sozinha não permitiria. (Relato de Eric Barreto, doutorando do PPG em Antropologia/UFPel).



"Carroceiro regressando do centro, deixa para trás o terreno onde busca o sustento, e volta para o lugar 'invisível', onde compartilha a vida com os seus. O centro é representado apenas na cor preta, de um modo um tanto caótico, enquanto que a vizinhança do carroceiro tem as cores das árvores e flores, apresentada de modo mais ordenado. O intuito é transmitir um pouco das percepções espaciais presentes nas falas de alguns interlocutores". Fragmento de Diário Gráfico de Eric Barreto. Lápis de cor sobre papel, 2017.



"Sobre a carroça vazia, carroceiro contempla o futuro incerto, diante da proibição de seu veículo". Fragmento de Diário Gráfico de Eric Barreto. Carvão sobre papel. 2017.



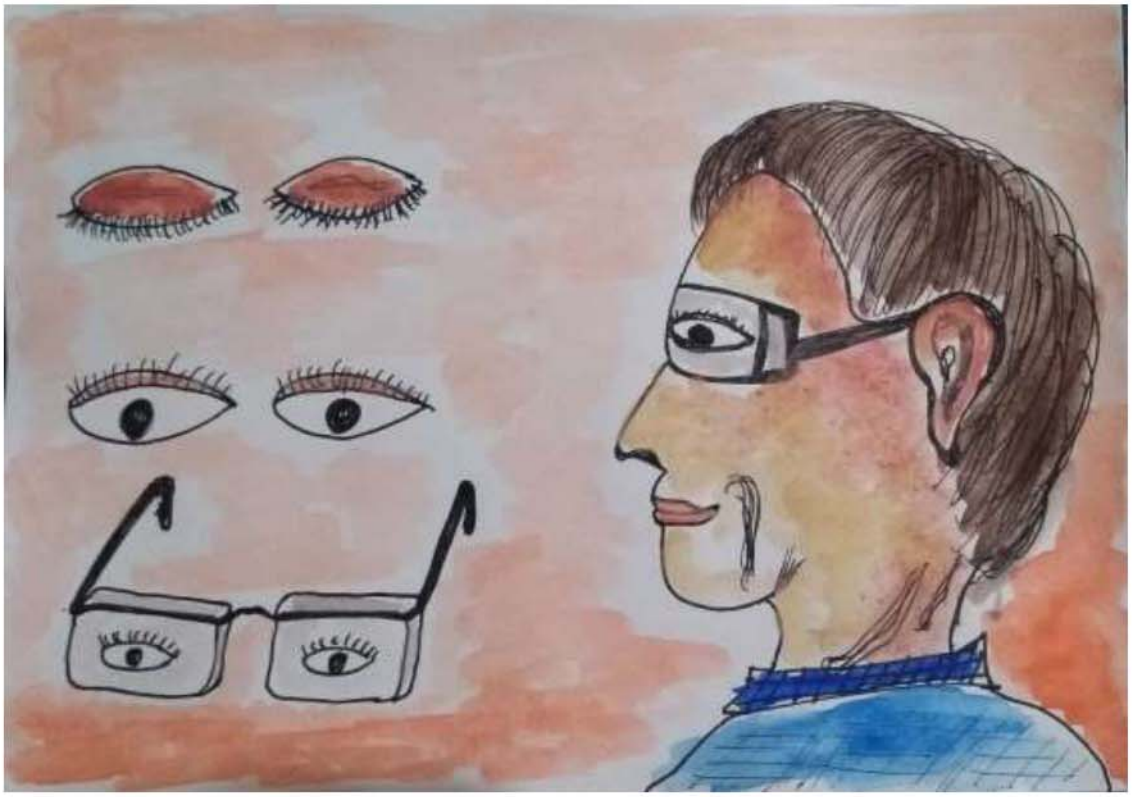

"Família pelas ruas da cidade, enfrentando a hostilidade dos veículos motorizados, aqui representados por um caminhão". Fragmento de Diário Gráfico de Eric Barreto. Carvão sobre papel. 2017.

> Considerando a primazia atribuída à visão nas culturas ocidentais, refletir sobre a utilização de outros sensores corpóreos, por parte de pessoas com deficiência visual, foi o desafio a que me propus na pesquisa etnográfica que desenvolvo no Centro de Reabilitação Visual da Associação Escola Louis Braille, em Pelotas-RS.
> Neste sentido, a prática do desenho tem contribuído para observar detalhes que passariam despercebidos nas suas vidas diárias, especificamente no que concerne à adaptação ao meio urbano, cuja estética convencional tem sido arranjada para fins de acessibilidade. Pisos táteis coloridos, contrastando com o cimento e o asfalto acinzentados; sinalizações de alto contraste; rampas de acesso; sinais sonoros em faixas de pedestres e sinais luminosos para alerta de veículos marcam novos elementos "postiços" no corpo da cidade.
> Nos corpos das pessoas com deficiência visual, óculos solares e de grau com lentes muito espessas, bengalas extensivas ao braço para a identificação de obstáculos e a extrema sensibilidade nos pés para percepção de pisos são diferenciais impressos, os quais tento evidenciar nos desenhos. (Relato de Guilherme Rodrigues, mestrando do PPG em Antropologia da Universidade Federal de Pelotas).

"Os traços tortos do desenho contrastam com as linhas duras e retilíneas das sinalizações. A mobilidade urbana é desafio para as pessoas com deficiência visual. Ouvidos atentos e mãos estendidas por uma bengala são sensores corpóreos necessários para esse caminhar pela cidade". Fragmento de diário de campo de Guilherme Rodrigues. Aquarela sobre papel, 2017.

Fachada do Centro de Reabilitação Visual da Associação Escola Louis Braille. Fragmento de diário de campo de Guilherme Rodrigues. Aquarela sobre papel, 2017.

"Os pisos táteis são sinalizações que desenham a cidade. Vejo como a própria escrita e pintura das pessoas com deficiência visual nas calçadas de Pelotas. Suas cores contrastantes guiam as pessoas com baixa visão. A textura em círculos indica sinal de atenção/perigo/obstáculo/mudança. E o relevo em tiras é indicação de siga". Fragmento de diário de campo de Guilherme Rodrigues. Aquarela sobre papel, 2017.



"As lentes espessas são recorrentes nos rostos das pessoas com baixa visão. São os elementos postiços que vão se tornando o próprio corpo da pessoa, dando manutenção aos sentidos". Fragmento de diário de campo de Guilherme Rodrigues. Aquarela sobre papel, 2017.

Adaptações para assinatura com uma régua de alumínio vazada no meio. Fragmento de diário de campo de Guilherme Rodrigues. Aquarela sobre papel, 2017.

"Relações em campo: o controle absoluto da área da saúde em paralelo com as tentativas de independência da pessoa com deficiência visual. Embora os óculos, bengalas, pisos táteis e outras sinalizações sejam recursos para autonomia da pessoa, o controle biomédico sufoca, muitas vezes, as questões sociais e culturais imbricadas com cada situação. Acompanho, então, nessa pesquisa, as diversas formas que as pessoas com deficiência utilizam para traçar seus circuitos diários, evidenciando outras formas corporais de experimentar e viver a cidade". Fragmento de diário de campo de Guilherme Rodrigues. Aquarela sobre papel, 2017.

## UM ESBOÇO DE CONCLUSÃO

Em pesquisa antropológica realizada na África do Sul com os Zulu, Aina Azevedo (2016) narra a elaboração de um desenho, feito a partir de sua participação em um ritual *umsebenzi,* dedicado aos ancestrais. No desenho, vê-se a organização das casas dispostas em círculos, apresentando uma estrutura que nenhuma fotografia poderia abarcar, por tratar-se de um olhar de conjunto, olhar que condensa a sensação daquele espaço e inscreve, através de linhas circulares, sensações que estavam implícitas. Condensar o tempo de percepções – esta é uma das mágicas do desenho. Depois de ter desenhado diversas linhas concêntricas, a antropóloga teve acesso à informação de que os rituais eram realizados perto do chão "[...] e que os movimentos circulares (como cantar em roda) eram formas de arredondar os lugares em que os

ancestrais estavam por ocasião de um ritual – como mostram as linhas circulares –, tudo isso está naquele desenho" (AZEVEDO, 2016, p. 108).

A particularidade do desenho naquele contexto parece residir justamente no fato de que é um fazer processual, as anotações gráficas podem ser feitas em momentos diferentes, retomando-se aspectos percebidos posteriormente. Conforme a autora (AZEVEDO, 2016, p. 108): "A especificidade desse desenho ou sua magia, relaciona-se a essa capacidade de descrever algo em seu desenvolvimento, em seu crescimento, em sua temporalidade, sem que o desconhecido, o 'não-sabido' surja como lacuna".

As contribuições de antropólogas/os, como Aina Azevedo, que vêm servindo-se do desenho em suas pesquisas, associadas às experimentações antropoéticas relatadas e discutidas neste artigo, levam-nos a pensar sobre a pertinência do aprendizado e do recurso ao desenho no âmbito da pesquisa antropológica.

Desenhar para quê, afinal? Dentre as reflexões apresentados ao longo deste artigo coletivo, esboçamos algumas respostas:

Para abarcar estruturas implícitas, que muitas vezes não aparecem em forma de linhas demarcadas no lugar observado. O lugar e a experiência que temos nele pode nos levar a interpretá-lo através de linhas que não são observadas, mas são sentidas, percebidas e, assim, expressam significados latentes àquela experiência.

Desenhamos também para partilhar e refletir sobre a intensidade e o indizível de nossas vivências.

Desenhamos, por fim, para abarcar o tempo, condensar olhares que não vêm de um golpe só. Olhares que são revelados através da experiência com o outro e que só o desenho pode apresentar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. Do desenho. In: **Aspectos das artes plásticas no Brasil**. São Paulo: Martins, 1975.

AZEVEDO, Aina. Diário de campo e diário gráfico: contribuições do desenho à antropologia. **Áltera** – Revista de Antropologia, João Pessoa, v. 2, n. 2, p. 100-119, jan. / jun. 2016.

ASUNCIÓN, Josep, GUASCH, Gemma. **Traço**. Barcelona: Parramón Ediciones, 2006.

BENJAMIM, Walter. **Escritos Sobre Mito e Linguagem**. São Paulo: Editora 34, 2011.

BERGER, John. **Sobre El Dibujo**. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

BISMARK, Mário. Contornando a origem do desenho. PIAX, **Estudos e reflexões sobre desenho e imagem**. Porto, n. 3 (série I), jun. 2004. Disponível em: http//repositorio-aberto/bittream/10216/19045/2/124.pdf. Acesso em: set. 2017.

DEXTER, Emma. **Vitamin D**. New Yorker: Phaidon Press, 2011.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Felix. **Milles Plateaux**: Capitalisme et Esquizofrenie. Paris: Les Editions de Minuit, 1980.

INGOLD, Tim. **The perception of the environment**: essays on livelihood, dwelling and skill. Londres: Routledge, 2000.

_____. Pare, Olhe, Escute: visão, audição e movimento humano. **Ponto Urbe**, n. 3, 2008.

_____. Da transmissão de representações e da educação da atenção. **Revista Educação**, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010.

_____. Caminhando com dragões: em direção ao lado selvagem. In: Steil CA, Carvalho ICM, (org.). **Cultura, percepção e ambiente**: diálogos com Tim Ingold. São Paulo: Editora Terceiro Nome, p. 15-29. 2012.

_____. **Making**: anthropology, archaeology, art and architecture. Londres: Routledge, 2013.

JENNY, Peter. **Técnicas do Desenho**. São Paulo: Gustavo Gili, 2014.

KUSCHNIR, Karina. Ensinando antropólogos a desenhar. **Cadernos de Arte e Antropologia,** v. 3, n. 2/2014.

LEROI-GOURHAN. **O Gesto e a palavra**. Vol. 2. Memória e Ritmos. Lisboa: edições 70, (s/d).

MAGNI, Claudia Turra; BRUSCHI, Mauro. Em busca do nomadismo da imagem, no trânsito entre Antropologia e Artes. IN: SAMAIN, Etienne. **O Fotográfico**. São Paulo, Hucitec, 1998.

MAGNI, Claudia. **Nomadismo Urbano**: uma etnografia sobre moradores de rua em Porto Alegre. Sta Cruz do Sul: EDUNISC, 2006.

MAGNI, Claudia T.; LUNARDI, Adriana (org.). **Letras na rua.** Porto Alegre, UE/Porto Alegre. Coleção Outras Vozes, 1995.

OSTROWER, Fayga. **Universos da Arte**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1989.

ROIG, Gabriel. **Fundamentos do desenho Artístico**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SALAVISA, Eduardo. **Diários de Viagem.** Desenhos do cotidiano. Lisboa: Quimera Editores, 2008.

SAMAIN, Etienne. **O Fotográfico**. São Paulo, Hucitec, 1998.

VALÉRY, Paul. **Degas Dança Desenho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.