

## **um convite à antropologia desenhada**

**Aina Azevedo**

Enquanto método de pesquisa e modo de exposição do conhecimento, o desenho ocupa um lugar subalterno, para não dizer invisível, na antropologia contemporânea. Nos primórdios da disciplina, o desenho figurava, ainda que timidamente, como um dos componentes metodológicos do trabalho campo e de apresentação dos resultados finais. Porém, com o advento da fotografia e do cinema, a história da moderna antropologia passa a ser contada através dessa feliz (?) coincidência tecnológica<sup>1</sup> Então, a pergunta que sublinha o desaparecimento quase completo do desenho é a seguinte: por que antropólogos se dariam ao trabalho de desenhar, se podem fotografar e filmar?

A fim de responder a esta pergunta, o presente manifesto foi escrito como um convite à antropologia desenhada, o que significa, em primeiro lugar, uma abertura ao desenhar. A relação de poder é bastante simples: primeiro é preciso saber que podemos desenhar.

---

<sup>1</sup> A relação entre antropologia e imagem salienta o surgimento coetâneo da antropologia moderna, da fotografia e do cinema. Historicamente, nas primeiras expedições de cunho antropológico, já era difundido o uso da imagem fotográfica e cinematográfica como forma de registro e exibição do conhecimento, sendo este o caso da expedição ao Estreito de Torres em 1898, apenas anos depois da primeira exibição pública de cinema (Caiuby Novaes 2004; Barbosa e Teodoro da Cunha 2006).

Estamos falando sempre de possibilidades, pois parece ser esta a tarefa mais importante em relação ao desenho na antropologia agora: abrir espaço para o desenhar e, em consequência, para o desenho.

### **onde desenhar?**

Na antropologia, o desenho costuma ficar escondido - o que lhe dá a impressão de inexistência. Quando perguntados se desenhavam, muitos antropólogos respondem que não. Depois param, pensam e dizem: "Só no diário de campo." Este lugar não poderia ser mais obscuro e reservado, porque personalizado, individual e de natureza privada. Os desenhos que por ventura nascem e crescem ali, também jazem ali. Mas isso já é em si maravilhoso: os desenhos existem!

O pintor Paul Gauguin parece descrever melhor o segredo que ronda os desenhos: "A critic at my house sees some paintings. Greatly perturbed, he asks for my drawings. My drawings? Never! They are my letters, my secrets - the public man, the private man." (Gauguin *apud* Marks, 1972, p. 01). Mas é claro que em se tratando de não-artistas, como o são os antropólogos, a natureza secreta dos desenhos se relaciona bastante a uma timidez em face à falta de talento. Assim, quando existem, os desenhos fazem parte de um *processo* de pesquisa, não de seu *resultado* expositivo.

E apesar dos desenhos existirem, os famosos e secretos "diários de campo" - como convenciamos chamar nosso caderno de observação e registro - são predominantemente preenchidos pela escrita. De fundamental importância no trabalho do antropólogo, o diário não é problematizado enquanto suporte que pode ser preenchido com registros que ultrapassem a escrita. Me explico: é como se somente os antropólogos tivessem diários.

Não há diálogo a respeito dessa aparente idiossincrasia que, por seu turno, é pouco discutida, inclusive, internamente, como se sua produção fosse uma decorrência totalmente espontânea, assim como o próprio trabalho de campo. Posto isto, vejamos: há diferentes maneiras de nomear e se relacionar com este tipo de caderno em forma de diário usado no ato de *pensar, observar e registrar* em diversas áreas. Na introdução ao primeiro volume da coletânea "Diários de viagem", Eduardo Salavisa (2008), desenhador português, inventaria as seguintes nomenclaturas: "caderno de esboços", "caderno de campo", "caderno de procura paciente", "*carnet de voyage*", "*sketchbook*" e "livro de artista" (Salavisa, 2008, p. 13). Sua preferência, no entanto, é o termo "diário gráfico" que indica os cadernos portáteis onde a forma de registro predominante é o desenho (Salavisa, 2008, p. 14). Por seu turno, o antropólogo australiano Michael Taussig, nos lembra da riqueza dos "*scrapbooks*" (Taussig, 2011, pp. 33-45).

No sentido técnico e metodológico, este apanhado nos fala sobre a abertura de possibilidades de inscrição no/do "diário de campo". Seja como "diário gráfico" ou "*scrapbook*", o objetivo é ampliar as formas de *notação, registro e produção* do conhecimento antropológico ao deslocarmos o texto escrito. No caso, estamos diante de uma tarefa diferente daquela enfrentada pela revisão monológica e totalizante da escrita etnográfica que, como observa o antropólogo americano Rudi Colloredo-Mansfeld, debate experimentos com a "forma retórica", não com as "possibilidades das imagens" (1999, p. 50). Flertamos com uma diferença no fazer antropológico que problematiza a sua inscrição e narratividade a partir do desenho.

## por que desenhar?

O desenho de que nos ocupamos como método de pesquisa e exposição do conhecimento é algo bastante diferente das ilustrações desenhadas de teses, livros e artigos, e, por outro lado, algo bastante próximo de um manifesto pela manutenção do desenho em arquitetura. O arquiteto italiano Paolo Belardi resume a importância do desenho como pedra angular na sua área de atuação mesmo em face aos tremores provocados pelos dispositivos técnicos na era digital. Para ele, o desenho não só se mantém neste papel protagonista, como alcançará uma posição ainda mais privilegiada como “modo de pensar” tanto no “ato criativo”, quanto no “ato instruído” (2014, p. xvi). Embora haja, em termos de linguagem, uma aproximação óbvia entre arquitetura e desenho, o que nos interessa é a transcendência do desenho. Como “modo de pensar”, o desenho expande as formas de conhecimento em áreas, como a antropologia, que aparentemente não guardariam nenhuma proximidade com esta linguagem.

Destaca-se aqui a abordagem sobre a “antropologia gráfica” apresentada por Tim Ingold (2011a, 2011b, 2013), antropólogo inglês que reconhece, da sua maneira, o desenho como “modo de pensar”. No caso, este pensar está atrelado ao “fazer”, onde advoga-se um “conhecer através do fazer” e um “conhecer desde dentro”. Para Ingold, o desenho se distingue como técnica de observação inigualável e é considerado transformador, na medida em que prescreve uma relação do pesquisador com aquilo que desenha, pois o desenho não corresponde à projeção de uma ideia no papel, nem a uma narrativa feita *a posteriori*, e sim, surge, junto com aquilo que se observa (Ingold 2013: 126-129). O desenho é também percebido como uma forma de conectar as experiências de observação e de descrição que, em geral, encontram-se separadas – temporal e espacialmente – na produção final de nossos trabalhos (Ingold 2011b, p. 9).

Como processo de pensar-fazendo, o desenho é anti-totalizante – não se compromete com a cobertura total da superfície, nem com qualquer ideia de acabamento. Expressa tempo e movimento: como a dança e a música, o desenho não retém o tempo, flui com ele em sua execução (Ingold 2013: 126-129). Em “I swear I saw”, grande contribuição à relação entre desenho e antropologia de Michael Taussig, antropólogo americano, encontramos igualmente um apanhado de reflexões em defesa do desenho como “modo de pensar” e de “fazer” antropologia. Taussig baseia suas reflexões nos desenhos que fez em trabalho de campo na Colômbia, o que traz um sabor distinto a suas considerações. Não se trata de uma teoria sobre o desenho, mas do desenho como uma prática da qual seguem certas percepções.

Por que desenhar no trabalho de campo? Uma resposta curta de Taussig poderia ser “É bom andar com duas pernas ao invés de uma.” (Taussig, 2011, p. 30). Taussig relaciona o *desenhar ao escrever* ao longo de suas duras críticas ao processo paralisante da escrita e se refere a um dos últimos ensaios de Barthes - “One always fails in speaking of what one loves” - para se perguntar se o desenho pode ser uma forma de contornar a afasia à qual somos levados quando sentimos (Taussig, 2011, p.17). Taussig quer dizer que a escrita no caderno de campo pode empurrar a realidade para um lugar cada vez mais inalcançável, como se transformasse flores em sapos ao distanciar o sentido daquilo que queremos dizer (Taussig, 2011, p. 19). Por outro lado, em sua perspectiva, exatamente o oposto ocorre com o desenho. Se olharmos para a imagem como um quebra cabeça, há segredos e *insights* emitidos e guardados ali: isso independe da qualidade do desenho (Taussig, 2011, p. 20). Taussig descreve a experiência de desenhar a embarcação fantasma de Julio Reyes subindo o rio à noite na Colômbia. Ele ouvira falar sobre esta história, que jamais poderia ser fotografada, e resolveu se deter nos reflexos do rio noturno.

A tentativa de representar o barco, o brilho das lâmpadas de gasolina e as cabanas invertidas no rio deixaram-no com uma impressão péssima de seu próprio desenho. Porém, ele relata que olhou para aquelas cores, para a noite e o rio como se nunca os tivesse visto antes. Ao final, Taussig se pergunta se existiria uma outra atividade, como desenhar, que tão bem recompensaria as falhas? Para ele, ao contrário do que ocorre com a escrita, “esses são sapos que se tornam flores” (Taussig, 2011, p. 31).

### **que imagem é o desenho?**

A invisibilidade dos desenhos na antropologia obedece a uma lógica perversa que segrega o desenho à infância como prática desejável que, de repente, é retirada do repertório cognitivo do mundo adulto. Os antropólogos não só se sentem desconfortáveis em mostrar os seus desenhos, como muitas vezes não veem motivos para desenhar. É sintomático que na cultura ocidental, assim como na antropologia, “a baixa estima dos desenhos” exista ao lado de uma “super estima das imagens” (Ingold, 2011a, p. 177).

Há uma série de razões para isso. Uma delas relaciona-se à obliteração da realidade que o desenho denuncia, enquanto outras formas de percepção e registro enfatizam que não há diferença entre a imagem que eu produzo e o mundo. Taussig observa isso quando fala sobre a tentativa de devolução de uma cabeça maori por parte da França para a Nova Zelândia - que foi desenhada, mas não podia ser fotografada - e sobre os julgamentos nos tribunais americanos - onde a fotografia é terminantemente proibida e o desenho não (Taussig, 2011, p. 12). O autor conclui que há um intervenção no reconhecimento da realidade através do desenho, coisa que não ocorre com a fotografia, nem com a escrita (Taussig, 2011, p. 13).

Para ilustrar essa diferença no campo das imagens, temos a contribuição do filósofo tcheco naturalizado brasileiro Vilém Flusser que, em “Filosofia da caixa preta” (1983 [2002]) faz uma distinção entre o que chama de imagens tradicionais e técnicas - representadas pelo desenho e pintura, e pela fotografia e filme, respectivamente. As imagens tradicionais são produzidas diretamente por um agente humano, com a intermediação de um pincel ou lápis, onde é evidente a interferência humana na chamada realidade. Conforme o autor, “(...) as imagens tradicionais imaginam o mundo” (Flusser, 2002, p. 13). O caráter simbólico das imagens tradicionais seria facilmente percebido e, por isso mesmo, criticado, por se distanciar da realidade, na medida em que passa pelo componente humano que o produz.

Já as imagens técnicas têm uma posição ontológica e histórica diferente nesta perspectiva. Produzidas por aparelhos, as imagens técnicas são produtos indiretos de conceitos. De acordo com Flusser, “(...) as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo.” (Flusser, 2002, p. 13). Isto significa que apesar da aparente objetividade das imagens técnicas, elas também precisam ser decifradas, pois não correspondem a uma equivalência em relação ao mundo que representam. A aparente liberdade do gesto fotográfico está contida na programação do aparelho. Como escreve Flusser, “(...) o fotógrafo somente pode fotografar o fotografável (...)” (Flusser, 2002, p. 19).

Posto isto, percebemos que há uma avaliação um tanto nebulosa em relação ao que o desenho e outras imagens representam. Por um lado, a subjetividade do desenho é reconhecida de antemão, o que lhe permite certas liberdades, mas também lhe retira a confiança. Além disso, como uma prática que pertence ao mundo infantil - do qual todos fizemos parte - somente alguns de nós guardam lembrança. Por outro lado, a objetividade revelada em imagens como a fotografia disfarça qualquer espécie de estilo e ponto de vista, como se nos encontrássemos com a realidade ao nosso redor.

Saber, neste caso, parece secundário, pois embora não se saiba fotografar, muito menos filmar, todos usam e abusam dessa forma de registro e exposição.

### **como desenhar?**

Todos sabem desenhar, embora a maioria considere que não. Uma das razões que Ingold encontra para a rejeição ao *desenhar*, relaciona-se a uma certa noção do “fazer” como projeto, ou seja, quando uma ideia preconcebida é projetada para ser posta no papel (Ingold, 2011a, p. 177). Seguindo na direção oposta, Ingold traz a experiência de Marion Milner descrita no livro “On not being able to paint”. Milner se sentia péssima diante de sua inabilidade para desenhar, até que experimentou uma outra abordagem. Ao invés de tentar transpor sem êxito o que via para o papel, experimentou deixar a sua mão seguir para onde quer que fosse, sem qualquer ideia preconcebida de como isso iria terminar (Ingold, 2011b, pp. 17-18). O tipo de desenho de que nos fala Milner e Ingold é aquele menos comprometido com a forma final do desenho do que com o processo de desenhar.

É neste sentido que um convite ao desenho na antropologia se compromete menos com o resultado final do que com o processo de desenhar como uma forma de *pensar, observar e conhecer*. Aqui trago a experiência de alguns alunos de Antropologia e Imagem da Universidade Federal do Rio Grande do Norte que se dispuseram a exercitar comparativamente o desenho e a fotografia. A Oficina de Diário Gráfico consistia em escolher uma cena relacionada ou não ao seu trabalho de campo (visto que nem todos tinham um campo), fotografá-la e, depois, desenhá-la. Brevemente, resumo as experiências dessas pessoas com:



(i) o desenho da Cordilheira dos Andes feito por Rianna Feitosa depois da tentativa fracassada de fotografá-la – com o desenho, ela teve a possibilidade de inserir a Cordilheira, de revelá-la através da composição e torná-la visível; (ii) com a descoberta da temporalidade de um jardim, aparentemente inerte, percebida por Patrícia Araújo na presença de um beija-flor que foi notado somente depois do exercício fotográfico, quando ela se deteve para desenhar o ambiente, ou seja, quando ela parou realmente para observar e perceber o jardim; (iii) com o desenho feito por Natália Amarante de uma moradora de rua ciborgue, com mãos de faca – já que essa mulher andava sempre com facas nas mãos para se defender de ataques noturnos; (iv) com a fotografia de uma sala bagunçada feita por Igor Maia, seguida pelo desenho de uma sala com coisas arrumadas em caixas – Igor se deu conta da bagunça de sua sala ao fotografá-la e, embora mantivesse a desordem, no seu desenho inseriu caixas para arrumar a bagunça, isto é, usou o desenho como intervenção; (v) e, por fim, com a confecção de um diário gráfico feito por Cristiane dos Santos que, além de produzir o seu próprio suporte – o caderno –, inventou a sua própria técnica de observação: ouvir e desenhar as pessoas no ônibus e depois visitar e desenhar os destinos citados – como a Prefeitura de Natal e o Forte dos Reis Magos –, conectando assim a cidade através do desenho do seu trajeto e do de outros passageiros.

Esta experiência nos permite pensar a prática do desenho como uma metodologia bastante simples e acessível, cujos resultados são fortuitos, porém inestimáveis. Isso não significa o descompromisso com o aprofundamento técnico, nem com o encontro de um estilo. Significa apenas que é preciso primeiro começar a desenhar. Na antropologia contemporânea há trabalhos que dialogam com o desenho como método de pesquisa e forma de exposição do conhecimento. Cada autor tira conclusões de suas experiências, que são diversas, por natureza. Ou melhor, talvez sejam diversas pelo fato do desenho jamais ter sido normatizado nem estilizado na antropologia - o que é o lado bom da marginalização.

### **diálogos atuais sobre desenho e antropologia**

As referências que seguem não exaurirem os esforços encontrados na relação entre desenho e antropologia. Indicam trabalhos contemporâneos onde o desenho surge como método de pesquisa e modo de exposição do conhecimento. Alguns deles já foram mencionados ao longo do texto e não cabe repetí-los aqui. Além disso, deixamos de lado uma outra tarefa que está por ser feita: o apanhado de desenhos etnográficos e das ilustrações de cultura material, além dos diagramas.

Há exemplos como "Prophecies, Police Reports, Cartoons and Other Ethnographic Rumors in Addis Ababa" (1998) de Deena Newman, onde a autora compõe um artigo desenhado que narra a morte de um eremita na Etiópia. Influenciada pela narrativa pictórica etíope, pelos quadrinhos e a novela gráfica, este é um dos esforços pioneiros em conjugar o desenho e antropologia.

O livro "Histórias Etíopes" ([2000[2010) de João Manuel Ramos, antropólogo e quadrinista português, conjuga os desenhos que o autor fez no início de seu trabalho de campo na Etiópia às suas primeiras reflexões. No trabalho "Traços de Viagem" (2009), Ramos reúne desenhos e notas de campo que mesclam viagem, turismo, pesquisa acadêmica, observação e imaginação. Em "Drawing the lines" (2004), encontramos uma reflexão mais profunda de Ramos a respeito da sua relação com o desenho e antropologia que lhe permite pensar na ideia de diálogo intercultural (Ramos, 2004, p. 149).

Por a sua vez, Rudi Colloredo-Mansfeld, antropólogo americano, tem uma passagem em seu livro "The native leisure class" (1999) dedicada aos desenhos que atravessam o seu trabalho. Em "Sketching as an Ethnographic Encounter", o autor descreve a sua opção por produzir desenhos realistas no trabalho de campo como uma forma de interlocução.

Em outra oportunidade, “Space, line and story in the invention of an Andean aesthetic” (2011), Colloredo-Mansfeld irá descrever como o ato de desenhar pode se tornar uma ferramenta etnográfica de exploração. Neste caso, sua investigação volta-se para a pintura Tinguán nos Andes, onde a *perspectiva* parecia ser desconhecida. Porém, sua ausência se revelou uma opção estética em que era possível reunir elementos importantes no mesmo plano, ao invés de escamoteá-los com a profundidade.

Carol Hendrickson, antropóloga americana, escreve o artigo “Visual Field Notes: Drawing Insights in the Yucatan” (2008), em que relata as contribuições do desenho como parte do trabalho de campo em uma viagem de estudos à Yucatan com seus alunos. Em “Ser en el sueño”, o antropólogo argentino Pablo Wright apresenta desenhos do mundo sobrenatural Toba feitos por seu interlocutor para que Wright compreendesse melhor os seres e as relações que não conseguia visualizar. No livro também há desenhos do próprio antropólogo em busca dessa compreensão.

No Brasil, temos a “A fluidez da forma” (2007) - trabalho de Els Lagrou sobre os Kaxinawa em que a autora revela, através de um desenho e de uma anedota sobre a sua confecção que naquele momento ela antevia a classificação das imagens Kaxinawa (2007, p. 117). Karina Kuschnir (2012), por sua vez, interessada no processo de desenhar cidades do grupo *Urban Sketchers* (do qual ela mesma faz parte), inclui os seus próprios desenhos nos resultados de seus trabalhos, transformando o desenho em objeto de investigação, método de pesquisa e apresentação dos resultados. Além disso, em “Ensinando antropólogos a desenhar” (2014), a mesma autora descreve a experiência de um curso ministrado na Universidade Federal do Rio de Janeiro em que os alunos conjugavam a sua pesquisa ao desenho ao longo do desenvolvimento de técnicas facilitadas durante o semestre letivo.

### o meu desenho

Sempre retorno ao mesmo instante para falar da experiência de desenhar e fazer trabalho de campo: o momento em que aterrissei pela primeira vez na África do Sul e, ainda no aeroporto de Joanesburgo, desenhei uma mulher negra que trazia a bagagem nas mãos e carregava seu filho nas costas, preso a um pano.

#### Aterrisagem (2010), Aina Azevedo



Este desenho inaugural corresponde a uma cena, aparentemente, banal. Entretanto, o pano colorido usado por aquela mulher para carregar o seu filho indicava que ela provavelmente não era da África do Sul, onde normalmente se usam cobertores ou toalhas para esse fim. Ela poderia então ser confundida com uma moçambicana, pela semelhança entre o tecido que utilizava e uma *capulana*. Naquele momento, porém, eu não sabia identificar verbalmente essas diferenças, tanto é que fiquei bastante surpresa quando ela falou comigo em português angolano. Carregar uma criança nas costas, embora uma prática corriqueira, é uma técnica que particulariza de forma sutil suas praticantes. E vale notar que nenhuma pessoa branca na África do Sul carrega o bebê nas costas.

Naquela aterrissagem à África do Sul, senti, senão a necessidade, a importância de desenhar pessoas, eventos e lugares que me chamavam a atenção, me diziam algo, sem que eu pudesse (d)escrevê-los do modo como eu os observava e os desenhava. O desenho surgiu então para mim como uma forma de registro e, ao mesmo tempo, uma técnica de observação. Afinal, o que fez com que eu observasse a mulher que carregava seu filho no aeroporto não foi a tentativa de (d)escrever em detalhes aquela técnica corporal. O que instruiu o meu olhar e fez com que eu observasse, foi a tentativa de desenhar aquela cena. A idade da criança, o tipo de pano usado para carregá-la e, mais, o que significava carregar uma criança nas costas não eram perguntas que eu havia formulado. Mas quando detive o meu olhar naquela cena e a desenhei, as respostas para estas perguntas surgiram no desenho. A mulher usava de fato uma *capulana*, a criança tinha menos de três anos e a mãe, ao carregar a criança nas costas, tinha as mãos livres para fazer outras coisas. Naquele caso, tratava-se de carregar as bagagens e, posteriormente, como eu viria a descobrir, poderia tratar-se de produzir uma casa: um espaço de convívio entre vivos e ancestrais.

Na África do Sul, carregar uma criança nas costas e ter as mãos livres seja para levar as bagagens, seja para produzir uma casa, constitui as expectativas relacionadas as mulheres, especialmente, as noivas e as esposas. E é durante o casamento que elementos aparentemente, banais, como cobertores – usados nas camas e também como suporte para os bebês nas costas –, são transformados em presentes. Em minha tese de doutoramento – “Conquistas Cosmológicas: pessoa, casa e casamento entre os Kubheka de KwaZulu-Natal e Gauteng” (Azevedo, 2013) – desenvolvi o argumento de que é sobretudo através do saber-fazer feminino que os espaços são criados e as pessoas produzidas. Este saber-fazer é evidenciado em técnicas corporais cotidianas – como carregar bebês –, nas trocas de presentes matrimoniais – como cobertores –, e na subversão da forma quadrada de casas coloniais que se arredondavam através da performance ritual. Embora na aterrissagem eu não soubesse, realmente havia muito mais coisa a observar naquela cena além de uma mulher, uma canga e uma criança.

### **Referências Bibliográficas**

AZEVEDO, Aina. 2013. Conquistas cosmológicas: Pessoa, casa e casamento entre os Kubheka de KwaZulu-Natal e Gauteng. Tese de Doutorado. <http://www.scribd.com/doc/213455720/2013-AinaGuimaraesAzevedo>; acesso em 17/07/2014.

BARBOSA, Andréa e TEODORO DA CUNHA, Edgar. 2006. Antropologia e Imagem. Rio de Janeiro: Zahar.

BELARDI, Paolo. 2014. Why Architects Still Draw: Two Lectures on Architectural Drawing. The Mit Press: Cambridge, Massachusetts, London, England.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. 2004. “O uso da Imagem na Antropologia”. In SAMAIN, Ethienne (org.). O fotográfico. São Paulo: Hucitec e SENAC.

COLLOREDO-MANSFELD, Rudi.1999. “Sketching as an Ethnographic encounter”. In Native Leisure Class: consumption and cultural creativity in the Andes. The University of Chicago Press: Chicago. pp. 49-56.

COLLOREDO-MANSFELD, Rudi. Space, line and story in the invention of an Andean aesthetic. Journal of Material Culture 16(1) 3-23, 2011.

METAgraphias: metalinguagem e outras figuras v.1 n.1 (1) março2016

FLUSSER, Vilém. [1983] 2002. *Filosofia da Caixa Preta – Ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

HENDRICKSON, Carol. 2008. *Visual Field Notes: Drawing Insights in the Yucatan*. *Visual Anthropology Review*, Vol. 24, Issue 2, pp. 117-132.

INGOLD, Tim. 2011a. "Part V – Drawing making writing". In *Being Alive – Essays on movement, knowledge and description*. Londres e Nova York: Routledge.

\_\_\_\_\_. 2011b. "Prologue". In *Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines*. England: Ashgate.

KUSCHNIR, Karina. 2012. *Desenhando Cidades*. *Sociologia & Antropologia*. Vol. 02.04; 295-314.

KUSCHNIR, Karina. 2014. *Ensinando antropólogos a desenhar: uma experiência didática e de pesquisa*. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 3, nº 2/2014, pag. 23-46.

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

MARKS, Claude. 1972. *From the sketchbooks of the great artists*. London: Granada. Publishing Limited.

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

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

RAMOS, Manuel João. 2004. *Drawing the lines - The limitation of intercultural ekphrasis*. In: *Working Images*

RAMOS, Manuel João. 2009. *Traços de Viagem*. Lisboa: Bertrand Editora. RAMOS, Manuel João. 2010 [2000]. *Histórias Etíopes, diário de viagem*. Lisboa: Tinta da China.

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

WRIGHT, Pablo. 2008. *Ser en el sueño: Crónicas de historia y vida toba*. Buenos Aires: Editorial Biblos.