

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



***DICIONÁRIOS DE ARTISTA:***  
**A EXPERIÊNCIA DO LUGAR**  
**Autoetnografia no Campo do Desenho**

Filipa Pontes Lança

Orientador(es): Prof. Doutor Américo Luís Enes Marcelino

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-  
Artes, na especialidade de Desenho

2020

UNIVERSIDADE DE LISBOA  
FACULDADE DE BELAS-ARTES



***DICIONÁRIOS DE ARTISTA: A EXPERIÊNCIA DO LUGAR***  
**Autoetnografia no Campo do Desenho**

Filipa Pontes Lança

Orientador(es): Prof. Doutor Américo Luís Enes Marcelino

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na especialidade de Desenho

Júri:

Presidente: Doutor José Artur Vitória de Sousa Ramos, Professor Auxiliar e vogal do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Presidente do júri por nomeação da Presidente do Conselho Científico desta Faculdade, Prof.a Doutora Maria João Pestana Noronha Gamito, nos termos do n.º 2.1. do Despacho n.º 5011/2019, do Diário da República, 2ª série, n.º 96, de 20 de maio;

Vogais:

- Doutor Philip José Rodrigues Esteves, Professor Adjunto da Escola Superior de Artes e Design das Caldas da Rainha do Instituto Politécnico de Leiria;
- Doutora Maria Alice Barriga Geirinhas dos Santos, Professora Auxiliar da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra;
- Doutor João Manuel da Rocha Jacinto, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutor Américo Luís Enes Marcelino, Professor Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [orientador].

Doutoramento parcialmente financiado pelo Programa de Bolsas de Investigação para

Doutoramento da FCT

2020

## RESUMO

Este trabalho apresenta uma investigação sobre as relações entre desenho e autoetnografia. Tem como base o desenvolvimento de um projeto artístico — *DicionáriosDeArtista* — que relaciona os domínios do desenho, do *site-specific* e do livro de artista, onde se destacam processos de pesquisa que estabelecem relações com o campo da autoetnografia, na forma como é criada a ligação entre autor e lugar. Serve de ponto de partida para um estudo mais alargado sobre as implicações de convocar os modelos da autoetnografia para as práticas do desenho contemporâneo.

Pesquisar as relações entre desenho e autoetnografia implica aprofundar o estudo sobre as interligações recentes entre arte e antropologia. Mais precisamente, abordar o espaço de fronteira entre práticas artísticas e etnografia que dominou a teorização interdisciplinar desde o final do século XX. Nesse contexto, evidencia-se a falta de destaque de propostas específicas na área do desenho, legitimando a relevância de um estudo sobre a relação com a antropologia.

Por outro lado, o fato da autoetnografia ter sido marginalizada no domínio da antropologia, principalmente por integrar uma dimensão subjetiva e crítica que se opõe ao cientificismo antropológico, despoletou o interesse em aprofundar a pesquisa sobre esta forma alternativa de pesquisa etnográfica.

A tese toma como base a viragem etnográfica na arte contemporânea; estabelecem-se em seguida, ligações com o desenvolvimento da autoetnografia, da antropologia visual e da viragem gráfica na antropologia, para estudar a influência da autoetnografia nas práticas artísticas. Paralelamente, o desenvolvimento de *DicionáriosDeArtista*, o estudo de um conjunto de livros de artista e a análise de casos de estudo, permitem identificar formas de apropriação autoetnográfica no âmbito específico do desenho.

A investigação como um todo, visa reconhecer uma área interdisciplinar que é relevante pela forma como sobrepõe subjetividade e reflexão crítica, na produção de leituras alternativas sobre a complexidade social e cultural do mundo atual.

Palavras-Chave: Desenho contemporâneo; Autoetnografia; *Site-specific*; Livro de artista; Antropologia visual.

## ABSTRACT

This work presents an investigation into the relationship between drawing and autoethnography. Based on the development of an artistic project - *DicionáriosDeArtista* - which links the domains of drawing, site-specific and artist's book, it proposes to research processes which establish relationships with autoethnography, in the way that connect author and place. It serves as a starting point for a broader study on the implications of using models of autoethnography for contemporary drawing practices.

To research the relationships between drawing and autoethnography implies deepening the study on the new interconnections between art and anthropology. More precisely, to address the border space between artistic practices and ethnography that dominated interdisciplinary theorization since the end of the 20th century. In this context, the lack of prominence of specific proposals in the drawing field is evident, legitimizing the relevance of a study on the relationship between the practices of drawing and anthropology. On the other hand, the fact that autoethnography has been marginalized in the field of anthropology, opposing a subjective and critical dimension to anthropological scientificism, triggered the interest in further research on this alternative form of ethnographic research.

The thesis strives from the ethnographic turn in contemporary art; then links are established with the development of autoethnography, visual anthropology and the graphic turn in anthropology, to study the influence of autoethnography in artistic practices. At the same time, the development of *DicionáriosDeArtista*, the study of a set of artist books and the analysis of case studies, allow the identification of forms of autoethnographic appropriation within the specific scope of drawing.

The investigation as a whole aim to recognize an interdisciplinary area that is relevant for the way it combines subjectivity and critical reflection, in the production of alternative readings on the social and cultural complexity of the current world.

Keywords: Contemporary Drawing; Autoethnography; Site-specific; Artist Books;  
Visual Anthropology

## AGRADECIMENTOS

Agradeço em especial ao meu orientador, o professor Américo Marcelino, pela confiança, motivação e rigor na condução do trabalho de pesquisa, essenciais para o desenvolvimento da tese.

À FCT pelo reconhecimento do trabalho ao conceder apoio financeiro, que embora breve, foi fundamental para a boa continuação das pesquisas.

Agradeço aos professores Pedro Maia da FBAUP, Isabel Baraona da ESAD, João Paulo Queiroz do CIEBA-FBAUL e Nadine Siegert da Iwalewahaus, pelo apoio e mediação na realização do programa de *workshops* nas respetivas instituições. Também aos alunos que participaram, os quais contribuíram para o desenvolvimento de uma parte importante da tese.

Um agradecimento especial ao Jorge Dias, pelo convite para expor o projeto final em Maputo. Pela partilha de ideias e pela amizade.

A todos os artistas extraordinários que conheci nos vários sítios do mundo onde tive oportunidade de desenvolver parte da investigação, com os quais partilhei ideias e experiências que influenciaram positivamente o trabalho criativo.

Um particular agradecimento à família e círculo de amigos chegados, que apesar da minha vida nómada estiveram sempre presentes, apoiando de forma direta ou indireta, todas as fases da investigação.

Finalmente, o mais importante. Um agradecimento caloroso aos meus pais, em especial à minha mãe, pelo apoio incondicional, a motivação e a confiança, sem os quais seria impossível o desenvolvimento deste trabalho. À Clara, a outra parte de mim, pela cumplicidade, ajuda e pela inspiração. Ao Nuno pela companhia, partilha e convívio diários, ao longo desta etapa.



*Para a Maria Pontes,  
a mulher mais luminosa do mundo*



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Capa .....	15
Figura 2 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 1/29 .....	16
Figura 3 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 2/29 .....	17
Figura 4 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 3/29 .....	18
Figura 5 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 4/29 .....	19
Figura 6 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 5/29 .....	20
Figura 7 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 6/29 .....	21
Figura 8 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 7/29 .....	22
Figura 9 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 8/29 .....	23
Figura 10 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 9/29 .....	24
Figura 11 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 10/29 .....	25
Figura 12 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 11/29 .....	26
Figura 13 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 12/29 .....	27
Figura 14 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 13/29 .....	28
Figura 15 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 14/29 .....	29
Figura 16 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 15/29 .....	30
Figura 17 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 16/29 .....	31
Figura 18 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 17/29 .....	32
Figura 19 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 18/29 .....	33
Figura 20 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 19/29 .....	34
Figura 21 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 20/29 .....	35
Figura 22 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 21/29 .....	36
Figura 23 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 22/29 .....	37
Figura 24 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 23/29 .....	38
Figura 25 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 24/29 .....	39
Figura 26 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 25/29 .....	40
Figura 27 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 26/29 .....	41
Figura 28 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 27/29 .....	42
Figura 29 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 28/29 .....	43
Figura 30 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Desenho 29/29 .....	44
Figura 31 - Filipa Pontes, <i>DA:Maputo</i> , 2011-2014. Contracapa .....	45
Figura 32 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Capa .....	47

Figura 33 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Desenho 1/17 .....	48
Figura 34 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Desenho 2/17 .....	49
Figura 35 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Desenho 3/17 .....	50
Figura 36 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Desenho 4/17 .....	51
Figura 37 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Desenho 5/17 .....	52
Figura 38 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Desenho 6/17 .....	53
Figura 39 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Desenho 7/17 .....	54
Figura 40 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Desenho 8/17 .....	55
Figura 41 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Desenho 9/17 .....	56
Figura 42 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Desenho 10/17 .....	57
Figura 43 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Desenho 11/17 .....	58
Figura 44 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Desenho 12/17 .....	59
Figura 45 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Desenho 13/17 .....	60
Figura 46 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Desenho 14/17 .....	61
Figura 47 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Desenho 15/17 .....	62
Figura 48 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Desenho 16/17 .....	63
Figura 49 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Desenho 17/17 .....	64
Figura 50 - Filipa Pontes, <i>DA:CaldasDaRainha</i> , 2015-2016. Contracapa .....	65
Figura 51 - Filipa Pontes, <i>DA:Shanghai</i> , 2016. Capa .....	67
Figura 52 - Filipa Pontes, <i>DA:Shanghai</i> , 2016. Desenho 1/15 .....	68
Figura 53 - Filipa Pontes, <i>DA:Shanghai</i> , 2016. Desenhos 2/15.....	69
Figura 54 - Filipa Pontes, <i>DA:Shanghai</i> , 2016. Desenho 3/15 .....	70
Figura 55 - Filipa Pontes, <i>DA:Shanghai</i> , 2016. Desenho 4/15 .....	71
Figura 56 - Filipa Pontes, <i>DA:Shanghai</i> , 2016. Desenho 5/15 .....	72
Figura 57 - Filipa Pontes, <i>DA:Shanghai</i> , 2016. Desenho 6/15 .....	73
Figura 58 - Filipa Pontes, <i>DA:Shanghai</i> , 2016. Desenho 7/15 .....	74
Figura 59 - Filipa Pontes, <i>DA:Shanghai</i> , 2016. Desenho 8/15 .....	75
Figura 60 - Filipa Pontes, <i>DA:Shanghai</i> , 2016. Desenho 9/15 .....	76
Figura 61 - Filipa Pontes, <i>DA:Shanghai</i> , 2016. Desenho 10/15 .....	77
Figura 62 - Filipa Pontes, <i>DA:Shanghai</i> , 2016. Desenho 11/15 .....	78
Figura 63 - Filipa Pontes, <i>DA:Shanghai</i> , 2016. Desenho 12/15 .....	79
Figura 64 - Filipa Pontes, <i>DA:Shanghai</i> , 2016.Desenho 13/15 .....	80
Figura 65 - Filipa Pontes, <i>DA:Shanghai</i> , 2016. Desenho 14/15 .....	81
Figura 66 - Filipa Pontes, <i>DA:Shanghai</i> , 2016. Desenho 15/15 .....	82
Figura 67 - Filipa Pontes, <i>DA:Shanghai</i> , 2016. Contracapa .....	83
Figura 68 - Filipa Pontes, <i>DA:Álvik</i> , 2018. Capa .....	85

Figura 69 - Filipa Pontes, <i>DA:Álvik</i> , 2018. Desenho 1/11 .....	86
Figura 70 - Filipa Pontes, <i>DA:Álvik</i> , 2018. Desenho 2/11 .....	87
Figura 71 - Filipa Pontes, <i>DA:Álvik</i> , 2018. Desenho 3/11 .....	88
Figura 72 - Filipa Pontes, <i>DA:Álvik</i> , 2018. Desenho 4/11 .....	89
Figura 73 - Filipa Pontes, <i>DA:Álvik</i> , 2018. Desenho 5/11 .....	90
Figura 74 - Filipa Pontes, <i>DA:Álvik</i> , 2018. Desenho 6/11 .....	91
Figura 75 - Filipa Pontes, <i>DA:Álvik</i> , 2018. Desenho 7/11 .....	92
Figura 76 - Filipa Pontes, <i>DA:Álvik</i> , 2018. Desenho 8/11 .....	93
Figura 77 - Filipa Pontes, <i>DA:Álvik</i> , 2018. Desenho 9/11 .....	94
Figura 78 - Filipa Pontes, <i>DA:Álvik</i> , 2018. Desenho 10/11 .....	95
Figura 79 - Filipa Pontes, <i>DA:Álvik</i> , 2018. Desenho 11/11 .....	96
Figura 80 - Filipa Pontes, <i>DA:Álvik</i> , 2018. Contracapa.....	97
Figura 81 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Capa .....	99
Figura 82 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 1/21.....	100
Figura 83 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 2/21.....	101
Figura 84 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 3/21.....	102
Figura 85 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 4/21.....	103
Figura 86 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 5/21.....	104
Figura 87 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 6/21.....	105
Figura 88 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 7/21.....	106
Figura 89 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 8/21.....	107
Figura 90 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 9/21.....	108
Figura 91 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 10/21.....	109
Figura 92 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 11/21.....	110
Figura 93 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 12/21.....	111
Figura 94 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 13/21.....	112
Figura 95 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 14/21.....	113
Figura 96 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 15/21.....	114
Figura 97 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 16/21.....	115
Figura 98 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 17/21.....	116
Figura 99 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 18/21.....	117
Figura 100 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 19/21.....	118
Figura 101 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 20/21.....	119
Figura 102 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Desenho 21/21.....	120
Figura 103 - Filipa Pontes, <i>DA:Alentejo</i> , 2017-2019. Contracapa .....	121
Figura 104 - Página de <i>Twentysix Gasoline Stations</i> (1963) do artista Edward Ruscha .....	132

Figura 105 - Visão geral da obra <i>PetitDiccionariVisualAutobiogràficCatalà</i> (2008).....	139
Figura 106 - Detalhe da obra <i>PetitDiccionariVisualAutobiogràficCatalà</i> (2008).....	139
Figura 107 - Susan Hiller, detalhes da instalação <i>Fragments</i> , 1976-1978.....	180
Figura 108 - Susan Hiller, detalhe da instalação <i>10 Months</i> , 1977-1979.....	182
Figura 109 - Susan Hiller, <i>Monument</i> , 1980-1981.....	184
Figura 110 - Susan Hiller, <i>From Freud Museum</i> , 1991-1996.....	184
Figura 111 - Robert Rauschenberg, <i>Erased the Kooning Drawing</i> , 1953.....	217
Figura 112 - Cy Twombly, <i>Priapus</i> , 1960.....	218
Figura 113 - Desenho etnográfico realizado por Arthur Deacon em 1926.....	224
Figura 114 - Desenho etnográfico realizado por João Manuel Ramos em 2009.....	225
Figura 115 - Desenho etnográfico realizado por Michel Taussig em 2006.....	225
Figura 116 - Guamán Poma, desenhos pertencentes à obra <i>La primera nueva crónica y buen gobierno</i> (1567-1615).....	234
Figura 117 - Pitseolak Ashoona, <i>Summer Camp Scene</i> , 1974.....	235
Figura 118 - Annie Pootoogook, <i>Fine Liner Eyebrow</i> , 2001-2002.....	236
Figura 119 - Shuvinai Ashoona, <i>Hunting Monster</i> , 2015.....	237
Figura 120 - Desenho etnográfico de Fernando Galhano, realizado em 1985.....	240
Figura 121 - Apresentação do trabalho <i>A-frames and tuatuas</i> (2020) da autoria de Murray Dewhurst.....	240
Figura 122 - João Catarino, <i>Moçambique, aeroporto de Quilimane</i> , 2015.....	242
Figura 123 - Ashoona Shuvinai, <i>Happy Mother</i> , 2015.....	243
Figura 124 - Kara Walker, <i>Slavery! Slavery!</i> , 1997. Detalhe da instalação.....	256
Figura 125 - Shahzia Sikander, <i>Parallax</i> , 2013. Detalhe da instalação.....	258
Figura 126 - Shahzia Sikander, <i>Prolonged Exposure to Agitation</i> , 2009. Detalhe do trabalho.....	259
Figura 127 - Shuvinai Ashoona, <i>Composition (People, Animals, and the World Holding Hands)</i> , 2008.....	260
Figura 128 - Firelei Báez, <i>Anayansi</i> (esquerda) e <i>Demetrea</i> (direita) ambas pertencentes à série <i>Geographic Delay</i> , 2011.....	263
Figura 129 - Detalhe da instalação <i>Not even the depart stay grounded</i> , do artista Kemag Wa Lehlere, na galeria Marien Goodman (Londres), 2018.....	264
Figura 130 - Celestino Mudaulane, <i>Cadeia de Valores</i> , 2013.....	264
Figura 131 - Vista da <i>La Primera Nueva Crónica y Buen Gobierno</i> (1615), da autoria de Guamán Poma.....	268
Figura 132 - Páginas do livro <i>Jerusalém: The Emantion Of The Giant Albion</i> (1800), da autoria de William Blake.....	269
Figura 133 - Isabel Baraona, <i>Is This Me?</i> , 2009.....	271
Figura 134 - Hamish Fulton, <i>Twilight Horizons</i> , 1983.....	271

Figura 135 - Alice Geirinhas, <i>The Gabinet of Dr. Alice</i> , 2014. Capa (esquerda) e páginas (direita) do livro de artista. ....	273
Figura 136 - Alice Geirinhas, <i>The Gabinet of Dr. Alice</i> , 2014. Páginas do livro de artista. ....	273
Figura 137 - Hein Semke, <i>Apocalypse à Portuguesa</i> , 1979. Página do livro de artista. ....	276
Figura 138 - Hein Semke, <i>Apocalypse à Portuguesa</i> , 1979. Página do livro de artista. ....	277
Figura 139 - Hein Semke, <i>Apocalypse à Portuguesa</i> , 1979. Página do livro de artista. ....	277
Figura 140 - Perspetiva geral de <i>DA:Maputo</i> (2011-2014) .....	301
Figura 141 - Página de <i>DA:CaldasDaRainha</i> (2015) .....	303
Figura 142 - Páginas de <i>DA:Shanghai</i> (2016) .....	306
Figura 143 - Páginas de <i>DA:Álvik</i> (2018) .....	309
Figura 144 - Vista geral de <i>DA:Alentejo</i> (2017-2019).....	313
Figura 145 - Vista da instalação do projeto DA na exposição <i>Em Linha</i> (2017).....	317
Figura 146 - Visionamento dos livros de artista <i>DA:CaldasDaRainha</i> e <i>DA:Maputo</i> durante o <i>open studio</i> no Kunstnarhuset Messen em Álvik, na Noruega (2018) .....	319
Figura 147 - Detalhe da entrada da exposição "Desarmonia Fluente" em Maputo, 2019 .....	321
Figura 148 - Vista geral da instalação <i>A Experiência do Lugar</i> (2019).....	323
Figura 149 - Vista geral de <i>A Experiência do Lugar</i> (2019).....	325
Figura 150 - Vista geral de <i>A Experiência do Lugar</i> (2019).....	326
Figura 151 - Detalhe de <i>A Experiência do Lugar</i> (2019).....	326
Figura 152 - Detalhe de <i>A Experiência do Lugar</i> (2019).....	327
Figura 153 - Detalhe do núcleo dedicado a <i>DA:Maputo</i> na instalação <i>A Experiência do Lugar</i> (2019).....	327
Figura 154 - Detalhe do núcleo dedicado a <i>DA:CaldasDaRainha</i> , na instalação <i>A Experiência do Lugar</i> (2019) .....	328
Figura 155 - Detalhe do núcleo dedicado a <i>DA:Shanghai</i> , na instalação <i>A Experiência do Lugar</i> (2019).....	329
Figura 156 - Detalhe do núcleo dedicado a <i>DA:Álvik</i> , na instalação <i>A Experiência do Lugar</i> (2019).....	330
Figura 157 - Detalhe do núcleo dedicado a <i>DA:Álvik</i> , na instalação <i>A Experiência do Lugar</i> (2019).....	331
Figura 158 - Detalhe da instalação <i>A Experiência do Lugar</i> (2019).....	332
Figura 159 - Detalhe do núcleo dedicado a <i>DA:Alentejo</i> , na instalação <i>A Experiência do Lugar</i> (2019).....	332
Figura 160 - Detalhe do núcleo dedicado a <i>DA:Alentejo</i> , na instalação <i>A Experiência do Lugar</i> (2019).....	332
Figura 161 - Capa de <i>DA:RioDeJaneiro</i> .....	354
Figura 162 - Desenho 1/6 de <i>DA:RioDeJaneiro</i> .....	355

Figura 163 - Desenho 2/6 de <i>DA:RioDeJaneiro</i> .....	356
Figura 164 - Desenho 3/6 de <i>DA:RioDeJaneiro</i> .....	357
Figura 165 - Desenho 4/6 de <i>DA:RioDeJaneiro</i> .....	358
Figura 166 - Desenho 5/6 de <i>DA:RioDeJaneiro</i> .....	359
Figura 167 - Desenho 6/6 de <i>DA:RioDeJaneiro</i> .....	360
Figura 168 - Capa de <i>DA:SalvadorDaBahia</i> .....	362
Figura 169 - Desenho 1 e 2/14 de <i>DA:SalvadorDaBahia</i> .....	363
Figura 170 - Desenho 3 e 4/14 de <i>DA:SalvadorDaBahia</i> .....	364
Figura 171 - Desenho 5 e 6/14 de <i>DA:SalvadorDaBahia</i> .....	365
Figura 172 - Desenho 7 e 8/14 de <i>DA:SalvadorDaBahia</i> .....	366
Figura 173 - Desenho 9 e 10/14 de <i>DA:SalvadorDaBahia</i> .....	367
Figura 174 - Desenho 11 e 12/14 de <i>DA:SalvadorDaBahia</i> .....	368
Figura 175 - Desenho 13 e 14/14 de <i>DA:SalvadorDaBahia</i> .....	369
Figura 176 - Capa de <i>DA:Bilbao</i> .....	372
Figura 177 - Desenho 1 e 2/11 de <i>DA:Bilbao</i> .....	373
Figura 178 - Desenho 3 e 4/11 de <i>DA:Bilbao</i> .....	374
Figura 179 - Desenho 5/11 de <i>DA:Bilbao</i> .....	375
Figura 180 - Desenho 6 e 7/11 de <i>DA:Bilbao</i> .....	376
Figura 181 - Desenho 8 e 9/11 de <i>DA:Bilbao</i> .....	377
Figura 182 - Desenho 10 e 11/11 de <i>DA:Bilbao</i> .....	378
Figura 183 - Capa de <i>DA:Alte</i> .....	380
Figura 184 - Desenho 1/7 de <i>DA:Alte</i> .....	381
Figura 185 - Desenho 2/7 de <i>DA:Alte</i> .....	382
Figura 186 - Desenho 3/7 de <i>DA:Alte</i> .....	383
Figura 187 - Desenho 4/7 de <i>DA:Alte</i> .....	384
Figura 188 - Desenho 5/7 de <i>DA:Alte</i> .....	385
Figura 189 - Desenho 6/7 de <i>DA:Alte</i> .....	386
Figura 190 - Desenho 7/7 de <i>DA:Alte</i> .....	387

## **ABREVIATURAS**

CITEN - Centro de Imagem e Técnicas Narrativas do Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão/Fundação Calouste Gulbenkian

DA - DicionáriosDeArtista

EINA - Centre Universitari de Disseny i Art de Barcelona/ Universitat Autònoma de Barcelona

ESAD.CR - Escola Superior de Arte e Design de Caldas da Rainha

FBAUL - Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa

FBAUP - Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto



# Índice

RESUMO	III
ABSTRACT	IV
AGRADECIMENTOS	V
LISTA DE FIGURAS	IX
ABREVIATURAS	XV
<b>Introdução</b> .....	<b>1</b>
<b>Parte I — Projeto Artístico</b> .....	<b>11</b>
<b>1. Obra integral: DicionáriosDeArtista (2010 -2019)</b> .....	<b>13</b>
1.1 <i>DicionáriosDeArtista:Maputo</i>	14
1.2 <i>DicionáriosDeArtista:CaldasDaRainha</i>	46
1.3 <i>DicionáriosDeArtista:Shanghai</i>	66
1.4 <i>DicionáriosDeArtista:Ålvik</i>	84
1.5 <i>DicionáriosDeArtista:Alentejo</i>	98
<b>2. Sobre DicionáriosDeArtista</b> .....	<b>123</b>
2.1 <i>Sinopse do projeto</i>	123
2.2 <i>De dentro para fora: contextualização</i>	127
2.3 <i>A obra em forma de livro</i>	131
2.4 <i>História e desenvolvimento do projeto</i>	137
2.4.1 <i>Prólogo</i>	137
2.4.2 <i>Fase 1: antecedentes e definição de uma ideia</i>	138
2.4.3 <i>Fase 2: a charneira decisiva</i>	143
2.4.4 <i>Fase 3: consolidação do projeto</i>	144
2.4.5 <i>Coda</i>	152
<b>Parte II — Relações entre desenho e autoetnografia</b> .....	<b>155</b>
<b>3. Autoetnografia na arte contemporânea</b> .....	<b>157</b>
3.1 <i>A emergência da autoetnografia</i>	159
3.2 <i>Arte e (auto)etnografia na viragem do século</i>	168
3.2.1 <i>O novo paradigma proposto por Hal Foster</i>	172
3.2.2 <i>A radicalidade de Susan Hiller</i>	179
3.2.3 <i>A problematização da arte site-specific</i>	189
3.3 <i>Etnografia e site-specific no século XXI</i>	194
3.3.1 <i>Artistas e antropólogos: fricções e partilhas</i>	197
3.3.2 <i>A predominância do self na arte com correspondência etnográfica</i>	207
3.4 <i>A especificidade do desenho</i>	216

<b>4. Desenho e autoetnografia.....</b>	<b>221</b>
4.1 Contribuições da “viragem gráfica” na antropologia	223
4.2 Desenho nas “zonas de contacto”	233
4.3 Contrapontos no desenho etnográfico	239
4.4 Abordagens no domínio do desenho	248
4.4.1 Um novo paradigma	249
4.4.2 A dimensão autoetnográfica na prática do desenho: três casos	255
4.4.2.1 Kara Walker	256
4.4.2.2 Shahzia Sikander	257
4.4.2.3 Shuvinai Ashoona	259
4.5 Cruzamento de linguagens: a ambiguidade do desenho	261
4.5 Autoetnografia em livros de artista	267
4.5.1 O desenho em livro	267
4.5.2 Lugar, desenho e livro de artista	269
4.5.3 Dois exemplos	272
4.5.3.1 <i>The Cabinet of Dr. Alice</i>	273
4.5.3.2 <i>Apocalypse à Portuguesa</i>	276
<b>5. Programa de workshops: experiências práticas em casos de estudo .....</b>	<b>279</b>
5.1 Caso 1: Portugal visto de fora	280
5.1.1 Resumo do workshop	280
5.1.2 Programa	281
5.1.3 Resultados	281
5.1.4 Conclusões	282
5.2 Caso 2: Repensar o quotidiano I	284
5.2.1 Resumo do workshop	284
5.2.2 Programa	284
5.2.3 Resultados	285
5.2.4 Conclusões	286
5.3 Caso 3: Repensar o quotidiano II	288
5.3.1 Resumo do workshop	288
5.3.2 Programa	288
5.3.3 Resultados	289
5.3.4 Conclusões	290
5.4 Caso 4: Rethinking the everyday	292
5.4.1 Resumo do workshop	292
5.4.2 Programa	293
5.4.3 Resultados	293
5.4.4 Conclusões	294
<b>Parte III — Desenho e autoetnografia em DicionáriosDeArtista: um olhar retrospectivo.....</b>	<b>295</b>
<b>6. A dimensão autoetnográfica de DicionáriosDeArtista .....</b>	<b>297</b>
6.1 DicionáriosDeArtista:Maputo	301
6.2 DicionáriosDeArtista:CaldasDaRainha	303
6.3 DicionáriosDeArtista:Shanghai	306

6.4 DicionáriosDeArtista:Álvik	309
6.5 DicionáriosDeArtista:Alentejo	313
<b>7. Exposição do projeto artístico .....</b>	<b>315</b>
7.1 A relação com o público	315
7.2 Experiências expositivas	317
7.3 Mostra final: A Experiência do Lugar	321
<b>Considerações finais .....</b>	<b>335</b>
<b>Bibliografia .....</b>	<b>343</b>
<b>Apêndice A .....</b>	<b>351</b>
DA:RioDeJaneiro	353
DA:SalvadorDaBahia	361
DA:Bilbao	371
DA:Alte	379
<b>Anexo A.....</b>	<b>389</b>
1. "Desenho como experiência do lugar. Autoetnografia em livros de artista" — ESAD.CR, 2016	392
2. "Desenho e autoetnografia: a experiência do lugar" — FBAUP, 2017	397
3. "Desenho e autoetnografia: a experiência do lugar" — FBAUL, 2017	405
4. "Rethinking the everyday in the global contemporary" — Iwalewahaus, 2019	415



## *Introdução*

A presente tese centra-se no estudo teórico e prático sobre apropriação autoetnográfica no campo do desenho, entendido no contexto da produção artística.

Assumindo-se como uma investigação baseada na prática artística, tem como ponto de partida o desenvolvimento da nossa obra original *DicionáriosDeArtista*, criada entre 2010 e 2019, onde são exploradas várias formas de apropriação autoetnográfica.

Autoetnografia, segundo a sua raiz etimológica, tem origem na palavra etnografia, formada a partir dos vocábulos gregos *grápho* e *etnos*, os quais apontam para a ideia de descrição (*grafia*) de um povo (*etno*) através do eu (*auto*). Neste sentido, “descrição” remete para a intenção de analisar, registar ou representar fenómenos culturais específicos relativos a um “povo”, formado não apenas por um determinado conjunto de indivíduos, mas também em sentido lato por um lugar ou uma realidade própria com características históricas, culturais, religiosas e sociais comuns.

O neologismo autoetnografia surgiu nas últimas décadas do século XX, no campo da antropologia e ciências sociais, para designar uma forma alternativa de pesquisa etnográfica que propõe integrar o universo pessoal no processo de estudo dos fenómenos sociais e culturais.<sup>1</sup> Caracteriza-se por usar processos de análise antropológica que interligam autobiografia e etnografia. Distingue-se da autobiografia porque não centra a pesquisa nas descrições a partir do autor, mas antes incorporando-o nas análises críticas da realidade etnográfica, relacionando-o com a valorização da

---

<sup>1</sup> Segundo Deborah Reed-Danahay, o termo autoetnografia é mencionado pela primeira vez em 1979 pelo antropólogo americano David Hayano para distinguir pesquisas feitas por antropólogos sobre o seu próprio povo e sobre a cultura em que estão inseridos. Esta abordagem vem reconhecer as particularidades individuais do pesquisador de campo como elemento importante na condução do trabalho etnográfico (Reed-Danahay, 1997). Desde então o termo foi discutido e teorizado por diversos antropólogos. A publicação *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*, editada em 1997 por Reed-Danahay foi uma das primeiras obras a teorizar sobre o tema.

dimensão social e cultural dos acontecimentos estudados. Deborah Reed-Danahay e Carolyn Ellis são as autoetnógrafas que destacamos entre os autores que atualmente teorizam sobre o campo da autoetnografia, pela forma como valorizam a integração da subjetividade, as aportações pessoais e a autorreflexão, enquanto métodos de produção de conhecimento antropológico. Para o âmbito da nossa investigação, a autoetnografia ganha relevo por associar pesquisa social e cultural a processos pessoais de investigação que transcendem o registo da descrição objetiva e detalhada do mundo tangível.

É dentro deste enquadramento que propomos explorar o conceito de autoetnografia no contexto da arte contemporânea, incidindo sobre a prática do desenho, a qual está intimamente relacionada com o âmbito da nossa atividade artística. Com uma perspetiva interdisciplinar, o nosso interesse pela apropriação das metodologias da autoetnografia visa aliar aos processos criativos e narrativas visuais do desenho, uma dimensão crítica e autorreflexiva, consciente, sobre questões sociais e culturais de determinadas realidades, digamos, *site-specific*. O desenho, quando assumido como ato conceptual que envolve um olhar subjetivo e produtor de sentido através da tradução gráfica, é também um modo excecional de descobrir mundos e vivenciar lugares.

Assim, a "experiência do lugar", referida no título da presente tese, está estreitamente ligada com a forma particular de interligar desenho e pesquisa de campo dessas determinadas realidades que caracteriza o projeto *DicionáriosDeArtista*. Expõe reflexões visuais sobre confronto e diferença cultural, a partir das vivências da autora em diferentes lugares no mundo. A *experiência* designa o conjunto de práticas quotidianas, impregnadas de um olhar intencionalmente investigativo, minucioso e reflexivo sobre a dimensão pessoal, social e cultural, mas também crítico e afetivo, do contexto em que a autora está inserida e em direta relação com o universo das experiências e memórias anteriores. Essa *experiência* é traduzida num projeto artístico em desenho, que convoca e mistura graficamente relatos, memórias, descrições, ficções e outras transfigurações dessas pesquisas. O *lugar* reflete, portanto, um espaço que transcende o que é determinado geograficamente, para incluir também a dimensão

social e cultural locais, interligados por um sistema de significados pessoais que lhe atribuem uma dimensão emotiva.<sup>2</sup>

A *experiência do lugar* tem — à maneira de um “*Dicionário*” — a ambição de definir e circunscrever determinada realidade; contudo, assumindo-se esse dicionário como “*de Artista*” afasta-se deliberadamente do domínio do objetivo e dos factos, para abraçar uma realidade subjetiva, transformando-a e recriando-a em mundo ficcional, em cruzamento de referências, em reflexão e pensamento crítico, em posição política, em reflexo de memórias individuais e coletivas, assentes na procura de compreensão sobre o mundo exterior, mas também de autoconhecimento.

A vontade de aprofundar conhecimento sobre os conceitos que inspiram e moldam a nossa prática artística, em particular o projeto *DicionáriosDeArtista*, conformaram a origem da investigação da presente tese. A evidência do cariz etnográfico na forma como o processo criativo assenta em pesquisas de campo que incorporam observação e interpretação da realidade social e cultural, mas também da natureza autobiográfica que faz colocar em relevo o universo pessoal, despoletou o interesse em estudar com mais detalhe a zona de fronteira entre arte e antropologia, mais precisamente a interligação entre práticas artísticas e apropriação autoetnográfica.

As questões iniciais que guiaram a nossa investigação, incidem na procura e aprofundamento de conhecimento sobre as correspondências de interdisciplinaridade entre domínios, a partir das seguintes perguntas fundamentais: que modelos propostos pela autoetnografia são assimiláveis nos modos de investigação artística e como são adaptados?; quais as vantagens e constrangimentos dessa apropriação no campo específico do desenho? e; como se manifestam no âmbito de experimentação na prática artística?

A constatação de que estas problemáticas não foram ainda estudadas em profundidade enquanto objeto temático específico, inscreve a oportunidade de levar a cabo a presente investigação sobre a relação entre os domínios do desenho e da autoetnografia, tendo como base o âmbito mais vasto das interligações entre arte e antropologia contemporâneas.

---

<sup>2</sup> Para o contexto da nossa pesquisa, *lugar* passa a entender-se neste sentido específico que implica esta relação “*site-specific*” da autora com uma realidade própria multidimensional associada a um lugar.

Em termos de objetivos, o nosso intento fundamental visa mapear e analisar as relações do desenho e da autoetnografia; mais especificamente, propomos estudar as implicações de trazer a autoetnografia para o campo do desenho, incidindo na pesquisa das suas manifestações ao integrar processos artísticos.

Propomo-nos transcender o âmbito particular de produção do nosso projeto artístico, tomando como base o estudo sobre a arte com correspondência etnográfica, produzida sobretudo desde o final do século XX até à atualidade.

O universo do desenho que ocupa o foco da nossa atenção, está circunscrito à produção teórica e prática no âmbito da arte contemporânea. Tendo como referência as mudanças que tiveram lugar desde os anos 60 sob a influência da arte conceptual, focamos atenção no contexto dos anos 90, momento a partir do qual passa a ganhar relevo nas agendas de arte ocidental um conjunto de propostas artísticas que revelam ligações com a autoetnografia.

A relação com a autoetnografia é estabelecida, como veremos, a partir das contribuições da antropóloga Mary Louise Pratt (Pratt, 1991) sobre a "arte das zonas de contacto" em oposição ao desenho etnográfico desenvolvido pelos antropólogos que atualmente promovem a recuperação do desenho na antropologia.

O modelo de investigação que adotamos para o desenvolvimento deste trabalho enquadram-se no chamado modelo *art-based research* defendido por Graeme Sullivan (2005) e James Elkins (2009). Embora não existam estruturas e métodos comuns para os processos de produção artísticos, os resultados da prática visual e do trabalho artístico são integrados em práticas de investigação estabelecidas pelo campo das ciências sociais e humanas, nomeadamente a metodologia qualitativa, que engloba também a autoetnografia. A investigação baseada na prática artística, torna-se pertinente porque, além de partir do foco central do trabalho criado, explora novas perspetivas recorrendo a meios e métodos que visam contrapor a ideia de produção de conhecimento cientificamente objetivo. Assim, do ponto de vista metodológico, o presente trabalho interliga retroativamente e de forma sincrónica, três vertentes que estruturam a tese: investigação prática baseada em processos artísticos; pesquisa

teórica a partir do estado da arte; e análise baseada em trabalho de campo e casos de estudo.

A componente artística assenta na criação de uma coleção de livros de artista em torno do projeto *DicionáriosDeArtista*. Os livros são produzidos a partir de pesquisa de campo em lugares diversos, recorrendo a recolha de relatos, investigação sobre a história e cultura locais, mapeamento físico e sociocultural do território e interação com a comunidade. Todo o processo artístico desenvolvido é objeto de uma reflexão que, num primeiro momento o enquadra e descreve e, num momento ulterior, o que analisa retrospectivamente.

Paralelamente, a análise de casos de estudo desenvolve-se a dois níveis: por um lado, a proposta de aplicação experimental da autoetnografia a partir de um programa de *workshops* dirigido a estudantes de artes, onde é testada a utilização prática de conhecimentos; por outro lado, a realização de uma pesquisa aprofundada sobre as coleções de livros de artista das bibliotecas da Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Serralves, indagando eventuais ressonâncias de autoetnografia. Procurou-se, enfim, delinear uma síntese reflexiva sobre a produção de *DicionáriosDeArtista*, a partir do conjunto de livros de artista selecionados e dos os resultados dos *workshops*.

A componente teórica da investigação configura-se em cinco eixos fundamentais de pesquisa. Primeiro, a chamada "viragem etnográfica na arte contemporânea", protagonizada por Hal Foster no final do século XX, que inaugurou as discussões no campo de fronteira entre arte e etnografia. Depois, a teorização sobre apropriação etnográfica nas práticas artísticas, desencadeada no âmbito do desenvolvimento da antropologia contemporânea, onde o critério da subjetividade e o elemento visual passaram a ter relevância. Por outro lado, o estudo da emergência da autoetnografia como pesquisa etnográfica alternativa, proposta no contexto do surgimento das teorias pós-colonialistas. Também relevante, a teorização sobre o âmbito do desenho a partir do final do século XX. Finalmente, a "viragem gráfica" na antropologia, no século XXI.

Para esta estrutura teórica são fundamentais uma série de referências que enquadram o ponto de partida da nossa discussão. Um desses enquadramentos principais parte da referência incontornável ao paradigma do "artista como etnógrafo"

proposto por Hal Foster (Foster, 1996b; Marcus & Myers, 1995) e o seu vínculo com a "crise de representação" na antropologia, despoletada pelo manifesto "Writing Culture", editado pelos antropólogos James Clifford e George Marcus (1986). É neste contexto que surge também a autoetnografia, a partir do qual destacamos o contributo da antropóloga Deborah Reed-Danahay (Reed-Danahay, 1997, 2017), pioneira na teorização da autoetnografia, mas também, da antropóloga Mary Louise Pratt (Pratt, 1991) pela forma como é estabelecida uma ligação entre autoetnografia, expressão artística e mediação cultural, protagonizada por não antropólogos. As contribuições desde o campo das ciências sociais sobre a valorização da dimensão criativa e evocativa da autoetnografia são trazidas a partir das propostas de Carolyn Ellis e Arthur Bochner (Bochner & Ellis, 2003; Ellis & Bochner, 2000).

Sobre as relações interdisciplinares entre arte e antropologia na viragem do século, sublinhamos as contribuições dos antropólogos Arnd Schneider e Chris Wright (Schneider, 2017; Schneider & Wright, 2006, 2010) sobre a experimentação visual dentro da etnografia, onde é destacada a ligação com projetos de arte *site-specific*. Evidenciam-se as perspetivas teóricas e propostas artísticas de Susan Hiller (Hiller, 2008; Hiller & Einzig, 1996), pela forma singular de interligar arte e antropologia a partir do campo da produção artística. A relação entre artista e lugar é estudada a partir das propostas teóricas de Miwon Kwon (Foster et al., 1994; Kwon, 2002) e Lucy Lippard (Lippard, 1997; Schneider & Wright, 2010), no contexto da problematização do *site* na arte com correspondência etnográfica.

A apropriação etnográfica em práticas artísticas a partir de uma correspondência com a autoetnografia, é analisada com base nas contribuições do artista e curador Ugochukwu-Smooth Nzewi (Schneider, 2017), e das artista Renée Green (Coles, 2000) e Jade Gibson (Lippard, 1997; Schneider & Wright, 2010).

No campo específico da nossa investigação aplicada ao desenho, servem de base os textos de Laura Hoptman (Hoptman, 2002), Bernice Rose (Rose, 1992) e Cornelia Butler (Butler et al., 1999), publicados no final do século XX, mas também as edições lançadas mais recentemente pela *TRACEY* (Downs et al., 2007; Sawdon & Marshall, 2012, 2015) e pela *Phaidon* (Burton & Dexter, 2005; Rattemeyer, 2013) para expor o contexto de desenvolvimento recente da prática e teoria em desenho.

A relação com o campo da antropologia, é sustentada a partir das contribuições de Mary Louise Pratt (Pratt, 1991, 1994) sobre autoetnografia como "arte das zonas de contacto", mas também das perspectivas de Tim Ingold (Ingold, 2011b, 2013) e Michael Taussig (Taussig, 2009, 2011), cujas teorias influenciam um conjunto de novas perspectivas sobre a defesa do desenho como ferramenta etnográfica, que tem lugar desde o início do século XXI.

Dentro deste enquadramento, a apresentação e desenvolvimento da investigação foi estruturada em três partes, integrando no total sete capítulos, que passamos a detalhar.

A primeira parte é dedicada à apresentação e contextualização do projeto artístico original *DicionáriosDeArtista (DA)*, e integra dois capítulos.

No capítulo 1, manifestamente visual, é mostrado o conteúdo integral de cinco livros de artista produzidos entre 2011 e 2019, a partir de reproduções dos desenhos originais. Este capítulo expõe somente parte do conjunto de nove livros que integram o *DA*. São mostrados, nomeadamente: *DA:Maputo*; *DA:CaldasDaRainha*; *DA:Shanghai*; *DA:Álvik* e *DA:Alentejo*. Os livros: *DA:RioDeJaneiro*; *DA:SalvadorDaBahia*; *DA:Bilbao* e *DA:Alte* são mostrados no apêndice. Esta opção prende-se com o modo particular de desenvolvimento de *DA*, a partir do qual, elegemos apenas cinco dos livros como trabalhos terminados. Os restantes, por estarem incompletos, são considerados anteprojecto.

No capítulo 2 passamos à apresentação e descrição do projeto *DA*. Iniciamos com a contextualização da sua origem dentro do percurso artístico individual da autora, expondo a relação destes objetos com o interesse em pesquisar sobre autoetnografia. Em seguida, especificamos a ligação particular com o campo do livro de artista. Finalizamos com a descrição do processo de produção de *DA* ao longo do tempo, detalhando cada fase.

Nesta primeira parte da tese, a apresentação da componente da prática artística da investigação centra-se principalmente na exposição do conjunto das características gerais de *DA*, com o intuito de enquadrar o projeto dentro do âmbito da pesquisa e de esclarecer as intenções que originaram e desencadearam a elaboração da presente investigação.

A segunda parte, concentra-se no estudo e análise das referências teóricas que fundamentam a nossa proposta, na exposição da argumentação sobre as relações entre o campo do desenho e da autoetnografia, e na exposição e avaliação da investigação prática. Foi dividida em três capítulos: o capítulo 3, que apresenta uma introdução à correspondência autoetnográfica na arte contemporânea, a partir de uma revisão das problemáticas discutidas no cruzamento entre os domínios da arte e antropologia contemporâneas; o capítulo 4, onde deslocamos o foco para o âmbito específico do desenho; e o capítulo 5 que discorre sobre o conjunto de casos de estudo que conformam a investigação a partir da prática.

O capítulo 3, aborda duas vertentes principais. A primeira inicia com a apresentação da autoetnografia e a sua contextualização no âmbito do surgimento da etnografia experimental; estabelece-se de seguida uma ligação com abordagens ao paradigma do "artista como etnógrafo" e com a problematização da arte *site-specific* no final do século XX.

A segunda vertente do capítulo 3, centra-se na exposição do desenvolvimento das relações entre arte e antropologia a partir do século XXI. Iniciamos com a exposição das divergências entre artistas e antropólogos sobre o espaço de fronteira entre prática artística e etnografia, para depois, distinguir um conjunto de propostas artísticas, onde é evidenciada a dimensão autoetnográfica na forma como o artista pesquisa contextos e questões socioculturais, tendo como referente o seu universo pessoal de experiências.

Terminamos o capítulo 3 com algumas considerações preliminares sobre o domínio específico do desenho. Transpomos as problemáticas anteriormente estudadas para o âmbito do desenho contemporâneo e tentamos indagar a falta de representação de propostas artísticas no âmbito da teorização sobre a relação entre arte e antropologia contemporâneas.

O capítulo 4, é dedicado exclusivamente ao desenho, a área de foco da nossa investigação. Consideramos duas abordagens na interligação entre desenho e antropologia: a primeira, analisada desde o domínio da antropologia; a segunda, a partir do campo da arte.

Assim, numa primeira fase, iniciamos com as contribuições da "viragem gráfica" na antropologia, referindo em seguida uma abordagem a partir da autoetnografia com base em desenhos produzidos em contexto colonial, no final do século XX.

Terminamos, propondo uma análise entre duas tipologias de desenhos: uma que exemplifica uma aproximação com a etnografia e outra com a autoetnografia, com o propósito de distinguir e evidenciar duas formas diferentes de correspondência com a antropologia.

Na segunda parte do capítulo 4, centramos a abordagem a partir da produção teórica e prática. Iniciamos com a contextualização do desenvolvimento da disciplina a partir do final no século XX, para caracterizar uma mudança de paradigma que ganha destaque dentro do mundo da arte. Para distinguir diferentes ligações com a autoetnografia, analisamos o trabalho de três artistas, que se evidenciaram no meio artístico nos anos 90: Kara Walker, Shahzia Sikander e Shuvinai Ashoona.

No sentido de prosseguir os estudos sobre os elementos que caracterizam processos de desenho que estabelecem relações com a autoetnografia, abordamos em seguida o panorama da arte contemporânea no século XXI, onde é possível salientar um crescente número de artistas a trabalhar sobre problemáticas sociais e culturais do mundo contemporâneo. Evidenciamos a ambiguidade em oposição à objetividade e clareza dos desenhos de que se ocupam os antropólogos.

Antes de finalizar o capítulo 4, apresentamos um estudo sobre autoetnografia em livros de artista. Relacionamos o campo do desenho, da autoetnografia e do livro de artista, com o intuito de estabelecer ligações com o projeto *DA*, contribuindo também para fortalecer a pesquisa sobre diferentes formas de apropriação autoetnográfica. Analisamos a dimensão autoetnográfica dos livros de artista: *The Cabinet of Dr. Alice*, da autoria de Alice Geirinhas, e *Apocalypse à Portuguesa* criado pelo artista Hein Semke, a partir do estudo sobre os processos criativos dos autores.

O capítulo 5 é repartido pelo conjunto de quatro casos de estudo baseados na apresentação e análise de programas que elaborámos para quatro *workshops* realizados com estudantes de arte. As experiências realizadas com estes casos de estudo permitiram ensaiar diferentes propostas para relacionar a prática do desenho com processos autoetnográficos e estudar os seus resultados, no sentido de estimular projetos onde o universo pessoal é relacionado com o contexto social e cultural de forma reflexiva e crítica.

A terceira parte é desenvolvida ao longo dos capítulos 6 e 7, nos quais centramos a atenção de novo na componente artística da investigação. Esta última parte, apresenta

uma primeira conclusão sobre o trabalho prático e teórico desenvolvidos ao longo da tese, a partir de uma releitura dos processos investigativos, criativos e expositivos do nosso projeto artístico.

O capítulo 6 revisita *DA* através de uma reflexão baseada nas referências das propostas teóricas e experiências práticas analisadas durante a investigação. Foca o estudo na dimensão autoetnográfica dos vários livros de artista produzidos, a partir do estudo sobre os seus processos de criação, para caracterizar diversas formas de apropriação da autoetnografia desencadeadas durante o decorrer do projeto.

O capítulo 7, aborda a vertente expositiva de *DA*. Nesta parte conclusiva, apresentamos algumas reflexões finais sobre o projeto. Abordamos as várias experiências expositivas produzidas ao longo da investigação e a as respetivas reações, as quais vão influenciar a proposta de exibição final. Referimos a exposição pública da componente prática: a instalação *A Experiência do Lugar*, inaugurada no final de Julho de 2019 em Maputo (Moçambique), a qual manifesta uma reflexão visual particular sobre a nossa pesquisa.

A investigação como um todo, visa propor um espaço para discussão e reflexão sobre as potencialidades do desenho, mais do que delimitar uma prática. A nossa intenção ao estudar as implicações da apropriação da autoetnografia é, principalmente, colocar em destaque formas de relacionar a prática do desenho com outras áreas de conhecimento. Pertencendo ao universo das ciências sociais, a autoetnografia está diretamente ligada com modos de pesquisa que integram a reflexividade e a autorreflexividade crítica, para interpretar o universo social e cultural em que vivemos. Ao ser apropriada no campo da arte, particularmente no desenho, promete adicionar uma maior consciência crítica ao ato criativo de desenhar, potenciando formas surpreendentes de relacionar arte e sociedade. É essa promessa que pretendemos indagar.

## *Parte I — Projeto Artístico*



***1. Obra integral: DicionáriosDeArtista (2010 -2019)***

## 1.1 *DicionáriosDeArtista:Maputo*

Realizado em Maputo (Moçambique) entre junho de 2011 e julho de 2014.

Composto por 29 desenhos.

Materiais: canetas de feltro e gel sobre caderno.

Dimensões: 148 x 210 cm (fechado), 297 x 210 cm (aberto).

Exemplar único.



Figura 1 - Filipa Pontes, *DA:Maputo*, 2011-2014. Capa.

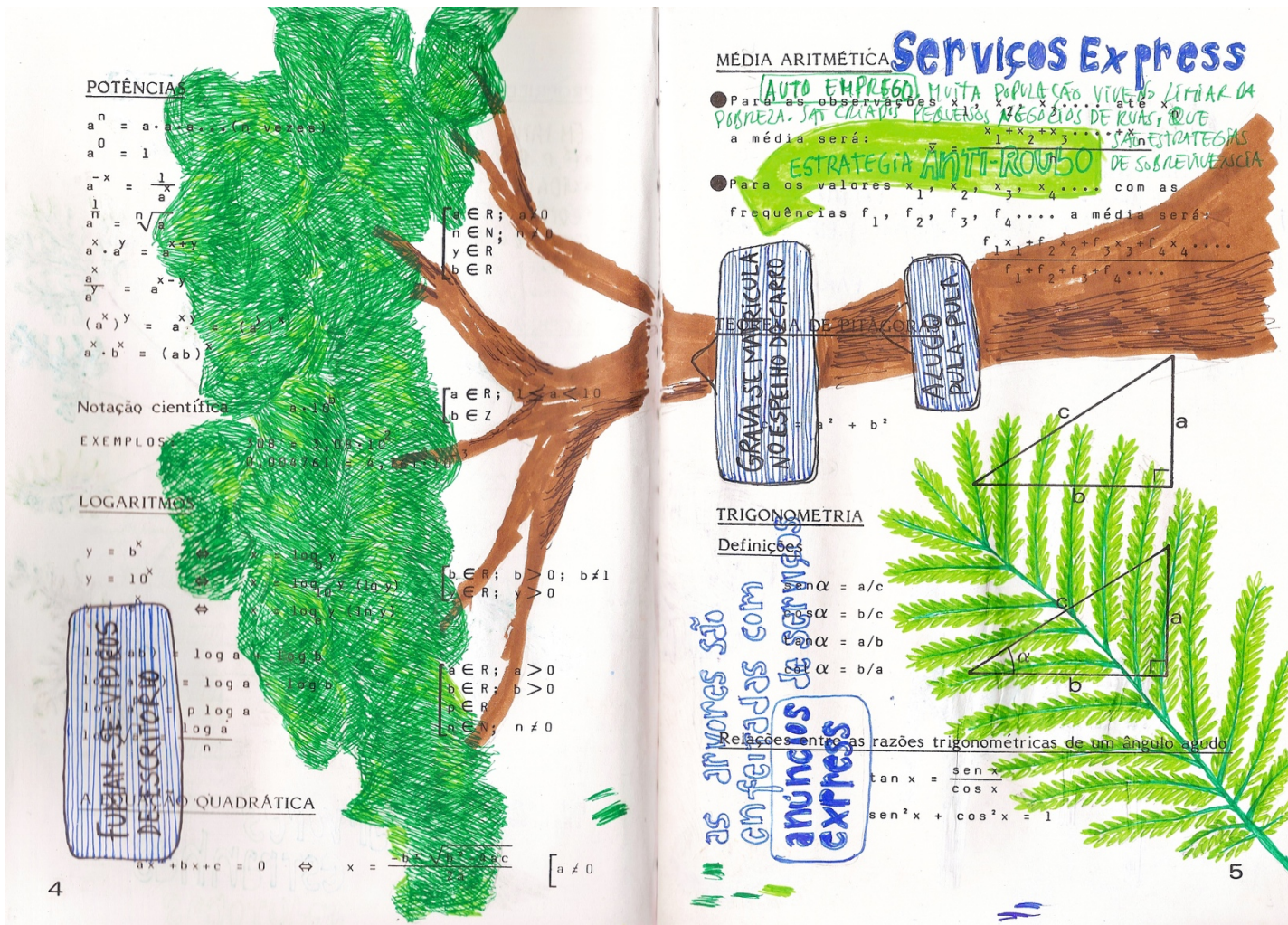


Figura 2 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 1/29

### Redução ao 1º quadrante

**Acácios**

sen(90°-x) = cos x      sen(180°-x) = sen x  
cos(90°-x) = sen x      cos(180°-x) = -cos x  
tan(90°-x) = cot x      tan(180°-x) = -tan x  
cot(90°-x) = tan x      cot(180°-x) = -cot x

sen(180°+x) = -sen x      sen(360°-x) = -sen x  
cos(180°+x) = -cos x      cos(360°-x) = cos x  
tan(180°+x) = tan x      cot(360°-x) = -cot x  
cot(180°+x) = -cot x      tan(360°-x) = -tan x

CADA CASA TEM UM GUARDA QUE VIVE SENTADO NUMA CADEIRA DE PLASTICO FRENTE A CASA, NORMALMENTE NA RUA. SÃO INVARIVELMENTE NEGROS E A INDUMENTARIA VARIA POUCO. JUNTAM-SE EM PEQUENOS GRUPOS PARA MATAR O TEMPO JOGANDO CARTAS. TRABALHAM PRINCIPAL MENTE DE NOITE. ACACIO E O NOITE DO GUARDA DA CASA ONDE VIVO.

**O SISTEMA MÉTRICO**

1 m = 10 dm = 100 cm = 1'000 mm  
1 km = 1 000 m

**área**

1 m² = 100 dm² = 10 000 cm² = 1 000 000 mm²  
1 a = 100 m²  
1 ha = 100 a = 10 000 m²  
1 km² = 100 ha = 10 000 a = 1 000 000 m²

**volume**

1 lit = 10 dl = 100 cl = 1 000 ml = 1 000 000 µl  
1 lit = 1 000 cm³ = 1 dm³  
1 d = 100 cm³  
1 c = 10 cm³  
1 ml = 1 cm³  
1 u = 1 cm³

**massa**

1 g = 100 mg = 1 000 µg (micrograma)  
1 hg = 100 g  
1 kg = 10 hg = 1 000 g  
1 t = 1 000 kg

### A CIRCUNFERÊNCIA, ÁREAS E VOLUMES

Circunferência

Perimetro:  $P = 2\pi r = \pi d$   
Área:  $A = \pi r^2$

Esfera

Área da superfície:  $A = 4\pi r^2$   
Volume:  $V = \frac{4}{3}\pi r^3$

**Paralelograma**      **Triângulo**      **Trapézio**

Paralelograma:  $A = b \cdot h$   
Triângulo:  $A = \frac{bh}{2}$   
Trapézio:  $A = \frac{(b_1 + b_2)h}{2}$

**Cilindro circular**

superfície:  
 $A = 2A_b + A_l$   
 $A_b = \pi r^2$   
 $A_l = 2\pi rh$

Volume:  
 $V = A_b \cdot h$   
 $V = A_b \cdot h$

Figura 3 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 2/29

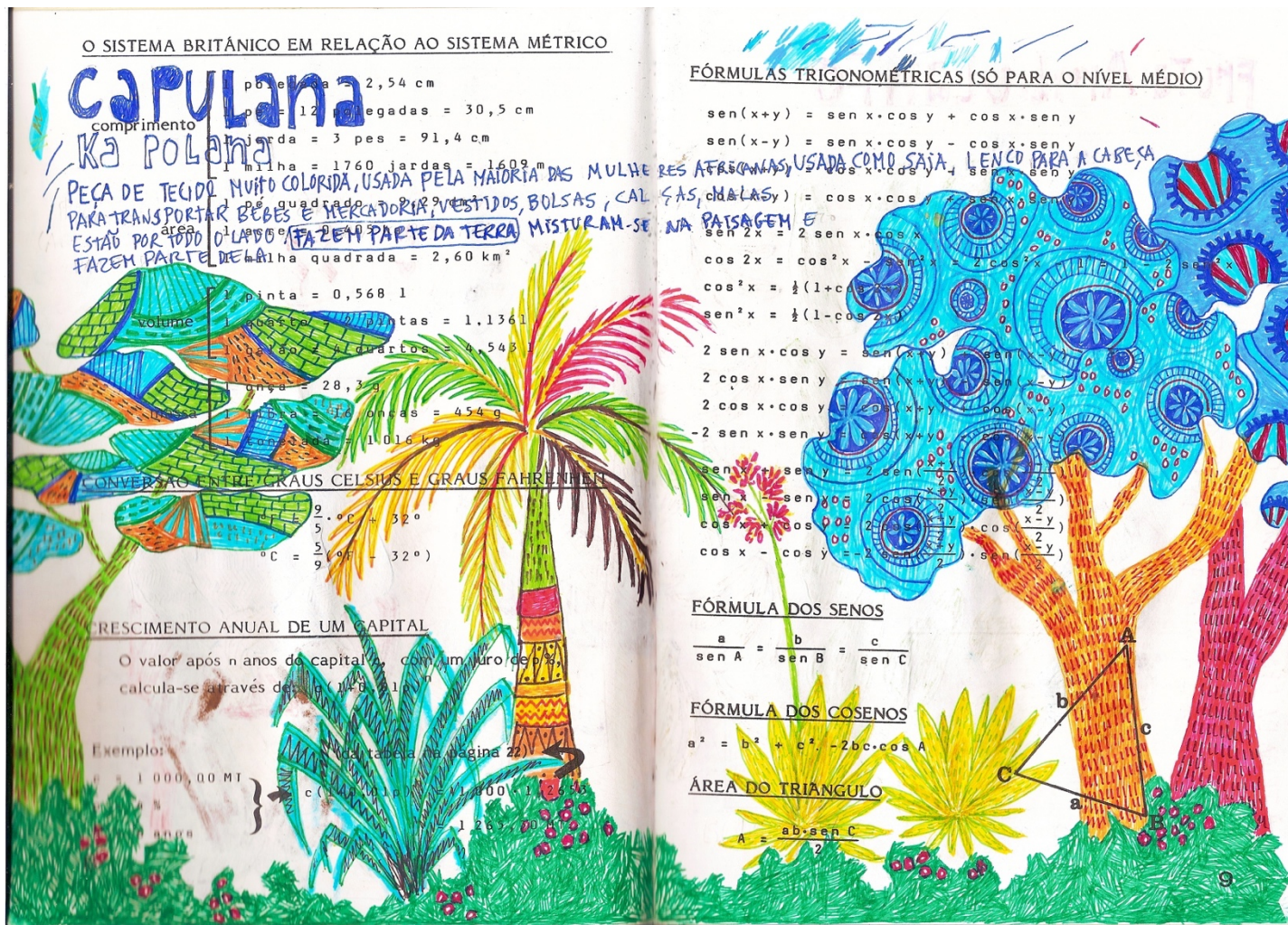


Figura 4 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 3/29

## Fruta X<sup>2</sup> 100-549

A FRUTA DA ÉPOCA É VENDIDA EM CAIXOS DE MAIO DE 6 GRANDES DIMENSÕES. VENDE-SE PELAS RUAS. A FRUTA VAI SEMPRE TIPO ABACATE, ANANÁS, PAPAI, BANANA, TORANJA, LARANJA, MARACUJÁ.

X	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
10	10000	10201	10404	10609	10816	11025	11236	11449	11664	11881
11	12100	12321	12544	12769	12996	13225	13456	13689	13924	14161
12	14400	14641	14884	15129	15376	15625	15876	16129	16384	16641
13	16900	17161	17424	17689	17956	18225	18496	18769	19044	19321
14	19600	19881	20164	20449	20736	21025	21316	21609	21904	22201
15	22500	22801	23104	23409	23716	24025	24336	24649	24964	25281
16	25600	25921	26244	26569	26896	27225	27556	27889	28224	28561
17	28900	29241	29584	29929	30276	30625	30976	31329	31684	32041
18	32400	32761	33124	33489	33856	34225	34596	34969	35344	35721
19	36100	36481	36864	37249	37636	38025	38416	38809	39204	39601
20	40000	40401	40804	41209	41616	42025	42436	42849	43264	43681
21	44100	44521	44944	45369	45796	46225	46656	47089	47524	47961
22	48400	48841	49284	49729	50176	50625	51076	51529	51984	52441
23	52900	53361	53824	54289	54756	55225	55696	56169	56644	57121
24	57600	58081	58564	59049	59536	60025	60516	61009	61504	62001
25	62500	63001	63504	64009	64516	65025	65536	66049	66564	67081
26	67600	68121	68644	69169	69696	70225	70756	71289	71824	72361
27	72900	73441	73984	74529	75076	75625	76176	76729	77284	77841
28	78400	78961	79524	80089	80656	81225	81796	82369	82944	83521
29	84100	84681	85264	85849	86436	87025	87616	88209	88804	89401
30	90000	90601	91204	91809	92416	93025	93636	94249	94864	95481
31	96100	96721	97344	97969	98596	99225	99856	100489	101124	101761
32	102400	103041	103684	104329	104976	105625	106276	106929	107584	108241
33	108900	109561	110224	110889	111556	112225	112896	113569	114244	114921
34	115600	116281	116964	117649	118336	119025	119716	120409	121104	121801
35	122500	123201	123904	124609	125316	126025	126736	127449	128164	128881
36	129600	130321	131044	131769	132496	133225	133956	134689	135424	136161
37	136900	137641	138384	139129	139876	140625	141376	142129	142884	143641
38	144400	145161	145924	146689	147456	148225	148996	149769	150544	151321
39	152100	152881	153664	154449	155236	156025	156816	157609	158404	159201
40	160000	160801	161604	162409	163216	164025	164836	165649	166464	167281
41	168100	168921	169744	170569	171396	172225	173056	173889	174724	175561
42	176400	177241	178084	178929	179776	180625	181476	182329	183184	184041
43	184900	185761	186624	187489	188356	189225	190096	190969	191844	192721
44	193600	194481	195364	196249	197136	198025	198916	199809	200704	201601
45	202500	203401	204304	205209	206116	207025	207936	208849	209764	210681
46	211600	212521	213444	214369	215296	216225	217156	218089	219024	219961
47	220900	221841	222784	223729	224676	225625	226576	227529	228484	229441
48	230400	231361	232324	233289	234256	235225	236196	237169	238144	239121
49	240100	241081	242064	243049	244036	245025	246016	247009	248004	249001
50	250000	251001	252004	253009	254016	255025	256036	257049	258064	259081
51	260100	261121	262144	263169	264196	265225	266256	267289	268324	269361
52	270400	271441	272484	273529	274576	275625	276676	277729	278784	279841
53	280900	281961	283024	284089	285156	286225	287296	288369	289444	290521
54	291600	292681	293764	294849	295936	297025	298116	299209	300304	301401

## Fruta X<sup>2</sup> 550-999

X	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
55	302500	303601	304704	305809	306916	308025	309136	310249	311364	312481
56	313600	314721	315844	316969	318096	319225	320356	321489	322624	323761
57	324900	326041	327184	328329	329476	330625	331776	332929	334084	335241
58	336400	337561	338724	339889	341056	342225	343396	344569	345744	346921
59	348100	349281	350464	351649	352836	354025	355216	356409	357604	358801
60	360000	361201	362404	363609	364816	366025	367236	368449	369664	370881
61	372100	373321	374544	375769	376996	378225	379456	380689	381924	383161
62	384400	385641	386884	388129	389376	390625	391876	393129	394384	395641
63	396900	398161	399424	400689	401956	403225	404496	405769	407044	408321
64	409600	410881	412164	413449	414736	416025	417316	418609	419904	421201
65	422500	423801	425104	426409	427716	429025	430336	431649	432964	434281
66	435600	436921	438244	439569	440896	442225	443556	444889	446224	447561
67	448900	450241	451584	452929	454276	455625	456976	458329	459684	461041
68	462400	463761	465124	466489	467856	469225	470596	471969	473344	474721
69	476100	477481	478864	480249	481636	483025	484416	485809	487204	488601
70	490000	491401	492804	494209	495616	497025	498436	499849	501264	502681
71	504100	505521	506944	508369	509796	511225	512656	514089	515524	516961
72	518400	519841	521284	522729	524176	525625	527076	528529	529984	531441
73	532900	534361	535824	537289	538756	540225	541696	543169	544644	546121
74	547600	549081	550564	552049	553536	555025	556516	558009	559504	561001
75	562500	564001	565504	567009	568516	570025	571536	573049	574564	576081
76	577600	579121	580644	582169	583696	585225	586756	588289	589824	591361
77	592900	594441	595984	597529	599076	600625	602176	603729	605284	606841
78	608400	609961	611524	613089	614656	616225	617796	619369	620944	622521
79	624100	625681	627264	628849	630436	632025	633616	635209	636804	638401
80	640000	641601	643204	644809	646416	648025	649636	651249	652864	654481
81	656100	657721	659344	660969	662596	664225	665856	667489	669124	670761
82	672400	674041	675684	677329	678976	680625	682276	683929	685584	687241
83	688900	690561	692224	693889	695556	697225	698896	700569	702244	703921
84	705600	707281	708964	710649	712336	714025	715716	717409	719104	720801
85	722500	724201	725904	727609	729316	731025	732736	734449	736164	737881
86	739600	741321	743044	744769	746496	748225	749956	751689	753424	755161
87	756900	758641	760384	762129	763876	765625	767376	769129	770884	772641
88	774400	776161	777924	779689	781456	783225	784996	786769	788544	790321
89	792100	793881	795664	797449	799236	801025	802816	804609	806404	808201
90	810000	811801	813604	815409	817216	819025	820836	822649	824464	826281
91	828100	829921	831744	833569	835396	837225	839056	840889	842724	844561
92	846400	848241	850084	851929	853776	855625	857476	859329	861184	863041
93	864900	866761	868624	870489	872356	874225	876096	877969	879844	881721
94	883600	885481	887364	889249	891136	893025	894916	896809	898704	900601
95	902500	904401	906304	908209	910116	912025	913936	915849	917764	919681
96	921600	923521	925444	927369	929296	931225	933156	935089	937024	938961
97	940900	942841	944784	946729	948676	950625	952576	954529	956484	958441
98	960400	962361	964324	966289	968256	970225	972196	974169	976144	978121
99	980100	982081	984064	986049	988036	990025	992016	994009	996004	998001

## Abacate Ananás Papaya Banana

## Toranja Laranja Maracujá

Figura 5 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 4/29

# CaçaMatheS 5,49

X	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
1,0	1,0000	1,0050	1,0100	1,0149	1,0198	1,0247	1,0296	1,0344	1,0392	1,0440
1,1	1,0488	1,0536	1,0583	1,0630	1,0677	1,0724	1,0770	1,0817	1,0863	1,0909
1,2	1,0954	1,1000	1,1045	1,1091	1,1136	1,1180	1,1225	1,1269	1,1314	1,1358
1,3	1,1402	1,1446	1,1489	1,1533	1,1576	1,1619	1,1662	1,1705	1,1747	1,1790
1,4	1,1832	1,1874	1,1916	1,1958	1,2000	1,2041	1,2083	1,2124	1,2166	1,2207
1,5	1,2247	1,2288	1,2329	1,2369	1,2410	1,2450	1,2490	1,2530	1,2570	1,2610
1,6	1,2649	1,2689	1,2728	1,2767	1,2806	1,2845	1,2884	1,2923	1,2961	1,3000
1,7	1,3038	1,3077	1,3115	1,3153	1,3191	1,3229	1,3266	1,3304	1,3342	1,3379
1,8	1,3416	1,3454	1,3491	1,3528	1,3565	1,3601	1,3638	1,3675	1,3711	1,3748
1,9	1,3784	1,3820	1,3856	1,3892	1,3928	1,4000	1,4036	1,4071	1,4107	1,4142
2,0	1,4177	1,4213	1,4248	1,4283	1,4318	1,4353	1,4387	1,4422	1,4457	1,4491
2,1	1,4526	1,4560	1,4595	1,4629	1,4663	1,4697	1,4731	1,4765	1,4799	1,4832
2,2	1,4866	1,4900	1,4933	1,4967	1,5000	1,5033	1,5067	1,5100	1,5133	1,5166
2,3	1,5198	1,5231	1,5263	1,5296	1,5328	1,5360	1,5392	1,5424	1,5456	1,5488
2,4	1,5519	1,5550	1,5581	1,5612	1,5643	1,5674	1,5704	1,5735	1,5765	1,5795
2,5	1,5825	1,5855	1,5885	1,5915	1,5945	1,5974	1,6004	1,6033	1,6063	1,6092
2,6	1,6121	1,6150	1,6179	1,6208	1,6237	1,6266	1,6295	1,6324	1,6353	1,6382
2,7	1,6411	1,6439	1,6467	1,6495	1,6523	1,6551	1,6579	1,6607	1,6635	1,6663
2,8	1,6691	1,6719	1,6747	1,6774	1,6802	1,6829	1,6856	1,6883	1,6910	1,6937
2,9	1,6964	1,6991	1,7017	1,7044	1,7071	1,7097	1,7124	1,7150	1,7177	1,7203
3,0	1,7229	1,7255	1,7281	1,7307	1,7333	1,7358	1,7384	1,7409	1,7435	1,7460
3,1	1,7485	1,7510	1,7535	1,7560	1,7585	1,7610	1,7635	1,7660	1,7685	1,7710
3,2	1,7734	1,7759	1,7784	1,7808	1,7833	1,7857	1,7882	1,7906	1,7930	1,7955
3,3	1,7979	1,8003	1,8027	1,8051	1,8075	1,8099	1,8123	1,8147	1,8170	1,8194
3,4	1,8218	1,8241	1,8264	1,8287	1,8310	1,8333	1,8356	1,8379	1,8402	1,8425
3,5	1,8447	1,8470	1,8493	1,8515	1,8538	1,8560	1,8583	1,8605	1,8627	1,8649
3,6	1,8671	1,8693	1,8715	1,8737	1,8759	1,8781	1,8803	1,8825	1,8847	1,8868
3,7	1,8889	1,8911	1,8932	1,8954	1,8975	1,8997	1,9018	1,9039	1,9060	1,9081
3,8	1,9102	1,9123	1,9144	1,9164	1,9185	1,9206	1,9226	1,9247	1,9267	1,9287
3,9	1,9307	1,9327	1,9347	1,9367	1,9387	1,9407	1,9427	1,9447	1,9467	1,9486
4,0	1,9506	1,9525	1,9545	1,9564	1,9583	1,9603	1,9622	1,9641	1,9660	1,9679
4,1	1,9698	1,9717	1,9736	1,9755	1,9774	1,9793	1,9812	1,9831	1,9850	1,9869
4,2	1,9887	1,9906	1,9925	1,9944	1,9963	1,9982	2,0001	2,0020	2,0039	2,0058
4,3	2,0077	2,0095	2,0114	2,0133	2,0151	2,0170	2,0189	2,0207	2,0226	2,0244
4,4	2,0263	2,0281	2,0299	2,0318	2,0336	2,0354	2,0373	2,0391	2,0409	2,0427
4,5	2,0445	2,0463	2,0481	2,0499	2,0517	2,0535	2,0553	2,0571	2,0589	2,0607
4,6	2,0625	2,0643	2,0661	2,0679	2,0697	2,0714	2,0732	2,0750	2,0768	2,0785
4,7	2,0803	2,0820	2,0838	2,0855	2,0873	2,0890	2,0908	2,0925	2,0942	2,0960
4,8	2,0977	2,0994	2,1011	2,1028	2,1045	2,1062	2,1079	2,1096	2,1113	2,1130
4,9	2,1147	2,1164	2,1181	2,1198	2,1215	2,1231	2,1248	2,1265	2,1281	2,1298
5,0	2,1314	2,1331	2,1348	2,1364	2,1381	2,1397	2,1414	2,1430	2,1447	2,1463
5,1	2,1480	2,1496	2,1512	2,1528	2,1544	2,1560	2,1576	2,1592	2,1608	2,1624
5,2	2,1640	2,1655	2,1671	2,1687	2,1702	2,1718	2,1733	2,1749	2,1764	2,1780
5,3	2,1796	2,1811	2,1826	2,1842	2,1857	2,1872	2,1887	2,1903	2,1918	2,1933
5,4	2,1949	2,1964	2,1979	2,1994	2,2009	2,2024	2,2039	2,2054	2,2069	2,2084

# VX 5,50-9,99

HOMENS DA FLORESTA MONTADA PARA O DEBATE DE

GARANTIDO E TÉCNICO DE SERVIÇOS GAMBAM-SE

SÓB A VULNERABILIDADE BRANCA COMO O TEMPO

X	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
5,5	2,2112	2,2128	2,2144	2,2160	2,2176	2,2192	2,2208	2,2224	2,2240	2,2256
5,6	2,2272	2,2288	2,2304	2,2320	2,2336	2,2352	2,2368	2,2384	2,2400	2,2416
5,7	2,2432	2,2448	2,2464	2,2480	2,2496	2,2512	2,2528	2,2544	2,2560	2,2576
5,8	2,2592	2,2608	2,2624	2,2640	2,2656	2,2672	2,2688	2,2704	2,2720	2,2736
5,9	2,2752	2,2768	2,2784	2,2800	2,2816	2,2832	2,2848	2,2864	2,2880	2,2896
6,0	2,2912	2,2928	2,2944	2,2960	2,2976	2,2992	2,3008	2,3024	2,3040	2,3056
6,1	2,3072	2,3088	2,3104	2,3120	2,3136	2,3152	2,3168	2,3184	2,3200	2,3216
6,2	2,3232	2,3248	2,3264	2,3280	2,3296	2,3312	2,3328	2,3344	2,3360	2,3376
6,3	2,3392	2,3408	2,3424	2,3440	2,3456	2,3472	2,3488	2,3504	2,3520	2,3536
6,4	2,3552	2,3568	2,3584	2,3600	2,3616	2,3632	2,3648	2,3664	2,3680	2,3696
6,5	2,3712	2,3728	2,3744	2,3760	2,3776	2,3792	2,3808	2,3824	2,3840	2,3856
6,6	2,3872	2,3888	2,3904	2,3920	2,3936	2,3952	2,3968	2,3984	2,4000	2,4016
6,7	2,4032	2,4048	2,4064	2,4080	2,4096	2,4112	2,4128	2,4144	2,4160	2,4176
6,8	2,4192	2,4208	2,4224	2,4240	2,4256	2,4272	2,4288	2,4304	2,4320	2,4336
6,9	2,4352	2,4368	2,4384	2,4400	2,4416	2,4432	2,4448	2,4464	2,4480	2,4496
7,0	2,4512	2,4528	2,4544	2,4560	2,4576	2,4592	2,4608	2,4624	2,4640	2,4656
7,1	2,4672	2,4688	2,4704	2,4720	2,4736	2,4752	2,4768	2,4784	2,4800	2,4816
7,2	2,4832	2,4848	2,4864	2,4880	2,4896	2,4912	2,4928	2,4944	2,4960	2,4976
7,3	2,4992	2,5008	2,5024	2,5040	2,5056	2,5072	2,5088	2,5104	2,5120	2,5136
7,4	2,5152	2,5168	2,5184	2,5200	2,5216	2,5232	2,5248	2,5264	2,5280	2,5296
7,5	2,5312	2,5328	2,5344	2,5360	2,5376	2,5392	2,5408	2,5424	2,5440	2,5456
7,6	2,5472	2,5488	2,5504	2,5520	2,5536	2,5552	2,5568	2,5584	2,5600	2,5616
7,7	2,5632	2,5648	2,5664	2,5680	2,5696	2,5712	2,5728	2,5744	2,5760	2,5776
7,8	2,5792	2,5808	2,5824	2,5840	2,5856	2,5872	2,5888	2,5904	2,5920	2,5936
7,9	2,5952	2,5968	2,5984	2,6000	2,6016	2,6032	2,6048	2,6064	2,6080	2,6096
8,0	2,6112	2,6128	2,6144	2,6160	2,6176	2,6192	2,6208	2,6224	2,6240	2,6256
8,1	2,6272	2,6288	2,6304	2,6320	2,6336	2,6352	2,6368	2,6384	2,6400	2,6416
8,2	2,6432	2,6448	2,6464	2,6480	2,6496	2,6512	2,6528	2,6544	2,6560	2,6576
8,3	2,6592	2,6608	2,6624	2,6640	2,6656	2,6672	2,6688	2,6704	2,6720	2,6736
8,4	2,6752	2,6768	2,6784	2,6800	2,6816	2,6832	2,6848	2,6864	2,6880	2,6896
8,5	2,6912	2,6928	2,6944	2,6960	2,6976	2,6992	2,7008	2,7024	2,7040	2,7056
8,6	2,7072	2,7088	2,7104	2,7120	2,7136	2,7152	2,7168	2,7184	2,7200	2,7216
8,7	2,7232	2,7248	2,7264	2,7280	2,7296	2,7312	2,7328	2,7344	2,7360	2,7376
8,8	2,7392	2,7408	2,7424	2,7440	2,7456	2,7472	2,7488	2,7504	2,7520	2,7536
8,9	2,7552	2,7568	2,7584	2,7600	2,7616	2,7632	2,7648	2,7664	2,7680	2,7696
9,0	2,7712	2,7728	2,7744	2,7760	2,7776	2,7792	2,7808	2,7824	2,7840	2,7856
9,1	2,7872	2,7888	2,7904	2,7920	2,7936	2,7952	2,7968	2,7984	2,7999	2,8016
9,2	2,8032	2,8048	2,8064	2,8080	2,8096	2,8112	2,8128	2,8144	2,8160	2,8176
9,3	2,8192	2,8208	2,8224	2,8240	2,8256	2,8272	2,8288	2,8304	2,8320	2,8336
9,4	2,8352	2,8368	2,8384	2,8400	2,8416	2,8432	2,8448	2,8464	2,8480	2,8496
9,5	2,8512	2,8528	2,8544	2,8560	2,8576	2,8592	2,8608	2,8624	2,8640	2,8656
9,6	2,8672	2,8688	2,8704	2,8720	2,8736	2,8752	2,8768	2,8784	2,8800	2,8816
9,7	2,8832	2,8848	2,8864	2,8880	2,8896	2,8912	2,8928	2,8944	2,8960	2,8976
9,8	2,8992	2,9008	2,9024	2,9040	2,9056	2,9072	2,9088	2,9104	2,9120	2,9136
9,9	2,9152	2,9168	2,9184	2,9200	2,9216	2,9232	2,9248	2,9264	2,9280	2,9296

Figura 6 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 5/29

### Xapa (ChaPa) 54,9

VEICULO NORMALMENTE TROTA... UTILIZADO COMO TRANSPORTE PÚBLICO BARATO. PERCORRE A CIDADE EM ALTA VELOCIDADE E CONDUÇÃO DUVIDOSA. CUSTA 5 A 7 HT JUVENILMENTE SOBRELADO DE PASSAGEIROS.

X	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
10,	3,162	3,178	3,194	3,209	3,225	3,240	3,256	3,271	3,286	3,302
11,	3,317	3,332	3,347	3,362	3,376	3,391	3,405	3,421	3,435	3,450
12,	3,464	3,479	3,493	3,507	3,521	3,535	3,550	3,564	3,578	3,592
13,	3,606	3,619	3,633	3,647	3,661	3,674	3,688	3,701	3,715	3,728
14,	3,742	3,755	3,768	3,782	3,795	3,808	3,821	3,834	3,847	3,860
15,	3,873	3,886	3,899	3,912	3,924	3,937	3,950	3,962	3,975	3,987
16,	4,000	4,012	4,025	4,037	4,050	4,062	4,074	4,087	4,099	4,111
17,	4,123	4,135	4,147	4,159	4,171	4,183	4,195	4,207	4,219	4,231
18,	4,243	4,254	4,265	4,278	4,290	4,301	4,313	4,324	4,336	4,347
19,	4,359	4,370	4,382	4,393	4,405	4,416	4,427	4,438	4,450	4,461
20,	4,472	4,483	4,494	4,505	4,517	4,528	4,539	4,550	4,561	4,572
21,	4,583	4,593	4,604	4,615	4,626	4,637	4,648	4,658	4,669	4,680
22,	4,690	4,701	4,712	4,722	4,733	4,743	4,754	4,764	4,775	4,785
23,	4,796	4,806	4,817	4,827	4,837	4,848	4,858	4,868	4,879	4,889
24,	4,899	4,909	4,919	4,930	4,940	4,950	4,960	4,970	4,980	4,990
25,	5,000	5,010	5,020	5,030	5,040	5,050	5,060	5,070	5,079	5,089
26,	5,099	5,109	5,119	5,128	5,138	5,148	5,158	5,167	5,177	5,187
27,	5,196	5,206	5,215	5,225	5,234	5,244	5,253	5,263	5,272	5,282
28,	5,292	5,301	5,310	5,320	5,329	5,338	5,348	5,357	5,366	5,375
29,	5,385	5,394	5,403	5,412	5,421	5,430	5,439	5,448	5,457	5,466
30,	5,477	5,485	5,494	5,503	5,512	5,521	5,530	5,539	5,548	5,557
31,	5,567	5,575	5,584	5,593	5,602	5,611	5,620	5,629	5,638	5,647
32,	5,657	5,665	5,674	5,683	5,692	5,701	5,710	5,719	5,728	5,737
33,	5,747	5,755	5,764	5,773	5,782	5,791	5,800	5,809	5,818	5,827
34,	5,837	5,845	5,854	5,863	5,872	5,881	5,890	5,899	5,908	5,917
35,	5,916	5,925	5,934	5,943	5,952	5,961	5,970	5,979	5,988	5,997
36,	6,000	6,009	6,017	6,026	6,035	6,044	6,053	6,062	6,071	6,080
37,	6,089	6,098	6,106	6,115	6,124	6,133	6,142	6,151	6,160	6,169
38,	6,178	6,187	6,196	6,205	6,214	6,223	6,232	6,241	6,250	6,259
39,	6,268	6,277	6,286	6,295	6,304	6,313	6,322	6,331	6,340	6,349
40,	6,358	6,367	6,376	6,385	6,394	6,403	6,412	6,421	6,430	6,439
41,	6,448	6,457	6,466	6,475	6,484	6,493	6,502	6,511	6,520	6,529
42,	6,538	6,547	6,556	6,565	6,574	6,583	6,592	6,601	6,610	6,619
43,	6,628	6,637	6,646	6,655	6,664	6,673	6,682	6,691	6,700	6,709
44,	6,718	6,727	6,736	6,745	6,754	6,763	6,772	6,781	6,790	6,799
45,	6,808	6,817	6,826	6,835	6,844	6,853	6,862	6,871	6,880	6,889
46,	6,898	6,907	6,916	6,925	6,934	6,943	6,952	6,961	6,970	6,979
47,	6,988	6,997	7,006	7,015	7,024	7,033	7,042	7,051	7,060	7,069
48,	7,078	7,087	7,096	7,105	7,114	7,123	7,132	7,141	7,150	7,159
49,	7,168	7,177	7,186	7,195	7,204	7,213	7,222	7,231	7,240	7,249
50,	7,258	7,267	7,276	7,285	7,294	7,303	7,312	7,321	7,330	7,339
51,	7,348	7,357	7,366	7,375	7,384	7,393	7,402	7,411	7,420	7,429

### Vx 55,0-99,9

BRANCOS E NEGROS DA ALTA SOCIEDADE REUSAM-SE A UTILIZAR ESTE TIPO DE TRANSPORTE POR MEDO E PUDOR, NUNCA EXPERIMENTARAM.

X	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9
55,	7,446	7,455	7,464	7,473	7,482	7,491	7,500	7,509	7,518	7,527
56,	7,536	7,545	7,554	7,563	7,572	7,581	7,590	7,599	7,608	7,617
57,	7,626	7,635	7,644	7,653	7,662	7,671	7,680	7,689	7,698	7,707
58,	7,716	7,725	7,734	7,743	7,752	7,761	7,770	7,779	7,788	7,797
59,	7,806	7,815	7,824	7,833	7,842	7,851	7,860	7,869	7,878	7,887
60,	7,896	7,905	7,914	7,923	7,932	7,941	7,950	7,959	7,968	7,977
61,	7,986	7,995	8,004	8,013	8,022	8,031	8,040	8,049	8,058	8,067
62,	8,076	8,085	8,094	8,103	8,112	8,121	8,130	8,139	8,148	8,157
63,	8,166	8,175	8,184	8,193	8,202	8,211	8,220	8,229	8,238	8,247
64,	8,256	8,265	8,274	8,283	8,292	8,301	8,310	8,319	8,328	8,337
65,	8,346	8,355	8,364	8,373	8,382	8,391	8,400	8,409	8,418	8,427
66,	8,436	8,445	8,454	8,463	8,472	8,481	8,490	8,499	8,508	8,517
67,	8,526	8,535	8,544	8,553	8,562	8,571	8,580	8,589	8,598	8,607
68,	8,616	8,625	8,634	8,643	8,652	8,661	8,670	8,679	8,688	8,697
69,	8,706	8,715	8,724	8,733	8,742	8,751	8,760	8,769	8,778	8,787
70,	8,796	8,805	8,814	8,823	8,832	8,841	8,850	8,859	8,868	8,877
71,	8,886	8,895	8,904	8,913	8,922	8,931	8,940	8,949	8,958	8,967
72,	8,976	8,985	8,994	9,003	9,012	9,021	9,030	9,039	9,048	9,057
73,	9,066	9,075	9,084	9,093	9,102	9,111	9,120	9,129	9,138	9,147
74,	9,156	9,165	9,174	9,183	9,192	9,201	9,210	9,219	9,228	9,237
75,	9,246	9,255	9,264	9,273	9,282	9,291	9,300	9,309	9,318	9,327
76,	9,336	9,345	9,354	9,363	9,372	9,381	9,390	9,399	9,408	9,417
77,	9,426	9,435	9,444	9,453	9,462	9,471	9,480	9,489	9,498	9,507
78,	9,516	9,525	9,534	9,543	9,552	9,561	9,570	9,579	9,588	9,597
79,	9,606	9,615	9,624	9,633	9,642	9,651	9,660	9,669	9,678	9,687
80,	9,696	9,705	9,714	9,723	9,732	9,741	9,750	9,759	9,768	9,777
81,	9,786	9,795	9,804	9,813	9,822	9,831	9,840	9,849	9,858	9,867
82,	9,876	9,885	9,894	9,903	9,912	9,921	9,930	9,939	9,948	9,957
83,	9,966	9,975	9,984	9,993	10,002	10,011	10,020	10,029	10,038	10,047
84,	10,056	10,065	10,074	10,083	10,092	10,101	10,110	10,119	10,128	10,137
85,	10,146	10,155	10,164	10,173	10,182	10,191	10,200	10,209	10,218	10,227
86,	10,236	10,245	10,254	10,263	10,272	10,281	10,290	10,299	10,308	10,317
87,	10,326	10,335	10,344	10,353	10,362	10,371	10,380	10,389	10,398	10,407
88,	10,416	10,425	10,434	10,443	10,452	10,461	10,470	10,479	10,488	10,497
89,	10,506	10,515	10,524	10,533	10,542	10,551	10,560	10,569	10,578	10,587
90,	10,596	10,605	10,614	10,623	10,632	10,641	10,650	10,659	10,668	10,677
91,	10,686	10,695	10,704	10,713	10,722	10,731	10,740	10,749	10,758	10,767
92,	10,776	10,785	10,794	10,803	10,812	10,821	10,830	10,839	10,848	10,857
93,	10,866	10,875	10,884	10,893	10,902	10,911	10,920	10,929	10,938	10,947
94,	10,956	10,965	10,974	10,983	10,992	11,001	11,010	11,019	11,028	11,037
95,	11,046	11,055	11,064	11,073	11,082	11,091	11,100	11,109	11,118	11,127
96,	11,136	11,145	11,154	11,163	11,172	11,181	11,190	11,199	11,208	11,217
97,	11,226	11,235	11,244	11,253	11,262	11,271	11,280	11,289	11,298	11,307
98,	11,316	11,325	11,334	11,343	11,352	11,361	11,370	11,379	11,388	11,397
99,	11,406	11,415	11,424	11,433	11,442	11,451	11,460	11,469	11,478	11,487

Figura 7 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 6/29

21

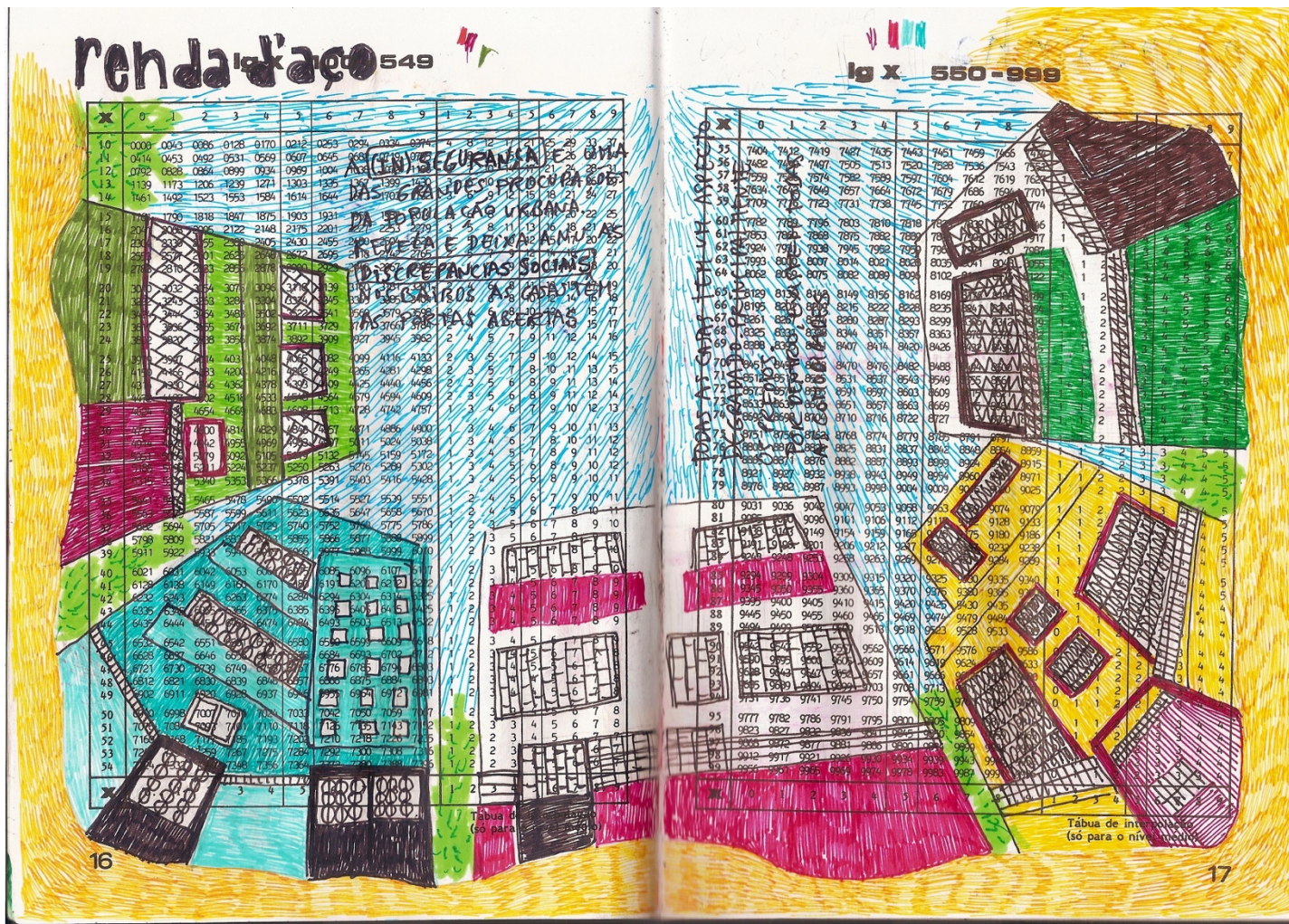


Figura 8 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 7/29

# raspa linha seno/cosseno CEL

SEN	0'	6'	12'	18'	24'	30'	36'	42'	48'	54'	-	1'	2'	3'	4'	5'
0°	0000	0017	0035	0052	0070	0087	0105	0122	0140	0157	0175	3	6	9	12	15
1°	0175	0192	0209	0226	0244	0261	0279	0296	0314	0332	0349	3	6	9	12	15
2°	0349	0366	0384	0401	0419	0436	0454	0471	0488	0506	0523	3	6	9	12	15
3°	0523	0541	0559	0576	0593	0610	0628	0646	0663	0680	0698	3	6	9	12	15
4°	0698	0715	0732	0750	0767	0785	0802	0819	0837	0854	0872	3	6	9	12	15
5°	0872	0889	0907	0924	0941	0958	0976	0993	1011	1028	1045	3	6	9	12	15
6°	1045	1063	1080	1097	1115	1132	1149	1167	1184	1201	1219	3	6	9	12	15
7°	1219	1236	1253	1271	1288	1305	1323	1340	1357	1374	1392	3	6	9	12	14
8°	1392	1409	1426	1444	1461	1478	1495	1513	1530	1547	1564	3	6	9	12	14
9°	1564	1582	1599	1616	1633	1650	1668	1685	1702	1719	1736	3	6	9	11	14
10°	1736	1754	1771	1788	1805	1822	1840	1857	1874	1891	1908	3	6	9	11	14
11°	1908	1925	1942	1959	1977	1994	2011	2028	2045	2062	2079	3	6	9	11	14
12°	2079	2096	2113	2130	2147	2164	2181	2198	2215	2233	2250	3	6	9	11	14
13°	2250	2267	2284	2300	2317	2334	2351	2368	2385	2402	2419	3	6	9	11	14
14°	2419	2436	2453	2470	2487	2504	2521	2538	2554	2571	2588	3	6	9	11	14
15°	2588	2605	2622	2639	2656	2673	2689	2706	2723	2740	2757	3	6	9	11	14
16°	2757	2774	2791	2808	2825	2842	2859	2875	2892	2909	2926	3	6	9	11	14
17°	2926	2943	2959	2976	2993	3010	3027	3043	3060	3077	3094	3	6	9	11	14
18°	3094	3111	3127	3144	3161	3178	3195	3212	3229	3246	3263	3	6	9	11	14
19°	3263	3280	3297	3313	3330	3347	3364	3381	3398	3415	3432	3	6	9	11	14
20°	3432	3449	3466	3482	3499	3516	3533	3550	3567	3584	3601	3	6	9	11	14
21°	3601	3618	3635	3652	3668	3685	3702	3719	3736	3753	3770	3	6	9	11	14
22°	3770	3787	3804	3821	3838	3855	3872	3889	3906	3923	3940	3	6	9	11	14
23°	3940	3957	3974	3991	4008	4025	4042	4059	4076	4093	4110	3	6	9	11	14
24°	4110	4127	4144	4161	4178	4195	4212	4229	4246	4263	4280	3	6	9	11	14
25°	4280	4297	4314	4331	4348	4365	4382	4399	4416	4433	4450	3	6	9	11	14
26°	4450	4467	4484	4501	4518	4535	4552	4569	4586	4603	4620	3	6	9	11	14
27°	4620	4637	4654	4671	4688	4705	4722	4739	4756	4773	4790	3	6	9	11	14
28°	4790	4807	4824	4841	4858	4875	4892	4909	4926	4943	4960	3	6	9	11	14
29°	4960	4977	4994	5011	5028	5045	5062	5079	5096	5113	5130	3	6	9	11	14
30°	5130	5147	5164	5181	5198	5215	5232	5249	5266	5283	5300	3	6	9	11	14
31°	5300	5317	5334	5351	5368	5385	5402	5419	5436	5453	5470	3	6	9	11	14
32°	5470	5487	5504	5521	5538	5555	5572	5589	5606	5623	5640	3	6	9	11	14
33°	5640	5657	5674	5691	5708	5725	5742	5759	5776	5793	5810	3	6	9	11	14
34°	5810	5827	5844	5861	5878	5895	5912	5929	5946	5963	5980	3	6	9	11	14
35°	5980	5997	6014	6031	6048	6065	6082	6099	6116	6133	6150	3	6	9	11	14
36°	6150	6167	6184	6201	6218	6235	6252	6269	6286	6303	6320	3	6	9	11	14
37°	6320	6337	6354	6371	6388	6405	6422	6439	6456	6473	6490	3	6	9	11	14
38°	6490	6507	6524	6541	6558	6575	6592	6609	6626	6643	6660	3	6	9	11	14
39°	6660	6677	6694	6711	6728	6745	6762	6779	6796	6813	6830	3	6	9	11	14
40°	6830	6847	6864	6881	6898	6915	6932	6949	6966	6983	7000	3	6	9	11	14
41°	7000	7017	7034	7051	7068	7085	7102	7119	7136	7153	7170	3	6	9	11	14
42°	7170	7187	7204	7221	7238	7255	7272	7289	7306	7323	7340	3	6	9	11	14
43°	7340	7357	7374	7391	7408	7425	7442	7459	7476	7493	7510	3	6	9	11	14
44°	7510	7527	7544	7561	7578	7595	7612	7629	7646	7663	7680	3	6	9	11	14
		54'	48'	42'	36'	30'	24'	18'	12'	6'	0'	1'	2'	3'	4'	5'

Tábua de interpolação (só para o nível médio)

18

# seno/cosseno

SEN	0'	6'	12'	18'	24'	30'	36'	42'	48'	54'	-	1'	2'	3'	4'	5'
0°	0000	0017	0035	0052	0070	0087	0105	0122	0140	0157	0175	3	6	9	12	15
1°	0175	0192	0209	0226	0244	0261	0279	0296	0314	0332	0349	3	6	9	12	15
2°	0349	0366	0384	0401	0419	0436	0454	0471	0488	0506	0523	3	6	9	12	15
3°	0523	0541	0559	0576	0593	0610	0628	0646	0663	0680	0698	3	6	9	12	15
4°	0698	0715	0732	0750	0767	0785	0802	0819	0837	0854	0872	3	6	9	12	15
5°	0872	0889	0907	0924	0941	0958	0976	0993	1011	1028	1045	3	6	9	12	15
6°	1045	1063	1080	1097	1115	1132	1149	1167	1184	1201	1219	3	6	9	12	15
7°	1219	1236	1253	1271	1288	1305	1323	1340	1357	1374	1392	3	6	9	12	14
8°	1392	1409	1426	1444	1461	1478	1495	1513	1530	1547	1564	3	6	9	12	14
9°	1564	1582	1599	1616	1633	1650	1668	1685	1702	1719	1736	3	6	9	11	14
10°	1736	1754	1771	1788	1805	1822	1840	1857	1874	1891	1908	3	6	9	11	14
11°	1908	1925	1942	1959	1977	1994	2011	2028	2045	2062	2079	3	6	9	11	14
12°	2079	2096	2113	2130	2147	2164	2181	2198	2215	2233	2250	3	6	9	11	14
13°	2250	2267	2284	2300	2317	2334	2351	2368	2385	2402	2419	3	6	9	11	14
14°	2419	2436	2453	2470	2487	2504	2521	2538	2554	2571	2588	3	6	9	11	14
15°	2588	2605	2622	2639	2656	2673	2689	2706	2723	2740	2757	3	6	9	11	14
16°	2757	2774	2791	2808	2825	2842	2859	2875	2892	2909	2926	3	6	9	11	14
17°	2926	2943	2959	2976	2993	3010	3027	3043	3060	3077	3094	3	6	9	11	14
18°	3094	3111	3127	3144	3161	3178	3195	3212	3229	3246	3263	3	6	9	11	14
19°	3263	3280	3297	3313	3330	3347	3364	3381	3398	3415	3432	3	6	9	11	14
20°	3432	3449	3466	3482	3499	3516	3533	3550	3567	3584	3601	3	6	9	11	14
21°	3601	3618	3635	3652	3668	3685	3702	3719	3736	3753	3770	3	6	9	11	14
22°	3770	3787	3804	3821	3838	3855	3872	3889	3906	3923	3940	3	6	9	11	14
23°	3940	3957	3974	3991	4008	4025	4042	4059	4076	4093	4110	3	6	9	11	14
24°	4110	4127	4144	4161	4178	4195	4212	4229	4246	4263	4280	3	6	9	11	14
25°	4280	4297	4314	4331	4348	4365	4382	4399	4416	4433	4450	3	6	9	11	14
26°	4450	4467	4484	4501	4518	4535	4552	4569	4586	4603	4620	3	6	9	11	14
27°	4620	4637	4654	4671	4688	4705	4722	4739	4756	4773	4790	3	6	9	11	14
28°	4790	4807	4824	4841	4858	4875	4892	4909	4926	4943	4960	3	6	9	11	14
29°	4960	4977	4994	5011	5028	5045	5062	5079	5096	5113	5130	3	6	9	11	14
30°	5130	5147	5164	5181	5198	5215	5232	5249	5266	5283	5300	3	6	9	11	14
31°	5300	5317	5334	5351	5368	5385	5402	5419	5436	5453	5470	3	6	9	11	14
32°	5470	5487	5504	5521	5538	5555	5572	5589	5606	5623	5640	3	6	9	11	14
33°	5640	5657	5674	5691	5708	5725	5742	5759	5776	5793	5810	3	6	9	11	14
34°	5810	5827	5844	5861	5878	5895	5912	5929	5946	5963	5980	3	6	9	11	14
35°	5980	5997	6014	6031	6048	6065	6082	6099	6116	6133	6150	3	6	9	11	14
36°	6150	6167	6184	6201	6218	6235	6252	626								



# TONTAÇÃO

CRESCIMENTO ANUAL DE UM CAPITAL

$$(1+0,01 \cdot p)^n$$

n/p	2 %	2,5 %	3 %	3,5 %	4 %	4,5 %	5 %
1	1,0200	1,0250	1,0300	1,0350	1,0400	1,0450	1,0500
2	1,0404	1,0506	1,0609	1,0712	1,0816	1,0920	1,1025
3	1,0612	1,0769	1,0927	1,1087	1,1247	1,1408	1,1570
4	1,0824	1,1035	1,1247	1,1460	1,1674	1,1889	1,2105
5	1,1041	1,1301	1,1561	1,1822	1,2084	1,2347	1,2611
6	1,1262	1,1597	1,1941	1,2293	1,2653	1,3023	1,3401
7	1,1487	1,1887	1,2299	1,2723	1,3159	1,3609	1,4071
8	1,1717	1,2184	1,2668	1,3168	1,3686	1,4221	1,4775
9	1,1951	1,2489	1,3048	1,3629	1,4233	1,4861	1,5513
10	1,2190	1,2801	1,3439	1,4106	1,4802	1,5530	1,6289
11	1,2434	1,3121	1,3842	1,4600	1,5395	1,6229	1,7103
12	1,2682	1,3449	1,4258	1,5111	1,6010	1,6959	1,7959
13	1,2936	1,3785	1,4666	1,5640	1,6651	1,7722	1,8856
14	1,3195	1,4130	1,5126	1,6197	1,7317	1,8519	1,9799
15	1,3459	1,4483	1,5580	1,6753	1,8009	1,9353	2,0799
16	1,3728	1,4846	1,6047	1,7340	1,8730	2,0229	2,1830
17	1,4002	1,5216	1,6528	1,7947	1,9479	2,1130	2,2822
18	1,4282	1,5597	1,7024	1,8614	2,0286	2,2080	2,4007
19	1,4568	1,5987	1,7535	1,9325	2,1107	2,3080	2,5287
20	1,4859	1,6386	1,8061	1,9999	2,1991	2,4120	2,6663

n/p	7 %	8 %	9 %	10 %	11 %	12 %	13 %	20 %
1	1,0700	1,0800	1,0900	1,1000	1,1100	1,1200	1,1300	1,2000
2	1,1449	1,1664	1,1881	1,2100	1,2321	1,2544	1,2769	1,4400
3	1,2250	1,2597	1,2956	1,3327	1,3701	1,4079	1,4461	1,7280
4	1,3108	1,3605	1,4116	1,4641	1,5180	1,5733	1,6299	2,0740
5	1,4026	1,4693	1,5386	1,6105	1,6849	1,7619	1,8414	2,4880
6	1,5007	1,5869	1,6771	1,7714	1,8704	1,9738	2,0813	2,9860
7	1,6058	1,7138	1,8280	1,9487	2,0766	2,2119	2,3548	3,5830
8	1,7182	1,8509	1,9926	2,1444	2,3065	2,4776	2,6569	4,3000
9	1,8385	1,9990	2,1720	2,3588	2,5588	2,7733	2,9918	5,1600
10	1,9672	2,1590	2,3667	2,5944	2,8399	3,1066	3,3866	6,1920
11	2,1050	2,3332	2,5800	2,8553	3,1592	3,4979	3,8616	7,4300
12	2,2520	2,5180	2,8113	3,1406	3,4908	3,8995	4,3350	8,9016
13	2,4100	2,7200	3,0566	3,4588	3,8883	4,3653	4,8558	10,5990
14	2,5790	2,9370	3,3420	3,8197	4,3310	4,8887	5,4376	12,5820
15	2,7590	3,1720	3,6642	4,1777	4,7850	5,4774	6,0737	14,9070
16	2,9520	3,4260	3,9970	4,5950	5,3111	6,1300	6,8688	17,5880
17	3,1590	3,7000	4,3280	5,0540	5,8995	6,8666	7,8219	20,7190
18	3,3800	3,9960	4,7170	5,5600	6,5444	7,6990	8,7562	24,3240
19	3,6170	4,3160	5,1420	6,1160	7,2663	8,6163	9,6937	28,4760
20	3,8700	4,6610	5,6040	6,7270	8,0662	9,6466	10,6467	34,2600

## GRANDEZAS E UNIDADES

Grandeza física	símbolo	unidade	símbolo	relação com unidades fundamentais	relações de grandezas
comprimento	l, L	metro	m	unidade fundamental	
altura	h	metro	m		
largura	b	metro	m		
raio	r, R	metro	m		
diâmetro	d, D	metro	m		
trajectória, espaço	s, e	metro	m		
comprimento de onda	$\lambda$	metro	m		
distância focal	f	metro	m		
área	A, S	metro quadrado	m <sup>2</sup>	1m <sup>2</sup> = 1m x 1m	A = l <sup>2</sup>
		hectare	ha	1ha = 10 <sup>4</sup> m <sup>2</sup>	
volume	V	metro cúbico	m <sup>3</sup>	1m <sup>3</sup> = 1m x 1m x 1m	V = l <sup>3</sup>
ângulo plano, ângulo de rotação	$\alpha$	radiano	rad		
	$\varphi$	grau	°	$180^\circ = \pi$ rad $360^\circ = 2\pi$ rad $1^\circ = 0,01745$ rad	
tempo	t	segundo	s	unidade fundamental	
período	T	segundo	s	1min = 60 s 1h = 3600 s 1d = 86.400 s	
frequência	f	Hertz	Hz	1Hz = 1/s	f = 1/T
velocidade	v	metro por segundo	m/s		v = $\frac{\Delta s}{\Delta t}$ ; v = $\frac{ds}{dt}$
velocidade da luz	c	metro por segundo	m/s	1 km/h = 0,278 m/s	
aceleração	a	metro por segundo quadrado	m/s <sup>2</sup>		a = $\frac{\Delta v}{\Delta t}$ ; a = $\frac{dv}{dt}$ ; a = $\frac{d^2s}{dt^2}$
aceleração da gravidade	g	metro por segundo quadrado	m/s <sup>2</sup>		
velocidade angular	$\omega$	radiano por segundo	rad/s		$\omega = \frac{\Delta \varphi}{\Delta t}$ ; $\omega = \frac{v}{R}$

Figura 11 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 10/29

**JEITO**

**O modo jeito do amor**

Grandeza física	símbolo	unidade	símbolo	relação com unidades fundamentais	relações de grandezas
aceleração angular	$\omega$	rad/s	rad/s	$\text{m}^{-2} \text{s}^{-2}$	$E = \frac{V}{T}; E = \frac{F}{Q}$
força	F	Newton	N	$\text{N} = \text{kg} \cdot \text{m} \cdot \text{s}^{-2}$	$R = \frac{V}{I}$
massa	m	quilograma	kg	unidade fundamental	$\rho = R \cdot \frac{A}{l}$
densidade	$\rho$	quilograma por metro cúbico	$\text{kg}/\text{m}^3$	$\text{kg} \cdot \text{m}^{-3}$	$I^2 R = I^2 \cdot \frac{l}{A}$
pressão	p	Pascal	Pa	$\text{N} \cdot \text{m}^{-2}$	$\Phi = B \cdot A$
momento	M	Newton metro	Nm	$\text{N} \cdot \text{m}$	$B = \mu H$
trabalho	W	Newton metro	Nm	$\text{N} \cdot \text{m}$	$c = \frac{Q}{m \cdot \Delta T}$
energia	E	Joule	J	$\text{N} \cdot \text{m}$	$S = \frac{\Delta Q}{T}$
energia térmica	Q	Watt segundo / caloria	Ws / cal	$\text{kg} \cdot \text{m}^2 \cdot \text{s}^{-2}$	$R = \frac{pV}{nT}$
potência	P	Watt	W	$\text{W} = \text{J} \cdot \text{s}^{-1}$	$n = \frac{sd-1}{sd+r}$
rendimento	$\eta$				
impulso		Newton segundo	Ns	$\text{N} \cdot \text{s} = \text{kg} \cdot \text{m} \cdot \text{s}^{-1}$	
quantidade de movimento	p	quilograma metro por segundo	$\text{kg} \cdot \text{m}/\text{s}$	$\text{kg} \cdot \text{m} \cdot \text{s}^{-1}$	
carga elétrica	Q	Coulomb	C	$\text{C} = \text{A} \cdot \text{s}$	
intensidade da corrente elétrica	I	ampere	A	unidade fundamental	
potencial eléctrico	V	Volt	V	$\text{V} = \text{J} \cdot \text{C}^{-1}$	

Grandeza física	símbolo	unidade	símbolo	relação com unidades fundamentais	relações de grandezas
força de campo eléctrico	E	Volt por metro	V/m	$\text{V} \cdot \text{m}^{-1} = \text{N} \cdot \text{C}^{-1}$	$E = \frac{V}{T}; E = \frac{F}{Q}$
resistência	R	Ohm	$\Omega$	$\Omega = \text{V} \cdot \text{A}^{-1}$	$R = \frac{V}{I}$
resistividade	$\rho$	Ohm metro	$\Omega \cdot \text{m}$		$\rho = R \cdot \frac{A}{l}$
capacidade	C	Farad	F	$\text{F} = \text{C} \cdot \text{V}^{-1}$	$I^2 R = I^2 \cdot \frac{l}{A}$
constante dieléctrica	$\epsilon$				$\Phi = B \cdot A$
fluxo magnético	$\phi$	Weber	Wb	$\text{Wb} = \text{V} \cdot \text{s}$	$B = \mu H$
indução magnética	T	Tesla	T	$\text{T} = \text{Wb} \cdot \text{m}^{-2}$	$c = \frac{Q}{m \cdot \Delta T}$
intensidade do campo magnético	H	Ampere por metro	A/m	$\text{A} \cdot \text{m}^{-1}$	$S = \frac{\Delta Q}{T}$
permeabilidade	$\mu$	Vs/Am		$\text{V} \cdot \text{s} \cdot \text{A}^{-1} \cdot \text{m}^{-1}$	$R = \frac{pV}{nT}$
temperatura	T	Kelvin	K	unidade fundamental	$n = \frac{sd-1}{sd+r}$
	t	Centígrados	$^{\circ}\text{C}$	$t \text{ } ^{\circ}\text{C} = (t - 273) \text{ K}$	
calor específico	c	Joule por quilograma por Kelvin	$\text{J}/\text{kg} \cdot \text{K}$	$\text{J} \cdot \text{kg}^{-1} \cdot \text{K}^{-1}$	
entropia	S	Joule por Kelvin	J/K	$\text{J} \cdot \text{K}^{-1}$	
constante universal dos gases	R	Joule por mol por Kelvin	$\text{J}/\text{K} \cdot \text{mol}$	$\text{J} \cdot \text{K}^{-1} \cdot \text{mol}^{-1}$	
quantidade de substância	n	moles	mol		
índice de refração	n				

Figura 12 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 11/29

**ÁGUA**

BEM ESCASSO EM TODO O PAIS.

EXISTE UM HORARIO DE FORNECIMENTO DE AGUA CANALIZADA, O QUE OBRIGA A GUA A ESTAR EM MOVIMENTO CONTINUO PARA ARTANIZAMENTO DE BARRAGENS E TORNEIRAS PARA QUE SE POSSA TER AGUA E UTILIZACAO AO LONGO DO DIA. EXISTEM MUITOS LUGARES PUBLICOS E PRIVADOS ONDE NAO CORRE AGUA NAS TORNEIRAS, MAS RESERVATÓRIOS QUE SE ENCHERAM DURANTE A NOITE E ENTÃO SÃO UTILIZADOS DURANTE O DIA.

**I. MECÂNICA**

**a. Introdução**

- Densidade:  $\rho = \frac{m}{V}$
- Massa:  $m = \rho \cdot V$

**b. Cinemática**

- movimento retilíneo uniforme: um móvel que percorre espaços iguais em intervalos de tempo iguais, com velocidade constante.
  - $v = \frac{\Delta e}{\Delta t}$  ou  $e = v \cdot t$
- velocidade média:  $v_m = \frac{\text{espaço total}}{\text{tempo gasto}}$
- movimento uniformemente acelerado:
  - aceleração:  $a = \frac{\Delta v}{\Delta t}$
  - velocidade:  $v = v_0 + a \cdot t$
  - espaço:  $e = v_0 \cdot t + \frac{1}{2} a \cdot t^2$
  - queda livre:  $e = v_0 \cdot t + \frac{1}{2} g \cdot t^2$
- movimento circular uniforme:
  - velocidade tangencial:  $v = \frac{2\pi R}{T}$
  - velocidade angular:  $\omega = \frac{2\pi}{T}$
  - relação entre  $v$  e  $\omega$ :  $v = \omega \cdot R$
  - aceleração centrípeta:  $a_c = \frac{v^2}{R} = \omega^2 \cdot R$

**c. Dinâmica**

- 1ª lei de Newton: Na ausência de uma força, um corpo em repouso permanece em repouso e um corpo em movimento continua a mover-se numa linha recta e com velocidade constante.
- 2ª lei de Newton: A aceleração de um corpo é proporcional à resultante das forças que actuam nele e tem a mesma direcção e o mesmo sentido que esta resultante.  $F = m \cdot a$
- 3ª lei de Newton: Se um corpo A exerce uma força sobre um corpo B, este exerce sobre o corpo A uma força de mesma intensidade, da mesma direcção e de sentido contrário. acção - reacção.

**d. Estática**

- composição de forças:
  - sentidos iguais:  $F_R = F_1 + F_2$
  - sentidos opostos:  $F_R = F_1 - F_2$
  - concorrentes:  $F_R = \sqrt{F_1^2 + F_2^2}$
- decomposição de uma força num sistema ortogonal:
  - $F_x = F \cdot \cos \alpha$
  - $F_y = F \cdot \sin \alpha$
- momento:  $M = F \cdot d$
- condições de equilíbrio:  $\sum F = 0$
- Máquinas simples (aplicar as condições de equilíbrio):
  - alavanca:  $F_1 \cdot l_1 = F_2 \cdot l_2$
  - roldana móvel:  $F_p = \frac{1}{2} F_r$
  - cadeia:  $F_p = \frac{1}{n} F_r$

**Atrito:** A força de atrito é directamente proporcional à reacção normal.  $F_a = f \cdot F_n$

**Força centrípeta:**  $F_c = m \cdot \omega^2 \cdot R = \frac{m \cdot v^2}{R}$

**Impulso e quantidade de movimento:**

- impulso:  $T = F \cdot \Delta t$
- quantidade de movimento:  $P = m \cdot v$
- relação entre  $T$  e  $P$ :  $T = \Delta p$

**Diagramas:**

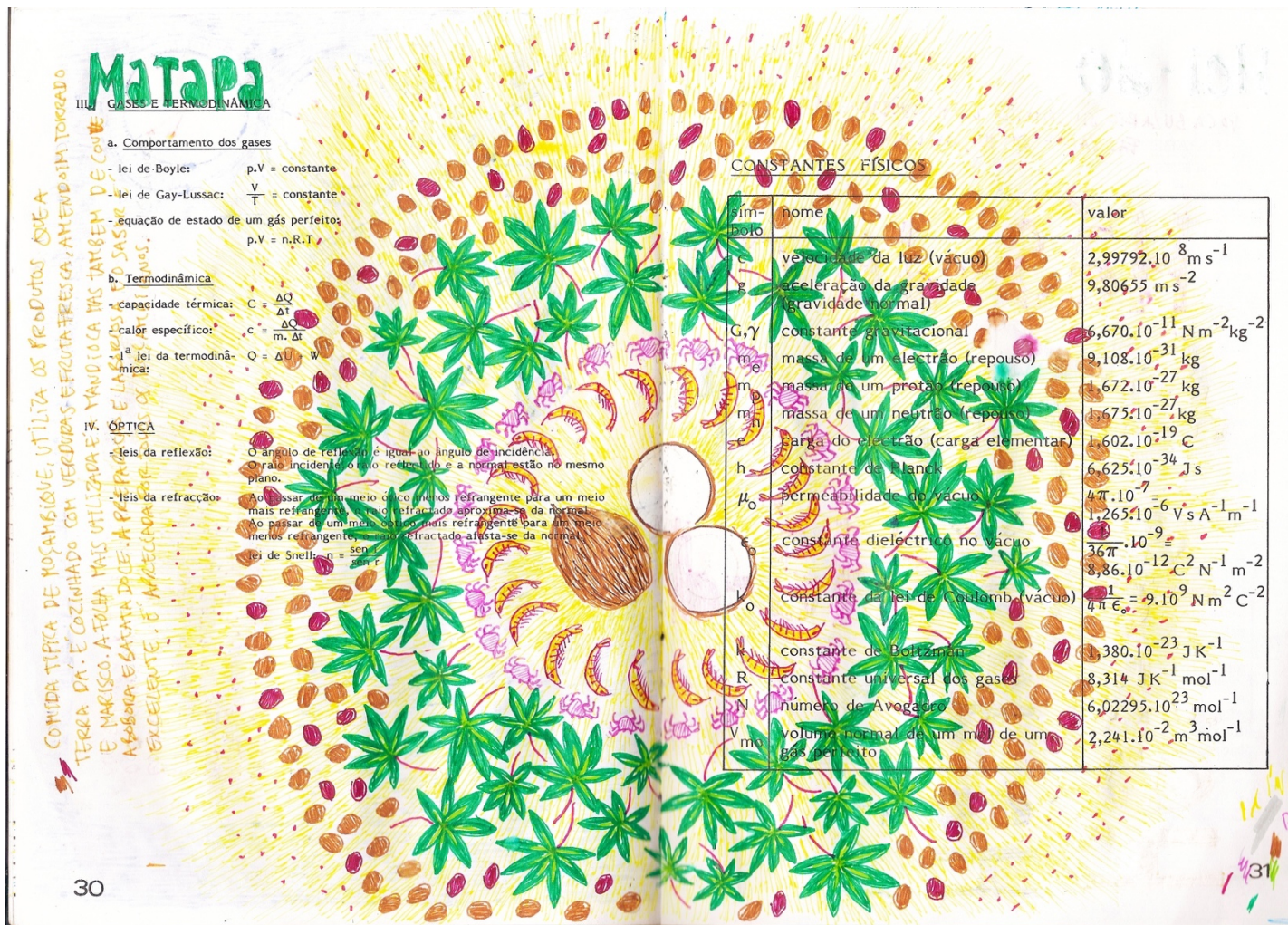
- Diagrama de um sistema de abastecimento de água com reservatório, torneiras e torneiras de rua.
- Diagrama de forças concorrentes e opostas.
- Diagrama de decomposição de uma força num sistema ortogonal.
- Diagrama de uma máquina simples (alavanca) com uma roldana móvel.
- Diagrama de uma cadeia com uma roldana móvel.

26 27

Figura 13 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 12/29



Figura 14 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 13/29



# Maputo

## III. GASES E TERMODINÂMICA

### a. Comportamento dos gases

- lei de Boyle:  $p \cdot V = \text{constante}$
- lei de Gay-Lussac:  $\frac{V}{T} = \text{constante}$
- equação de estado de um gás perfeito:  $p \cdot V = n \cdot R \cdot T$

### b. Termodinâmica

- capacidade térmica:  $C = \frac{\Delta Q}{\Delta T}$
- calor específico:  $c = \frac{\Delta Q}{m \cdot \Delta T}$
- 1ª lei da termodinâmica:  $Q = \Delta U + W$

## IV. ÓPTICA

- leis da reflexão: O ângulo de reflexão é igual ao ângulo de incidência. O raio incidente, o raio refletido e a normal estão no mesmo plano.
- leis da refração: Ao passar de um meio ótico menos refrangente para um meio mais refrangente, o raio refratado aproxima-se da normal. Ao passar de um meio ótico mais refrangente para um meio menos refrangente, o raio refratado afasta-se da normal.
- lei de Snell:  $n = \frac{c}{v}$

COMIDA TÍPICA DE MOÇAMBIQUE, UTILIZA OS PRODUTOS DA TERRA DA. É COZINHADO COM VERDURAS FRESCAS, ATENDE O MI TOCADO E MARISSO. A FOLHA MAIS UTILIZADA É YANDUICA MAS TAMBEM DE COUVE E ABÓBORA. A BATATA DOCE. A PAPAIA E LARANJEIROS SÃO EXCELENTE. O ANCELAPORE É UM DOS...

## CONSTANTES FÍSICAS

sim-bolo	nome	valor
c	velocidade da luz (vácuo)	$2,99792 \cdot 10^8 \text{ m s}^{-1}$
g	aceleração da gravidade (gravidade normal)	$9,80665 \text{ m s}^{-2}$
G, $\gamma$	constante gravitacional	$6,670 \cdot 10^{-11} \text{ N m}^{-2} \text{ kg}^{-2}$
$m_e$	massa de um electrão (repouso)	$9,108 \cdot 10^{-31} \text{ kg}$
$m_p$	massa de um protão (repouso)	$1,672 \cdot 10^{-27} \text{ kg}$
$m_n$	massa de um neutrão (repouso)	$1,675 \cdot 10^{-27} \text{ kg}$
e	carga do electrão (carga elementar)	$1,602 \cdot 10^{-19} \text{ C}$
h	constante de Planck	$6,625 \cdot 10^{-34} \text{ Js}$
$\mu_0$	permeabilidade no vácuo	$4\pi \cdot 10^{-7} = 1,256 \cdot 10^{-6} \text{ Vs A}^{-1} \text{ m}^{-1}$
$\epsilon_0$	constante dieléctrica no vácuo	$\frac{36\pi}{9} \cdot 10^9 = 8,86 \cdot 10^{-12} \text{ C}^{-2} \text{ N}^{-1} \text{ m}^{-2}$
k <sub>o</sub>	constante da lei de Coulomb (vácuo)	$\frac{1}{4\pi\epsilon_0} = 9 \cdot 10^9 \text{ Nm}^2 \text{ C}^{-2}$
k	constante de Boltzmann	$1,380 \cdot 10^{-23} \text{ JK}^{-1}$
R	constante universal dos gases	$8,314 \text{ JK}^{-1} \text{ mol}^{-1}$
N	número de Avogadro	$6,02295 \cdot 10^{23} \text{ mol}^{-1}$
$v_m$	volumenormal de um mol de um gás perfeito	$2,241 \cdot 10^{-2} \text{ m}^3 \text{ mol}^{-1}$

Figura 15 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 14/29

# Hei-de

VOCA BULÁRIO SINTOMÁTICO DE MOÇAMBIQUE. É UMA RESPOSTA RECORRENTE E DEFINE UM ESTADO DE ESPÍRITO  
 DENSIDADE FAZ PARTE DOS MOÇAMBIQUÊS.

substância	$10^3 \text{ kg m}^{-3}$	substância	$10^3 \text{ kg m}^{-3}$
<b>SÓLIDOS (293 K)</b>			
aço	7,8	granito	2,7
açúcar	1,6	latão (60%Cu, 40%Zn)	8,5
alumínio	2,7	madeira: pinho (seca)	0,6
asbesto	2,1-2,3	ebano	1,3
betão	1,9-2,3	mármore	2,7
borracha	1,2-1,5	nylon	1,1
carbono: diamante	3,5	ouro	19,3
grafite	2,2	papel	0,7-1,2
chumbo	11,3	parafina	0,9
cobre	8,9	plástico	21
cortica	0,2	porcelana	2,4
estanho	7,3	prata	10,5
ferro	7,9	vidro (garrafas)	2,6
gelo (269 K)	0,92		
<b>LÍQUIDOS (293 K)</b>			
álcool (etanol)	0,8	gasolina	0,72
ácido sulfúrico	1,8	leite	1,03
água (277 K)	1,00	mercúrio (273 K)	13,6
água do mar	1,02	de lubrificação	0,90
benzeno	0,88	petróleo	0,79
éter	0,71		
<b>GASES (p=p<sub>0</sub>, 273 K)</b>			
ar	1,29	nitrogênio	1,25
cloro	3,17	oxigênio	1,43
dióxido de carbono	1,98	ar de água (373K)	0,60
hidrogênio	0,09		

PROPRIEDADES DE SÓLIDOS	coeficiente de dilatação linear (273-373 K)	calor específico (293 K)	ponto de fusão (p=p <sub>0</sub> )	ponto de ebulição (p=p <sub>0</sub> )	calor latente de fusão (p=p <sub>0</sub> )	calor latente de vaporização (p=p <sub>0</sub> )
$10^{-3} \text{ K}^{-1}$	$10^{-3} \text{ K}^{-1}$	$\text{J kg}^{-1} \text{ K}^{-1}$	K	K	$10^3 \text{ J kg}^{-1}$	$10^3 \text{ J kg}^{-1}$
aço	12	0,48	1520	373	336	2260
alumínio	24	0,88	927	373	390	2260
betão	12	0,92	1720	373	336	2260
bronze (90%Cu, 10%Sn)	18	0,38	1900	373	336	2260
diamante	10	0,13	3820	373	336	2260
chumbo	30	0,13	600	373	336	2260
cobre	17	0,39	1356	373	336	2260
estanho	27	0,21	505	373	336	2260
latão (60%Cu, 40%Zn)	18	0,38	1290	373	336	2260
ouro	17	0,13	1330	373	336	2260
platina	17	0,13	1760	373	336	2260
prata	17	0,23	1320	373	336	2260
vidro	10	0,13	2043	373	336	2260
látex	10	0,8	1224	373	336	2260

## PROPRIEDADES DE LÍQUIDOS

coeficiente de dilatação cúbico (273-373 K)	calor específico (293-373 K)	ponto de fusão (p=p <sub>0</sub> )	calor latente de fusão (p=p <sub>0</sub> )	ponto de ebulição (p=p <sub>0</sub> )	calor de vaporização (p=p <sub>0</sub> )
$10^{-3} \text{ K}^{-1}$	$10^3 \text{ J kg}^{-1} \text{ K}^{-1}$	K	$10^3 \text{ J kg}^{-1}$	K	$10^3 \text{ J kg}^{-1}$
álcool etílico	0,001	173	10	351	90
água	0,0002	0,01	336	373	2260
benzeno	0,001	1,79	115	353	301
éter	0,001	1,1	12	308	301
mercúrio	0,18	0,14	234	630	301

Figura 16 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 15/29



36

IA		IIA		IIIA		IVA		VA		VIA		VIIA		VIIIA		IIIB		IIB		IIB	
H <sub>2</sub>	34	20	Li	1,01	Be	1,49	B	2,55	C	2,25	N <sub>2</sub>	63	O	8,0	F	18,99	Ne	20,18	Na	22,99	23,00
	6,94	12,01	B	10,81	C	12,01	Al	13,00	Si	28,09	P	30,97	S	32,06	Cl	35,45	Ar	39,95	K	39,10	40,08
	9,01	24,31	Mg	24,31	Al	27,00	Si	28,09	P	30,97	S	32,06	Cl	35,45	Ar	39,95	Kr	83,80	Ca	40,08	44,01
	39,09	79,90	Ca	40,08	Sc	44,96	Ti	47,88	V	50,94	Cr	51,99	Mn	54,94	Fe	55,85	Ni	58,71	Zn	65,38	68,94
	85,34	132,91	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	118,71
	132,91	171,83	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	106,42
	171,83	223,87	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	127,10
	223,87	277,07	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	132,91
	277,07	320,61	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	178,48
	320,61	369,71	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	180,90
	369,71	407,80	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	200,59
	407,80	449,63	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	223,87
	449,63	496,10	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	238,03
	496,10	547,25	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	260,10
	547,25	603,76	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	284,80
	603,76	666,47	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	311,00
	666,47	735,40	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	338,25
	735,40	810,72	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	366,50
	810,72	892,92	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	395,86
	892,92	982,40	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	426,10
	982,40	1079,42	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	457,40
	1079,42	1183,88	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	489,76
	1183,88	1295,84	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	523,10
	1295,84	1415,42	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	557,40
	1415,42	1543,76	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	592,70
	1543,76	1681,10	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	629,10
	1681,10	1828,62	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	666,60
	1828,62	1986,42	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	705,10
	1986,42	2154,80	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	744,60
	2154,80	2334,10	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	785,10
	2334,10	2524,60	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	826,60
	2524,60	2726,60	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	869,10
	2726,60	2940,40	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	912,60
	2940,40	3166,40	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	957,10
	3166,40	3404,20	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	1002,60
	3404,20	3654,20	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	1049,10
	3654,20	3916,80	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	1096,60
	3916,80	4192,40	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	1145,10
	4192,40	4481,40	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	1194,60
	4481,40	4783,40	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	1245,10
	4783,40	5098,20	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	1296,60
	5098,20	5426,20	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	1349,10
	5426,20	5768,20	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	1402,60
	5768,20	6124,20	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	1457,10
	6124,20	6504,20	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	1512,60
	6504,20	6908,20	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	1569,10
	6908,20	7336,20	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	1626,60
	7336,20	7788,20	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	1685,10
	7788,20	8264,20	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	1744,60
	8264,20	8764,20	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	1804,60
	8764,20	9288,20	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	1865,60
	9288,20	9836,20	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	1927,60
	9836,20	10448,20	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	1990,60
	10448,20	11124,20	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	2054,60
	11124,20	11864,20	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	Cd	112,41	2119,60
	11864,20	12668,20	K	39,09	Sc	44,96	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91	2185,60
	12668,20	13536,20	Rb	85,47	Y	88,91	Zr	91,22	Nb	92,91	Mo	95,94	Tc	98,91	Ru	101,07	Rh	102,91</			

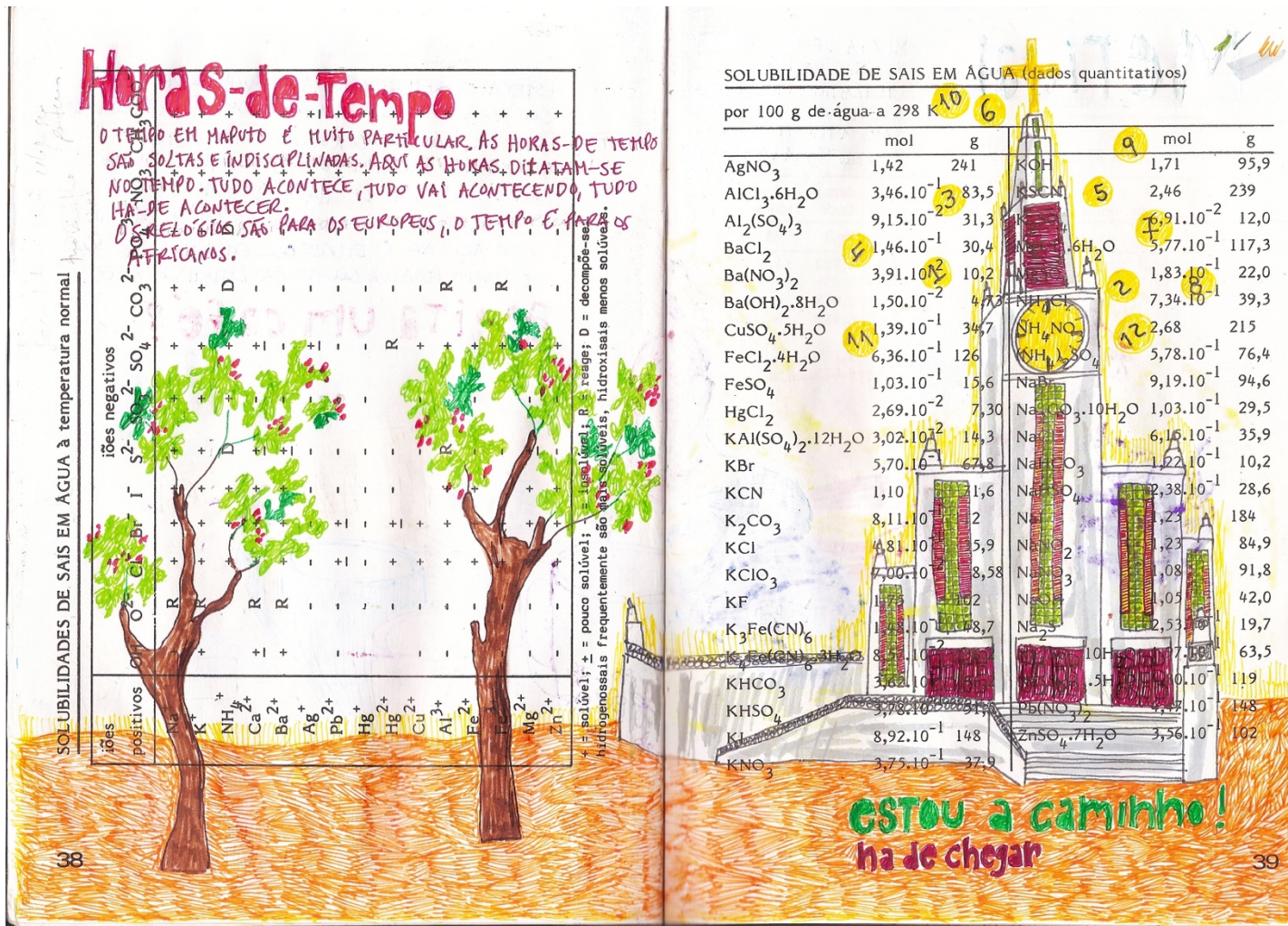


Figura 19 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 18/29

# METICAL

## DENSIDADE E MOLARIDADE

Soluções comuns a 298 K (25 °C)

	% densi- massa		mola- ridade			% densi- massa		mola- ridade	
	kg/l		M			kg/l	M		
ácido sulfúrico	98,0	1,832	18,32		amoniaco	32,0	0,883	16,6	
	17,5	1,118	2,00			25,0	0,904	13,3	
	9,26	1,059	1,00			7,04	0,968	4,00	
	4,77	1,029	0,500			3,47	0,982	2,00	
ácido clorídrico	36,0	1,178	11,63		hidróxido de sódio	13,9	1,150	4,00	
	13,7	1,065	4,00			7,42	1,079	2,00	
	7,06	1,032	2,00			3,85	1,040	1,00	
	3,60	1,015	1,00						
ácido nítrico	65,0	1,85	14,29		hidróxido de potássio	19,1	1,179	4,00	
	22,8	1,127	4,00			10,3	1,092	2,00	
	11,9	1,064	2,00			5,36	1,046	1,00	
	6,8	1,030	1,00						
ácido acético	100	1,044	17,39						
	85,0	1,063	15,05						
	23,4	1,028	4,00						
	5,97	1,006	1,00						

Soluções comerciais a 293 K (20 °C)

	% massa		densidade		molaridade	
	kg/l		M			
ácido sulfúrico concentrado	95-98	1,84	18			
ácido clorídrico concentrado	36-38	1,19	12			
ácido nítrico concentrado	65-70	1,40	15			
ácido acético glacial	99-100	1,05	17,5			
amônia concentrada	25	0,91	13,4			

MOEDA DE MOÇAMBIQUE AS NOTAS DE METICAL SÃO EM PLÁSTICO, UMA VERDADE QUE TANTAS COISAS IMPORTANTES FALHAM SAMORA MACHEL APARECE A HEGEMONIA DA FRELIMO ANITAS

RECENTEMENTE FEITAS PARA INOVAÇÃO CHIMBA NUN PAIS ANTES FALHAM EM CADA NOTA LEMBRANDO DO LADO OPÓSTO APARECEM TÍPICOS DA SAVANA AFRICANA

2019/16/14

## SOLUBILIDADES DE GASES EM ÁGUA

por litro de água p

tempe- ratura (K)	H <sub>2</sub>		N <sub>2</sub>		CO		O <sub>2</sub>		CO <sub>2</sub>		Cl <sub>2</sub>		H <sub>2</sub> S		SO <sub>2</sub>		HCl		HBr		NH <sub>3</sub>		
	10 <sup>-4</sup> mol/l	10 <sup>-6</sup> mol/l	10 <sup>-4</sup> mol/l	10 <sup>-6</sup> mol/l	10 <sup>-4</sup> mol/l	10 <sup>-6</sup> mol/l	10 <sup>-4</sup> mol/l	10 <sup>-6</sup> mol/l	10 <sup>-4</sup> mol/l	10 <sup>-6</sup> mol/l	10 <sup>-4</sup> mol/l	10 <sup>-6</sup> mol/l	10 <sup>-4</sup> mol/l	10 <sup>-6</sup> mol/l	10 <sup>-4</sup> mol/l	10 <sup>-6</sup> mol/l	10 <sup>-4</sup> mol/l	10 <sup>-6</sup> mol/l	10 <sup>-4</sup> mol/l	10 <sup>-6</sup> mol/l	10 <sup>-4</sup> mol/l	10 <sup>-6</sup> mol/l	
273	8,60	10,5	1,58	21,8	7,63	30,6	20,8	3,56	22,6	27,4	52,5	27,4	27,4	27,4	27,4	27,4	27,4	27,4	27,4	27,4	27,4	27,4	27,4
283	8,79	8,30	1,26	17,0	3,31	11,1	15,2	2,53	19,7	24,4	40,0	19,7	19,7	19,7	19,7	19,7	19,7	19,7	19,7	19,7	19,7	19,7	19,7
293	8,17	6,88	10,4	15,8	3,88	10,3	11,5	4,76	17,7	24,4	31,3	17,7	17,7	17,7	17,7	17,7	17,7	17,7	17,7	17,7	17,7	17,7	17,7
298	7,90	6,38	9,55	12,6	3,85	9,02	10,2	4,6	19,0	27,8	27,8	19,0	19,0	19,0	19,0	19,0	19,0	19,0	19,0	19,0	19,0	19,0	19,0
303	7,59	5,98	8,93	11,6	2,95	8,04	9,4	4,21	17,2	22,0	25,1	17,2	17,2	17,2	17,2	17,2	17,2	17,2	17,2	17,2	17,2	17,2	17,2
313	7,32	5,27	7,99	10,3	2,32	6,43	7,4	3,84	15,1	20,4	17,6	15,1	15,1	15,1	15,1	15,1	15,1	15,1	15,1	15,1	15,1	15,1	15,1
323	7,15	4,87	7,19	9,33	1,92	5,45	6,7	3,84	14,1	17,6		14,1	14,1	14,1	14,1	14,1	14,1	14,1	14,1	14,1	14,1	14,1	14,1
333	7,04	4,55	6,65	8,7	1,56	4,55	5,4	3,84	13,1	17,6		13,1	13,1	13,1	13,1	13,1	13,1	13,1	13,1	13,1	13,1	13,1	13,1
343	6,98	4,29	6,43	8,11	1,26	3,84	4,95	3,84	12,1	17,6		12,1	12,1	12,1	12,1	12,1	12,1	12,1	12,1	12,1	12,1	12,1	12,1
353	6,92	4,04	6,38	7,86	1,00	3,04	4,4	3,84	11,1	17,6		11,1	11,1	11,1	11,1	11,1	11,1	11,1	11,1	11,1	11,1	11,1	11,1
363	6,86	3,79	6,34	7,66	0,74	2,74	3,75	3,84	10,1	17,6		10,1	10,1	10,1	10,1	10,1	10,1	10,1	10,1	10,1	10,1	10,1	10,1
373	6,80	3,54	6,29	7,55	0,49	2,49	3,62	3,84	9,1	17,6		9,1	9,1	9,1	9,1	9,1	9,1	9,1	9,1	9,1	9,1	9,1	9,1

Figura 20 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 19/29

# Mamãnas

MASSA FÓRMULA, SUBSTÂNCIAS COMUNS (em g/mol)

AgBr	187,3	CuSO <sub>4</sub>	159,6	KHC <sub>2</sub> O <sub>4</sub>	128,1	NaNO <sub>2</sub>	69,00
Ag <sub>2</sub> CO <sub>3</sub>	275,7	FeC <sub>2</sub> O <sub>4</sub>	143,9	KNO <sub>3</sub>	136,2	NaNO <sub>3</sub>	84,99
AgCl	143,3	FeCl <sub>2</sub>	126,8	KI	166,0	Na <sub>2</sub> O	61,98
Ag <sub>2</sub> O	234,8	FeCl <sub>3</sub>	162,2	KIO <sub>3</sub>	214,0	NaOH	40,00
AgNO <sub>3</sub>	169,9	FeO	71,85	KMnO <sub>4</sub>	158,0	Na <sub>2</sub> PO <sub>4</sub>	163,9
Ag <sub>2</sub> O	234,7	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	159,7	KNO <sub>2</sub>	85,11	Na <sub>2</sub> S	78,04
Ag <sub>2</sub> SO <sub>4</sub>	418,6	Fe <sub>3</sub> O <sub>4</sub>	231,5	KNO <sub>3</sub>	101,1	Na <sub>2</sub> SO <sub>3</sub>	126,0
Ag <sub>2</sub> S	247,8	Fe(OH) <sub>2</sub>	89,86	K <sub>2</sub> O	94,20	Na <sub>2</sub> SO <sub>4</sub>	142,0
AlCl <sub>3</sub>	133,5	Fe(OH) <sub>3</sub>	106,9	KOH	56,11	Na <sub>2</sub> S <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	188,0
Al(NO <sub>3</sub> ) <sub>3</sub>	213,0	FeS	87,9	K <sub>2</sub> SO <sub>4</sub>	174,3	PCl <sub>3</sub>	137,3
Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	102,0	FeSO <sub>4</sub>	120,0	MgCO <sub>2</sub>	95,23	PCl <sub>5</sub>	208,2
Al <sub>2</sub> H <sub>6</sub>	78,00	FeSO <sub>6</sub>	151,9	MgO	40,31	P <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	109,9
Al <sub>2</sub> SO <sub>3</sub>	342,3	HBr	80,92	Mg(OH) <sub>2</sub>	58,33	P <sub>2</sub> O <sub>5</sub>	141,9
Al <sub>2</sub> CO <sub>3</sub>	197,3	H <sub>2</sub> C <sub>2</sub> O <sub>4</sub>	90,04	MgSO <sub>4</sub>	120,3	PbCO <sub>3</sub>	267,3
Al <sub>2</sub> O	208,2	HCl	36,46	MnO	70,94	PbCl <sub>2</sub>	278,1
Al(NO <sub>3</sub> ) <sub>3</sub>	213,0	HI	127,9	MnO <sub>2</sub>	86,94	PbCrO <sub>4</sub>	329,2
Al(OH) <sub>3</sub>	78,00	HNO <sub>3</sub>	63,01	MnSO <sub>4</sub>	119,0	PbI <sub>2</sub>	355,3
Ba(OH) <sub>2</sub>	171,3	H <sub>2</sub> O	18,02	NH <sub>3</sub>	17,03	Pb(NO <sub>3</sub> ) <sub>2</sub>	331,2
BaSO <sub>4</sub>	233,4	H <sub>2</sub> O <sub>2</sub>	34,01	NH <sub>4</sub> Br	97,95	PbO	223,2
C <sub>6</sub> H <sub>12</sub> O <sub>6</sub>	180,2	H <sub>3</sub> PO <sub>4</sub>	98,00	(NH <sub>4</sub> ) <sub>2</sub> CO <sub>3</sub>	96,09	PbO <sub>2</sub>	239,0
C <sub>6</sub> H <sub>12</sub> O <sub>11</sub>	342,3	H <sub>2</sub> S	34,08	NH <sub>4</sub> Cl	53,49	Pb <sub>3</sub> O <sub>4</sub>	685,4
COOH	44,01	H <sub>2</sub> SO <sub>4</sub>	98,08	NH <sub>4</sub> NO <sub>3</sub>	80,06	PbS	239,0
CH <sub>3</sub> COONa	82,07	HI <sub>2</sub>	253,5	(NH <sub>4</sub> ) <sub>2</sub> S	68,14	PbSO <sub>4</sub>	303,3
CO <sub>2</sub>	44,01	H <sub>2</sub> O	18,02	(NH <sub>4</sub> ) <sub>2</sub> SO <sub>4</sub>	132,1	SO <sub>2</sub>	64,06
CS <sub>2</sub>	76,13	H <sub>2</sub> O	18,02	N <sub>2</sub> O	44,01	SO <sub>3</sub>	80,06
CaCl <sub>2</sub>	110,99	H <sub>2</sub> O	18,02	Na <sub>2</sub> O	62,01	SnCl <sub>2</sub>	189,6
CaF <sub>2</sub>	78,07	H <sub>2</sub> O	18,02	NaBr	102,9	SnCl <sub>4</sub>	260,5
CaO	56,08	H <sub>2</sub> O	18,02	Na <sub>2</sub> CO <sub>3</sub>	106,0	SnI <sub>2</sub>	372,5
Ca(OH) <sub>2</sub>	74,09	H <sub>2</sub> O	18,02	Na <sub>2</sub> C <sub>2</sub> O <sub>4</sub>	134,0	SnO	134,7
Ca <sub>3</sub> (PO <sub>4</sub> ) <sub>2</sub>	310,2	H <sub>2</sub> O	18,02	Na <sub>2</sub> CO <sub>3</sub>	106,0	SnS	150,8
CaSO <sub>4</sub>	136,1	H <sub>2</sub> O	18,02	NaCl	58,44	ZnCO <sub>3</sub>	125,4
CuCl <sub>2</sub>	134,4	H <sub>2</sub> O	18,02	NaClO <sub>3</sub>	106,4	ZnCl <sub>2</sub>	136,3
Cu(NO <sub>3</sub> ) <sub>2</sub>	187,5	H <sub>2</sub> O	18,02	NaF	41,99	ZnO	81,37
CuO	79,54	H <sub>2</sub> O	18,02	NaHCO <sub>3</sub>	84,01	ZnS	97,43
Cu <sub>2</sub> O	133,60	H <sub>2</sub> O	18,02	NaHSO <sub>3</sub>	104,1	ZnSO <sub>4</sub>	161,4
		H <sub>2</sub> O	18,02	NaHSO <sub>4</sub>	120,1		
		H <sub>2</sub> O	18,02	Nal	149,9		

## PONTOS DE FUSÃO E DE EBULIÇÃO

em K; p = P<sub>0</sub>  
Compostos Inorgânicos

AgBr	703	1806	HBr	186	206
Ag <sub>2</sub> CO <sub>3</sub>	491 dec		H <sub>2</sub> CO <sub>3</sub>	280	289
AgCl	728	1830	HCl	189	148
AgI	831	1771	HF	190	293
AgNO <sub>3</sub>	483	717 dec	HI	238	238
Ag <sub>2</sub> O	570 dec		HNO <sub>3</sub>	231	356
AlBr <sub>3</sub>	371	350	H <sub>2</sub> O	275	373
AlCl <sub>3</sub>	456 sub		H <sub>2</sub> O <sub>2</sub>	287	301
AlF <sub>3</sub>	1590 sub		H <sub>2</sub> PO <sub>4</sub>	316	438 dec
Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	2310	3250	H <sub>2</sub> S	183	213
Al <sub>2</sub> (SO <sub>4</sub> ) <sub>3</sub>	1003		H <sub>2</sub> SO <sub>4</sub>	284	403
BaCO <sub>3</sub>	1720 dec		H <sub>2</sub> O	720	dec
BaCl <sub>2</sub>	1236	1830	KBr	1098	1708
Ba(NO <sub>3</sub> ) <sub>2</sub>	865	dec	KCN	883	
BaO	2196	2300	K <sub>2</sub> CO <sub>3</sub>	1169	
BaS	1425		KCl	1045	1680
BaSO <sub>4</sub>	1620		KClO <sub>4</sub>	601	670 dec
CO	68	82	KF	58	1775
CO <sub>2</sub>	195	sub	KHC <sub>2</sub> O <sub>4</sub>	170	270 dec
CS <sub>2</sub>	161	319	KHSO <sub>4</sub>	172	dec
CaCO <sub>3</sub>	1055	dec	KI	958	1597
CaCl <sub>2</sub>	1676	1900	KNO <sub>2</sub>	710	dec
CaO	2300	2740	KNO <sub>3</sub>	610	670 dec
Ca(OH) <sub>2</sub>	833	dec	K <sub>2</sub> O	620	dec
CaS	2700	dec	KOH	683	1600
CaSO <sub>4</sub>	1700	dec	K <sub>2</sub> S	1110	
Cl <sub>2</sub> O	253	275	K <sub>2</sub> SO <sub>4</sub>	1002	1062
CuCl <sub>2</sub>	771	1266	LiBr	823	1138
Cu(OH) <sub>2</sub>	dec		LiCl	878	1623
CuS	376	493 dec	LiF	1118	1949
FeCO <sub>3</sub>	577	592 dec	LiI	722	1453
FeCl <sub>3</sub>	1200		MgBr <sub>2</sub>	984	1500
Fe(OH) <sub>2</sub>	dec		MgCO <sub>3</sub>	620	dec
			MgCl <sub>2</sub>	987	1691
			MgI <sub>2</sub>	910	dec
			MgO	3200	3900

*MA MAMÃNAS QUE VENDEM NAS RIMAS E HERCULOS  
JÁ CHAMADAS AS MULHERES HOJE EM DIAS  
PASSAM O TEMPO SENTADAS NO CHÃO EM POSTURA IMPRESSIONANTE  
DE QUEM PASSA PARA COMPRAR OS SEUS PRODUTOS. VENDEM EM PEQUENAS QUANTIDADES TODO O TIPO DE  
PRODUTOS. SEMPRE ESTÃO ENVOLTAS EM APOLANAS E DESCALÇAS*

Figura 21 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 20/29

# PRAGA PLÁSTICO

MAPUTO ESTA TORNADA POR RÁTIOS-PLÁSTICOS E POMBOS-PLÁSTICOS  
UMA VERDADEIRA PRAGA LANÇADA PELA POPULAÇÃO IGNORANTE  
E ACEITE POR UM GOVERNO NEGLIGENTE. INTOXICAÇÃO VOLUNTÁRIA.

Mg(OH) <sub>2</sub>	620	mg
MgSO <sub>4</sub>	1400	dec
NH <sub>3</sub>	195	240
NH <sub>4</sub> Br	725	sub
NH <sub>4</sub> Cl	813	sub
NH <sub>4</sub> NO <sub>3</sub>	483	sub
(NH <sub>4</sub> ) <sub>2</sub> SO <sub>4</sub>	508	dec
N <sub>2</sub> O	185	
NO	121	
N <sub>2</sub> O <sub>4</sub>	294	
NaBr	1029	166
Na <sub>2</sub> CO <sub>3</sub>	1131	
NaCl	1081	1238
NaH	1268	1997
Na <sub>2</sub> S	940	dec
Na <sub>2</sub> SO <sub>3</sub>	935	1577
Na <sub>2</sub> SO <sub>4</sub>	960	390
NaOH	583	630
Na <sub>2</sub> CO <sub>4</sub>	592	1660
Na <sub>2</sub> CO <sub>4</sub>	1160	
PCl <sub>3</sub>	181	349
PCl <sub>5</sub>		dec

Pb <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	140	183
PbCl <sub>2</sub>	118	dec
PbCl <sub>4</sub>	171	1227
Pb(NO <sub>3</sub> ) <sub>2</sub>	1156	sub
Pb <sub>3</sub> O <sub>4</sub>	770	dec
PbSO <sub>4</sub>		
SO <sub>2</sub>	19	263
SO <sub>3</sub>	23	290
SO <sub>4</sub>	33	318
S	3000	sub
SiO <sub>2</sub>	18	2500
SnCl <sub>2</sub>	52	896
SnCl <sub>4</sub>		386
SnO	139	
SnO <sub>2</sub>	2703	
TiO <sub>2</sub>	2110	3000
WC	3143	6270
ZnCO <sub>2</sub>	570	dec
ZnCl <sub>2</sub>		
ZnO		

subl = ponto de sublimação  
dec = decompõe

Compostos orgânicos	
alcanos	
metano	91 112
etano	90 185
propano	85 231
n - butano	135
n - pentano	143
	178 342
	183 372
propano	114 307
2 - metilbutano	113 307
2,2 - dimetilpropano	257 283
2 - metilpentano	139 333
3 - metilpentano	139 336

cicloalcanos	
ciclo propano	86 240
ciclo butano	182 28
ciclo pentano	179 3
ciclo hexano	280 94

alquenos	
eteno	104 169
propeno	88 225
buteno	88 162
buteno	168 274
buteno	134 277
penteno	75 303
hexeno	75 337

ésteres	
metilformiato	174 305
metilacetato	175 330
etilacetato	234 370
ácidos carboxílicos	
ácido fórmico	282 374
ácido acético	290 391
ácido propiónico	252 414
ácido butírico	269 437
ácido palmítico	336
ácido esteárico	342
ácido oléico	289
ácido benzóico	395 422
ácido oxálico	430 463
aminas	
aminometano	180
aminoetano	192
amino propano	190
2 - amino propano	178
amino benzeno	267 416
compostos de halogénios	
fluorometano	
clorometano	175 319
iodometano	180
fluoroetano	207 315
cloroetano	137 385
bromoetano	155 312
iodoetano	162 345
fluorometano	
diclorometano	178 413
diclorometano	
diclorometano	370
diiodometano	
triclorometano	335
tetraclorometano	207 350
clorobenzeno	225 405
amobenzeno	242 429

44

45

Figura 22 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 21/29

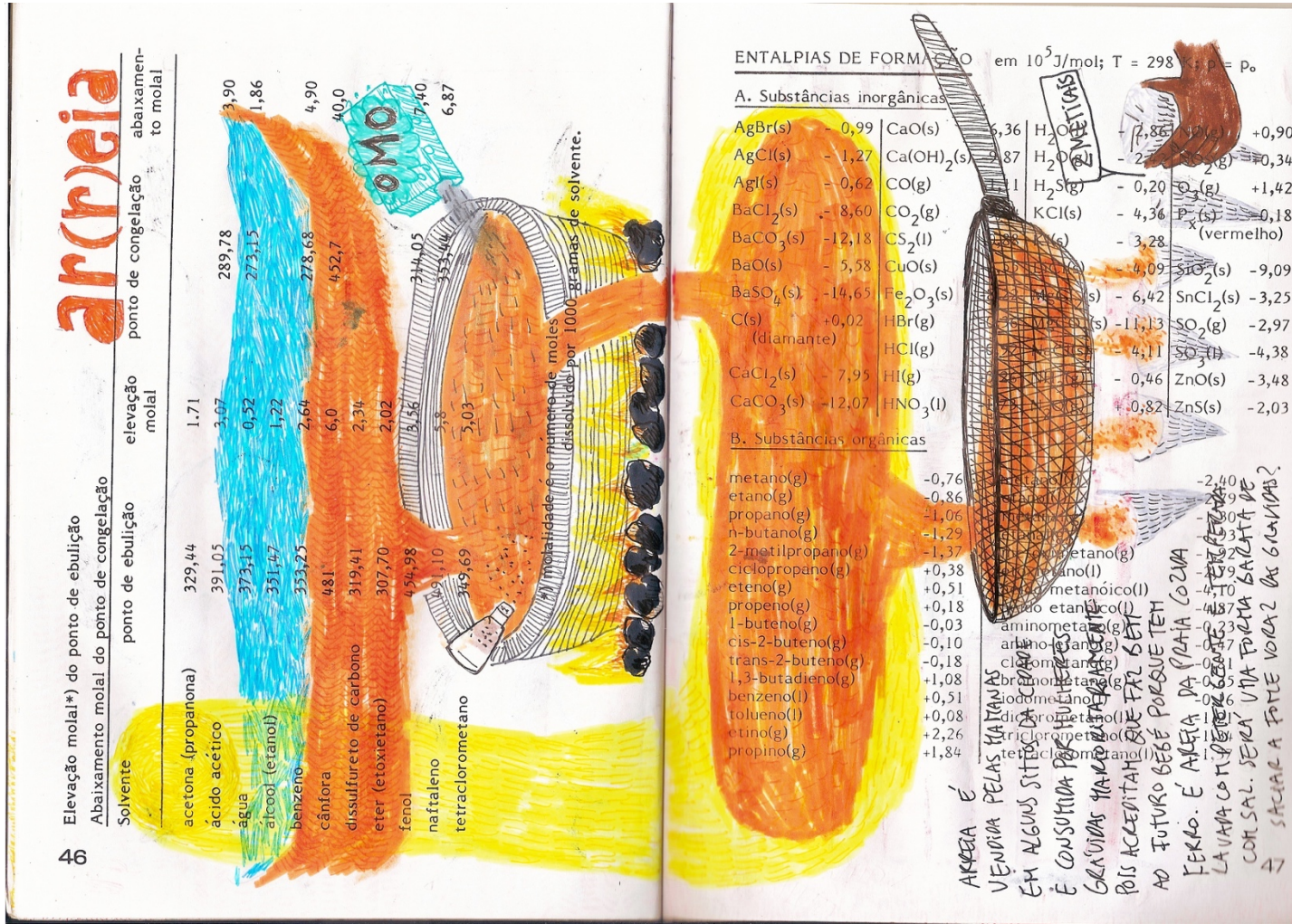


Figura 23 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 22/29

# Baracas

### ENTALPIAS DE COMBUSTÃO

em  $10^5$  J/mol;  $T = 298$  K;  $p = p_0$

metano(g)	- 8,90	metanal	- 5,50
etano(g)	- 15,60	etanal(g)	- 11,67
propano	- 22,720	metoximetano(g)	- 14,54
n-butano(g)	- 28,77	étoxietano(l)	- 27,27
2-metilpropano(g)	- 28,69	ácido metanóico(l)	- 2,70
ciclopropano(g)	- 20,78	ácido etanóico(l)	- 8,73
eteno(g)	- 14,11	ácido propanóico(l)	- 15,74
propeno(g)	- 20,58	ácido oxálico(s)	- 2,46
1-buteno(g)	- 27,17	ácido limónico(s)	- 13,39
cis-2-buteno(g)	- 27,49	ácido láctico(s)	- 13,86
trans-2-buteno(g)	- 27,02	ácido cítrico(s)	- 19,85
1,3-butadieno(g)	- 21,42	alanina(s)	- 16,22
benzeno(l)	- 30,27	malato	- 6,38
tolueno(l)	- 31,84	frutose	- 22,45
etino(g)	- 84,68	glucose(s)	- 28,16
propino(g)	- 83,91	galactose(s)	- 28,99
metanol(l)	- 13,81	malonato(s)	- 36,85
etanol(l)	- 29,71	sacarina(s)	- 24,81
1,2,3-propanotriol(l)	- 13,61	ergosterol(s) por kg	- 24,81

### ENTALPIAS DE HIDROGENAÇÃO

em  $10^5$  J/mol;  $T = 298$  K;  $p = p_0$

eteno(g)	- 1,37	ciclohexeno(g) a 338 K	- 1,20
propeno(g)	- 1,26	benzeno(g) a 335 K	- 2,08
1-buteno(g)	- 1,27	etino(g)	- 3,14
1-penteno(g) a 310 K	- 1,27	propino(g)	- 4,92
1,3-butadieno(g)	- 2,39	2-butino(g)	- 2,74

### ENTALPIAS DE REDE

em  $10^5$  J/mol;  $T = 298$  K

NaF	- 9,3	KBr	- 6,8	CaF <sub>2</sub>	- 26	BaO	- 31
NaCl	- 7,8	KI	- 6,5	CaCl <sub>2</sub>	- 22	ZnO	- 40
NaBr	- 7,4	AgF	- 5,7	CaBr <sub>2</sub>	- 21	FeO	- 39
NaI	- 7,0	AgCl	- 9,1	CaI <sub>2</sub>	- 20	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	- 150
KF	- 8,2	AgBr	- 8,9	MgO	- 39	Al <sub>2</sub> O <sub>3</sub>	- 153
KCl	- 7,1	AgI	- 8,9	CaO	- 34		

### ENTALPIAS DE HIDRATAÇÃO

em  $10^5$  J/mol;  $T = 298$  K

H <sup>+</sup>	0,8	Zn <sup>2+</sup>	- 20,1
Li <sup>+</sup>	0,9	Fe <sup>2+</sup>	- 18,8
Na <sup>+</sup>	0,9	Fe <sup>3+</sup>	- 43,3
K <sup>+</sup>	0,9	Al <sup>3+</sup>	- 108,1
Rb <sup>+</sup>	2,8		
Cs <sup>+</sup>	- 2,5		

### ENTALPIAS DE IONIZAÇÃO

em  $10^5$  J/mol

H/H <sup>+</sup>	+ 13,1	Rb/Rb <sup>+</sup>	+ 4,0	Ca/Ca <sup>2+</sup>	+ 1,7	Fe/Fe <sup>2+</sup>	+ 2,3
Li/Li <sup>+</sup>	+ 5,2	Cs/Cs <sup>+</sup>	+ 3,8	Ba/Ba <sup>2+</sup>	+ 1,1	Fe/Fe <sup>3+</sup>	+ 5,3
Na/Na <sup>+</sup>	+ 5,0	Ag/Ag <sup>+</sup>	+ 1,7	Zn/Zn <sup>2+</sup>	+ 2,0	Al/Al <sup>3+</sup>	+ 5,1
K/K <sup>+</sup>	+ 4,2	Ni/Mg <sup>2+</sup>	+ 22	Ni/Cu <sup>2+</sup>	+ 2,0		

### ELECTROAFINIDADES

em  $10^5$  J/mol

F/F <sup>-</sup>	- 3,3	I/I <sup>-</sup>	- 3,0	SH/SH <sup>-</sup>	- 2,2	O/O <sup>2-</sup>	- 1,4
Cl/Cl <sup>-</sup>	- 3,6	H/H <sup>-</sup>	- 0,7	O/O <sup>-</sup>	- 1,4	S/S <sup>2-</sup>	- 2,0
Br/Br <sup>-</sup>	- 3,4	OH/OH <sup>-</sup>	- 1,8	S/S <sup>-</sup>	- 2,0		

48

SÃO ESPAÇOS INFANTIS E MULTIFUNÇÃO, ANAIS, FEITOS DE CERVEJA. VEMEM BEBIDAS CALIDAS E PIEDRAS DE FRIEIRAS E A PÉLAS ALESTIVAS. ESTÃO ABERTOS ATE' TAMBE E' UM LOCAL DE LEVANTA DA POPULACAO. ESTE ESPACO SÃO OS PAIS OTIMOS NA PERFEICIA DA CRIACAO E POU HEGUANS.

Figura 24 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 23/29

## Manga

### ENTALPIAS DE LIGAÇÃO

em  $10^3$  J/mol; T = 298 K

H-H	-4,36	N-S (H <sub>2</sub> S)	-3,44	C=O (CO <sub>2</sub> )	-3,5*
F-F	-1,53	H-Se (H <sub>2</sub> Se)	-2,77	C=O (outros)	-3,5*
Cl-Cl	-2,43	H-Te (H <sub>2</sub> Te)	-2,44	C-O	-3,5*
Br-Br	-1,93	N-H (NH <sub>3</sub> )	-3,91	C-S	-2,6*
I-I	-1,51	N-H (amina)	-3,9*	C-N	-2,8*
O=O	-4,98	F-H (PH <sub>3</sub> )	-3,22	C=N	-6,2*
C=O (H <sub>2</sub> O <sub>2</sub> )	5,46	As-H (AsH <sub>3</sub> )	-2,45	C≡N	-8,9*
N≡N	9,45	P-Cl (PCl <sub>3</sub> )	-3,32	C-H (alcanal)	-3,6*
H-F	4,63	P-Br (PBr <sub>3</sub> )	-2,78	C-H (outros)	-4,1*
H-Cl	4,32	P-I (PI <sub>3</sub> )	-2,14	C-C	-3,5*
H-Br	3,66	C-F	-4,1*	C=C	-6,1*
H-I	2,99	C-Cl	-3,3*	C≡C	-8,3*
H-O (porfir)	0,22*	C-Br	-2,8*	C-C (benzeno)	-3,05
H-O (H <sub>2</sub> O)	4,64	C-I	-2,4*	C-Si	-3,0*
H-O (alcanol)	4,5*				

\* valores médios

### ENTALPIAS DE SUBLIMAÇÃO E DE VAPORIZAÇÃO

em  $10^3$  J/mol; T = 298 K; p = p<sub>a</sub>

A. sólidos					
Li	+1,61	Ag	+2,86	Fe	+4,18
Na	+1,08	Mg	+1,49	Cu	+3,39
K	+0,90	Ca	+1,77	Pb	+1,96
Rb	+0,82	Ba	+1,75	Zn	+1,30
Cs	+0,78				
B. líquidos					
Hg	+0,61	H <sub>2</sub> O	+0,44	CH <sub>3</sub> OH	+0,38
Br <sub>2</sub>	+0,61	C <sub>6</sub> H <sub>6</sub>	+0,31	CH <sub>3</sub> -CH <sub>2</sub> OH	+0,43
				SO <sub>2</sub>	+0,43

### ENTROPIAS ABSOLUTAS

em J mol<sup>-1</sup> K<sup>-1</sup>; T = 298 K; p = p<sub>a</sub>

A. Elementos

Ag(s)	43	Ca(s)	42	Hg(l)	77	O <sub>2</sub> (g)	205
Al(s)	28	Cl <sub>2</sub> (g)	223	I <sub>2</sub> (s)	116	O <sub>3</sub> (g)	238
Ba(s)	67	Cu(s)	53	K(s)	64	P <sub>4</sub> (s) branco	96
Br(l)	152	F <sub>2</sub> (g)	203	Mg(s)	33	S(s) rômboico	32
C(s) grafite	5,7	Fe(s)	27	Na(l)	53	Zn(s)	42
C(s) diamante	2,5	H <sub>2</sub> (g)	131	N <sub>2</sub> (g)	91		

B. Compostos inorgânicos

AgBr(s)	107	CaCO <sub>3</sub> (s)	93	HCl(g)	187	N <sub>2</sub> O(g)	220
AgCl(s)	96	CaO(s)	40	HI(g)	206	NO(g)	211
AgI(s)	111	Ca(OH) <sub>2</sub>	73	H <sub>2</sub> O(l)	70	NO <sub>2</sub> (g)	241
BaCl <sub>2</sub> (s)	126	CO(g)	198	H <sub>2</sub> O(g)	189	SiO <sub>2</sub> (s)	206
BaCO <sub>3</sub> (s)	112	CO <sub>2</sub> (g)	214	H <sub>2</sub> S(g)	205	SO <sub>2</sub> (g)	248
BaO(s)	70	CuO(s)	44	KCl(s)	83	SO <sub>3</sub> (g)	256
BaSO <sub>4</sub> (s)	132	Fe <sub>2</sub> O <sub>3</sub> (s)	90	MgCO <sub>3</sub> (s)	66	ZnO(s)	44
CaCl <sub>2</sub> (s)	114	HBr(g)	199	NH <sub>3</sub> (g)	193	ZnS(s)	58

C. Compostos orgânicos

metano(g)	187	metanol(l)	127
etano(g)	229	etanol(l)	161
propano(g)	270	metanal(g)	219
n-butano(g)	310	ácido metanoico(l)	129
eteno(g)	219	ácido etanoico(l)	160
propeno(g)	267	clorometano(g)	234
1-buteno(g)	306	bromometano(g)	246
1,3-butadieno(g)	279	iodometano(l)	163
benzeno(l)	173	diclorometano(l)	178
etino(g)	201	triclorometano(l)	202
propino(g)	248	tetraclorometano(l)	216

Figura 25 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 24/29

## MULUNGO

### DISTÂNCIAS INTERATÔMICAS

em  $10^{-10}$  m

H-H	0,74	H-F	0,92	C-O	1,43
F-F	1,42	H-Cl	1,27	C-O (HCOOH)	1,36
Cl-Cl	1,99	H-Br	1,41	C=O (CO <sub>2</sub> )	1,31
Br-Br	2,28	H-I	1,60	C=O (HCOO <sup>-</sup> )	1,25
I-I	2,67	H-O	0,96	C-O (HCOOH)	1,22
O-O (H <sub>2</sub> O <sub>2</sub> )	1,49	H-S	1,34	C-O (alcanal)	1,22
O=O (O <sub>2</sub> )	1,28	N-H	1,01	C-O (alcanona)	1,22
O-O	1,21	P-H	1,42	C=O (CO <sub>2</sub> )	1,16
N-N (N <sub>2</sub> H <sub>4</sub> )	1,47	C-H	1,08	C=O (CO)	1,13
N≡N	1,10	Si-H	1,48	C-N	1,47
C-C	1,54	C-F	1,38	C≡N	1,16
C=C (benzeno)	1,40	C-Cl	1,77	N=O	1,24
C=C	1,35	C-Br	1,94	S=O	1,43
C≡C	1,21	C-I	2,14		

### ÂNGULOS DE VALENCIA

em °

molécula ou íon	ângulo	molécula ou íon	ângulo
CH <sub>4</sub>	HCH 109,5	ClO <sub>2</sub>	ClO 110,5
CH <sub>3</sub> Cl	HCH 110,5	SO <sub>2</sub>	OSO 120
CH <sub>2</sub> Cl <sub>2</sub>	HCH 112,0	CO <sub>2</sub>	OCO 180
CHCl <sub>3</sub>	ClCCl 111,8	CO <sub>3</sub> <sup>2-</sup>	OCO 120
CCl <sub>4</sub>	ClCCl 110,4	NO <sub>2</sub>	ONO 120
NH <sub>3</sub>	HNH 109,5	NO <sub>3</sub> <sup>-</sup>	ONO 115
PH <sub>3</sub>	HPH 107,3	C <sub>2</sub> H <sub>2</sub>	HCH 117
H <sub>2</sub> O	HOH 93,3	C <sub>2</sub> H <sub>4</sub>	HCH 120
H <sub>2</sub> S	HSH 92,2	C <sub>2</sub> H <sub>6</sub>	CHC 120
SO <sub>2</sub>	OSO 93,3	CH <sub>3</sub> O-CH <sub>3</sub>	COO 111
O <sub>3</sub>	OOO 116,2	H <sub>2</sub> CO	HCO 125
ClO <sub>2</sub>	OCIO 106,7		

É O NOME PARA BRANCO EM CHANGANA (LÍNGUA LOCAL DO SUL DE MOÇAMBIQUE) DI MULUNGOI PÓS PORTUGUESES MAS TAMBÉM BUAÇUVEK EUROPEU. VIVEM SEGUNDO OS HÁBITOS DO SE PAÍS BENJICA PE INTEGRAÇÃO NA JOUCELADE VERDADEIRAMENTE SÁB AROGAMES PARA A PARLACIA NEGRA ESPECIALMENTE SE FICAR BURE DOQUE É A GRANDE TIAROMA). TEM GRANDES CARIÓTIPO E VIVEM NA POLANA (CARIÓTIPO NÃO CONTEM A GOMBA)

### MOMENTOS DIPOLARES

em  $10^{-30}$  C m

#### A. Substâncias inorgânicas

ASH <sub>3</sub>	0,53	HCl	3,5	NH <sub>3</sub>	4,9	SO <sub>2</sub>	5,4
CO	0,33	HF	6,4	NO	0,53	SO <sub>3</sub>	0
CO <sub>2</sub>	0	HI	1,4	NO <sub>2</sub>	1,3	SbH <sub>3</sub>	0,40
CS <sub>2</sub>	0	H <sub>2</sub> O	6,1	O <sub>3</sub>	1,7	SiH <sub>4</sub>	0
HBr	2,7	H <sub>2</sub> O <sub>2</sub>	7,1	PCl <sub>3</sub>	2,6		
HCN	9,3	H <sub>2</sub> S	3,1	PH <sub>3</sub>	1,8		

#### B. Compostos orgânicos

n-alcanos	0	cis-1,2-dicloroetano	6,3
eteno	0	trans-1,2-dicloroetano	0
propeno	0	clorobenzeno	5,7
1-buteno	0	orto-diclorobenzeno	8,5
trans-2-buteno	0	meta-diclorobenzeno	5,7
etino	0	para-diclorobenzeno	0
propino	2,38	metanol	5,7
ciclopropano	0	etanol	5,7
benzeno	0	1-propanol	5,6
metilbenzeno	1,2	2-propanol	5,3
etilbenzeno	2,0	hidroxibenzeno (fenol)	4,8
orto-dimetilbenzeno	2,1	metoximetano	4,3
para-dimetilbenzeno	0	etoxietano	3,8
clorometano	6,2	metanal	7,6
bromometano	6,0	etanal	9,1
iodometano	5,4	propanal	9,1
diclorometano	5,1	propanona	9,6
triclorometano	3,4	ácido metanoico	5,1
tetraclorometano	0	ácido etanoico	5,8
cloroetano	6,9	aminometano	4,2
1,1-dicloroetano	6,9	aminoetano	4,1
1,2-dicloroetano	4,0		

Figura 26 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 25/29

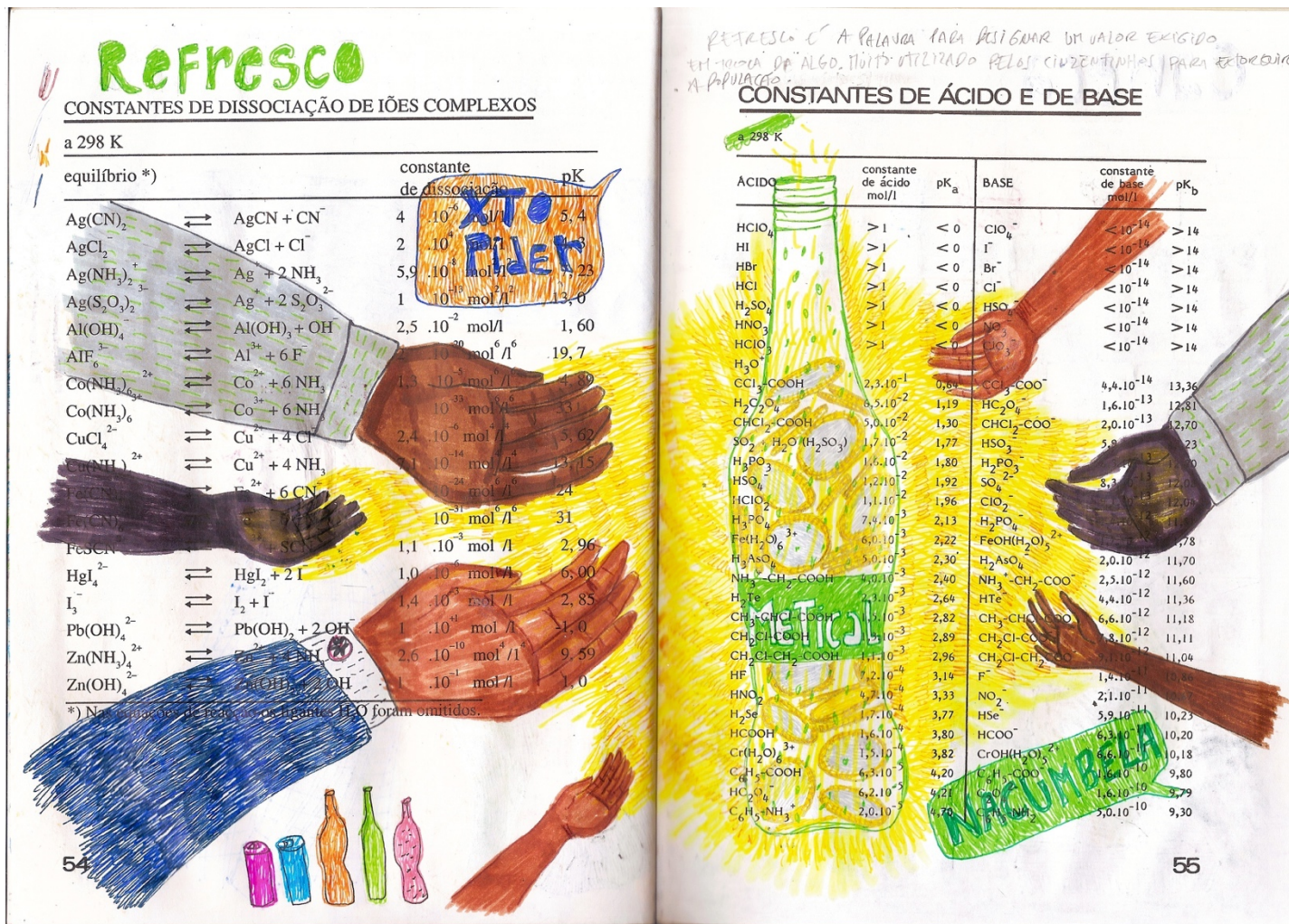


Figura 27 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 26/29

# Caneca

objecto que existe em toda as bibe...  
 PLÁSTICA AS CANECAS SERVEM PARA UTIL...  
 NAS TORNEIAS. E UTILIZAMOS UM DEPÓSITO...  
 24/12/46. A CANECA É IMPENSÁVEL

ACIDO	constante de ácido mol/l	pK <sub>a</sub>	BASE	constante de base mol/l	pK <sub>b</sub>
CH <sub>3</sub> -COOH	1,7 · 10 <sup>-5</sup>	4,77	CH <sub>3</sub> -COO <sup>-</sup>	5,9 · 10 <sup>-10</sup>	9,23
Al(H <sub>2</sub> O) <sub>6</sub> <sup>3+</sup>	1,1 · 10 <sup>-5</sup>	4,85	Al(OH)(H <sub>2</sub> O) <sub>5</sub> <sup>2+</sup>	7,1 · 10 <sup>-10</sup>	9,15
CH <sub>3</sub> -CH <sub>2</sub> -COOH	1,3 · 10 <sup>-5</sup>	4,89	CH <sub>3</sub> -CH <sub>2</sub> -COO <sup>-</sup>	7,8 · 10 <sup>-10</sup>	9,11
CO <sub>2</sub> + H <sub>2</sub> O (H <sub>2</sub> CO <sub>3</sub> )	4,4 · 10 <sup>-7</sup>	6,36	HCO <sub>3</sub> <sup>-</sup>	2,3 · 10 <sup>-8</sup>	7,64
H <sub>2</sub> S	3,0 · 10 <sup>-7</sup>	6,52	HS <sup>-</sup>	3,3 · 10 <sup>-8</sup>	7,48
H <sub>2</sub> PO <sub>4</sub> <sup>-</sup>	6,2 · 10 <sup>-8</sup>	7,21	HPO <sub>4</sub> <sup>2-</sup>	1,6 · 10 <sup>-7</sup>	6,79
HSO <sub>3</sub> <sup>-</sup>	6,2 · 10 <sup>-8</sup>	7,21	SO <sub>3</sub> <sup>2-</sup>	1,6 · 10 <sup>-7</sup>	6,79
HClO	3,2 · 10 <sup>-8</sup>	7,49	ClO <sup>-</sup>	3,1 · 10 <sup>-7</sup>	6,51
Pb(H <sub>2</sub> O) <sub>2</sub> <sup>2+</sup>	1,6 · 10 <sup>-8</sup>	7,80	PbOH(H <sub>2</sub> O) <sub>1</sub>	6,3 · 10 <sup>-7</sup>	6,20
Cu(H <sub>2</sub> O) <sub>4</sub> <sup>2+</sup>	1,0 · 10 <sup>-8</sup>	8,00	CuOH(H <sub>2</sub> O) <sub>3</sub>	1,0 · 10 <sup>-6</sup>	6,00
HBrO	2,1 · 10 <sup>-9</sup>	8,68	BrO <sup>-</sup>	4,8 · 10 <sup>-6</sup>	5,32
H <sub>3</sub> AsO <sub>3</sub>	6,0 · 10 <sup>-10</sup>	9,22	H <sub>2</sub> AsO <sub>4</sub> <sup>-</sup>	1,7 · 10 <sup>-5</sup>	4,78
NH <sub>4</sub> <sup>+</sup>	5,8 · 10 <sup>-10</sup>	9,24	NH <sub>3</sub>	1,8 · 10 <sup>-5</sup>	4,76
HCN	4,9 · 10 <sup>-10</sup>	9,31	CN <sup>-</sup>	2,1 · 10 <sup>-5</sup>	4,69
Zn(H <sub>2</sub> O) <sub>4</sub> <sup>2+</sup>	2,2 · 10 <sup>-10</sup>	9,66	ZnOH(H <sub>2</sub> O) <sub>3</sub>	4,6 · 10 <sup>-5</sup>	4,34
NH <sub>3</sub> -CH <sub>2</sub> -COO <sup>-</sup>	1,6 · 10 <sup>-10</sup>	9,80	NH <sub>2</sub> -CH <sub>2</sub> -COO <sup>-</sup>	6,3 · 10 <sup>-5</sup>	4,20
C <sub>6</sub> H <sub>5</sub> -OH	1,3 · 10 <sup>-10</sup>	9,89	C <sub>6</sub> H <sub>5</sub> O <sup>-</sup>	7,8 · 10 <sup>-5</sup>	4,11
HCO <sub>3</sub> <sup>-</sup>	5,6 · 10 <sup>-11</sup>	10,25	CO <sub>3</sub> <sup>2-</sup>	1,8 · 10 <sup>-4</sup>	3,75
CH <sub>3</sub> -NH <sub>3</sub> <sup>+</sup>	2,3 · 10 <sup>-11</sup>	10,64	CH <sub>3</sub> -NH <sub>2</sub>	4,4 · 10 <sup>-4</sup>	3,36
HIO	1,8 · 10 <sup>-11</sup>	10,74	IO <sup>-</sup>	5,5 · 10 <sup>-4</sup>	3,26
HPO <sub>4</sub> <sup>2-</sup>	4,8 · 10 <sup>-13</sup>	12,32	PO <sub>4</sub> <sup>3-</sup>	2,1 · 10 <sup>-2</sup>	1,68
HS <sup>-</sup>	1,2 · 10 <sup>-13</sup>	12,92	S <sup>2-</sup>	8,3 · 10 <sup>-2</sup>	1,08
H <sub>2</sub> O			OH <sup>-</sup>		
CH <sub>3</sub> -CH <sub>2</sub> -OH	< 10 <sup>-14</sup>	> 14	CH <sub>3</sub> -CH <sub>2</sub> O <sup>-</sup>	> 1	< 0
NH <sub>3</sub>	< 10 <sup>-14</sup>	> 14	NH <sub>4</sub> <sup>+</sup>	< 0	> 14
OH <sup>-</sup>	< 10 <sup>-14</sup>	> 14	O <sup>2-</sup>	< 0	> 14
H <sub>2</sub>	< 10 <sup>-14</sup>	> 14	H <sup>+</sup>	< 0	> 14

$K_a = \frac{[H_3O^+][A^-]}{[HA]}$       $K_b = \frac{[OH^-][HB^+]}{[B]}$       $K_w = [H_3O^+][OH^-]$   
 $pH = -\log [H_3O^+]$       $[H_3O^+] = 10^{-pH}$

EM PARTE IMPROVISAÇÕES CRIATIVAS OU FEITAS DE...  
 DE AGUA NOS TORNEIOS EM QUE A AGUA NÃO CORRE...  
 PARA ASSEGURAR QUE SEJA POSSIVEL UTILIZAR AGUA...  
 EM QUALQUER CAJA O ESTABELECIMENTO SEJA RICO...  
 CONSTANTES DE AUTOPROTÓLISE DA ÁGUA.

A. de água, em função da temperatura

T (K)	K <sub>w</sub> (mol <sup>2</sup> l <sup>-2</sup> )
273	0,114 · 10 <sup>-14</sup>
288	0,54 · 10 <sup>-14</sup>
293	0,68 · 10 <sup>-14</sup>
298	1,00 · 10 <sup>-14</sup>
303	1,47 · 10 <sup>-14</sup>
323	5,5 · 10 <sup>-14</sup>
373	51 · 10 <sup>-14</sup>

B. de outros anfólitos

Anfólito	T (K)	K <sub>auto</sub>
H <sub>2</sub> SO <sub>4</sub>	298	2 · 10 <sup>-4</sup>
HCOOH	298	6 · 10 <sup>-7</sup>
CH <sub>3</sub> -COOH	298	1 · 10 <sup>-13</sup>
CH <sub>3</sub> -OH	298	2 · 10 <sup>-17</sup>
CH <sub>3</sub> -CH <sub>2</sub> -OH	298	3 · 10 <sup>-20</sup>
NH <sub>3</sub>	240	10 <sup>-33</sup>

INDICADORES

Indicador	Cor (pH baixo)	zona de viragem (pH)	Cor (pH elevado)
hematoxilina	vermelha	0,0 - 1,0	amarela
vermelho de cresol	vermelha	0,2 - 1,8	amarela
azul de timol	vermelha	1,2 - 2,8	amarela
amarelado de dimetilo	vermelha	2,9 - 4,0	amarela
alaranjado de metilo	vermelha	3,1 - 4,4	cor de laranja
vermelho de bromofenol	amarela	5,2 - 6,8	violeta
torneol	vermelha	5,5 - 8,0	azul
vermelho de fenol	amarela	6,8 - 8,4	vermelha
azul de timol	amarela	8,0 - 9,6	azul
fenolftaleína	incolor	8,2 - 10,0	cor de rosa
amarelo de alizarina-R	amarela	10,1 - 12,0	azul/violeta
1,3,5-trinitrobenzeno	incolor	12,0 - 14,0	cor de laranja

Figura 28 - Filipa Pontes, DA: Maputo, 2011-2014. Desenho 27/29

## Ámiga

**PRODUTOS DE SOLUBILIDADE**  
a 298 K

produto de solubilidade mol <sup>2</sup> /l <sup>2</sup>	pK <sub>s</sub>	produto de solubilidade mol <sup>2</sup> /l <sup>2</sup>	pK <sub>s</sub>	
AgBr	7,7.10 <sup>-13</sup>	12,11	HgS	10 <sup>-52</sup> 52
AgCl	1,6.10 <sup>-10</sup>	9,80	MgCO <sub>3</sub>	1,0.10 <sup>-5</sup> 5,00
AgI	1,5.10 <sup>-16</sup>	15,82	MnS	2,5.10 <sup>-16</sup> 15,60
BaCO <sub>3</sub>	8,1.10 <sup>-9</sup>	8,09	PbCO <sub>3</sub>	5.10 <sup>-14</sup> 13,3
BaCrO <sub>4</sub>	2,1.10 <sup>-10</sup>	9,68	PbCrO <sub>4</sub>	2.10 <sup>-27</sup> 13,7
BaSO <sub>4</sub>	1,0.10 <sup>-10</sup>	10,00	PbS	10 <sup>-27</sup> 27
CaCO <sub>3</sub>	8,7.10 <sup>-9</sup>	8,06	PbSO <sub>4</sub>	1,6.10 <sup>-8</sup> 7,80
CaC <sub>2</sub> O <sub>4</sub>	2,6.10 <sup>-5</sup>	8,58	SnS	1.10 <sup>-25</sup> 25,0
CaSO <sub>4</sub>	2,2.10 <sup>-5</sup>	4,66	SrSO <sub>4</sub>	7,6.10 <sup>-7</sup> 6,12
CuI	7.10 <sup>-12</sup>	11,2	ZnCO <sub>3</sub>	1,6.10 <sup>-11</sup> 10,80
CuS	10 <sup>-44</sup>	44	ZnS	2.10 <sup>-23</sup> 22,7
FeS	1.10 <sup>-19</sup>	19,0		

mol <sup>3</sup> /l <sup>3</sup>		mol <sup>3</sup> /l <sup>3</sup>	
Ag <sub>2</sub> CO <sub>3</sub>	6.10 <sup>-12</sup>	AgOH	10 <sup>-14</sup>
Ag <sub>2</sub> CrO <sub>4</sub>	9,0.10 <sup>-12</sup>	Ag <sub>2</sub> O	10 <sup>-11</sup>
Ag <sub>2</sub> S	1,6.10 <sup>-49</sup>	Ag <sub>2</sub> SO <sub>3</sub>	10 <sup>-6</sup> 3,20
Ag <sub>2</sub> SO <sub>4</sub>	1,6.10 <sup>-5</sup>	Ag <sub>2</sub> SO <sub>4</sub>	10 <sup>-5</sup> 4,80
CaF <sub>2</sub>	4,0.10 <sup>-9</sup>	Ag <sub>2</sub> SO <sub>4</sub>	10 <sup>-8</sup> 7,80
Ca(OH) <sub>2</sub>	1,3.10 <sup>-16</sup>	Ag <sub>2</sub> SO <sub>4</sub>	10 <sup>-16</sup> 16,0
Cu(OH) <sub>2</sub>	1,6.10 <sup>-19</sup>	Ag <sub>2</sub> SO <sub>4</sub>	10 <sup>-14</sup> 13,7

mol <sup>4</sup> /l <sup>4</sup>		mol <sup>4</sup> /l <sup>4</sup>		
Ag <sub>3</sub> PO <sub>4</sub>	2.10 <sup>-31</sup>	20,8	Cr(OH) <sub>3</sub>	10 <sup>-30</sup> 30
Al(OH) <sub>3</sub>	10 <sup>-33</sup>	33	Fe(OH) <sub>3</sub>	10 <sup>-36</sup> 36

solubilidade = x mol/l

}	Sal	AB	AB <sub>2</sub>	AB <sub>3</sub>
	K <sub>s</sub>	x <sup>2</sup>	4x <sup>3</sup>	27x <sup>4</sup>

## POTENCIAIS NORMAL REDOX

As reacções ocorrem em solução, os íões todos são hidratados. As concentrações das partículas dissolvidas são 1,00 M; T = 298 K; p = p<sub>0</sub>.

REDUTOR	OXIDANTE	potencial normal
Li(s)	Li <sup>+</sup> + e <sup>-</sup>	-3,05
K(s)	K <sup>+</sup> + e <sup>-</sup>	-2,92
Ba(s)	Ba <sup>2+</sup> + 2 e <sup>-</sup>	-2,90
Ca(s)	Ca <sup>2+</sup> + 2 e <sup>-</sup>	-2,87
Na(s)	Na <sup>+</sup> + e <sup>-</sup>	-2,71
Al(s) + 4 OH <sup>-</sup>	Al(OH) <sub>3</sub> + 3 e <sup>-</sup>	-2,35
Mg(s)	Mg <sup>2+</sup> + 2 e <sup>-</sup>	-2,34
Al(s)	Al <sup>3+</sup> + 3 e <sup>-</sup>	-1,67
Zn(s) + 4 OH <sup>-</sup>	Zn(OH) <sub>2</sub> + 2 e <sup>-</sup>	-1,22
SO <sub>3</sub> <sup>2-</sup> + 2 OH <sup>-</sup>	SO <sub>4</sub> <sup>2-</sup> + 2 e <sup>-</sup>	-0,90
H <sub>2</sub> (g) + 2 OH <sup>-</sup>	2 H <sub>2</sub> O + 2 e <sup>-</sup>	-0,83
Zn(s)	Zn <sup>2+</sup> + 2 e <sup>-</sup>	
	Cu <sup>2+</sup> + 2 e <sup>-</sup>	
	Ag <sup>+</sup> + e <sup>-</sup>	
	Ag <sub>2</sub> CO <sub>3</sub> + 2 e <sup>-</sup>	
	S(s) + 2 e <sup>-</sup>	
	Ag <sub>2</sub> S + 2 e <sup>-</sup>	
	Ag <sub>2</sub> O + 2 e <sup>-</sup>	
	Ni(s) + 2 e <sup>-</sup>	
	Pb <sup>2+</sup> + 2 e <sup>-</sup>	
	2 H <sup>+</sup> + 2 e <sup>-</sup>	
	HCOOH + 2 e <sup>-</sup>	
	2 S <sub>2</sub> O <sub>3</sub> <sup>2-</sup>	
	H <sub>2</sub> S + 2 e <sup>-</sup>	-0,14
	Sn <sup>2+</sup>	-0,15
	Cu <sup>+</sup>	-0,15
	SO <sub>2</sub> + 2 H <sub>2</sub> O	-0,17
	Ag(s) + Cl <sup>-</sup>	-0,22
	Hg(l) + Cl <sup>-</sup>	-0,27
	Cu(s)	-0,34
	Fe(CN) <sub>6</sub> <sup>4-</sup>	-0,36

JOVENS MULHERES PASSEIAM PELAS RUAS SEDUZINDO POTENCIAIS CLIENTES PARA COMPRAR FRUTA FRESCA E EXUBERANTE A FRUTA MUITO AGRUPADA COM TANTA VISUAL E FISICO DAS VENDEDORAS RESTA-LHES A BELEZA NATURAL!

58

59

261015

Figura 29 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 28/29



Figura 30 - Filipa Pontes, DA:Maputo, 2011-2014. Desenho 29/29

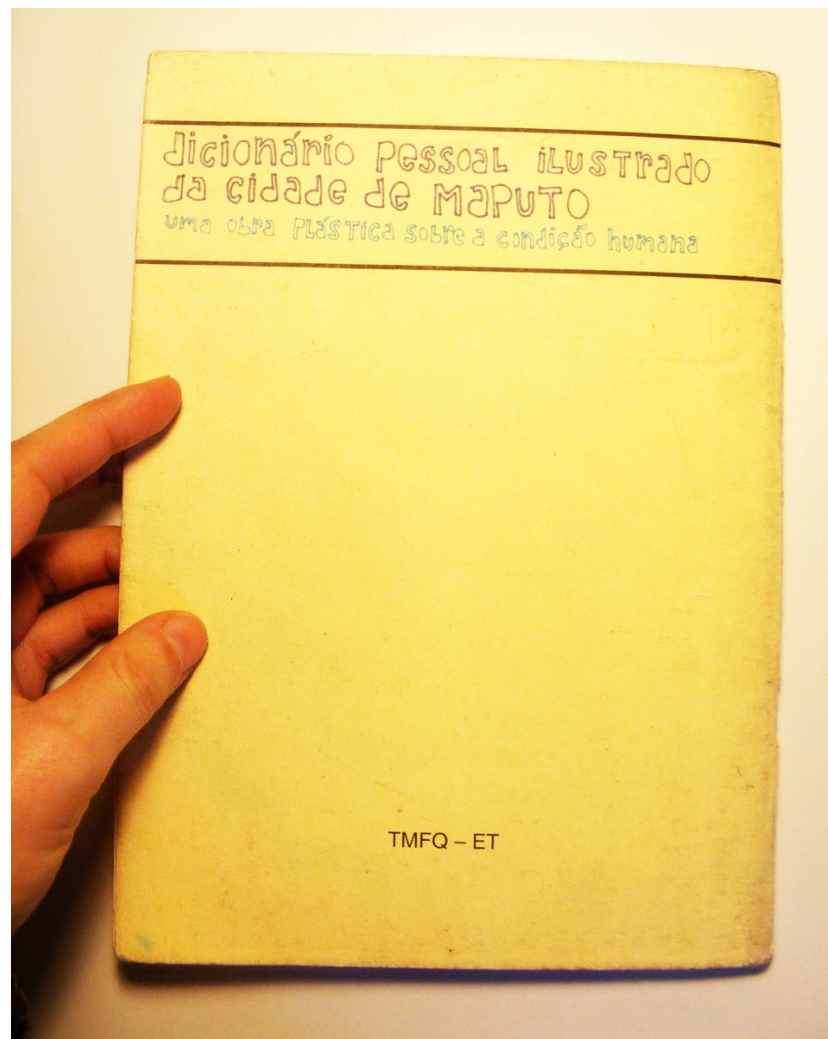


Figura 31 - Filipa Pontes, *DA:Maputo*, 2011-2014. Contracapa

## **1.2 *DicionáriosDeArtista:CaldasDaRainha***

Realizado em Caldas da Rainha (Portugal) entre novembro de 2015 e abril de 2016.

Composto por 17 desenhos.

Materiais: canetas de feltro e gel sobre caderno.

Dimensões: 165 x 220 cm (fechado), 330 x 220 cm (aberto).

Exemplar único.

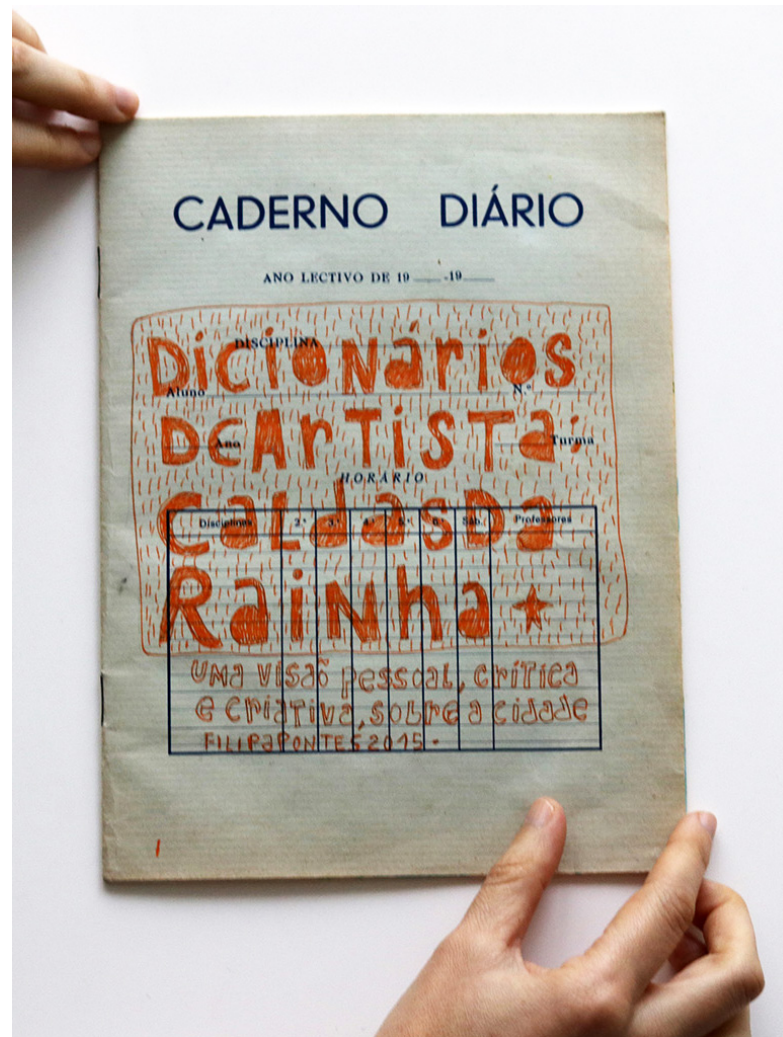


Figura 32 - Filipa Pontes, *DA: Caldas da Rainha*, 2015-2016. Capa

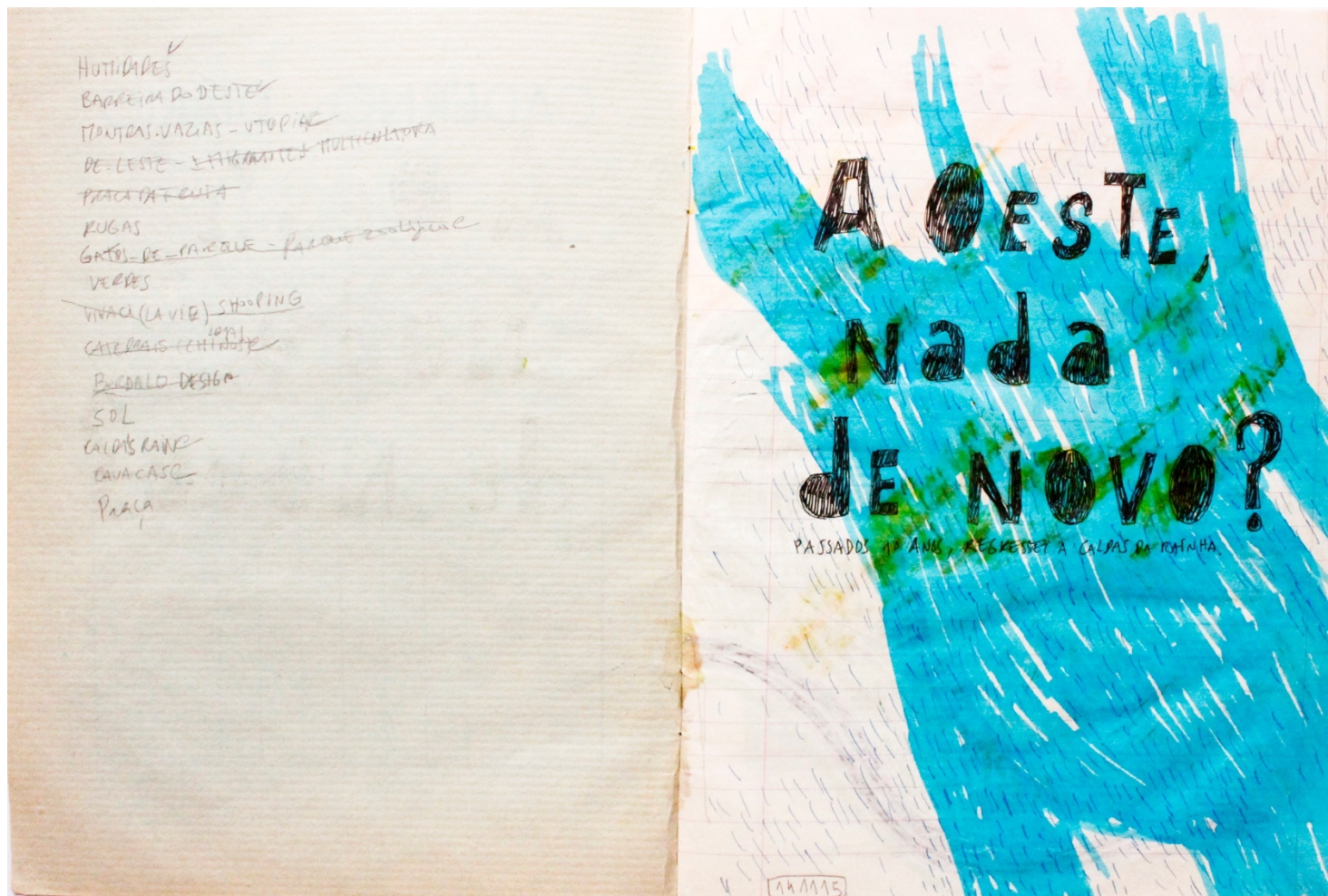


Figura 33 - Filipa Pontes, DA: CaldasDaRainha, 2015-2016. Desenho 1/17



Figura 34 - Filipa Pontes, DA: *CaldasDaRainha*, 2015-2016. Desenho 2/17



Figura 35 - Filipa Pontes, DA: *CaldasDaRainha*, 2015-2016. Desenho 3/17



Figura 36 - Filipa Pontes, DA: *CaldasDaRainha*, 2015-2016. Desenho 4/17



Figura 37 - Filipa Pontes, DA: *CaldasDaRainha*, 2015-2016. Desenho 5/17

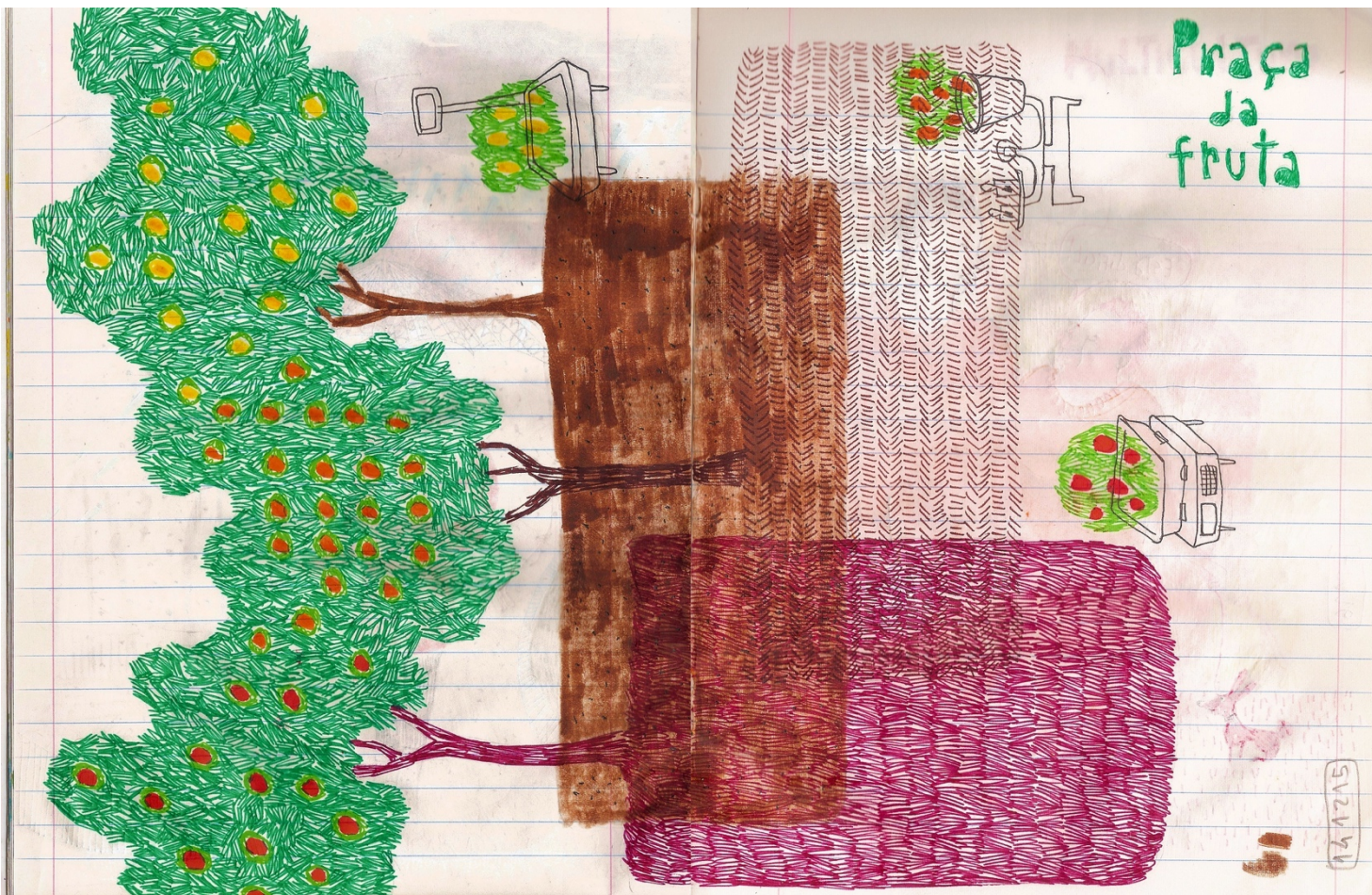


Figura 38 - Filipa Pontes, *DA: Caldas da Rainha*, 2015-2016. Desenho 6/17



Figura 39 - Filipa Pontes, DA: CaldasDaRainha, 2015-2016. Desenho 7/17



Figura 40 - Filipa Pontes, DA: Caldas Da Rainha, 2015-2016. Desenho 8/17

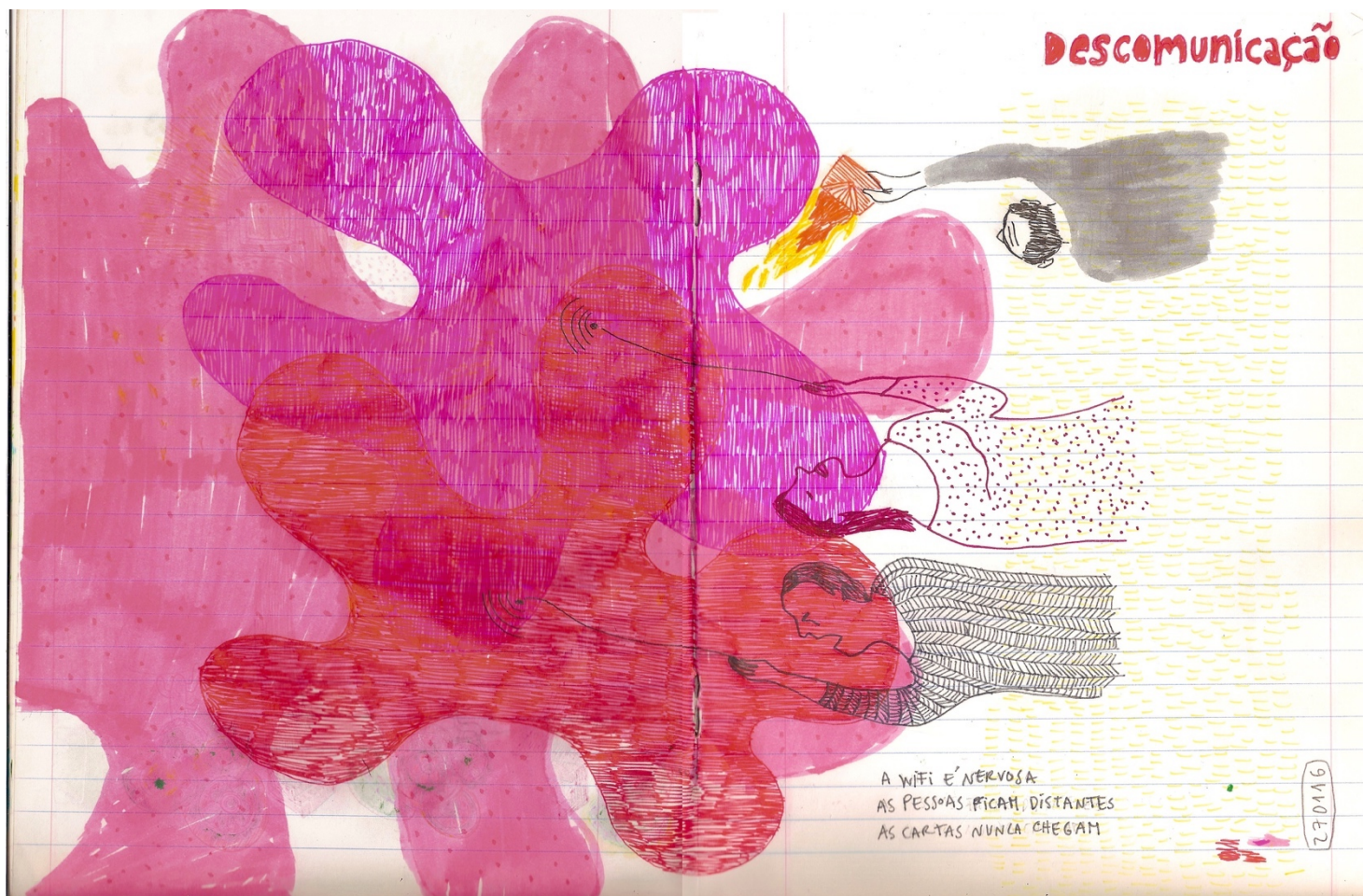


Figura 41 - Filipa Pontes, *DA: CaldasDaRainha*, 2015-2016. Desenho 9/17



Figura 42 - Filipa Pontes, *DA: Caldas Da Rainha*, 2015-2016. Desenho 10/17



Figura 43 - Filipa Pontes, *DA: Caldas Da Rainha*, 2015-2016. Desenho 11/17



Figura 44 - Filipa Pontes, *DA: CaldasDaRainha*, 2015-2016. Desenho 12/17



Figura 45 - Filipa Pontes, *DA: CaldasDaRainha*, 2015-2016. Desenho 13/17

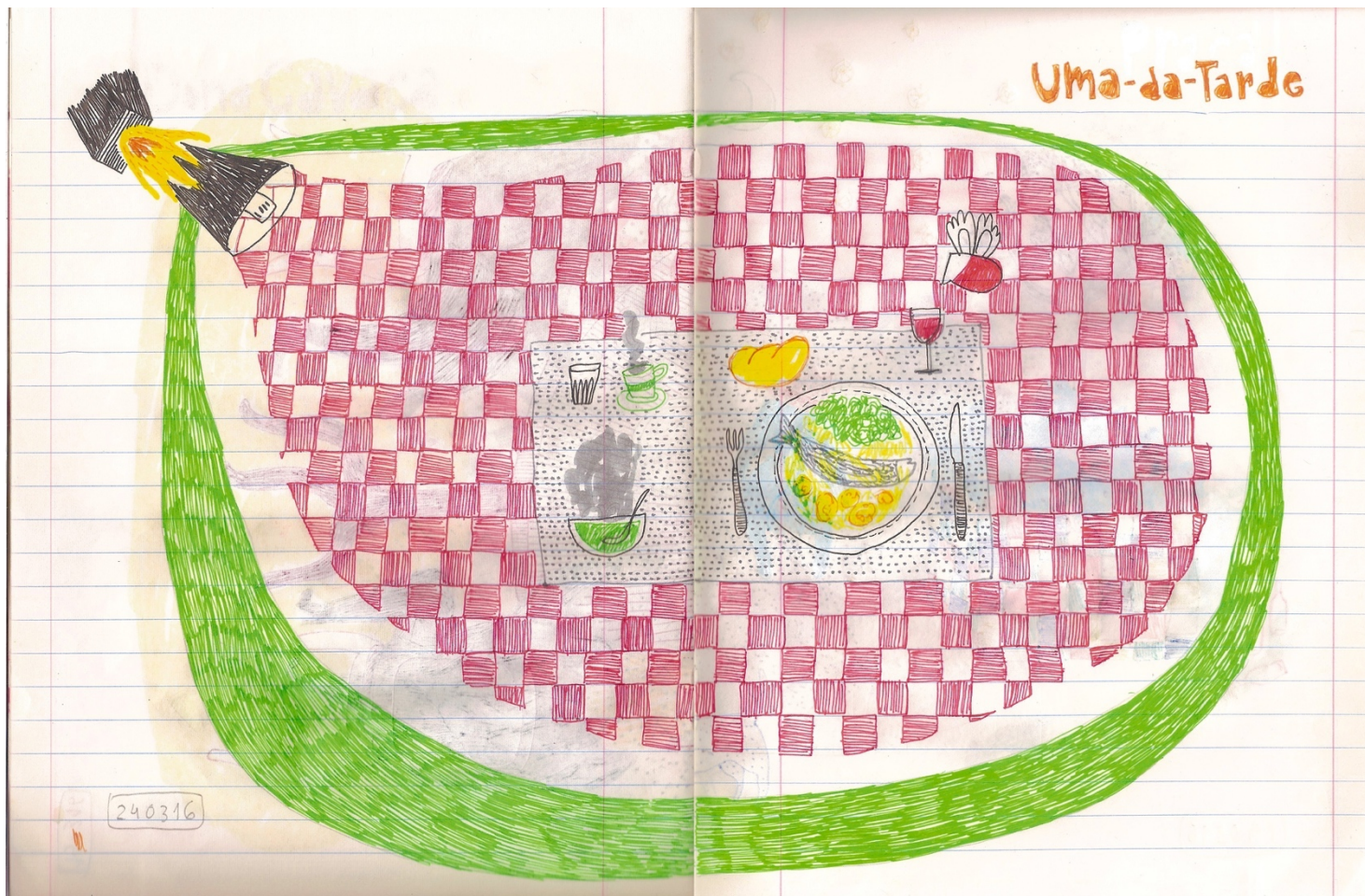


Figura 46 - Filipa Pontes, *DA: Caldas Da Rainha*, 2015-2016. Desenho 14/17



Figura 47 - Filipa Pontes, *DA: CaldasDaRainha*, 2015-2016. Desenho 15/17



Figura 48 - Filipa Pontes, *DA: Caldas Da Rainha*, 2015-2016. Desenho 16/17

**Caldas da Rainha** É A CIDADE ONDE VIVI DURANTE 8 ANOS, ENTRE 1997 E 2004 ENQUANTO ESTUDANTE E DEPOIS INICIANDO A VIDA PROFISSIONAL. EM 2005 REGRESSO AO OESTE DE PORTUGAL COM O INTUÍTO DE ENCONTRAR REFUGIO PARA DAR SEGUIMENTO AO PROGRAMA DE TRABALHO PROPOSTO PARA O SEGUNDO ANO DO DOUTORAMENTO. **VOLTAR É SEMPRE CHEGAR DE NOVO**; REVISITAR OS ESPAÇOS; REENCONTRAR PESSOAS E SOBRETUDO CRIAR NOVAS ROTINAS QUE PASSAM A INTEGRAR AS DINÂMICAS PROPRIAS DA CIDADE. MUITA COISA MUDOU NESTES ÚLTIMOS 12 ANOS EM CALDAS DA RAINHA, MAS TAMBÉM A MINHA PERSPECTIVA SOBRE O MUNDO É OUTRA, INFLUENCIANDO E CONDUZINDO A UMA NOVA FORMA DE VIVER A CIDADE.

CRIAR UM LIVRO DE ARTISTA PARA DICIONÁRIO DE ARTISTA EM CALDAS DA RAINHA SURGE COMO UMA AUTOPROPOSTA DESAFIANTE: DESTA VEZ VIREI PARTIR DO CONFRONTO ENTRE A MEMÓRIA DA VIVÊNCIA ANTERIOR E A NOVA REALIDADE QUOTIDIANA NA CIDADE, COMO BASE PARA REFLECTIR SOBRE A SOCIEDADE CALDENSA NA SUA DIMENSÃO HUMANA, SOCIAL, CULTURAL E POLITICA; E COMO SEMPRE O DESENHO É A LINGUAGEM PARA TRADUZIR ESSAS REFLEXÕES.

A OBRA FOI INICIADA COM A COMPRA DE UM CADEIRO NUMAS LIVRARIAS DA CIDADE, ESCOLHI O QUE ME PARECEU MAIS ESPECIAL PARA CONTER A LISTA POETICA DE IMAGENS QUE DA A CONHECER A EXPERIÊNCIA DO LUGAR EM CALDAS DA RAINHA: UMA INTERPRETAÇÃO SUBJECTIVA E SENSÍVEL DA CIDADE PARTINDO DAS VIVÊNCIAS QUOTIDIANAS. UMA CONTRIBUIÇÃO PARA O EXERCÍCIO DE COMPREENSÃO E (AUTO) CONHECIMENTO DAS RELAÇÕES HUMANAS CONTEMPORÂNEAS.

080416

Figura 49 - Filipa Pontes, DA: CaldasDaRainha, 2015-2016. Desenho 17/17

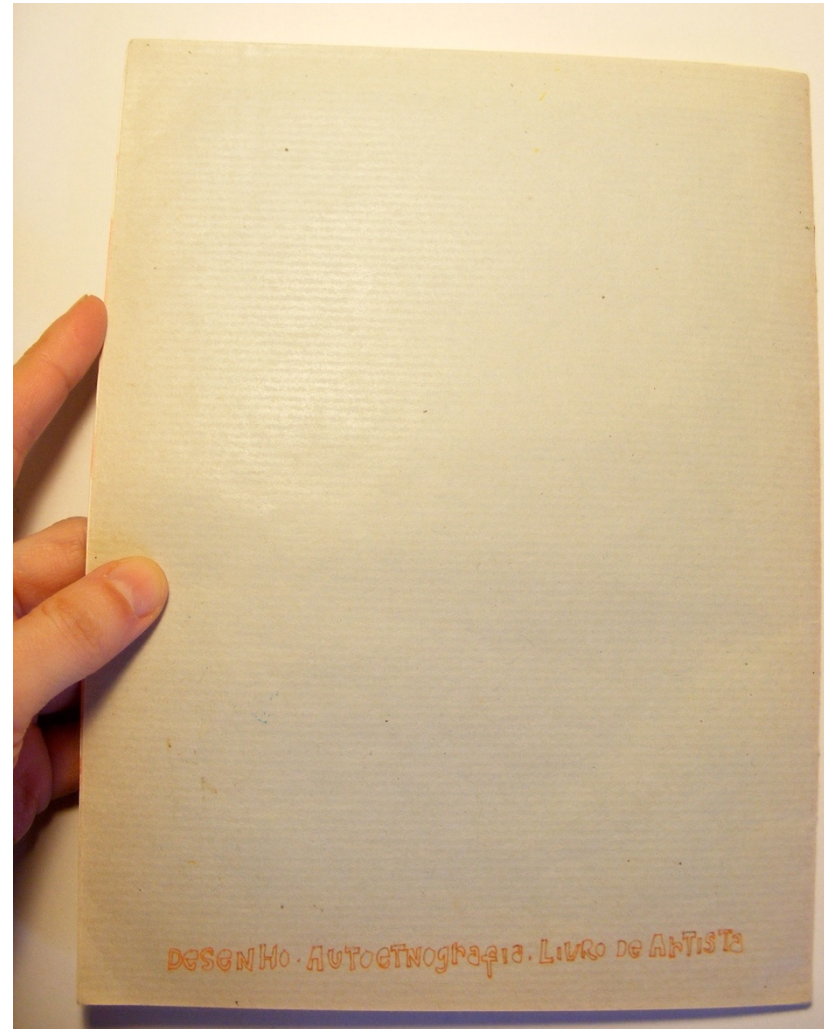


Figura 50 - Filipa Pontes, *DA: CaldasDaRainha*, 2015-2016. Contracapa

### **1.3 *DicionáriosDeArtista:Shanghai***

Realizado em Xangai (China) entre maio e julho de 2016.

Composto por 15 desenhos.

Materiais: canetas de feltro e gel sobre caderno.

Dimensões: 158 x 212 cm (fechado), 316 x 212 cm (aberto).

40 exemplares assinados e numerados, edição de autor.

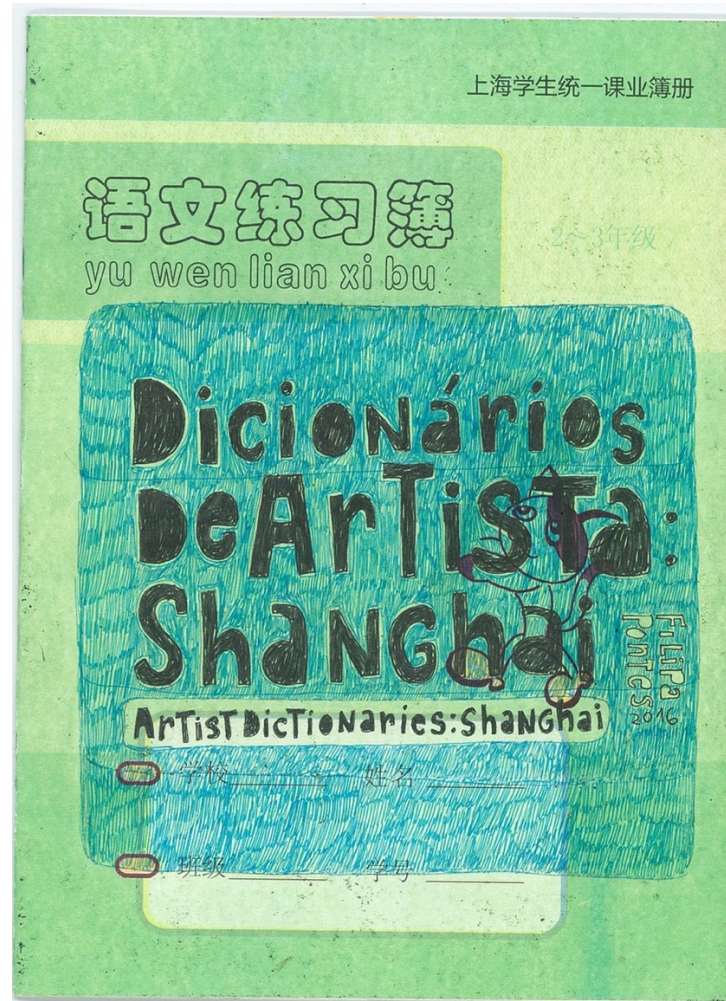


Figura 51 - Filipa Pontes, *DA:Shanghai*, 2016. Capa



Figura 52 - Filipa Pontes, *DA:Shanghai*, 2016. Desenho 1/15

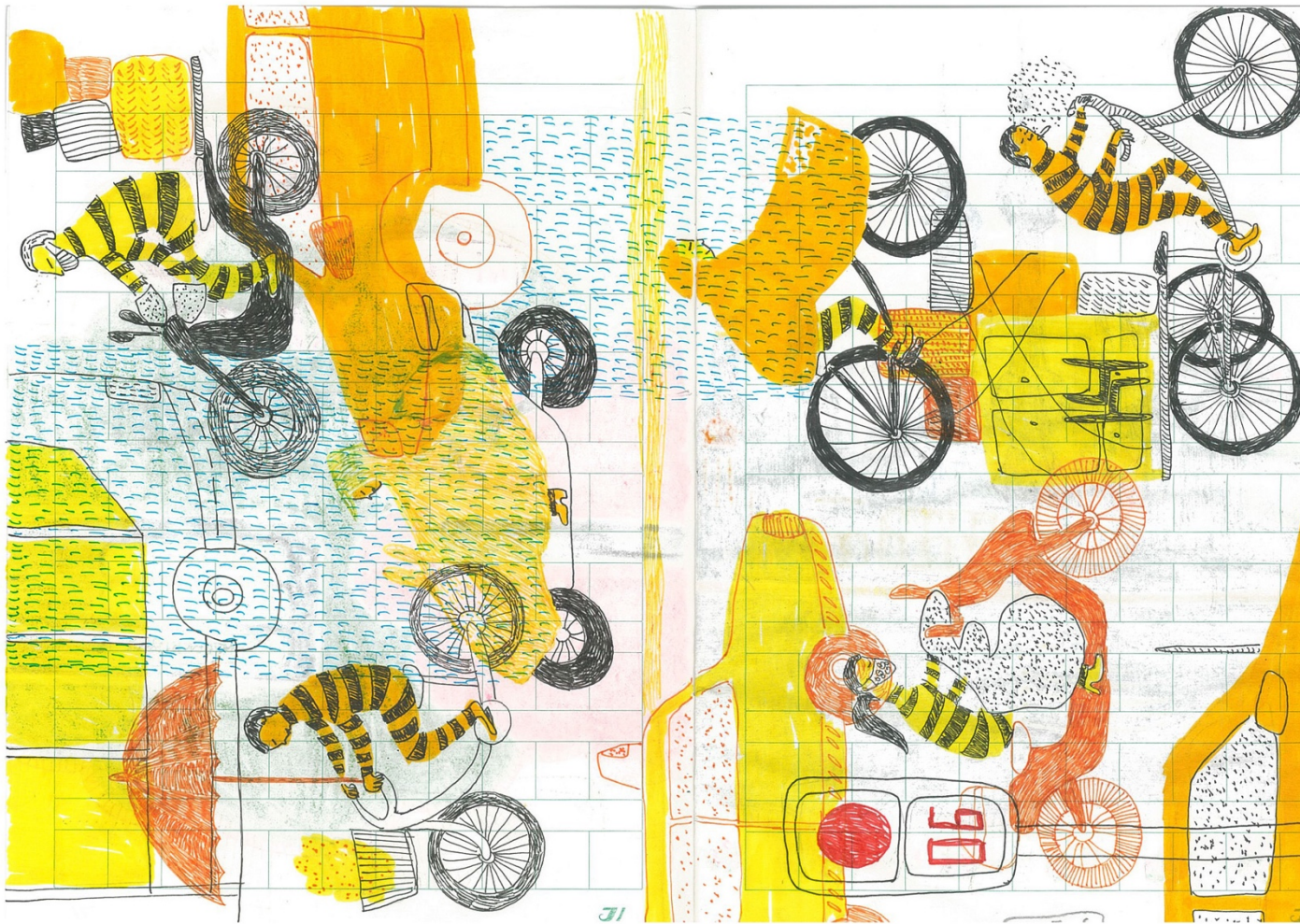


Figura 53 - Filipa Pontes, *DA:Shanghai*, 2016. Desenhos 2/15

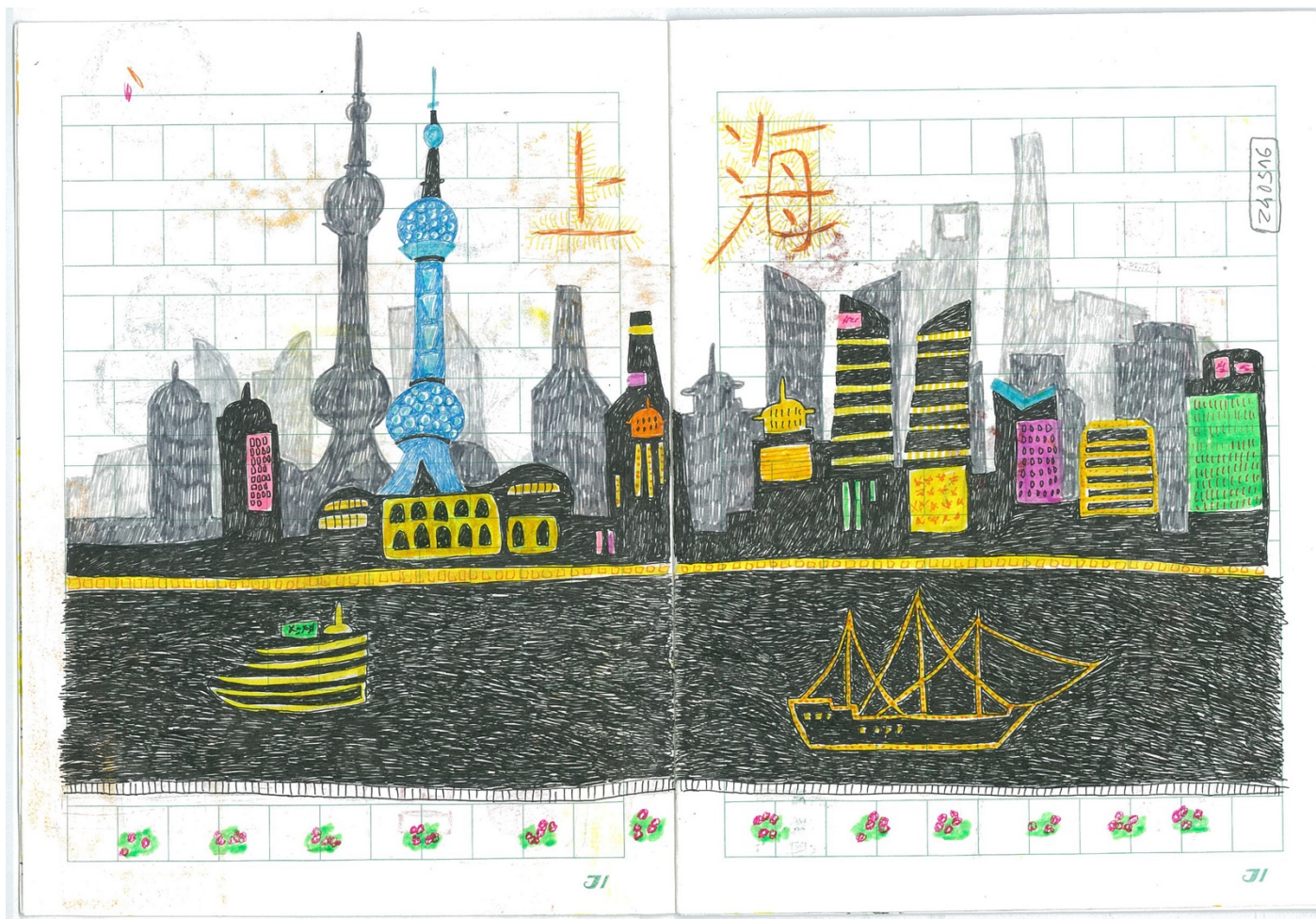


Figura 54 - Filipa Pontes, DA:Shanghai, 2016. Desenho 3/15

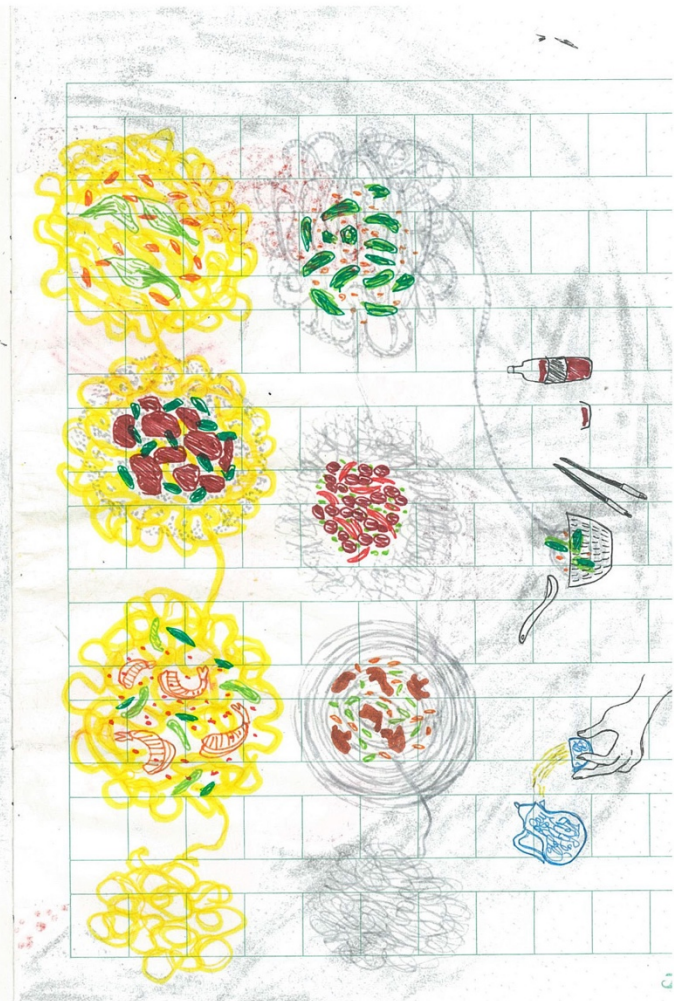
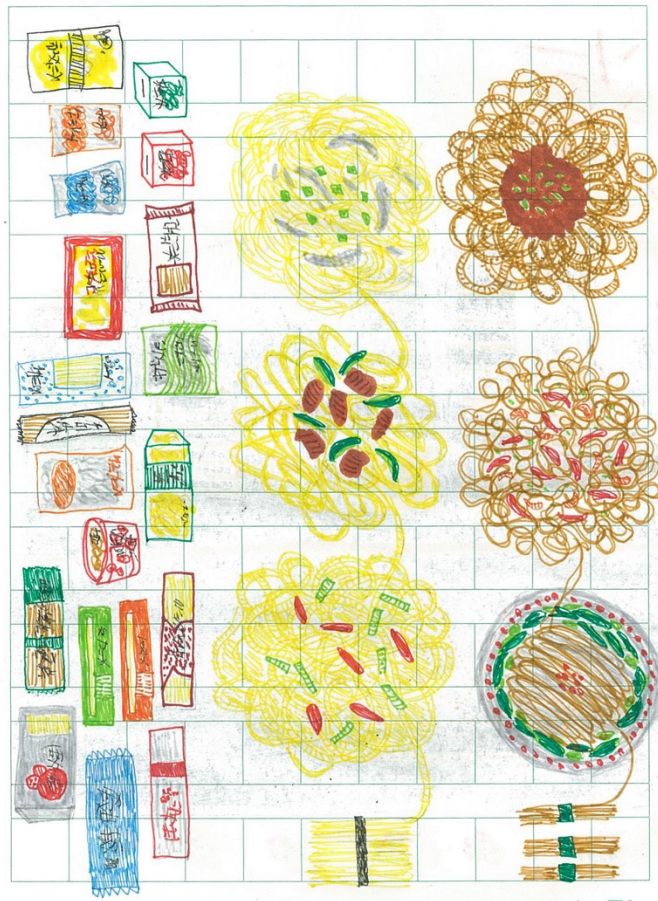


Figura 55 - Filipa Pontes, *DA:Shanghai*, 2016. Desenho 4/15

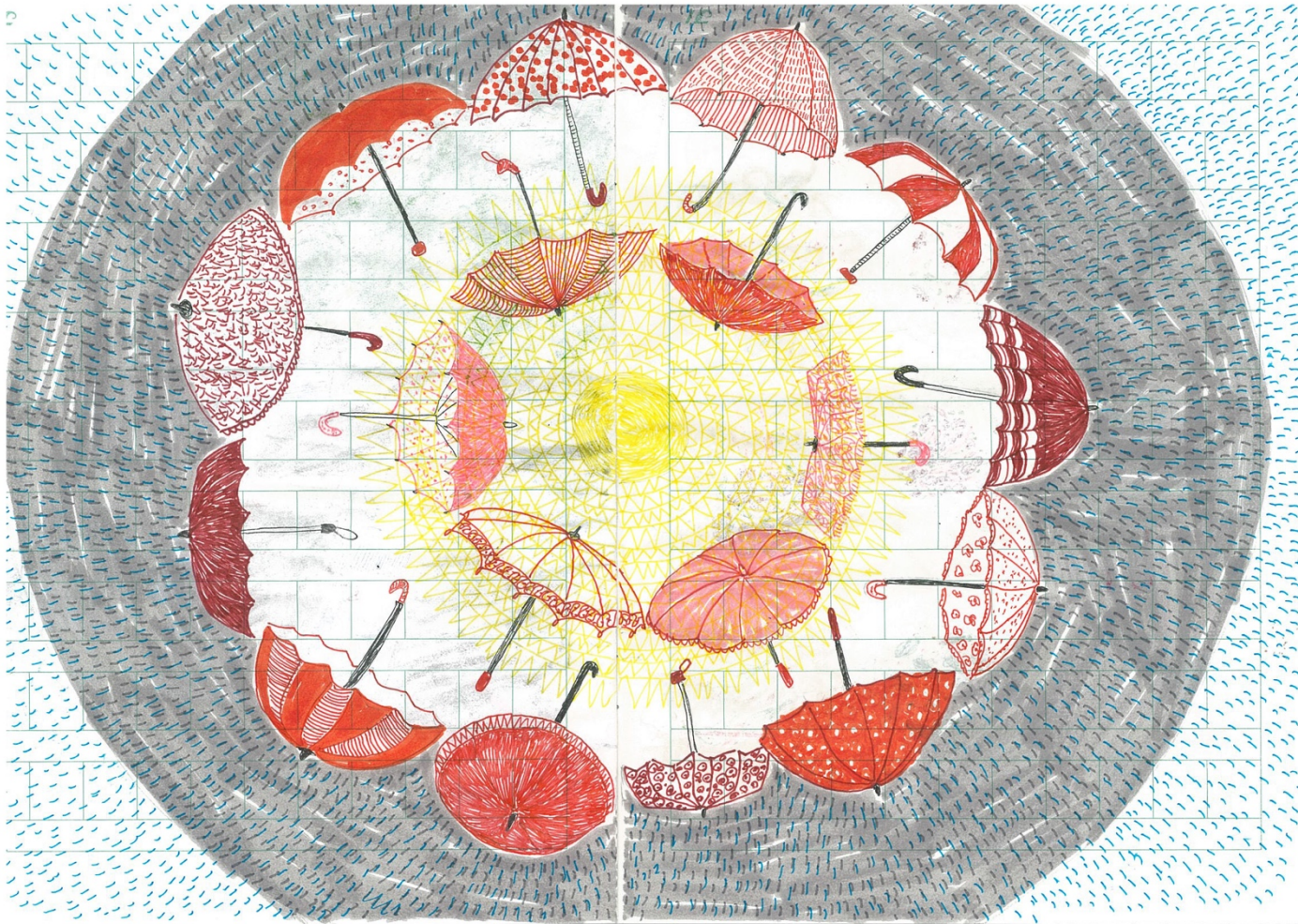


Figura 56 - Filipa Pontes, *DA:Shanghai*, 2016. Desenho 5/15

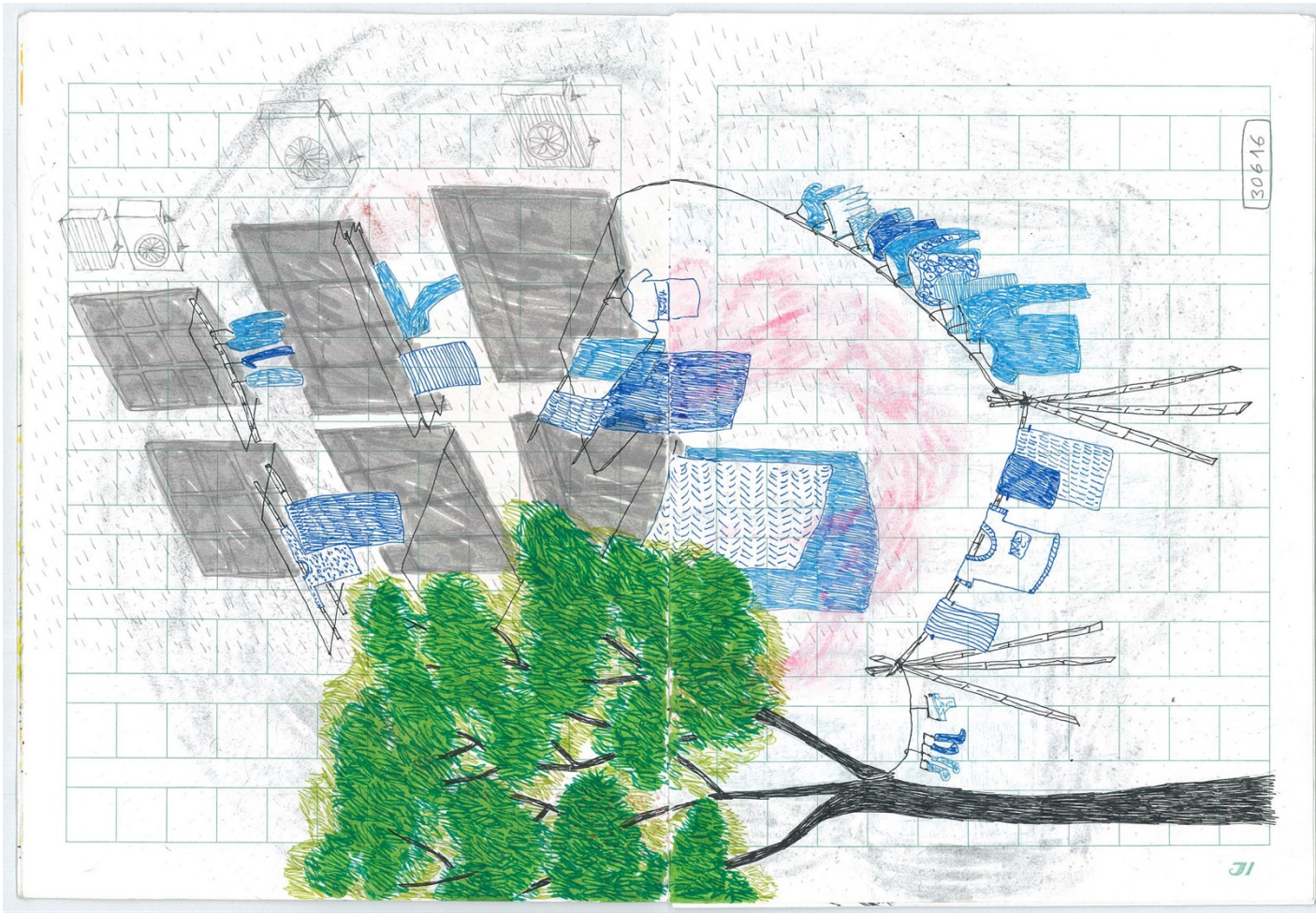


Figura 57 - Filipa Pontes, *DA:Shanghai*, 2016. Desenho 6/15

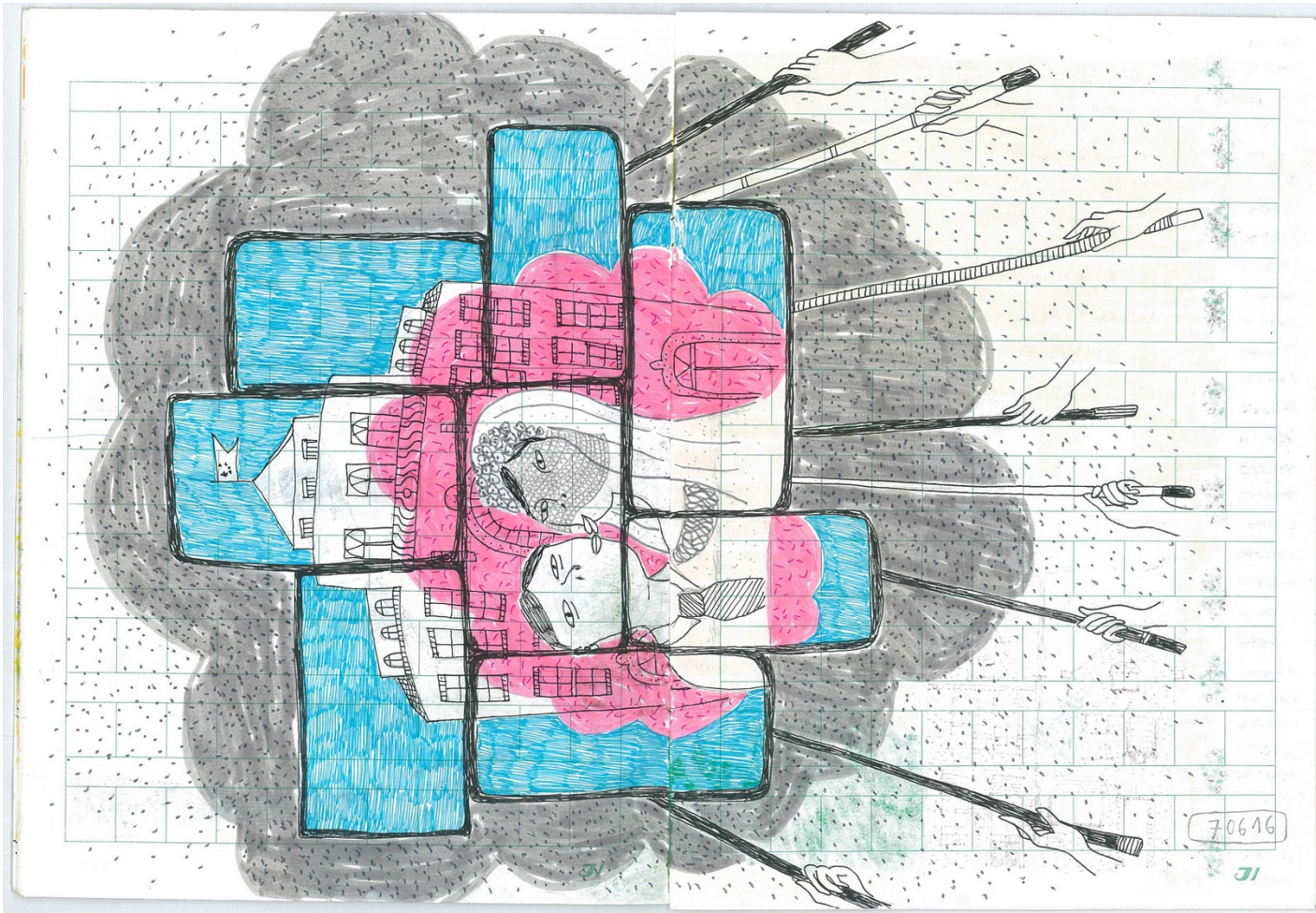


Figura 58 - Filipa Pontes, *DA:Shanghai*, 2016. Desenho 7/15

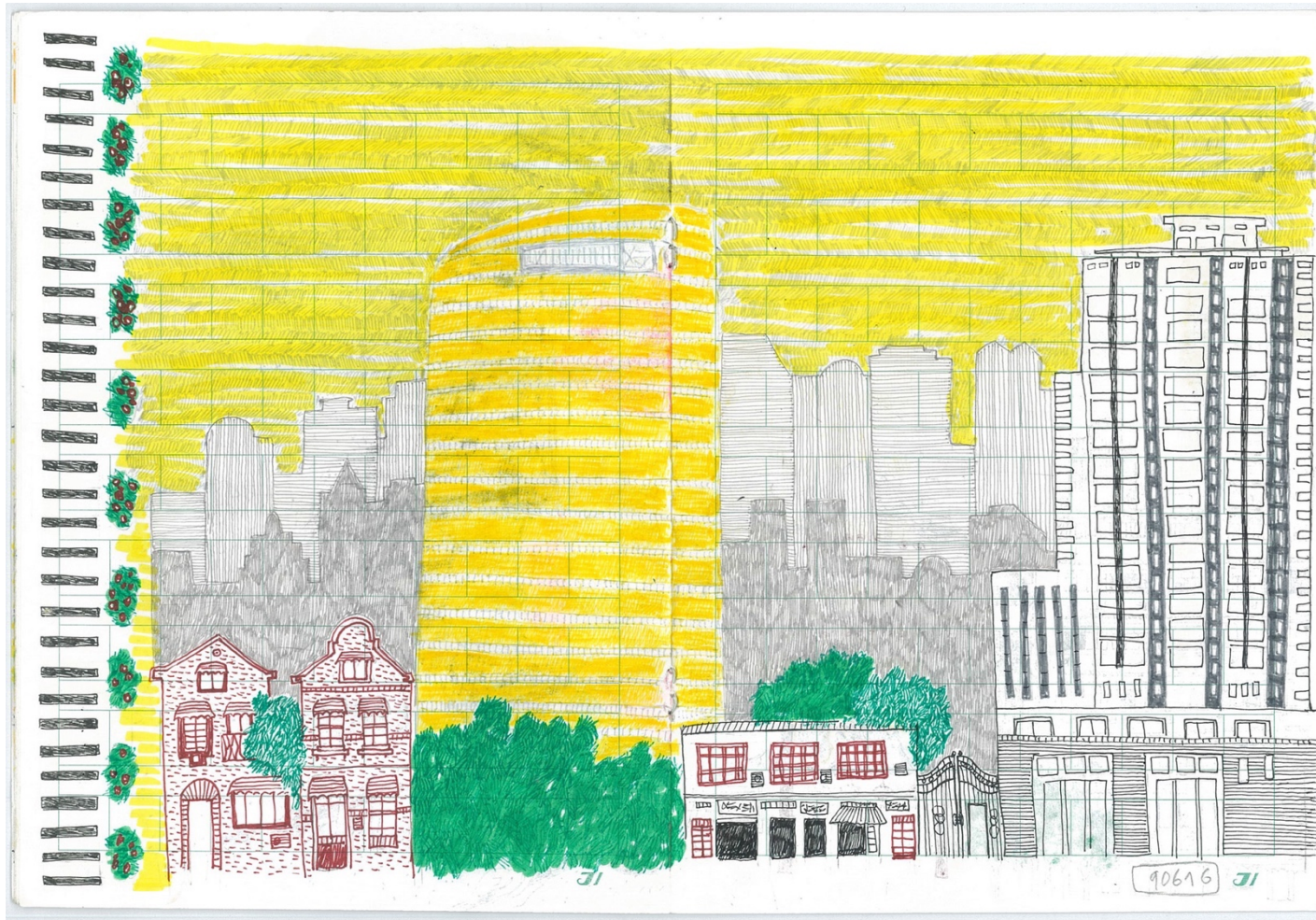


Figura 59 - Filipa Pontes, *DA:Shanghai*, 2016. Desenho 8/15

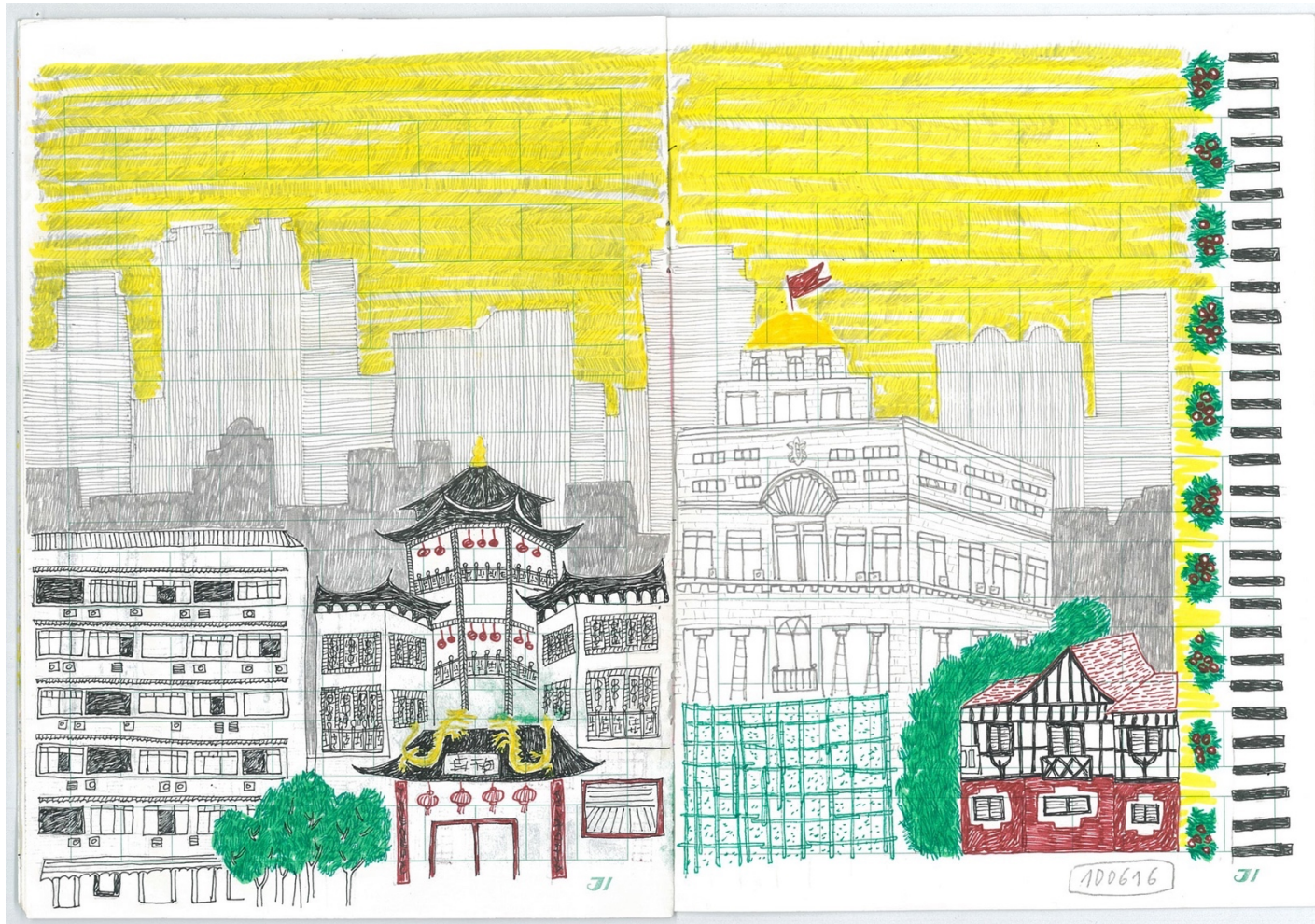


Figura 60 - Filipa Pontes, *DA:Shanghai*, 2016. Desenho 9/15

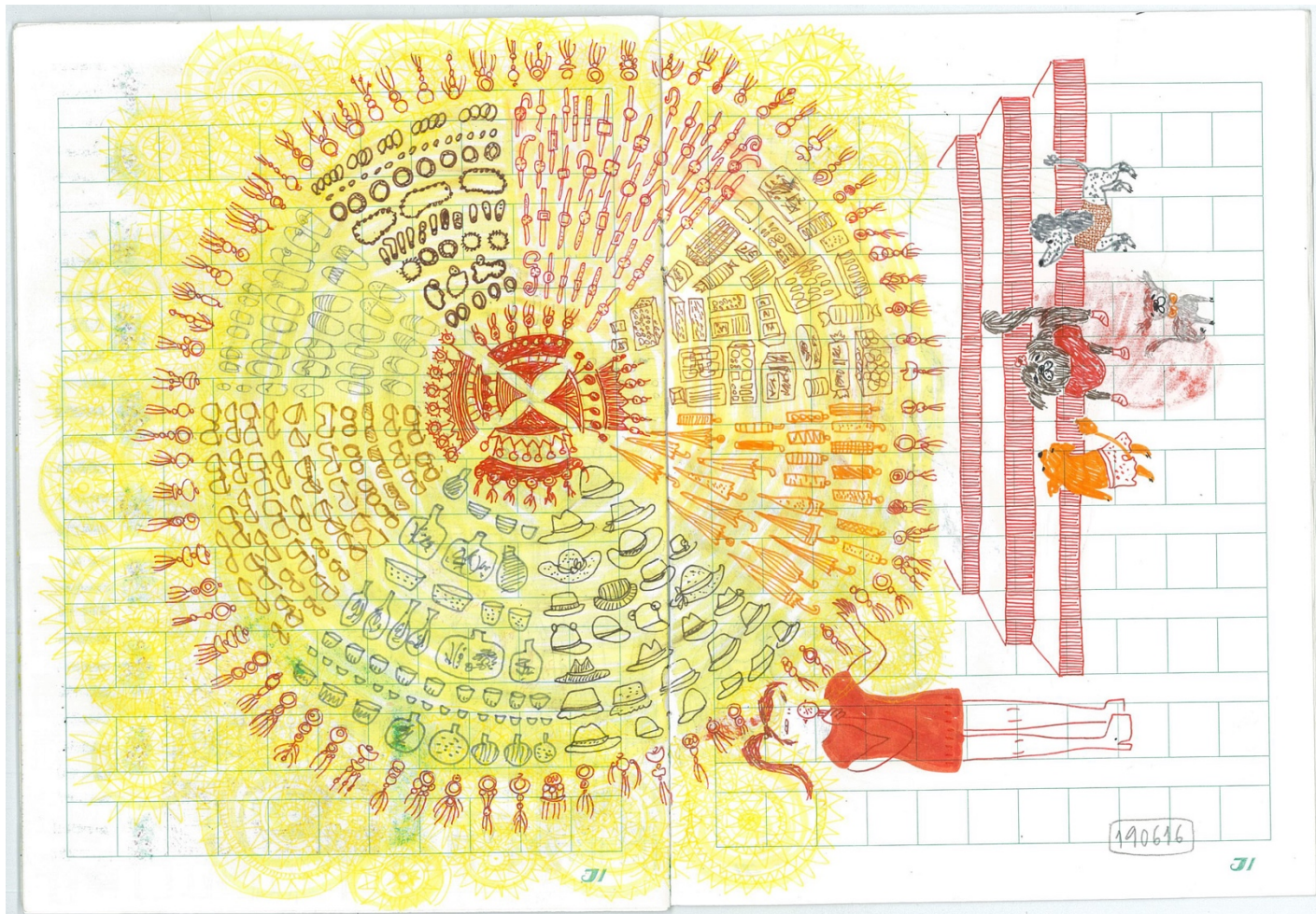


Figura 61 - Filipa Pontes, *DA:Shanghai*, 2016. Desenho 10/15



Figura 62 - Filipa Pontes, *DA:Shanghai*, 2016. Desenho 11/15

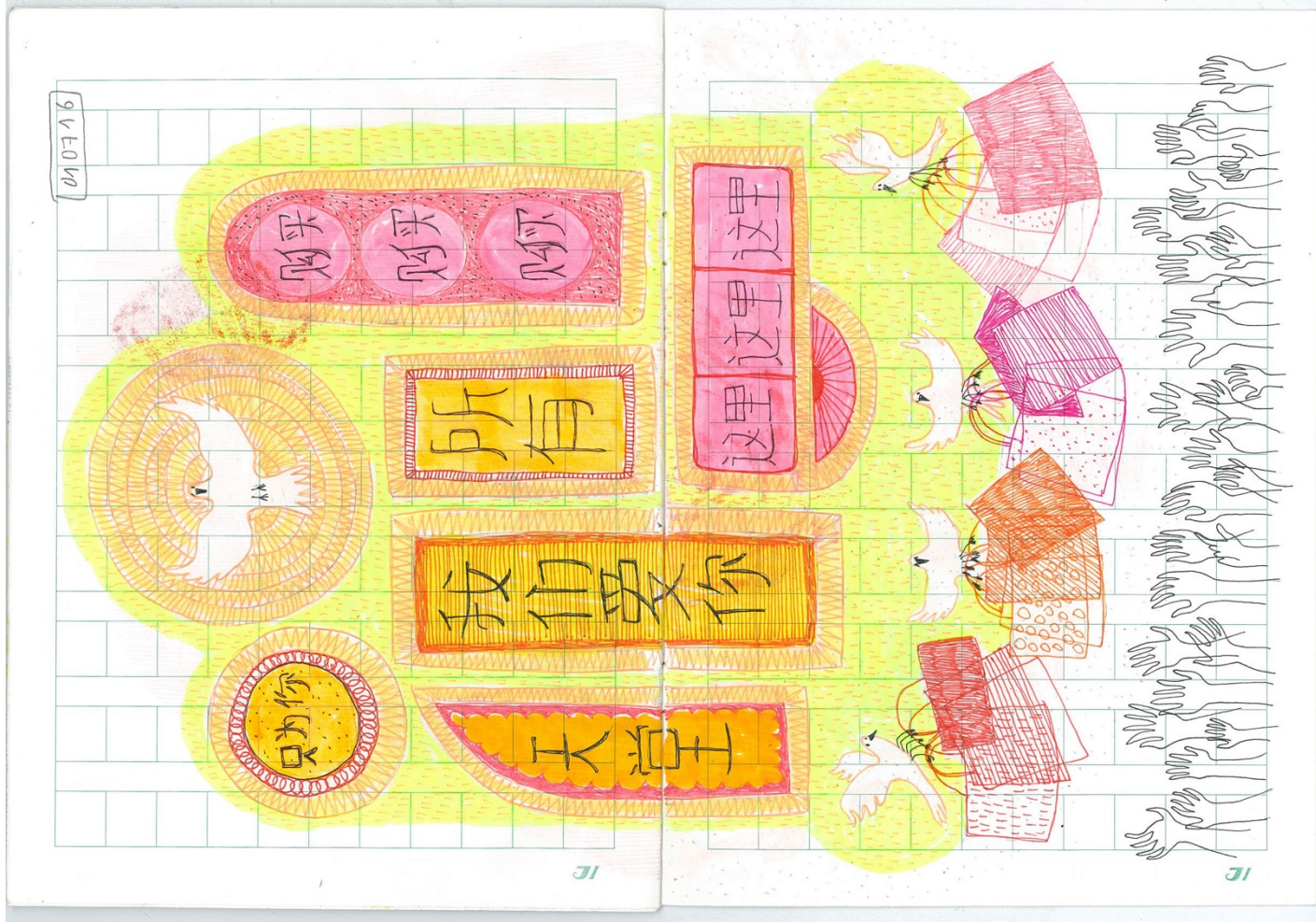


Figura 63 - Filipa Pontes, *DA:Shanghai*, 2016. Desenho 12/15

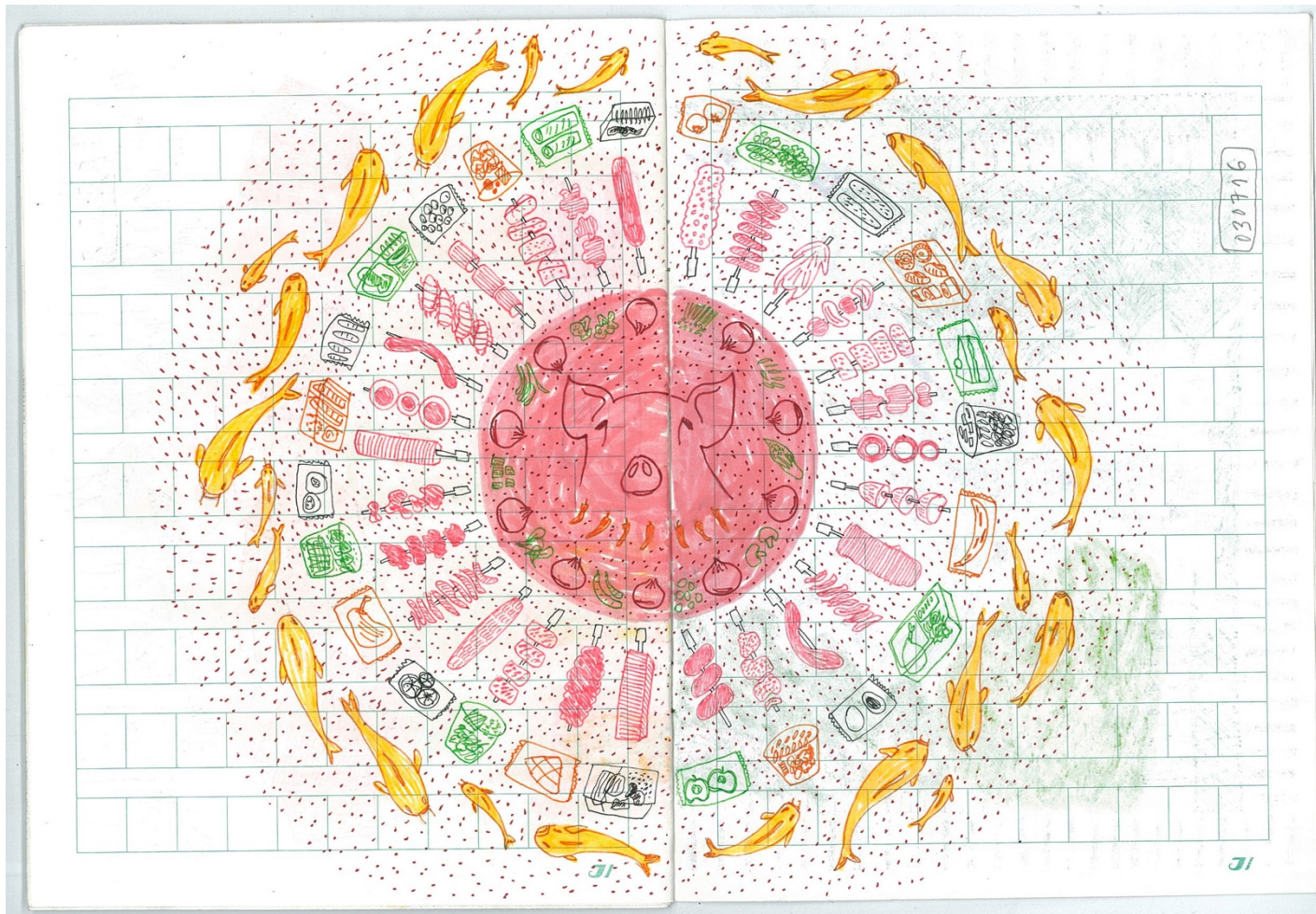


Figura 64 - Filipa Pontes, *DA:Shanghai*, 2016. Desenho 13/15



Figura 65 - Filipa Pontes, *DA:Shanghai*, 2016. Desenho 14/15

DICIONÁRIOS DE ARTISTA: SHANGAI FAZ PARTE DO PROJECTO  
 DICIONÁRIOS DE ARTISTA, UM CONJUNTO DE "DICIONÁRIOS" VISUAIS  
 SOBRE A MINHA EXPERIÊNCIA E PESQUISA CULTURAL, EM  
 DIVERSOS LUGARES DO MUNDO.  
 USANDO A AUTOETNOGRAFIA COMO PROCESSO DE PESQUISA,  
 O PROJECTO EM XANGAI PROPÕE INVESTIGAR SOBRE AS FORMAS  
 DE APROXIMAÇÃO, ADAPTAÇÃO E (RE) CONHECIMENTO A UMA REALIDADE  
 DESCONHECIDA. DESCONHECIDA NÃO SÓ DO PONTO DE VISTA  
 DA PRÓPRIA CULTURA ORIENTAL, MAS TAMBÉM, DESCOBERTA NO  
 SENTIDO DE AUTO-CONHECIMENTO SOBRE A FORMA COMO IR  
 TRANSFORMAR O MEU QUOTIDIANO. (RE) CONHECIMENTO, NA MEDIDA  
 EM QUE A "EXPERIÊNCIA" DO LUGAR INTEGRA NÃO SÓ OS ELEMENTOS  
 DA NOVA REALIDADE, INCLUI TODA A MEMÓRIA E REFERÊNCIAS DE  
 VIVÊNCIAS NOUTROS CONTEXTOS GEOGRÁFICOS E TAMBÉM A HERANÇA  
 CULTURAL PORTUGUESA, NA MANEIRA DE OBSERVAR E VIVENCIAR  
 XANGAI.  
 AS IMAGENS SÃO REFLEXÕES GRÁFICAS SOBRE ESSA EXPERIÊNCIA.  
 A OBRA RESULTA DE UMA INTERPRETAÇÃO CRIATIVA, CRÍTICA E  
 REFLEXIVA SOBRE AS ESPECIFICIDADES DO LUGAR (XANGAI), NA  
 DIMENSÃO SOCIAL, CULTURAL E POLÍTICA, FOCADA NAS RELAÇÕES  
 HUMANAS E ESTRATÉGIAS DE SOBREVIVÊNCIA. O OBJECTIVO DO  
 PROJECTO É ILUMINAR QUESTÕES E REFLEXÕES SOBRE DETERMINADOS  
 ASPECTOS QUE CARACTERIZAM A CONDIÇÃO HUMANA NO MUNDO  
 CONTEMPORÂNEO.

060716

31



Figura 66 - Filipa Pontes, DA: Shanghai, 2016. Desenho 15/15

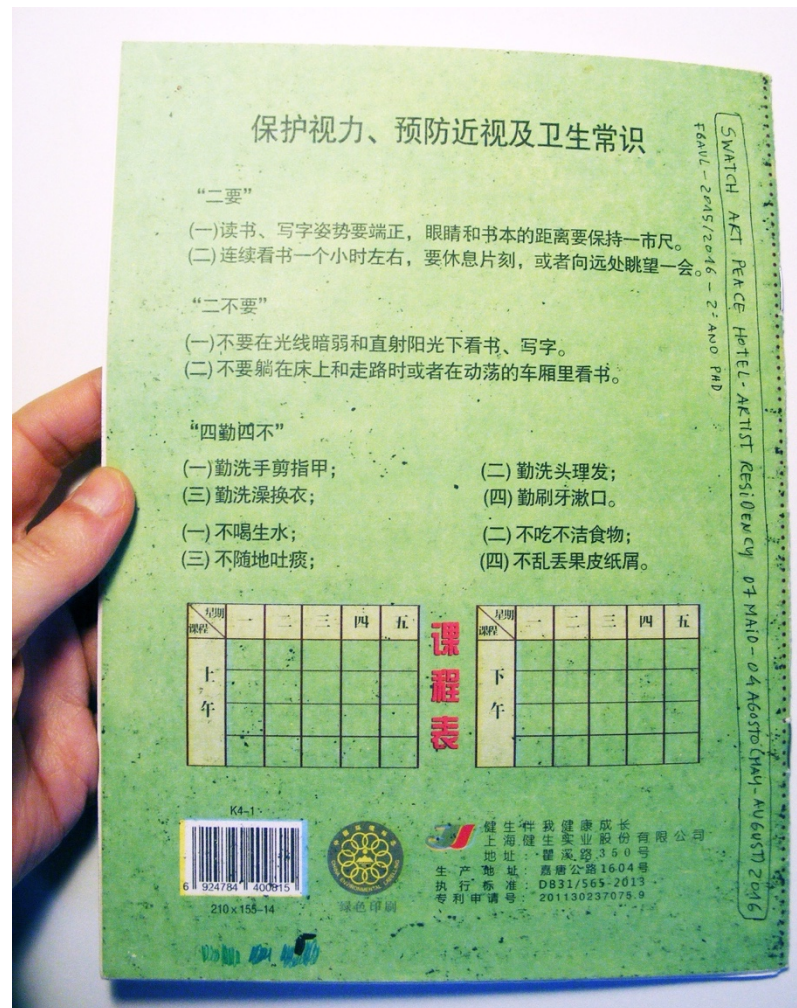


Figura 67 - Filipa Pontes, DA: Shanghai, 2016. Contracapa

#### **1.4 *Dicionários De Artista: Ålvik***

Realizado em Ålvik (Noruega) entre janeiro e março de 2018.

Composto por 11 desenhos.

Materiais: canetas de feltro e gel sobre caderno.

Dimensões: 172 x 211 cm (fechado), 344 x 211 cm (aberto).

Exemplar único.

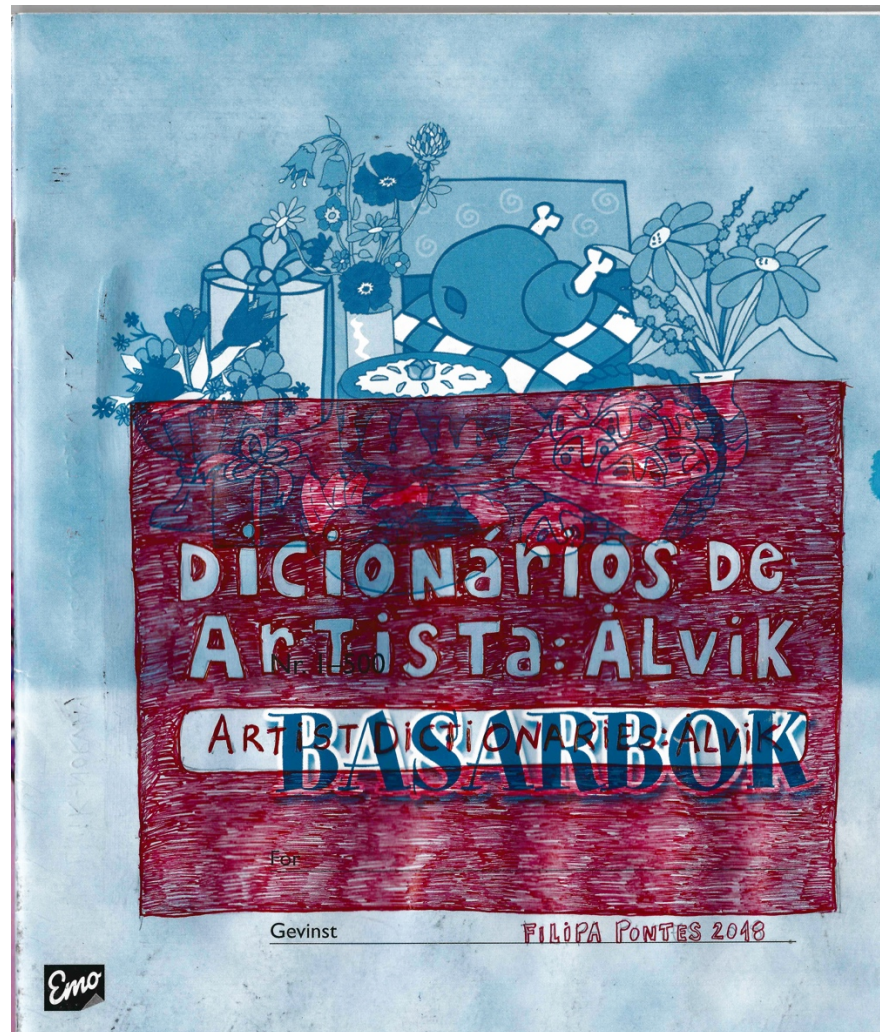


Figura 68 - Filipa Pontes, *DA: Álvik*, 2018. Capa

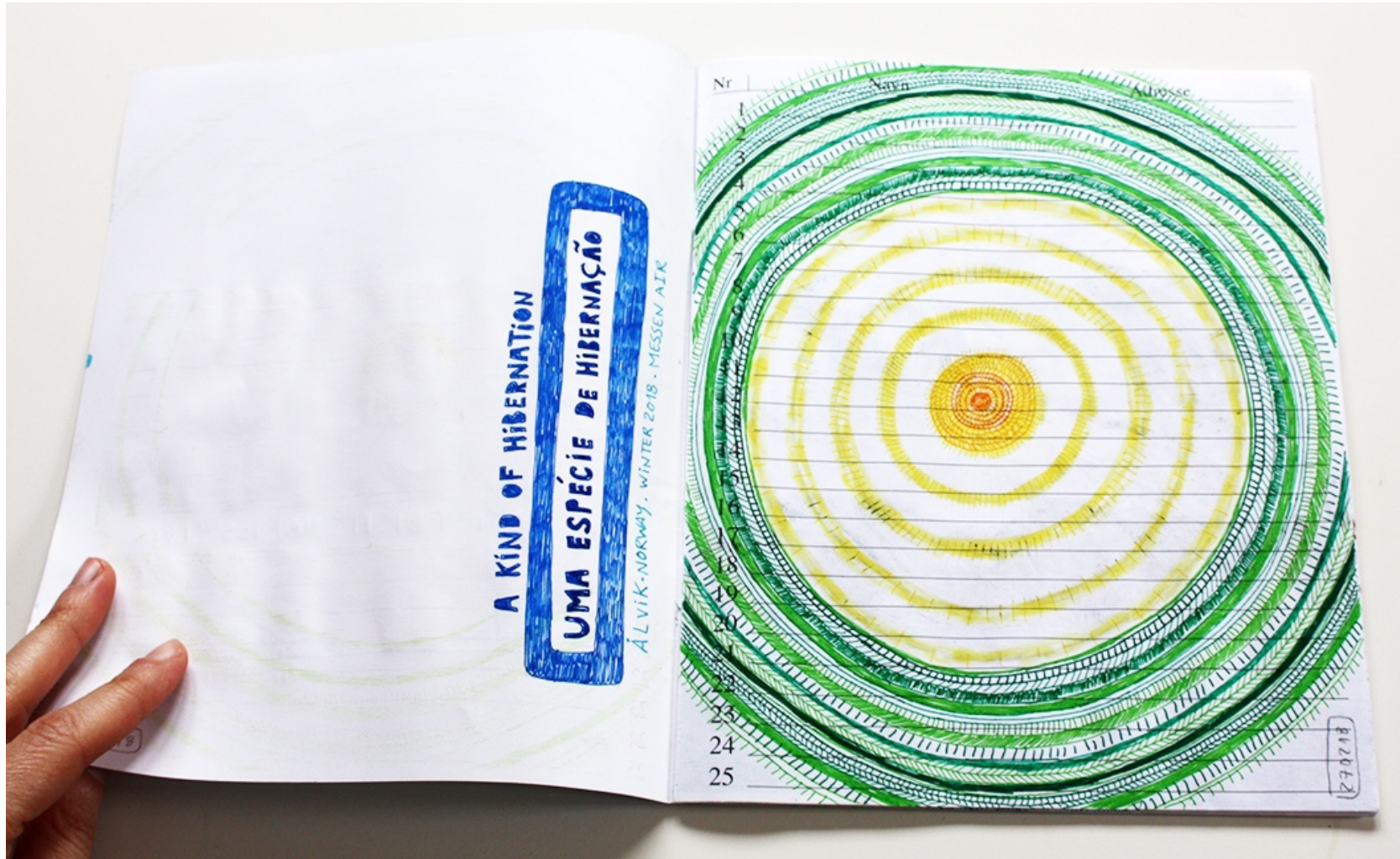


Figura 69 - Filipa Pontes, *DA:Álvik*, 2018. Desenho 1/11

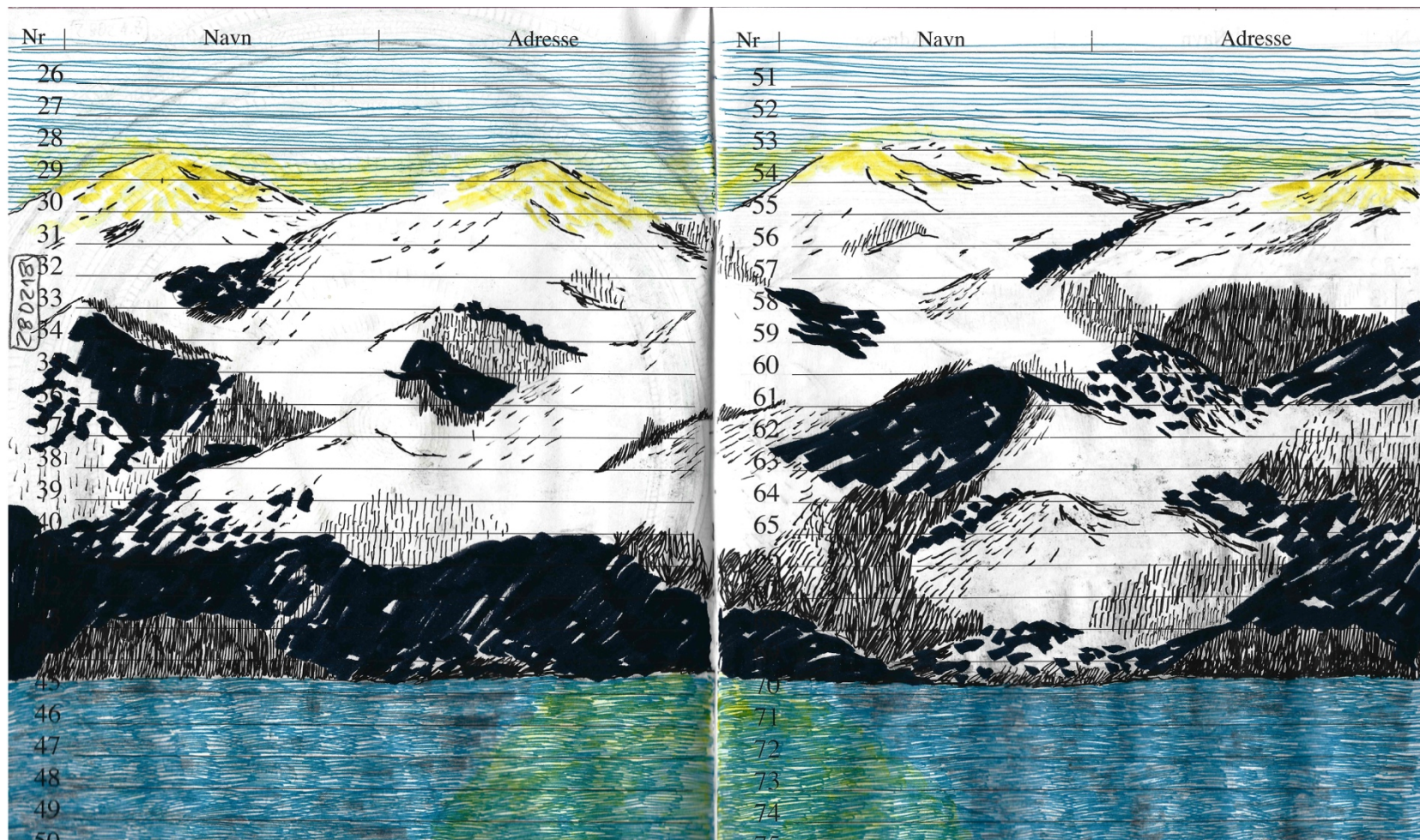


Figura 70 - Filipa Pontes, *DA:Álvik*, 2018. Desenho 2/11

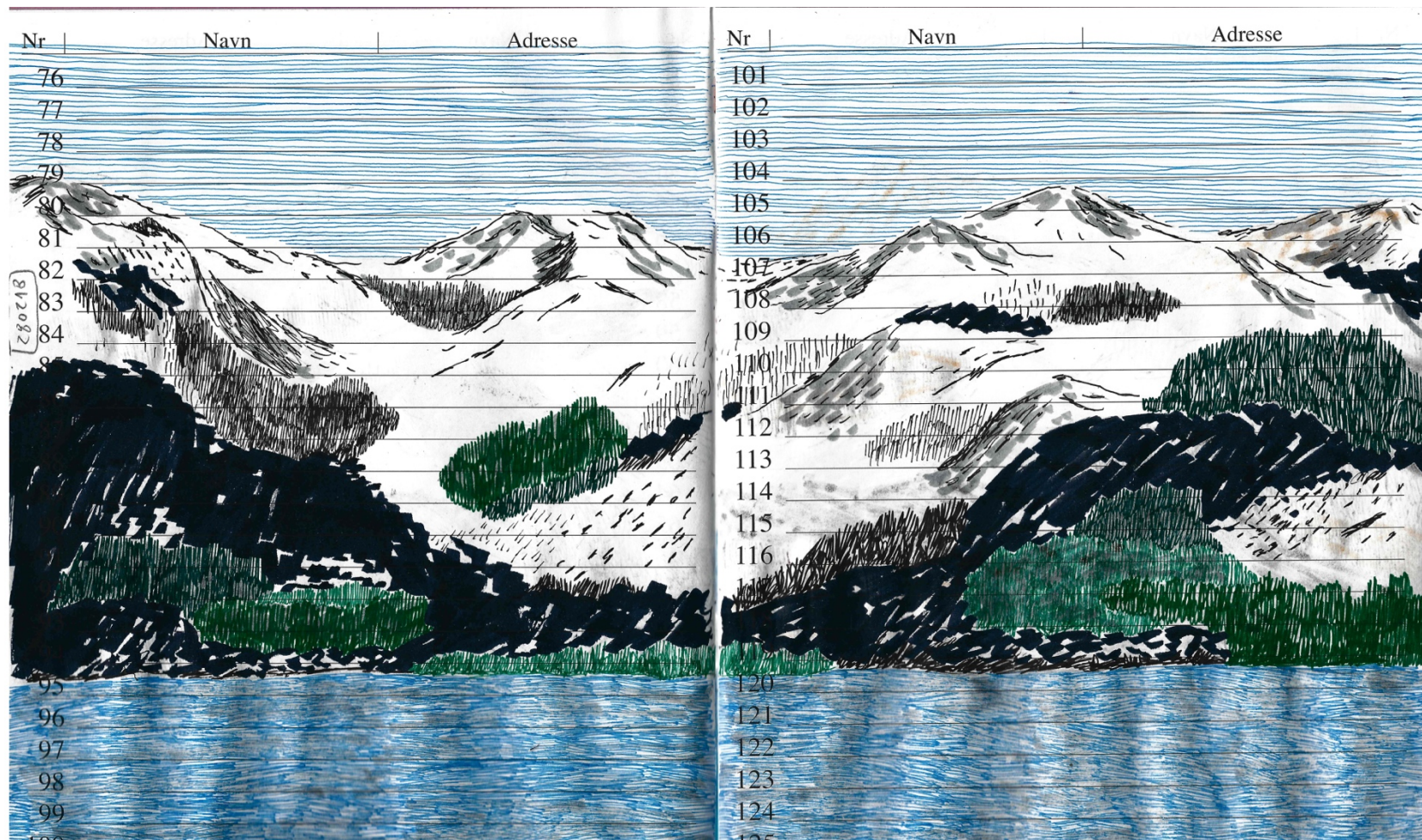


Figura 71 - Filipa Pontes, *DA:Álvik*, 2018. Desenho 3/11

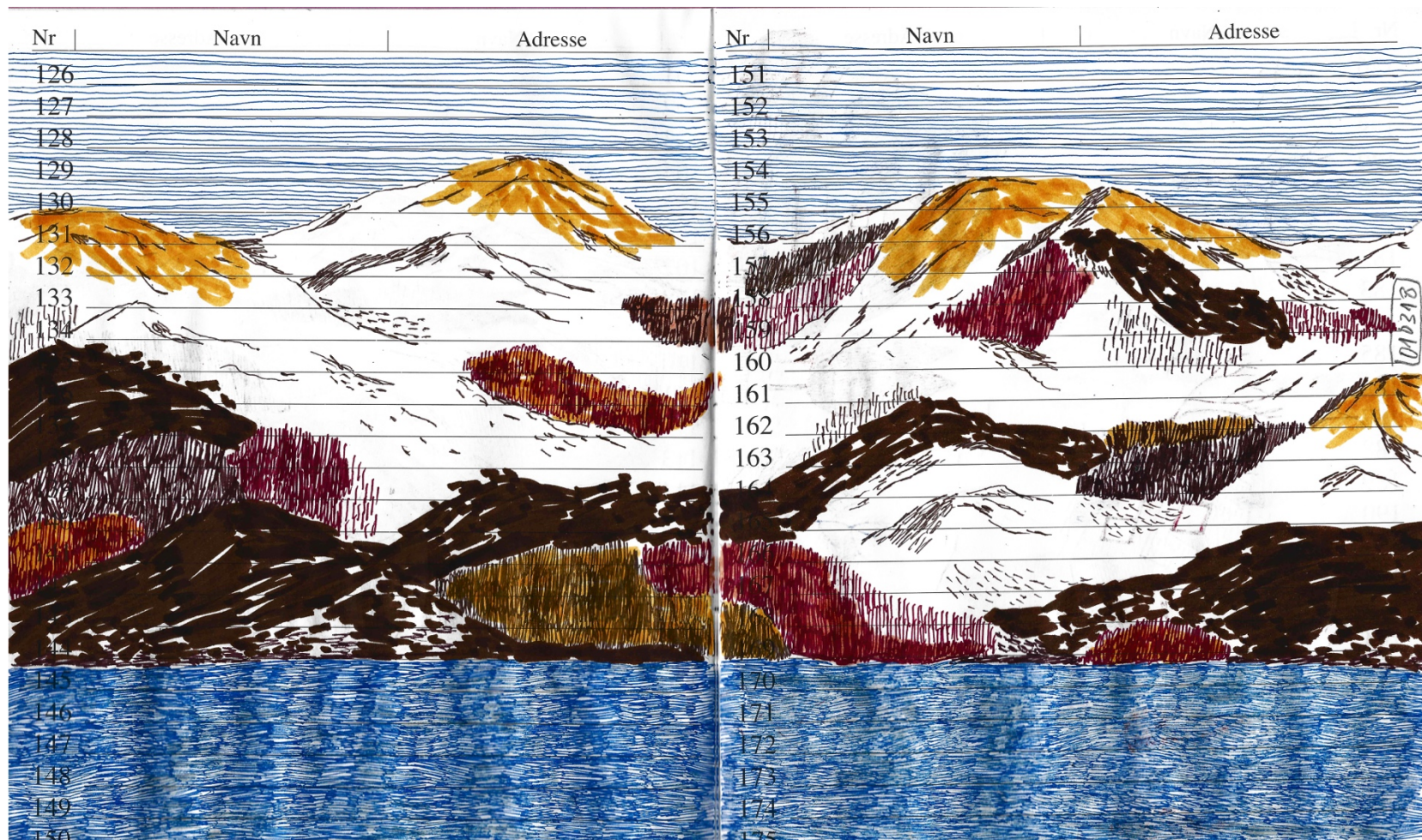


Figura 72 - Filipa Pontes, *DA:Álvik*, 2018. Desenho 4/11

Nr	Navn	Adresse	Nr	Navn	Adresse
176	28/5/2018		201		
177			202		
178			203		
179			204		
180			205		
181			206		
182			207		
183			208		
184			209		
185			210		
186			211		
187			212		
188			213		
189			214		
190			215		
191			216		
192			217		
193			218		
194			219		
195			220		
196			221		
197			222		
198			223		
199			224		
200			225		

Figura 73 - Filipa Pontes, DA:Álvik, 2018. Desenho 5/11

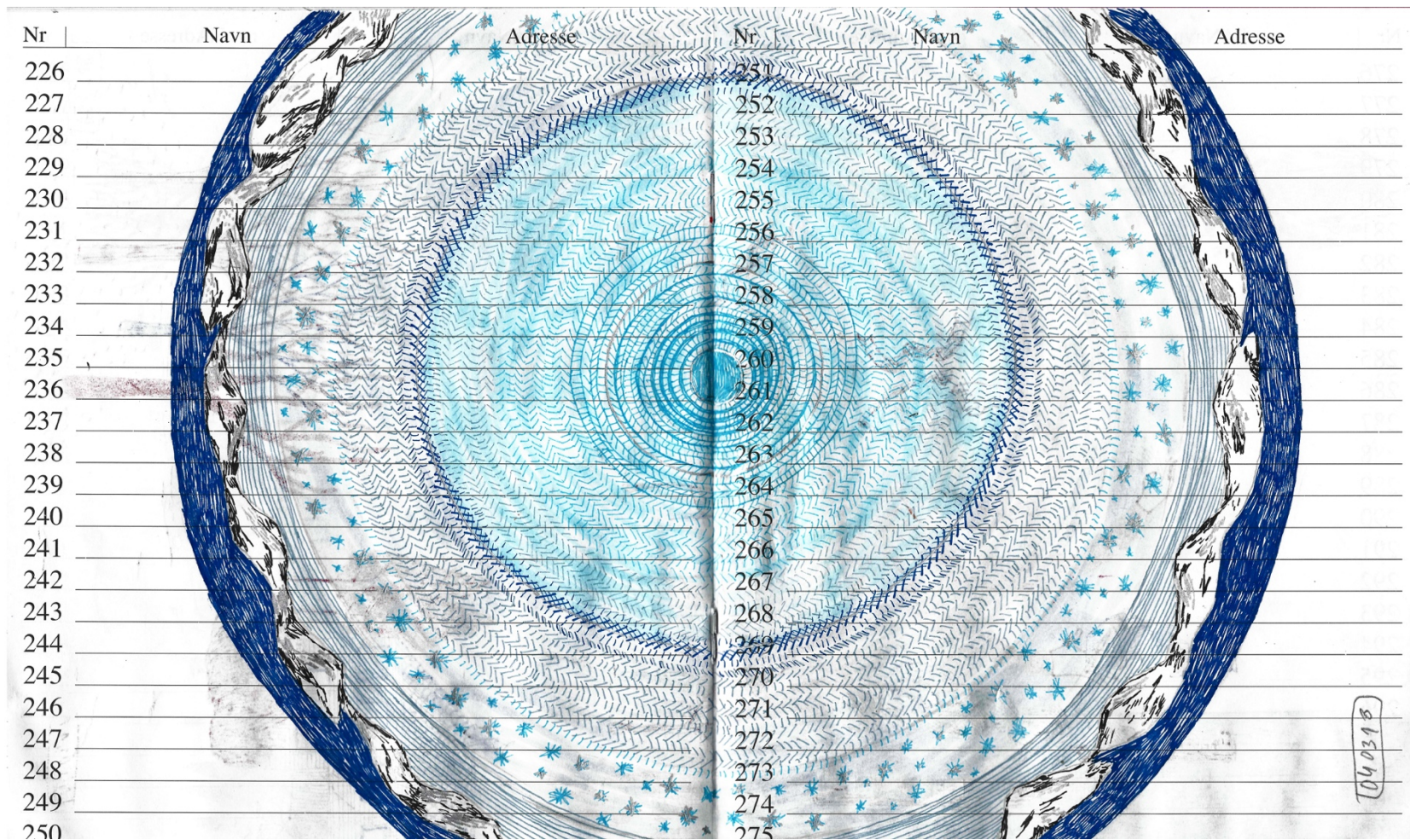


Figura 74 - Filipa Pontes, *DA:Álvik*, 2018. Desenho 6/11

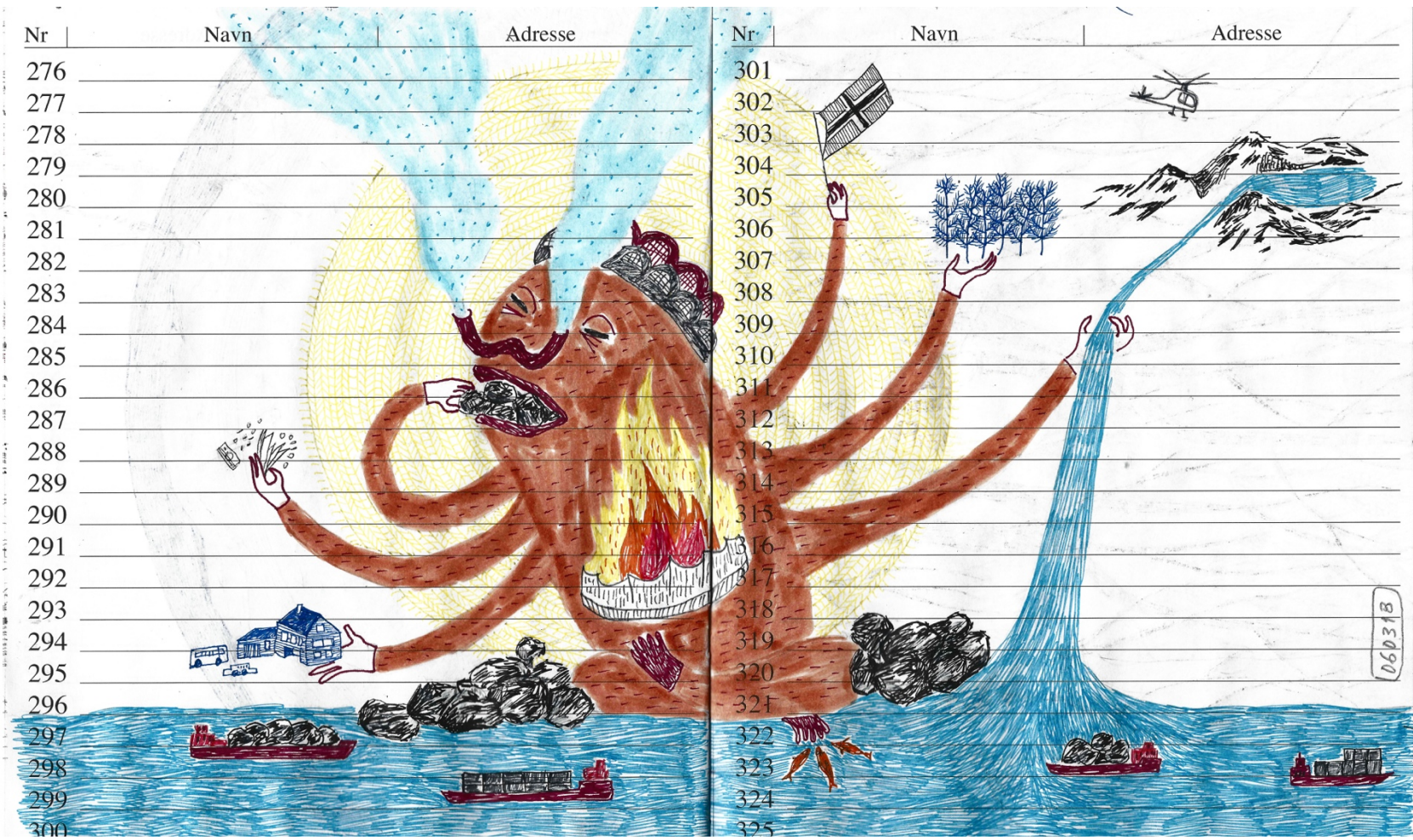


Figura 75 - Filipa Pontes, DA:Ålvik, 2018. Desenho 7/11



Figura 76 - Filipa Pontes, *DA:Álvik*, 2018. Desenho 8/11

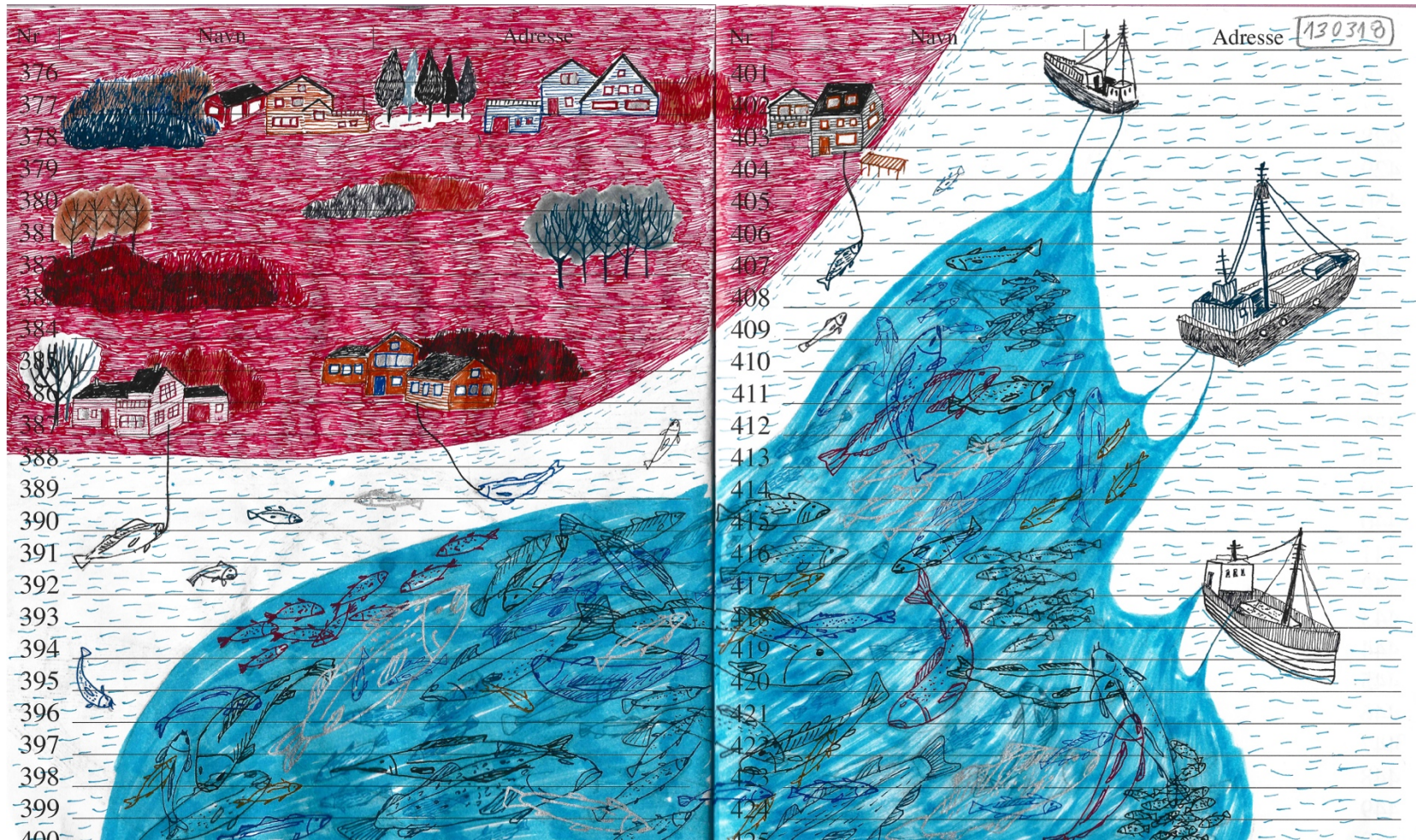


Figura 77 - Filipa Pontes, *DA:Álvik*, 2018. Desenho 9/11

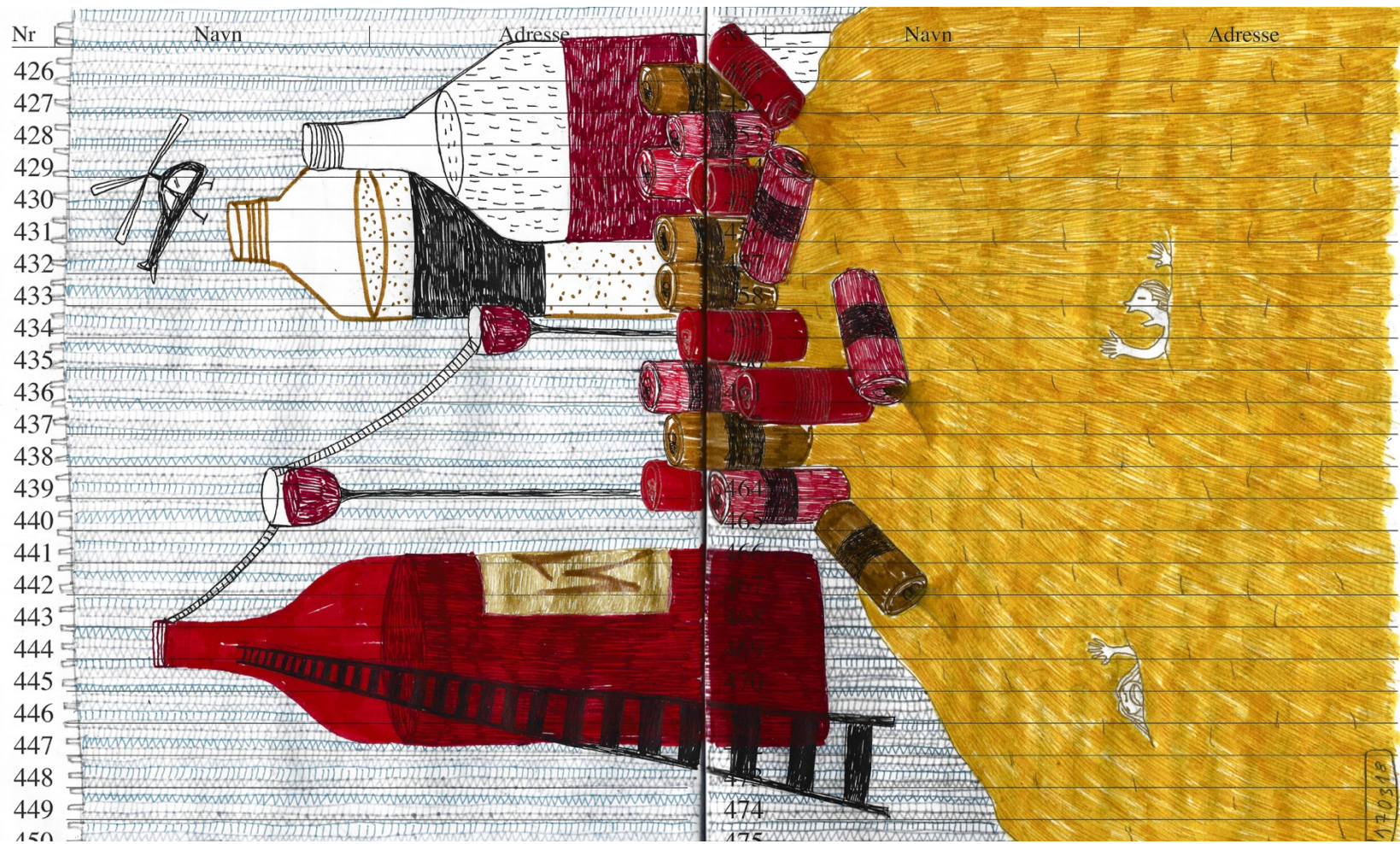


Figura 78 - Filipa Pontes, *DA:Álvik*, 2018. Desenho 10/11

Nr	Navn	Adresse
476		
477		
478		
479		
480		
481		
482		
483		
484		
485		
486		
487		
488		
489		
490		
491		
492		
493		
494		
495		
496		
497		
498		
499		
500		

ARTIST DICTIONARIES: ÅLVIK, IS PART OF THE ARTIST DICTIONARIES PROJECT, A SET OF SITE-SPECIFIC ARTIST BOOKS CREATED IN DIFFERENT PLACES AROUND THE WORLD. USING DRAWING AND AUTOETHNOGRAPHY AS A PROCESS OF INVESTIGATION AND REFLECTION, THEY PRESENT A PERSONAL, CRITICAL AND CREATIVE LOOK AT MY RELATIONSHIP WITH THE PLACE. THE RESEARCH FOR THE PROJECT IS FOCUSED ON HOW THE NEW CULTURE AND SOCIAL CONTEXT INFLUENCE, UPDATE AND MODIFY MY ROUTINE, SHAPE MY IDENTITY AND EXPAND A WAY OF UNDERSTANDING THE DILEMMAS OF CONTEMPORARY SOCIETY. LIVING IN ÅLVIK HAS PUT ME IN TOUCH WITH THE NORWEGIAN COUNTRYSIDE. INFLUENCED BY THE MAGNIFICENT LANDSCAPE OF THE FJORDS, THE COLD OF THE NORDIC WINTER AND SOME CONTACT WITH THE LOCAL POPULATION, THE EXPERIENCE IN ÅLVIK HAS BEEN A KIND OF WONDERFUL HIBERNATION.

13 03/18

• SPECIAL THANKS TO HANS PULLES, SIMONE HODY HANS AND JULIETTE ROXBOTTI, GRAHAM HURTOUGH, SEIRAN HYUNG, VIGOR BEGGEVIK AND THE BRIGHT SUN OF HORNDALENFJORD.

Figura 79 - Filipa Pontes, DA:Ålvik, 2018. Desenho 11/11



Figura 80 - Filipa Pontes, *DA: Ålvik*, 2018. Contracapa

## 1.5 *DicionáriosDeArtista:Alentejo*

Realizado em Portugal e Noruega entre abril de 2017 e junho de 2019.

Composto por 21 desenhos.

Materiais: canetas de feltro e gel sobre caderno.

Dimensões: 148 x 210 cm (fechado), 297 x 210 cm (aberto).

Exemplar único.

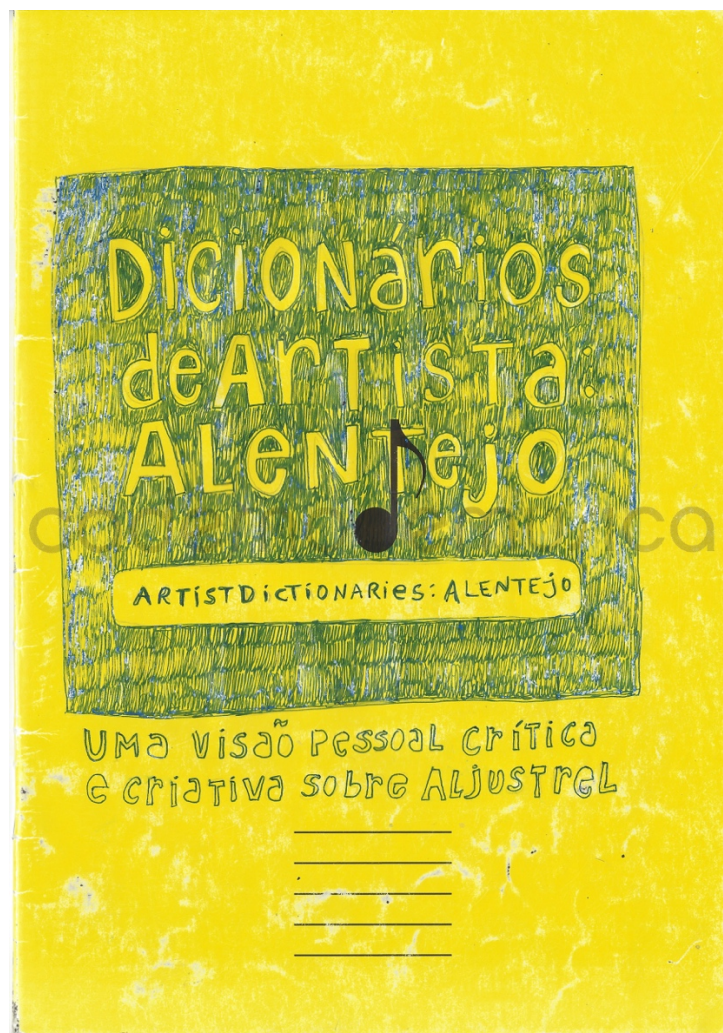


Figura 81 - Filipa Pontes, *DA:Alentejo*, 2017-2019. Capa

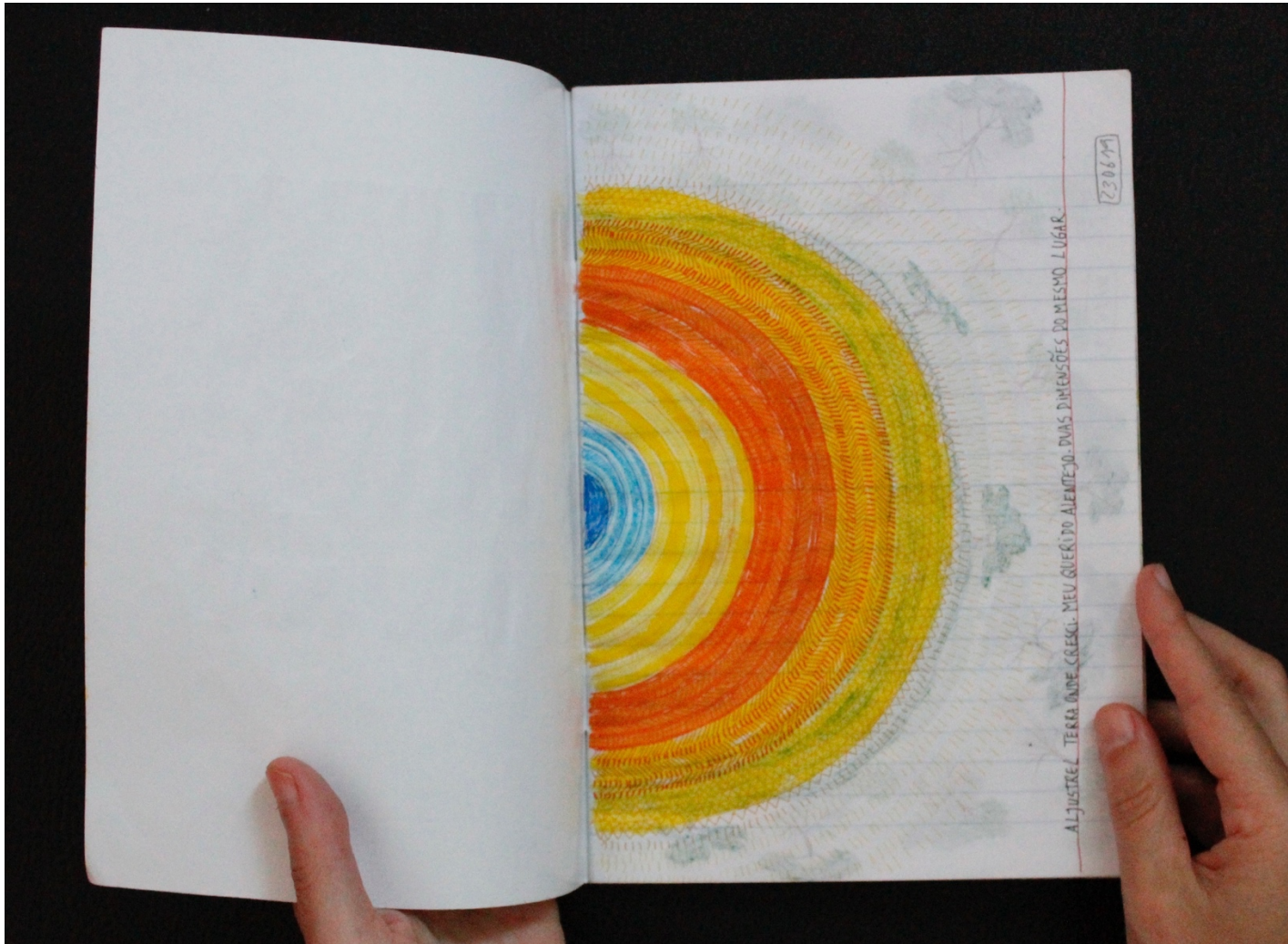


Figura 82 - Filipa Pontes, *DA:Alentejo*, 2017-2019. Desenho 1/21

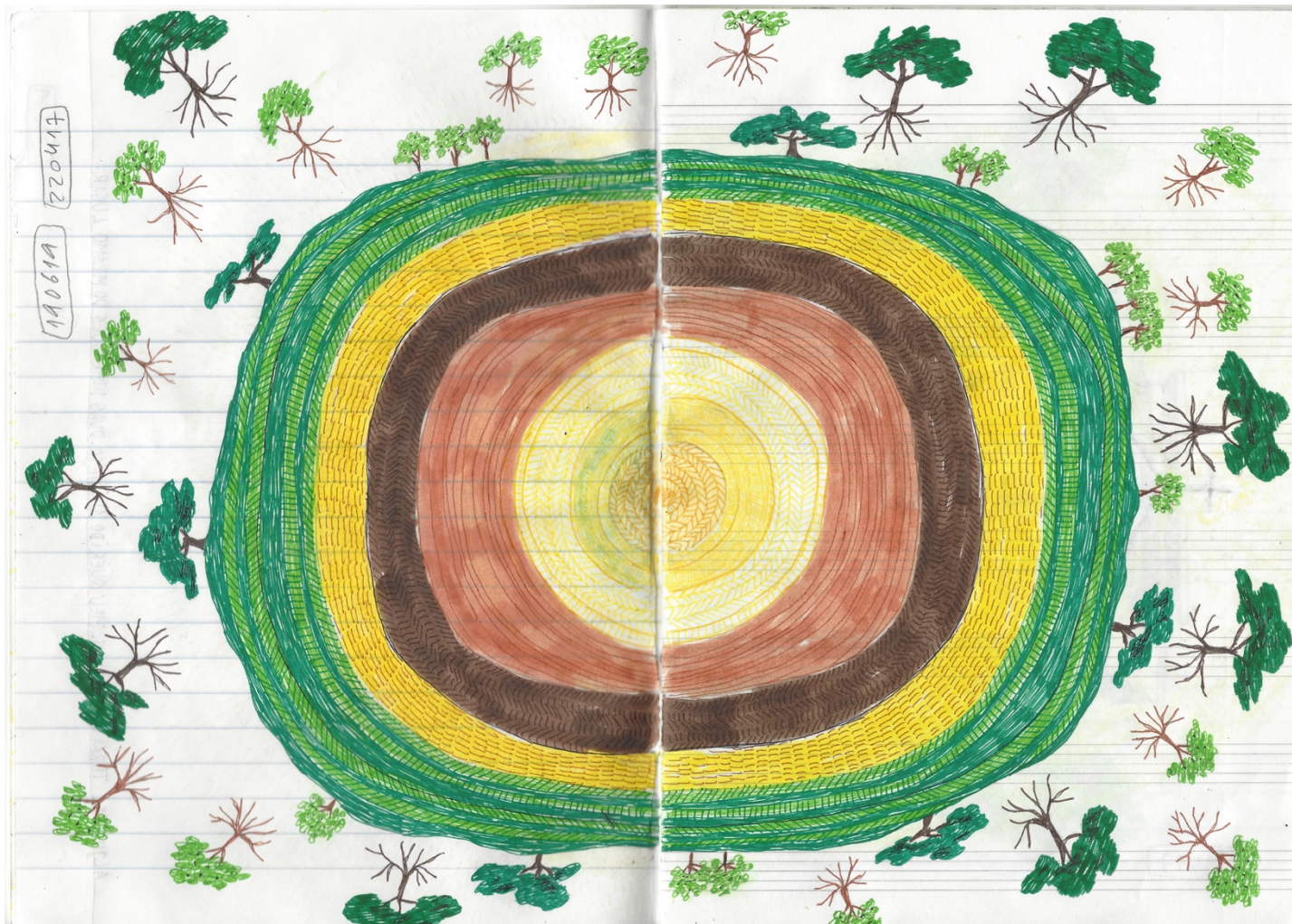


Figura 83 - Filipa Pontes, *DA:Alentejo*, 2017-2019. Desenho 2/21

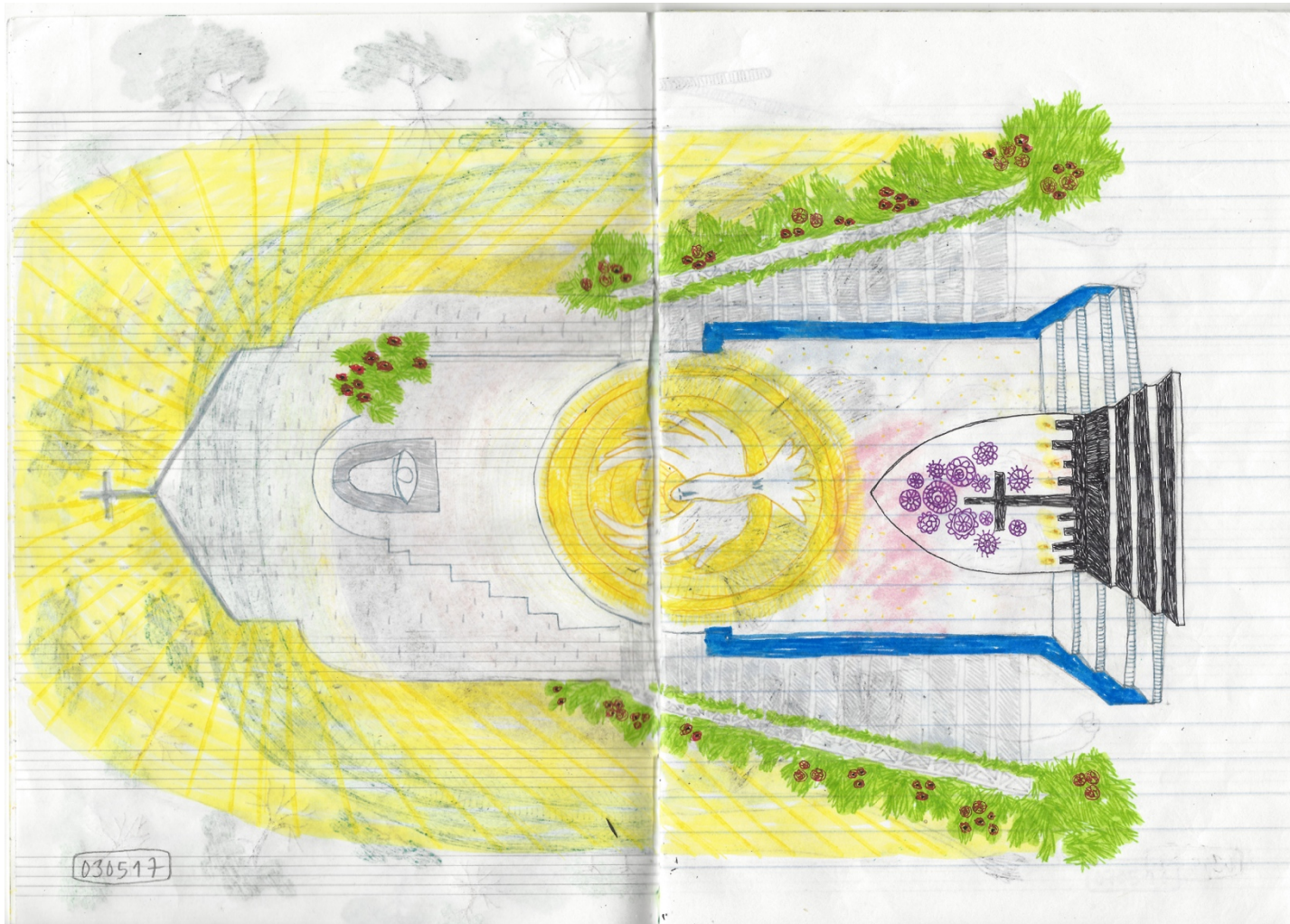


Figura 84 - Filipa Pontes, *DA:Alentejo*, 2017-2019. Desenho 3/21



Figura 85 - Filipa Pontes, *DA:Alentejo*, 2017-2019. Desenho 4/21

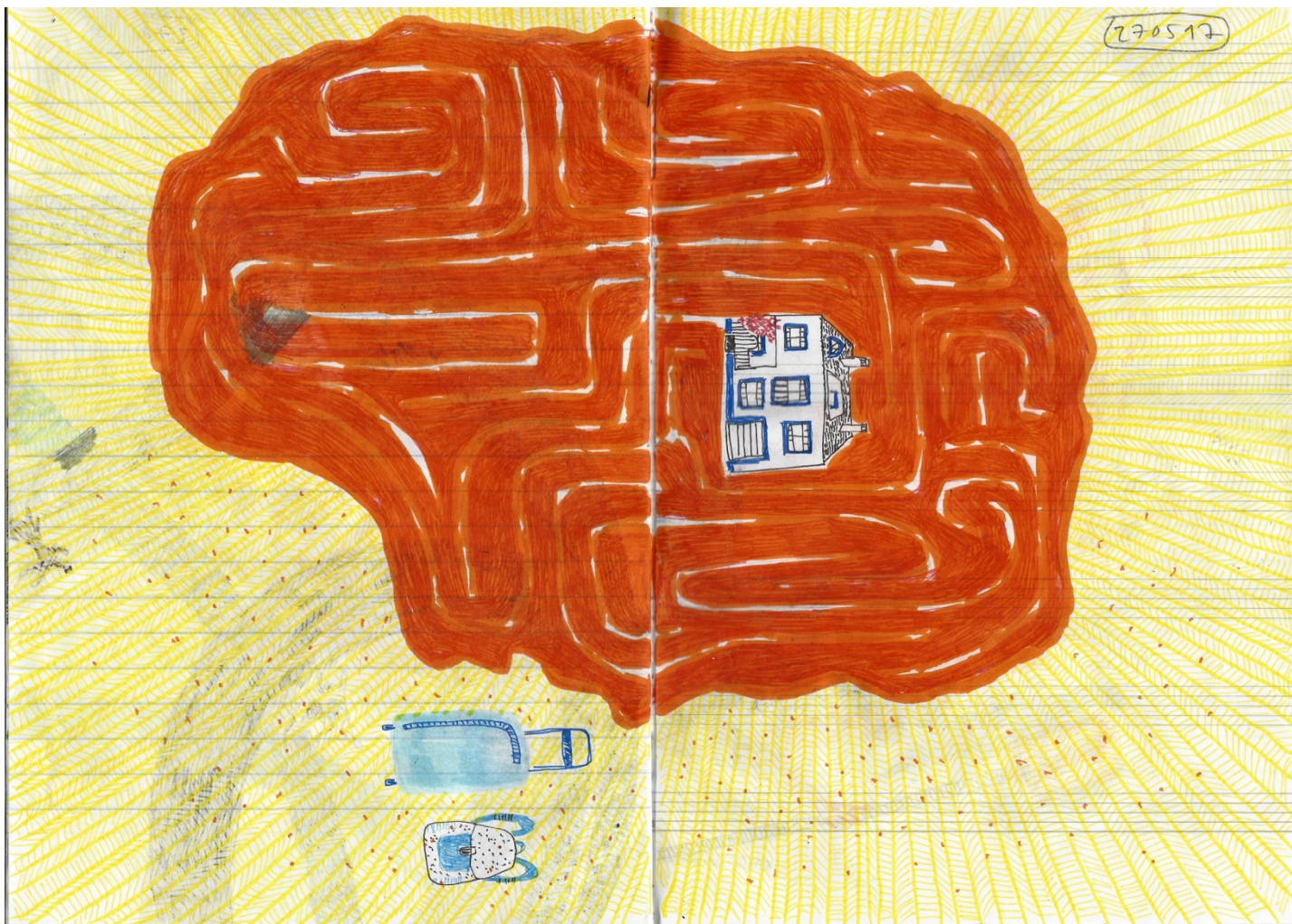


Figura 86 - Filipa Pontes, *DA:Alentejo*, 2017-2019. Desenho 5/21



Figura 87 - Filipa Pontes, *DA: Alentejo*, 2017-2019. Desenho 6/21



Figura 88 - Filipa Pontes, *DA: Alentejo*, 2017-2019. Desenho 7/21

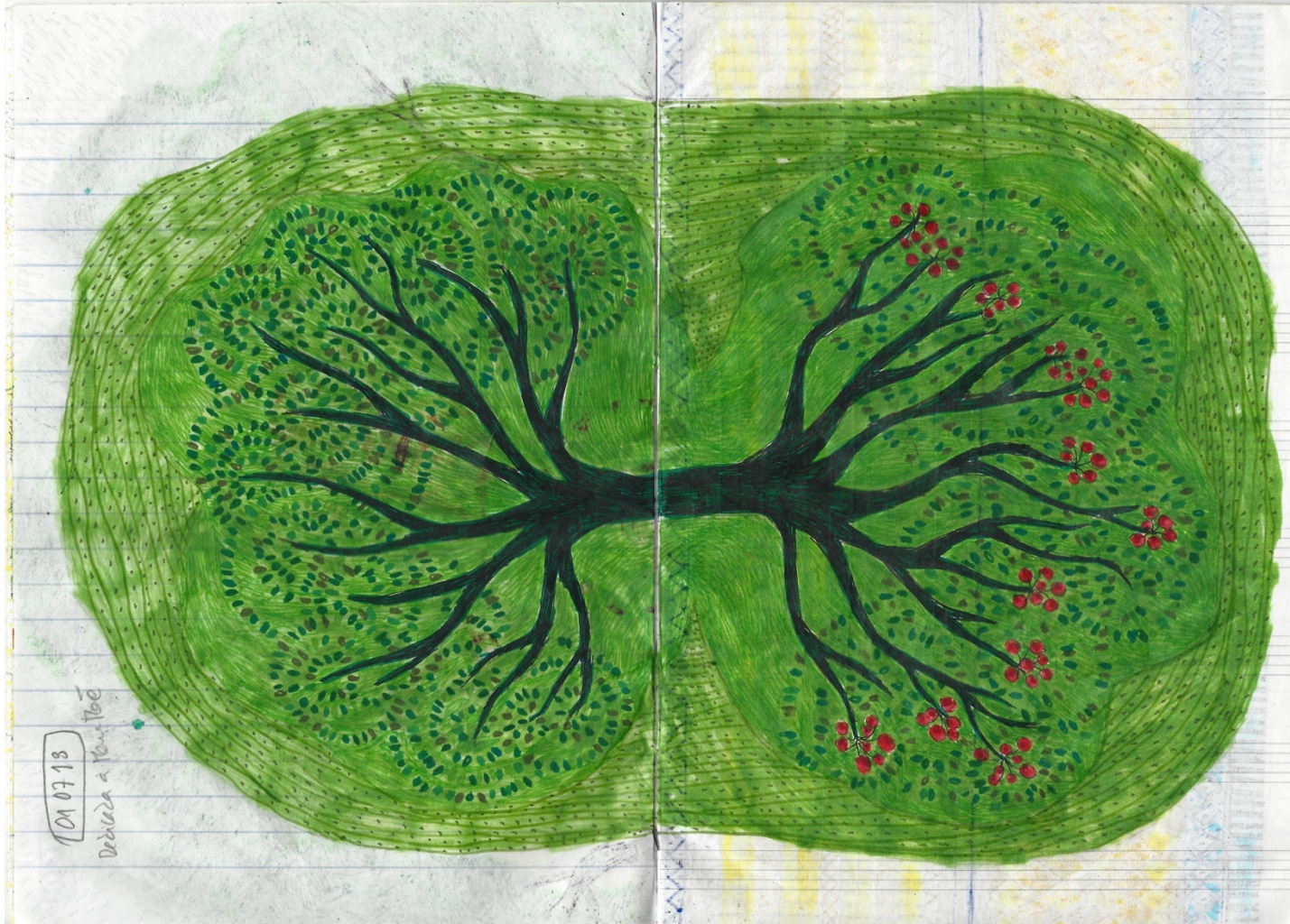


Figura 89 - Filipa Pontes, *DA: Alentejo*, 2017-2019. Desenho 8/21

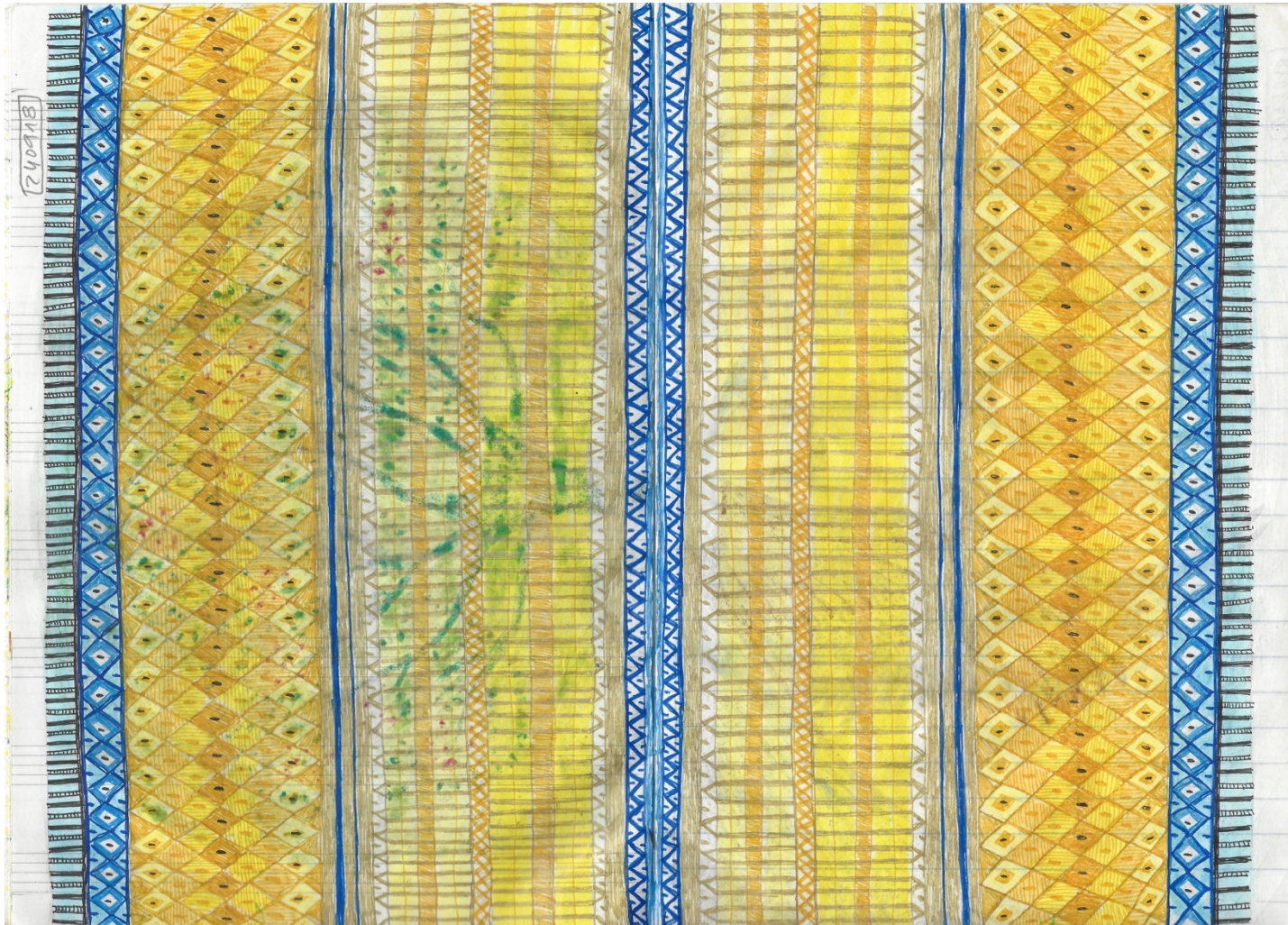


Figura 90 - Filipa Pontes, *DA: Alentejo*, 2017-2019. Desenho 9/21

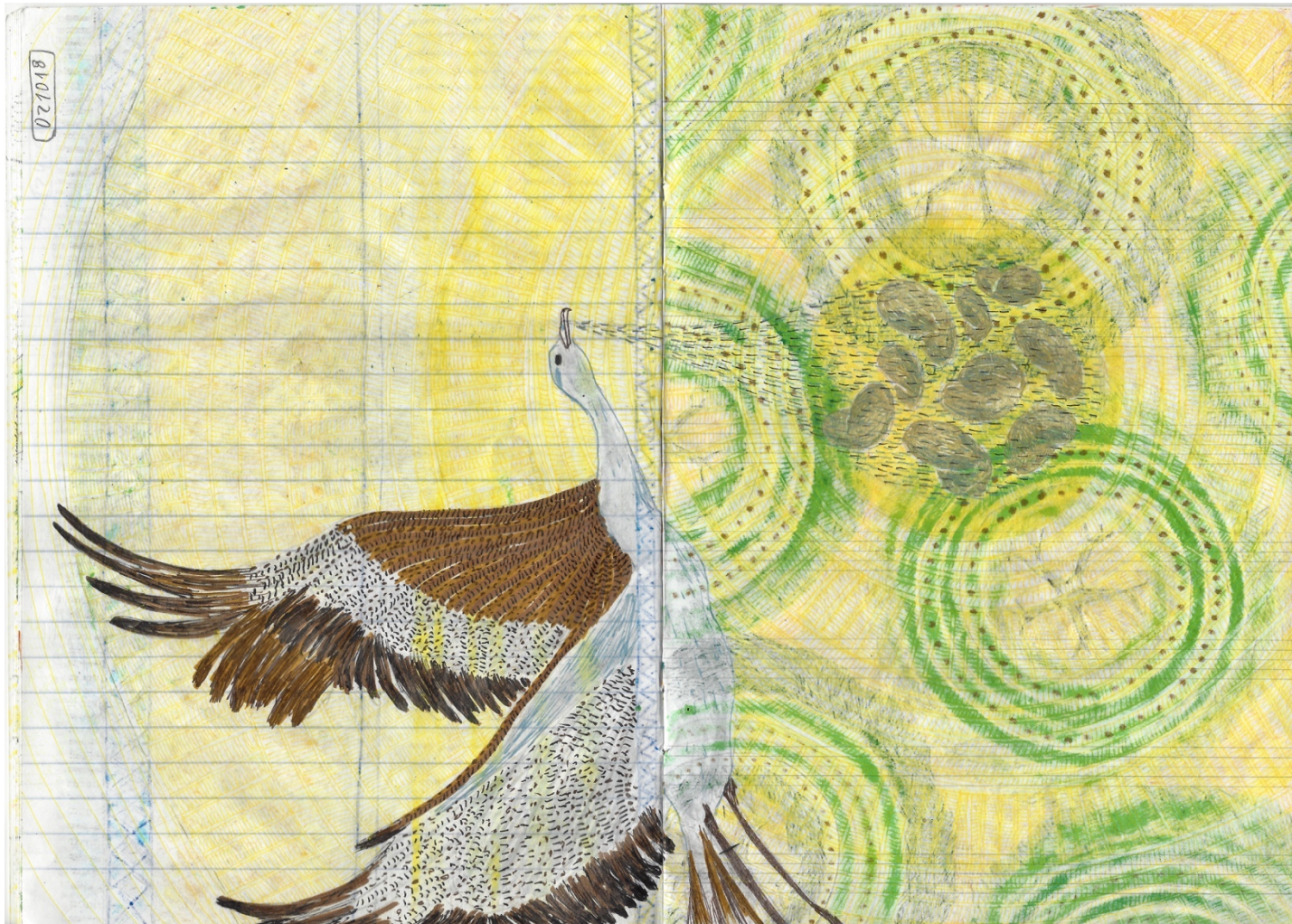


Figura 91 - Filipa Pontes, *DA: Alentejo*, 2017-2019. Desenho 10/21



Figura 92 - Filipa Pontes, *DA: Alentejo*, 2017-2019. Desenho 11/21

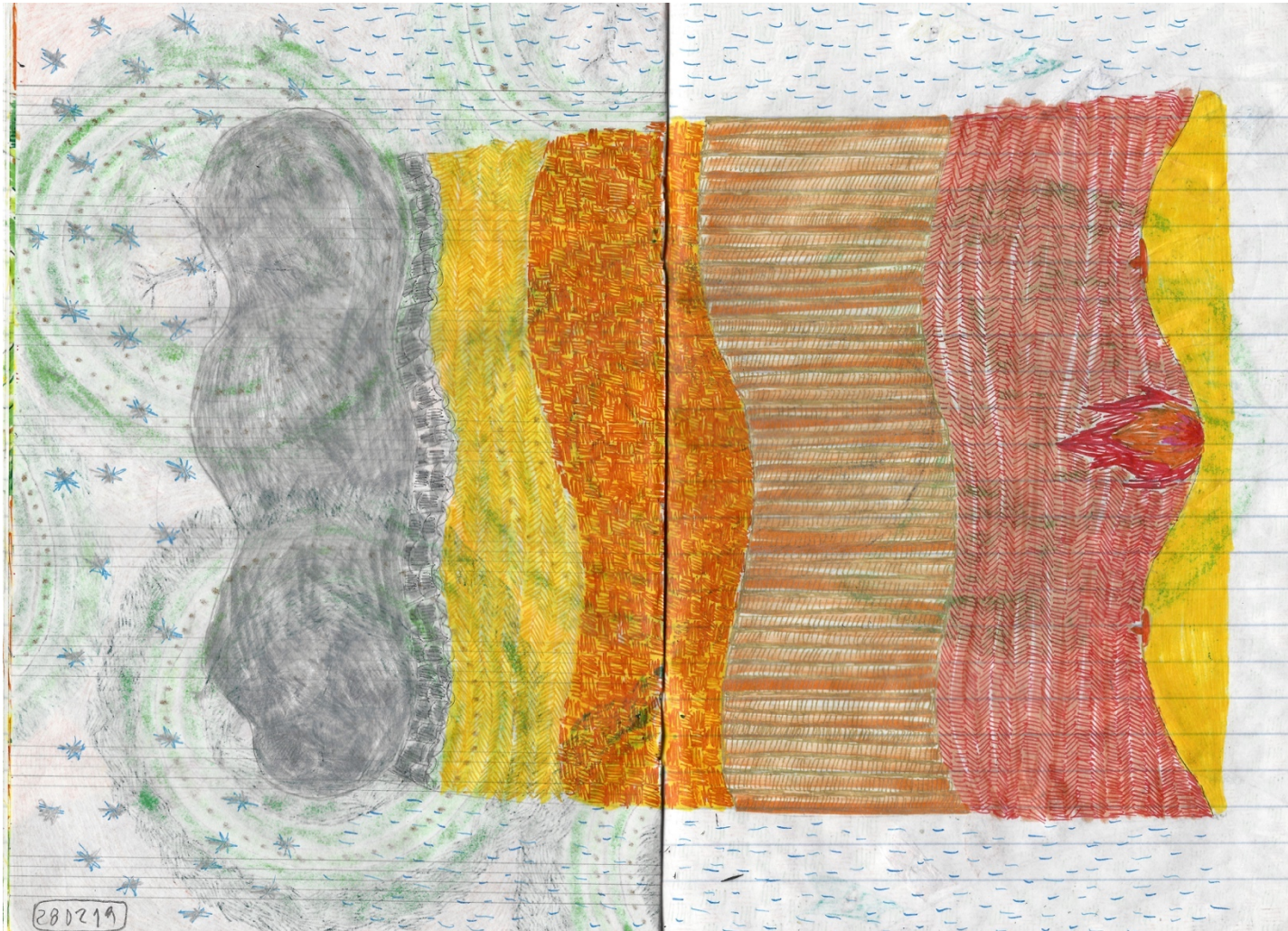


Figura 93 - Filipa Pontes, *DA:Alentejo*, 2017-2019. Desenho 12/21



Figura 94 - Filipa Pontes, *DA:Alentejo*, 2017-2019. Desenho 13/21



Figura 95 - Filipa Pontes, *DA: Alentejo*, 2017-2019. Desenho 14/21



Figura 96 - Filipa Pontes, *DA:Alentejo*, 2017-2019. Desenho 15/21

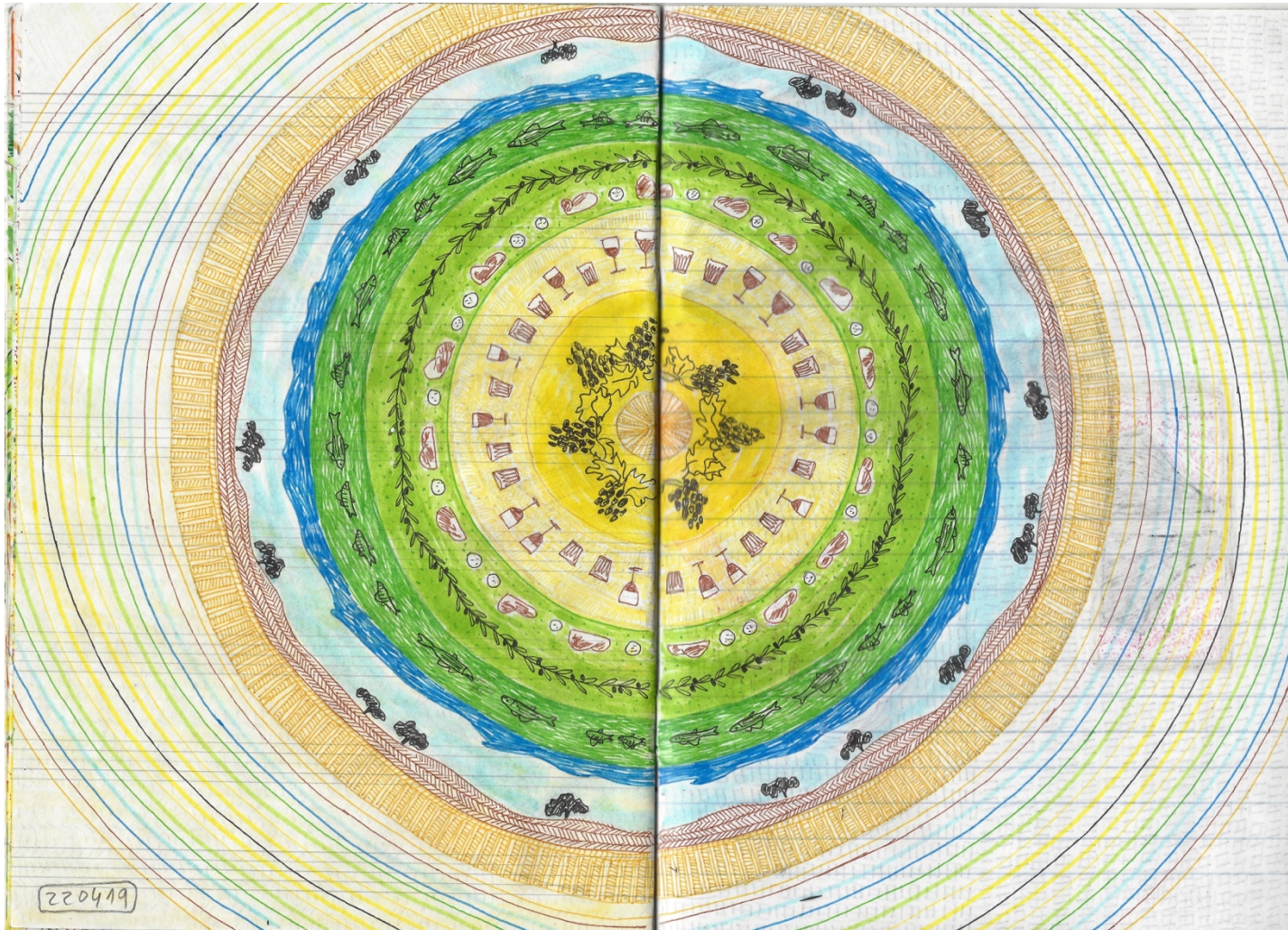


Figura 97 - Filipa Pontes, *DA:Alentejo*, 2017-2019. Desenho 16/21

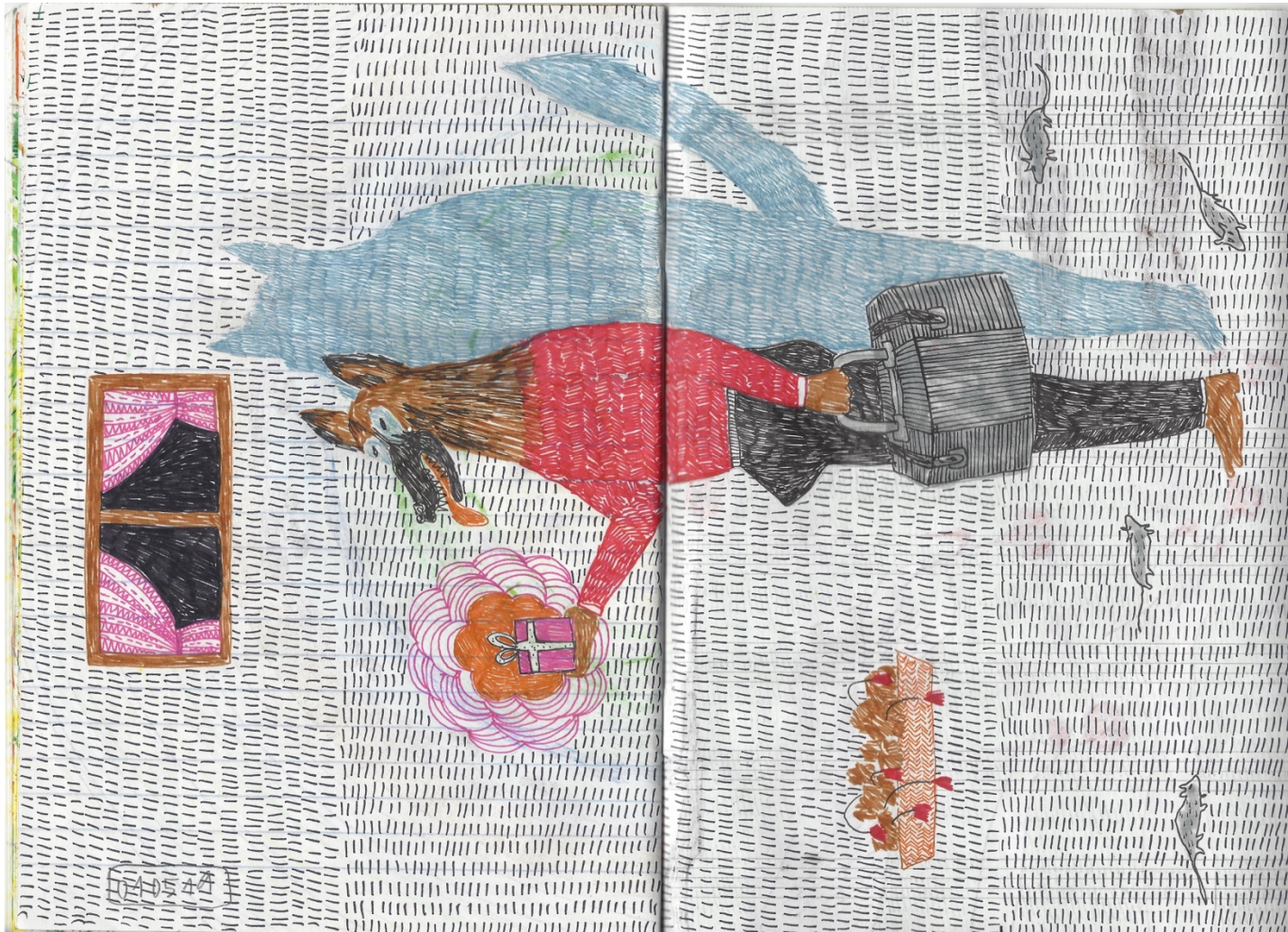


Figura 98 - Filipa Pontes, *DA:Alentejo*, 2017-2019. Desenho 17/21

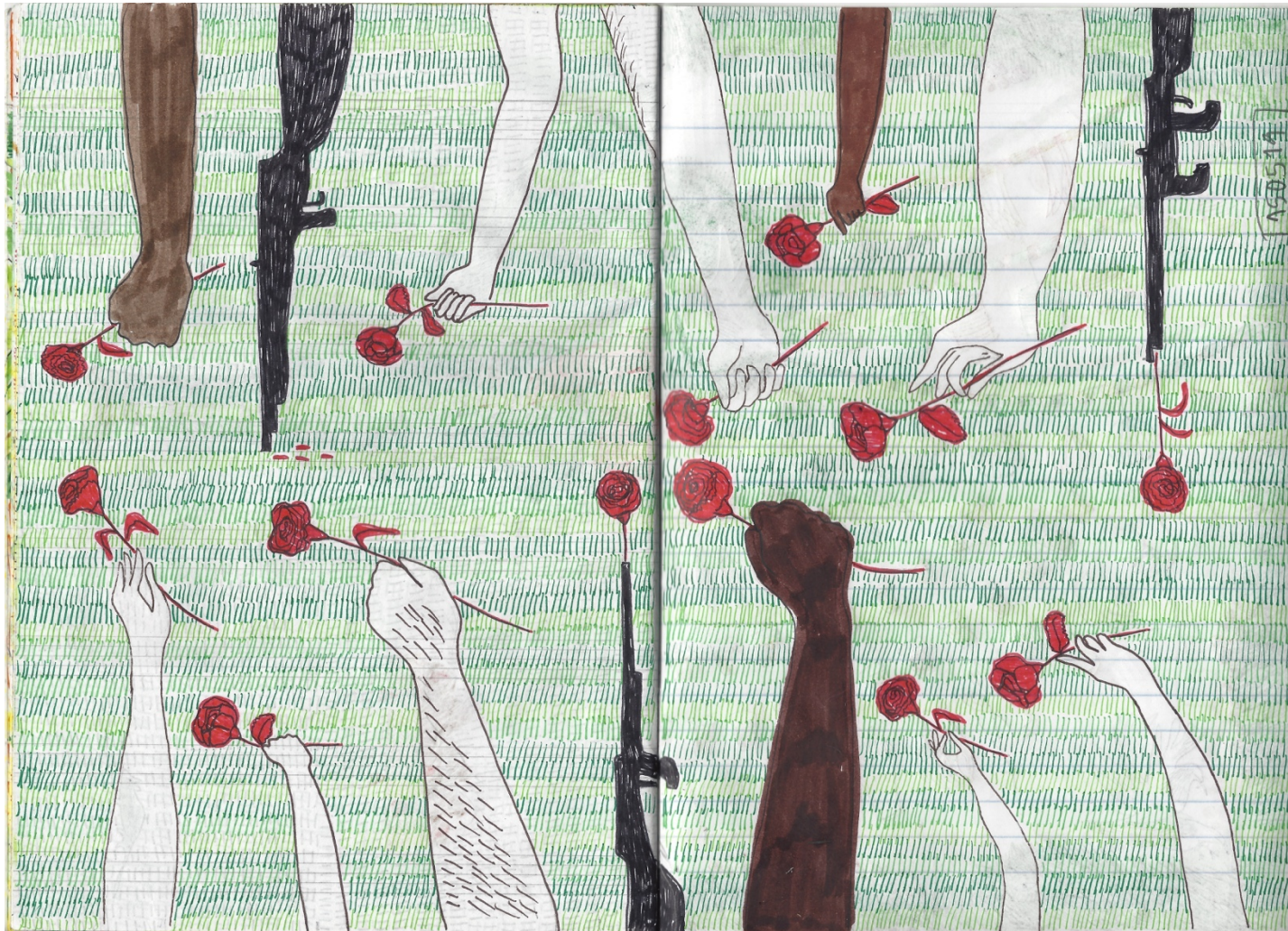


Figura 99 - Filipa Pontes, *DA:Alentejo*, 2017-2019. Desenho 18/21



Figura 100 - Filipa Pontes, *DA:Alentejo*, 2017-2019. Desenho 19/21



Figura 101 - Filipa Pontes, *DA: Alentejo*, 2017-2019. Desenho 20/21

DICIONÁRIOS DE ARTISTA: ALENTEJO É A ÚLTIMA OBRA DO PROJECTO DICIONÁRIOS DE ARTISTA (DA).

A EXPERIÊNCIA DO LUGAR FOI EXPANDIDA, UMA VEZ QUE O LIVRO DE ARTISTA FOI SENDO PRODUZIDO DURANTE TRÊS ANOS EM VÁRIAS GEOGRAFIAS, ACOMPANHANDO O MEU PERCURSO NOMADA E EM PARALELO COM A PRODUÇÃO DE OUTRAS OBRAS DO PROJECTO.

DA: ALENTEJO EXPLORA DUAS DIMENSÕES DO MESMO LUGAR: ALJUSTREL, A VILA ONDE CRESCI E COM A QUAL TENHO UMA LIGACÃO RESIDUAL, E O ALENTEJO, UM VASTO TERRITÓRIO NACIONAL QUE IDENTIFICO COM UM LUGAR ESPECÍFICO E ESPECIAL, RELACIONADO COM A MINHA ORIGEM E MISTURA CULTURAL. AO REANIMAR AS EXPERIÊNCIAS DO PASSADO PARA QUESTIONAR SOBRE O PRESENTE E O FUTURO, COLOQUEI A MINHA IDENTIDADE EM PROFUNDA REFLEXÃO A PARTIR DA SUA BENEFICA INSTABILIDADE. COMO DIZ SUSAN HILLER "REALITY IS PROVISIONAL. ART IS CONTIGENT. THE SELF IS IN FRAGMENTS".

FILIPA PONTES

730677

Figura 102 - Filipa Pontes, DA: Alentejo, 2017-2019. Desenho 21/21



Figura 103 - Filipa Pontes, *DA: Alentejo*, 2017-2019. Contracapa



## ***2. Sobre DicionáriosDeArtista***

*A existência de inovação na arte do nosso tempo em que Foster insiste (...) passa por aqui: de uma 'arte para falar na arte' para uma 'arte para falar no mundo'; mas também a arte como prática cultural que suspende a nossa relação cotidiana com o mundo, que pode contribuir para percepções do mundo e das nossas vidas que se afastam do que é adquirido e consensual, para explorar outras formas de o encarar, e de tentar mudá-lo. (Dias, 2004, p. 5)*

### **2.1 Sinopse do projeto**

*DicionáriosDeArtista (DA)* é o ponto de partida da presente investigação teórica e prática. Iniciado em 2010 e terminado em 2019, compreende um processo de trabalho desenvolvido num intervalo de dez anos.

Em 2015 *DA* passa a fazer parte do programa de trabalho do doutoramento, propondo um aprofundamento teórico dos conceitos que caracterizam a sua natureza interdisciplinar, com o objetivo de estudar e refletir sobre o campo do desenho contemporâneo.

Assumindo-se como um projeto de desenho, compõe-se de um conjunto de livros de artista produzidos em diversas localizações. Cada livro mostra o resultado de uma investigação sobre a dimensão pessoal, social, cultural e política do mundo contemporâneo a partir da relação entre o autor e o contexto local, tomando o desenho como exercício reflexivo e autorreflexivo. *DA* evidencia, de forma consciente, o interesse em pesquisar as diferenças, contrastes e semelhanças culturais e a atividade

humana em vários enquadramentos, partindo da experiência pessoal, espelhando uma forma particular de autoquestionamento, de compreensão e constante indagação sobre a complexidade do mundo atual.

O projeto pode ser contextualizado dentro de um âmbito interdisciplinar que relaciona práticas artísticas na área do desenho, da arte *site-specific* e do livro de artista, estabelecendo ainda uma correspondência com a etnografia contemporânea através da apropriação de processos autoetnográficos, propondo uma nova abordagem ao campo de fronteira entre arte e antropologia.

Desde 2010 foi desenvolvido tendo como lugares específicos nove espaços urbanos: Rio de Janeiro e Salvador da Bahia no Brasil; Bilbao em Espanha; Alte, Caldas da Rainha e Alentejo em Portugal; Maputo em Moçambique; Xangai na China e Ålvik na Noruega. Os lugares para produção dos livros, embora não tenham sido escolhidos a partir de um plano pré-definido, traduzem um conjunto de experiências que conformam a dimensão transcultural do trabalho como espaço de reflexão. O tempo de produção de cada livro é variável, dependendo das circunstâncias específicas propostas pela relação da autora com o lugar, e a sua consequente adequação ao projeto. Alguns livros são assumidos apenas como parte do processo de desenvolvimento de *DA*, não integrando o corpo formal, no entanto, conformam experiências significantes no que se refere à configuração das diretrizes conceituais, formais e técnicas.

Em termos formais:

- O título *DicionáriosDeArtista* remete diretamente para o campo do livro de artista, denotando a vontade de produzir publicações de forma totalmente independente, com significado pessoal e artístico, tendo como inspiração as contribuições de Johanna Drucker (1995) e Joan Lyons (1985), autores pioneiros na teorização sobre a produção do livro de artista. A palavra "dicionários" alude para a ideia de compilação de informação ou referências atinentes a um domínio específico, interligada com uma assumida liberdade de apropriação de significado. Neste sentido o título propõe espelhar uma coleção de experiências subjetivas que adquirem sentido dentro de um determinado contexto.

- Os vários livros têm como suporte cadernos comprados localmente e selecionados pela sua singularidade, espelhando o elo pessoal com o *lugar* e com as especificidades locais, que caracterizam a natureza do projeto.
- Por ser configurado como um trabalho que integra pesquisa de campo em diferentes localizações, foi escolhido um formato que possibilita autonomia para ser transportado e produzido em diversas circunstâncias. Foi usado o padrão de um caderno A5 (21,0 x 14,8 cm) correspondendo a uma dimensão portátil.
- Os materiais usados para a produção dos desenhos são canetas de feltro e gel, uma técnica explorada desde 2007, que iniciou com as experiências realizadas nas aulas de pós-graduação em Ilustração Criativa em Barcelona. Por serem materiais portáteis, economicamente acessíveis e disponibilizarem um largo espectro de cores, registos diversificados e vibrantes, possibilitam explorar a criatividade e imaginação. Assumimos serem estes os mais adequados, mas também, e principalmente, os mais apelativos.

Em termos conceptuais:

- O desenho assume ser a componente principal de *DA*, uma vez que estrutura o espaço para conceptualização, meio de tradução e materialização das ideias que fundamentam o projeto. Em *DA* é principalmente o desenho de memória que é explorado, o que torna a prática do desenho num exercício de reflexão que mistura o observado, o vivenciado, a imaginação e a ficção, para reconfigurar e traduzir subjetivamente a experiência do autor. Neste sentido é a dimensão conceptual e projetiva do desenho que ganham relevância, em detrimento da pesquisa técnica ou representação fiel do que é observado.
- Ao convocar uma relação com as especificidades do lugar, relaciona-se com os pressupostos da arte *site-specific*, e neste sentido a obra desenvolve-se tendo como centro não o lugar em si, mas sim a observação, problematização e reconfiguração da experiência do autor a partir da vivência nos espaços investigados.

- Por se apresentar como projeto artístico que inclui pesquisa de campo e um interesse em refletir e produzir interpretações sobre a diferença cultural e representação social em contextos específicos, estabelece uma ligação com a etnografia. No entanto, ao centrar a relação com o lugar a partir da experiência pessoal, tornando-o autorreferencial e autorreflexivo, propõe uma apropriação da etnografia através da autoetnografia.
- É criada também uma correspondência com o campo do livro de artista, onde o caderno, enquanto estrutura em códex, é usado como suporte para tradução subjetiva das várias pesquisas nas diferentes localizações. Os vários livros que compõem *DA*, seguem a mesma estrutura formal, o que possibilitou o desenvolvimento da dimensão conceptual do projeto e exploração técnica do desenho sem comprometer a sua composição visual, contribuindo para a criação de um corpo de trabalho coerente.
- Ao conjunto das experiências que alimentaram a produção dos livros de artista, relacionadas com os elementos particulares que caracterizam o projeto, designámos de "*experiência do lugar*", nome que intitula a mostra final do trabalho. Em *DA* o uso do desenho como linguagem não está vinculado à descrição *in situ* ou representação detalhada da realidade circundante, no sentido de desenho de observação direta, mas sim como processo de reflexão e interpretação visual a partir das experiências vividas. As imagens são criadas a partir de um arquivo de memórias que é constantemente atualizado.

Feita esta introdução passamos a expor com mais detalhe o contexto de desenvolvimento de *DA*, as suas especificidades e os fundamentos, os quais possibilitam expor a pertinência da obra como ponto de partida para uma reflexão sobre a relação entre prática do desenho e apropriação autoetnográfica, a partir do campo da produção de arte.

## 2.2 De dentro para fora: contextualização

A relação que queremos estabelecer entre prática do desenho e autoetnografia está diretamente relacionada com o processo de desenvolvimento do projeto *DA*. Surge a partir do autoquestionamento sobre a minha produção artística e modos de trabalho, despoletando depois o interesse em aprofundar o tema da apropriação autoetnográfica.

O primeiro contacto com o conceito de autoetnografia aconteceu em 2013, num momento em que necessitei de refletir e questionar sobre a minha prática artística nos últimos cinco anos, com o objetivo de escrever um *artist statement*. Neste exercício ficou claro, que toda a minha trajetória artística estava relacionada com o interesse e curiosidade inatos em questionar o mundo ao meu redor, na tentativa de compreender a complexidade das relações humanas na sua dimensão social, cultural e política.

Talvez por isso, enquanto criança sempre escolhia relacionar-me com as pessoas fora da norma; na adolescência devorava livros de literatura fantástica que propunham imaginar outros mundos; que desde 1999 tenho como companheiro diário a edição mensal portuguesa do *Le Monde Diplomatique* aguçando a opinião crítica sobre a geopolítica mundial; e que, desde 2007 empreendo uma existência nómada guiada pelo interesse em "experimentar-me" noutras culturas. Em retrospectiva, a minha prática artística está vinculada a essa vontade de pesquisar, questionar e repensar as diferenças culturais, inspirada e ao mesmo tempo promovida, pelas relações interpessoais que permeiam o meu quotidiano.

Por outro lado, o desenho é o meu principal meio de expressão desde que me lembro de ser gente. Recordo, que quando tinha sete ou oito anos, vibrar com os diferentes formatos, cores e espessuras de papéis que os meus pais traziam da gráfica, para que eu e minha irmã gémea déssemos asas à imaginação através do desenho.

No liceu, frequentei o curso de Arte e Design, e gostava de passar horas a exercitar a auto(des)aprendizagem do desenho: escolhia imagens de revistas ou jornais e primeiro tentava fazer um desenho rigoroso à vista, para depois reproduzi-lo livremente sem olhar a imagem. Fascinava-me a distorção despreocupada da imagem, produzida através da memória.

Durante o percurso errático pela licenciatura em Design Gráfico, substituí qualquer exercício digital pela ilustração feita à mão e pela técnica da serigrafia. Para

consolidar o interesse pelo desenho, frequentei o Curso de Ilustração para a Infância no CITEN (em 2001) dirigido por João Catarino.

Terminada a licenciatura decidi deixar para trás o mundo do design para seguir pesquisando o desenho e a ilustração como prática artística. Frequentei a pós-graduação em Ilustração Criativa (EINA) em 2007 em Barcelona, e essa experiência deu-me novas ferramentas para usar o desenho como linguagem para desenvolver graficamente posições críticas sobre o mundo à minha volta.

Viver em Barcelona, colocou-me em contacto com várias realidades dentro da mesma sociedade. A condição de imigrante deu-me uma dimensão distinta sobre o mundo globalizado, expondo as incongruências da visão eurocêntrica em que somos educados. Pela primeira vez, a esfera profissional, artística e pessoal era composta de gente vinda dos quatro cantos do mundo, abrindo espaço para um questionamento constante e prolífico, sobre os fundamentos que estruturavam a minha vida.

Foi a partir desse contexto que comecei a desenvolver o interesse em transformar a experiência pessoal quotidiana em desenhos, misturando a realidade individual com a produção artística de forma criteriosa, tendo como base a reflexão crítica sobre o mundo ao meu redor.

Entre 2007 e 2011 (coincidindo com a minha vivência em Barcelona) desenvolvi um conjunto de obras onde explorei essas premissas, perseguindo primeiro o interesse em melhorar o meu entendimento sobre a diversidade cultural e a integração na cultura catalã, evoluindo depois para uma vontade em "experimentar-me" em diferentes contextos culturais e sociais, e traduzir essa prática em reflexões visuais.

O projeto *DA*, iniciado em 2010, evidenciou de forma consciente essa vontade, e nesse sentido continuou a crescer e a desenvolver-se nos anos seguintes, acompanhando e alimentando o meu percurso nómada.

Em 2011 mudei-me para Maputo perseguindo a ideia de viver num país radicalmente diferente de Espanha, quer cultural, histórica ou socialmente. Embora Moçambique tenha afinidades com a cultura portuguesa, relacionadas com o passado colonial, interessava-me principalmente, aprender e apreender outras formas de ver o mundo e de o viver.

Em 2013, *DA* fazia parte da minha produção artística mais recente. Ao indagar sobre possíveis referências e conceitos que pudessem iluminar teoricamente e propor

reflexões sobre a minha forma de trabalhar, no sentido de escrever e atualizar o *artist statement*, como é referido anteriormente, comecei por identificar uma proximidade com determinados temas e métodos da antropologia (principalmente a antropologia cultural e social), o que me levou ao paradigma do "artista etnógrafo" proposto por Hal Foster (1996) e a tomar consciência da chamada "viragem etnográfica da arte contemporânea".

Na procura de aprofundar um pouco sobre etnografia e tentando relacionar com o meu processo criativo vinculado ao universo pessoal, ao confronto cultural e à autorreflexão, sobressaiu o texto "Home and Away: Self-Reflexive Auto/Ethnography" de Christiane Alsop (2002). Na introdução do artigo, Alsop escreve: "Irei relacionar abordagens científicas sobre a experiência de estar em casa versus estar longe, com as experiências pessoais de deixar meu país de origem (Alemanha) e viver numa outra cultura (os Estados Unidos), para produzir várias dimensões de significação" <sup>3</sup>.

A proposta de Alsop, vem revelar-me a figura do autoetnógrafo: um investigador que coloca a experiência individual dentro do contexto social, conectando o universo pessoal com o universo cultural. O texto vem mostrar-se também profícuo no sentido de apontar diretrizes para pesquisar sobre o conceito de autoetnografia, o seu aparecimento e evolução. As descobertas subsequentes, abriram-me um mundo de novas pesquisas. *DA* passou a ter uma dimensão conceptual mais forte, influenciando também o seu aperfeiçoamento do projeto.

Em 2014, proponho-me o desafio de voltar a Portugal para ingressar no doutoramento em Belas Artes na FBAUL, com o intuito de aprofundar o estudo sobre as relações entre desenho e autoetnografia, tomando como referência o projecto *DA*.

A partir de 2015, já dentro do contexto da pesquisa de doutoramento, o projeto vai ampliar-se orientado pela necessidade de pesquisar e refletir sobre diferentes formas de explorar processos autoetnográficos, relacionando o desenho (explorado como exercício de reflexão) com a pesquisa sociocultural autorreferenciada, sustentando a configuração da base teórica que dirigiu a investigação do presente programa de

---

<sup>3</sup> Tradução nossa a partir de: " I will relate scientific approaches to the experience of being home versus being away with my personal experiences of leaving my home-country (Germany) and immersing myself in another culture (the United States) to open up various dimensions of meaning."

trabalho. Recíproca e paralelamente, também a ampliação do espectro teórico que fundamenta a pesquisa, vai influenciar o desenvolvimento prático de *DA*, tornando mais conscientes as decisões durante o processo de desenho, as quais estruturam técnica e conceptualmente o projeto.

### 2.3 A obra em forma de livro

*O próprio livro é a obra, enquanto totalidade, unidade, não na separação das suas páginas individuais - como num caderno de desenho ou esboços - mas numa intencionalidade consciente (...) o que o define é a intencionalidade artística: o artista utiliza o livro como suporte para fazer a obra, com um conceito unificador - ainda que frágil e aberto, à imagem da própria vida (...) não é uma mera recolha de páginas soltas sem relação. (Vale, 2015, p. 127)<sup>4</sup>*

*DA* é composto por vários cadernos trabalhados originalmente, resultando num projeto que integra a produção de vários livros. Ao nível da forma, mas também conceptualmente, *DA* estabelece relações com campo do livro de artista.

Enquanto género artístico, o livro de artista começou a ser teorizado nos anos 90. Johanna Drucker, artista americana, autora de livros de artista e crítica cultural, e uma das primeiras autoras a estudar o contexto de produção do livro de artista, publica *The century of artists books* (1995), posicionando o livro de artista como um género artístico exclusivo, criado no século XX, o qual acompanhou os vários movimentos de vanguarda, principalmente a arte conceptual.

Drucker defende que, embora existam antecedentes do livro de artista, a primeira obra em forma de livro criada integralmente por um artista, e como reivindicação de um espaço independente e de questionamento dos próprios meios de produção e divulgação artística, foi *Twentysix gasoline stations*, de Edward Ruscha produzida em 1962 (ver Figura 104).

Seguindo a perspetiva de Drucker, é considerado um livro de artista, um trabalho artístico que: usa o formato livro; é uma obra original e não uma reprodução de obra(s) preexistente(s); integra significados estéticos e formais na sua produção; conforma um espaço de intersecção de disciplinas, áreas e ideias; é conceptual e formalmente

---

<sup>4</sup> O texto original foi retirado do catálogo da exposição "Todos os Livros" com curadoria de Paulo Pires do Vale, realizada no Museu da Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa em Outubro de 2015, faz referência aos livros de artista produzidos pela artista Lourdes Castro.

produzido pelo autor. No entanto, a autora assume também que não existe uma definição simples do que é o livro de artista e a coexistência de diferentes abordagens à história do seu surgimento e desenvolvimento.

O livro de artista pressupõe o livro como *médium* e o códex como estrutura base que produz uma sequência de páginas. Paulo Silveira (2008, p. 306) propõe que no livro de artista é a narrativa visual que prevalece como sistema dependente dessa sequencialidade imperativa, mesmo que seja em forma de anti-narrativa ou não-narrativa, atuando como força estruturante em relação à narratividade.

Seguindo a ideia de Silveira, em *DA*, interessa explorar o livro enquanto estrutura, o que pressupõe ter como base um conjunto de páginas que formam uma sequencialidade espaciotemporal, propondo uma narrativa que não depende da palavra e que é aberta a diferentes leituras.

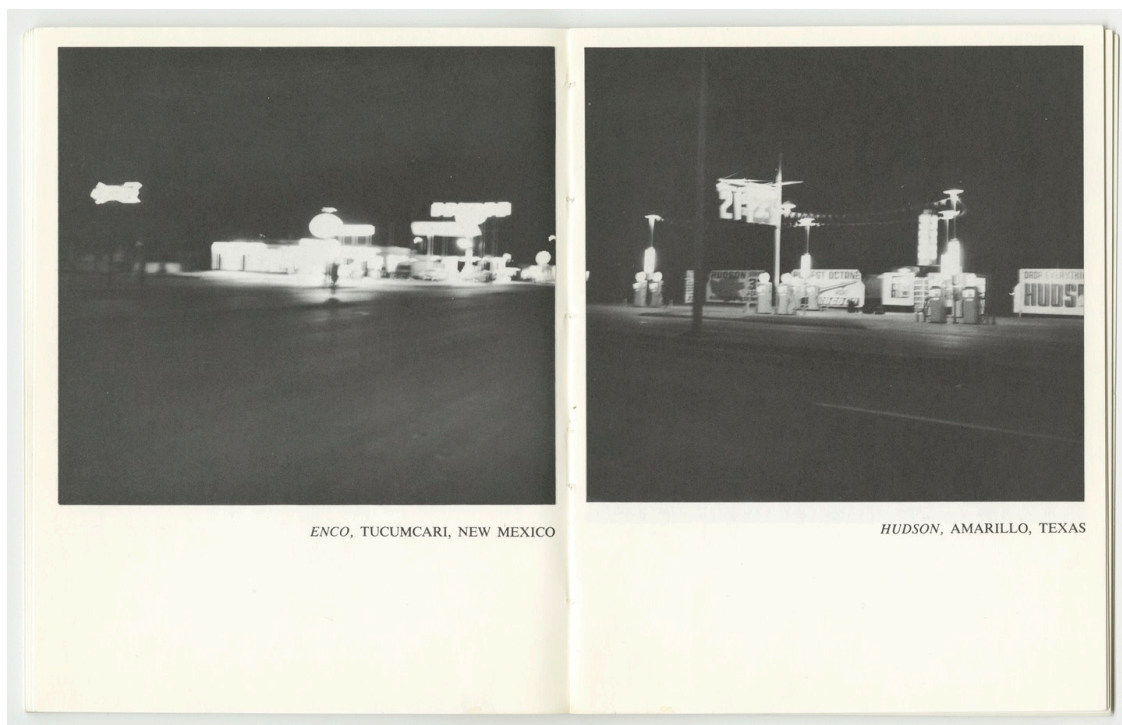


Figura 104 - Página de *Twentysix Gasoline Stations* (1963) do artista Edward Ruscha

O sentido do projeto *DA* como um todo, ganha evidência quando o conjunto é olhado como uma obra que integra um processo de trabalho que engloba várias partes. No entanto, cada livro possui autonomia enquanto "forma-significante", termo usado

por Júlio Plaza (1982, n.p) para caracterizar a importância da ligação entre forma e conteúdo que é estabelecida no género livro de artista.

Em termos formais, por se tratar de um caderno de pequeno formato "ocupado" por desenhos produzidos durante viagens a vários lugares do mundo, a obra pode apresentar semelhanças com os "diários de viagem" e os "cadernos de notas" usados pelos antropólogos. Tal como defendem os antropólogos Tim Ingold (2011b), Karina Kuschnir (2014, 2016b), Manuel João Ramos (Afonso & Ramos, 2004) e Heidi Geismar (2014), sobre o uso do desenho como forma de anotação pessoal durante as pesquisas de campo, o caderno serve para estabelecer um espaço de diálogo interior e pessoal sobre as impressões do antropólogo acerca do lugar, diluindo as fronteiras entre desenhar e produzir conhecimento.

No projeto *DA*, existe uma conexão entre o ato de desenhar e pesquisa de campo etnográfica usando como suporte o caderno, no entanto, produz uma clivagem com o universo dos "cadernos de notas" e os "diários de viagem", por não se basear no desenho de observação que os caracteriza. Assumindo-se como trabalho artístico, *DA* usa o desenho como forma de reflexão sobre a relação do autor com o lugar, e o caderno como "forma-significante" interligando conceito, conteúdo e forma.

O formato livro em *DA* não é espaço para registar e documentar o reconhecimento do lugar como nos "diários de viagem", ou para anotações gráficas na pesquisa de campo como nos "cadernos de notas" dos antropólogos, mas sim, um espaço para interpretar a experiência pessoal nesse lugar. A estrutura em *códex*, mostrou-se a forma mais coerente, portátil e independente de acolher ideias que resistem aos discursos dominantes.

O formato caderno em *DA* recupera a ideia de livro de artista enquanto meio alternativo e espaço independente para produção, exibição e divulgação artística proposto pelos artistas que primeiramente exploraram e divulgaram o campo do livro de artista durante a década de 60; para relaciona-lo com formas experimentais de apropriação autoetnográfica.

Em certo sentido é possível estabelecer um elo entre autoetnografia e livro de artista, uma vez que ambos são termos que surgiram em meados do século XX no âmbito da reconfiguração da antropologia e do campo da arte (respetivamente) sob influência do pós-modernismo.

Se por um lado, o livro de artista, enquanto gênero artístico, começou a proliferar dentro do contexto das mudanças sociais e políticas dos anos 60 e 70 ligados às correntes ativistas, associados principalmente à arte conceptual, performance e arte efêmera e à reivindicação de posição contra a arte institucionalizada e a mercantilização da arte; os quais eram vistos pelos artistas como legitimadores do discurso hegemónico dominante.

Por outro, a autoetnografia surge associada ao desenvolvimento de formas alternativas de pesquisa etnográfica decorrentes da "crise de representação" na antropologia nos anos 80, reivindicando ultrapassar a dicotomia entre "eu" e o "outro" que prevalecia no discurso antropológico, como é apontado por Deborah Reed-Danahay (1997), antropóloga precursora do estudo e teorização da autoetnografia.

Neste sentido, tanto a proliferação do campo do livro de artista como o desenvolvimento da autoetnografia estão associados a formas alternativas de produzir (e reproduzir) conhecimento que despoletaram com a crescente reflexividade que impregnou o pensamento crítico contra os poderes instituídos, na segunda metade do século passado. Designadamente o pensamento pós-colonialista e a arte conceptual, que propunham uma oposição às categorias fixas e tradicionais de produção de conhecimento.

Tanto as perspetivas dos autores e artistas que teorizaram sobre livro de artista, como as contribuições dos antropólogos e cientistas sociais que defendem a autoetnografia, assumem a coexistência de diferentes abordagens e a resistência a definições rígidas para caracterizar ou delimitar a sua área de atuação. Dentro deste enquadramento foram deixadas em aberto possibilidades para gerar novas direções que propunham pensar um espaço de relações interdisciplinares.

A investigadora Elizabeth Kealy-Morris (2016) relacionou o campo da produção de livro de artista com a pesquisa autoetnográfica, propondo um espaço pessoal de inscrição material e visual, para produção de conhecimento sobre a sua experiência como migrante e imigrante.

Usando a fotografia como meio visual e a construção manual de um livro de artista, a autora criou uma forma particular e independente de pesquisa etnográfica, inserida no âmbito artístico. A referência ao trabalho de Kealy-Morris, é relevante no sentido em que configura um exemplo onde é proposto sobrepor duas áreas distintas, a partir

da reivindicação de um espaço independente para expressão individual e produção de conhecimento.

Em *DA* existe também uma vontade de explorar o livro como espaço independente para a interligação experimental interdisciplinar. O livro não é produzido manualmente, mas sim assumido como um espaço que é tomado a partir de um objeto já existente: o caderno de uso corrente. Os cadernos escolhidos detêm significado cultural local, potenciando o lado conceptual do projeto, ao reforçar a relação com o lugar.

Tal como o uso do desenho de memória em *DA* denota a vontade de acomodar um espaço para reflexão e autorreflexão, também o caderno, enquanto sequência de páginas que configuram um espaço para exposição, funciona como dispositivo de subjetivação, preparado também para ser facilmente partilhado com o público, constituindo-se como uma forma de exposição portátil.

A génese do surgimento do livro de artista, está também associada à reivindicação de formas democráticas de divulgação e circulação artística, onde a reprodução da obra se veio confrontar com a arte elitizada e a abolição das categorias artísticas. Os livros de artista possibilitam a criação de múltiplos em pequenas séries numeradas, originando formas alternativas e independentes não só de divulgação da obra como também de obter receitas.

*DA* foi idealizado em forma de conjunto de livros, para explorar a sua portabilidade, baixo custo de produção, adequação ao material e expressão artística usados (o desenho sobre papel) e também pelo seu potencial para reunir processo de criação e divulgação num mesmo espaço independente. A facilidade no que respeita à reprodução dos livros e consequente fonte de autofinanciamento não ficaram excluídas, embora não tenham sido assumidas como prioridade.

Em *DA* apenas o trabalho produzido na China foi reproduzido, uma vez que somente durante a estadia em Xangai foram reunidas as condições (de acessibilidade económica) para criar uma edição de artista. *DA:Shanghai* teve uma pequena edição de quarenta cópias numeradas e assinadas. Nesse mesmo ano, os exemplares circularam pela *Art Book Fair* em Xangai e em Pequim. Também em dezembro 2017 uma cópia assinada de *DA:Shanghai* integrou a exposição coletiva *Western curator*

*compelled to show critical art in Mainland China* com curadoria de Kenneth Dow e Siyi Li na galeria Soweart em Xangai.

A experiência de fazer circular uma das partes do projeto de forma independente, propôs repensar a natureza do trabalho artístico, para assumir que: se por um lado, para o autor tem sentido pleno enquanto conjunto de livros, por outro, o fato de ter escolhido conscientemente não proporcionar ao público diretrizes claras para entender a sua totalidade, faz com que a experiência do usufruidor se transforme também em lugar de produção do(s) seu(s) significado(s).

## 2.4 História e desenvolvimento do projeto

*Como um nómada com uma continuada paixão monogâmica pelo lugar, muitas vezes me pergunto se essa inconstância constitui uma fragmentação irremediável ou a vontade de integração.*<sup>5</sup> (Lippard, 1997, p. 6)

### 2.4.1 Prólogo

O projeto *DA* foi iniciado em 2010 e assumido como trabalho independente em processo. Em 2015 é trazido para o contexto da investigação de doutoramento. Nesse momento constituía-se como um corpo de trabalho que integrava quatro livros de artista: três produzidos em 2010, dois dos quais no Brasil e um em Espanha, e o quarto criado em Moçambique entre 2011 e 2014.

Para integrar *DA* no programa de trabalho, o projeto foi organizado em três fases: a primeira, que designamos de anteprojecto, englobando os livros produzidos no Brasil: *DA:RioDeJaneiro*, *DA:SalvadorDaBahia*, e em Espanha: *DA:Bilbao*. A segunda fase que contempla o livro produzido em Moçambique: *DA:Maputo*, a qual se apresenta como a principal referência para a presente investigação, essencialmente por traduzir um seguimento mais consistente do trabalho, evidenciando o desenho como processo de mediação cultural.

A terceira fase, relacionada com o desenvolvimento prático e fundamentação teórica do projeto dentro do programa de trabalho do doutoramento, integra os livros produzidos em Portugal: *DA:Alte*, *DA:CaldasDaRainha*, *DA:Alentejo*; na China: *DA:Shanghai*; e Noruega: *DA:Álvik*.

---

<sup>5</sup> Tradução nossa a partir de: "As a nomad with a serially monogamous passion for place, I often wonder if this inconstancy constitutes hopeless fragmentation or hopeful integration."

Todas as fases de *DA* fazem parte de um processo conceptual, técnico e metodológico que foi sendo desenvolvido, modificado e atualizado ao longo do tempo, acompanhando o avanço do projeto.

Em seguida, iremos detalhar as várias fases, para tornar mais compreensível a evolução do trabalho e a sua relação com uma forma particular de usar o desenho, centrada em pesquisar as particularidades do *lugar* e explorar a ligação pessoal com o contexto local.

#### **2.4.2 Fase 1: antecedentes e definição de uma ideia**

*DA*, faz parte de um conjunto de propostas artísticas que conformam a minha prática iniciada em 2005. Neste sentido, a produção de *DA* pode ser contextualizada dentro de um modo de trabalho que foi sendo desenvolvido evidenciando uma vontade de conectar a experiência pessoal com a experiência social e cultural.

A primeira fase, apresenta: A) os antecedentes do projeto, e B) anteprojeto, referente aos primeiros livros de *DA* produzidos na fase inicial.

##### **A) Antecedentes:**

A ideia de transformar as reflexões sobre o quotidiano em desenhos, surge uns anos antes do início de *DA*, em 2007, coincidindo com a minha saída de Portugal para Barcelona. Entre 2007 e 2011, realizei várias propostas artísticas, relacionados com a minha condição de imigrante, onde o desenho era usado como exercício reflexivo e autorreflexivo, uma forma de pensar através de imagens.

Cabe destacar a obra *PetitDiccionariVisualAutobiogràficCatalà (PDVAC)*, em português: pequeno dicionário visual autobiográfico catalão, criada em 2008, que assumimos ser o precursor da obra *DA* (ver Figura 105 e Figura 106).

*PDVAC* consistiu num exercício de autoaprendizagem da língua e cultura catalã, utilizando a imaginação e a ficção para interpretar a minha experiência na sociedade barcelonesa.



Figura 105 - Visão geral da obra *PetitDiccionari Visual Autobiogràfic Català* (2008)



Figura 106 - Detalhe da obra *PetitDiccionari Visual Autobiogràfic Català* (2008)

A obra inicia com a compra de um dicionário de catalão-catalão em segunda mão. Este pequeno dicionário, era um dos exemplares mais comuns usado nas escolas para (re)aprender o catalão, língua oficial da comunidade autónoma da Catalunha, reassumida após a queda da ditadura de Franco em 1975.

Durante três meses, realizei diariamente o exercício de abrir aleatoriamente uma página do dicionário, escolher uma palavra, estudar e investigar o seu significado e reinterpretá-lo de acordo com a minha experiência na cidade. Terminada a obra, dominava a língua ao nível da leitura e fala, conhecia melhor determinados aspetos da cultura catalã e dispunha de uma visão individual e crítica sobre a realidade sociocultural barcelonesa. A obra é composta por quarenta desenhos realizados a caneta e marcadores coloridos sobre papel. Cada desenho tem dimensões A5 (21 x 14,8 cm).

*PDVAC* foi exposto em formato de instalação em 2009, integrada na mostra do Prémio de Arte Jovem de Mataró (Espanha), onde foi distinguida com uma menção honrosa.

## **B) Anteprojeto:**

No seguimento da obra *PDVAC*, surge em 2010 o projeto *DA*.

Perseguindo a ideia de "experimentar-me" noutras culturas e da vontade de transformar a experiência pessoal quotidiana em desenhos, partiu de um exercício que idealizava ampliar o autoconhecimento e seguia o desejo de melhor entender o mundo à minha volta. Interligando a realidade individual com a produção artística, propunha aproveitar conscientemente as experiências diárias como motor para o desenvolvimento de um olhar crítico, sobre as diferenças e contrastes culturais na sociedade contemporânea.

O projeto propunha criar um arquivo visual para documentar as experiências vividas em vários sítios do mundo, mostrando não só os contrastes entre as diferentes culturas, como também os pontos onde convergem, desde uma perspetiva subjetiva e autorreferencial. Ou seja, observar como o meu quotidiano, as minhas crenças e

dúvidas seriam desafiados, alterados e atualizados, a partir da vivência em contextos socioculturais diferentes da minha origem.

Trabalhar a partir de cadernos teve inspiração na obra *PDVAC*, aliada à vontade de organizar os desenhos num objeto único que proporcionasse uma narrativa sem ter de contar uma história. Neste sentido, foi pensado para integrar um conjunto de cadernos trabalhados, estruturando um corpo coerente entre as várias partes do projeto.

Esta era a intenção inicial e o seu desenvolvimento acompanhou as grandes mudanças na minha vida nos últimos dez anos.

Na fase inicial, foi estabelecido o conjunto de características que conformaram os aspetos formais globais de *DA*, nomeadamente: o formato; o suporte; os materiais a serem usados; e o título. Adequados à ideia de criar um corpo de trabalho constituído por um conjunto de livros produzidos em diferentes lugares geográficos, num enquadramento internacional.

As primeiras experiências, designadamente os livros: 1) *DA:RioDeJaneiro* (ver Figura 161 a Figura 167) e 2) *DA:SalvadorDaBahia* (ver Figura 168 a Figura 175), foram realizados durante uma viagem de trabalho ao Brasil.

*DA:RioDeJaneiro* foi produzido durante uma semana, entre 23 e 30 de junho de 2010, no Rio de Janeiro; a pesquisa de campo em Salvador da Bahia teve a duração de vinte e três dias, entre 1 e 23 de julho 2010, originando o livro *DA:SalvadorDaBahia*.

Em ambos os trabalhos, os desenhos aparecem dispersos e misturados com frases. Muitas folhas foram deixadas em branco, espelhando a brevidade destas primeiras experiências. Somente a partir do trabalho produzido em Salvador da Bahia o nome do projeto passa a figurar na capa.

Estes livros são assumidos como anteprojecto, exactamente, porque desde uma perspectiva de conjunto de peças dentro de um corpo de trabalho, os primeiros livros têm a dimensão de esboço, propondo questões relevantes para o desenvolvimento geral de *DA*. Após regressar do Brasil, *DA* passou a ocupar a parte central da minha criação artística.

No final de setembro do mesmo ano decidi viajar até Bilbao com o intuito de avançar na produção do projeto. Os nove dias passados na capital do País Basco (entre 25 de agosto e 3 de setembro de 2010) foram integralmente dedicados à realização de *DA:Bilbao* (ver Figura 176 a Figura 182). À semelhança dos dois livros anteriores,

muitas páginas do caderno ficaram em branco e os desenhos foram intercalados com frases que expunham a interpretação do que era observado, refletido e traduzido em imagens, apresentando, no entanto, um cunho crítico mais acentuado.

A partir da experiência em Bilbao foi sentida a necessidade de criar mais coerência no projeto e definir um método para a realização das seguintes pesquisas de campo e livros futuros. Interessava tornar a pesquisa mais comprometida e consistente.

Foi assim criado um guia de ações para melhorar a pesquisa de campo, e um guia conceptual com diretrizes para conduzir uma forma crítica de observar a realidade envolvente, permitindo potenciar uma aproximação com a cultura local e ao mesmo tempo alimentar conceptualmente os desenhos.

A escolha das ações baseou-se em atividades quotidianas, pensadas para serem repetidas em diversos sítios da mesma cidade. A lista de ações compunha-se por: 1) comprar um caderno numa papelaria local; 2) tomar um café numa pastelaria ou cafetaria; 3) fazer compras num supermercado ou mercearia; 4) andar de transporte público; 5) visitar uma escola; 6) comer num restaurante; 6) assistir a um espetáculo local; 7) fazer uma chamada de um telefone público; 8) enviar uma encomenda por correio postal; 9) ler um jornal local; 10) passar uma noite sem dormir; 11) deambular pelas ruas sem destino.

As diretrizes criadas, propunham incorporar um foco em questões socioculturais com base em conceitos contrastantes. Foram criadas as seguintes diretrizes: a) população autóctone versus imigração; b) tradição versus modernidade (globalização); c) espaço público versus espaço privado (família); d) condicionalismos geográficos versus arquitetura; e) o profano versus o sagrado (religião); f) estratégias de sobrevivência e g) relações de género.

O guia conceptual e de ações funcionaram simultaneamente como estímulos para alimentar conceptualmente o processo de tradução da experiência em imagens.

A fase de anteprojecto é caracterizada pela produção de desenhos criados a partir de uma mistura entre observação direta do real e imaginação.

Pertencendo à fase inicial do trabalho, os livros produzidos em Rio de Janeiro, Salvador da Bahia e Bilbao foram assumidos como esboço. O seu contributo está essencialmente relacionado com sua estruturação inicial de *DA*, mas também, com o reconhecimento da necessidade individual de pesquisar e refletir sobre a minha

identidade enquanto artista; da vontade de desafiar as crenças da minha educação europeia; e da urgência de conhecer outras formas de estar e viver que ampliassem a visão crítica pessoal sobre a sociedade contemporânea.

### **2.4.3 Fase 2: a charneira decisiva**

Em Junho 2011 mudei-me para Maputo em Moçambique, perseguindo a ideia de experimentar viver numa realidade e cultura completamente diferente do contexto europeu, perspetivando a realização de um novo *DA* e poder assim explorar as novas configurações do projeto.

*DA:Maputo* (ver Figura 1 a Figura 31) foi produzido ao longo de três anos (entre julho de 2011 e junho de 2014), acompanhando simbioticamente vida na capital moçambicana.

O caderno escolhido, foi comprado numa papelaria local. Por conter folhas resistentes e formato A5, pareceu ser o suporte adequado. O fato de ser um caderno de fórmulas químicas, despertou atenção: nunca tinha pensado que este tipo de cadernos, continuassem a ser vendidos na atualidade. Todos estes elementos, contribuíram para a seleção deste tipo particular de caderno, como base para o trabalho realizado em Maputo.

Se por um lado, o guia de ações e as diretrizes permitiam experienciar a cidade através de um olhar crítico, por outro, mostrou-se necessário redefinir e atualizar o seu desenvolvimento prático para melhor se adequar ao exercício de (auto)reflexão que impulsionou o conceito do projeto. Neste sentido foram criadas as seguintes alterações:

- a) foram definidas palavras para ilustrar a ideia apresentada em cada imagem;
- b) a composição gráfica das páginas foi modificada, passando os desenhos a estar organizados em página dupla, vertical ou horizontalmente;
- c) o desenho de memória veio substituir o desenho de observação;
- d) a última página do caderno passa a conter um texto com a lista de ações e diretrizes.

Estas mudanças expressavam a vontade de repensar a prática do desenho com maior profundidade. Ao deixar de depender exclusivamente da visão para a criação das imagens, foram ativados os outros sentidos para a pesquisa e logo serem reinterpretados através do desenho, proporcionando ampliar o espaço para a análise e reflexão do dia a dia em detalhe. Esta forma de trabalhar, potenciou não só o olhar crítico sobre o espaço urbano, as relações interpessoais e a sociedade, mas também uma atenção mais cuidadosa ao novo contexto, influenciando positivamente a integração cultural.

Os desenhos passaram a ser produzidos em estúdio, misturando o observado com o experienciado, a imaginação, a reflexão e autorreflexão crítica, assumindo ser uma forma particular de tentar conhecer e compreender a experiência pessoal em relação com o social.

*DA:Maputo* foi concluído com vinte e nove desenhos, a totalidade das páginas do caderno, espelhando a minha familiaridade com a cidade e com a cultura local.

Foi em 2014, quase no final da produção de *DA:Maputo*, que o projeto passou a envolver uma dimensão conceptual fundamentada em referências teóricas, tanto do campo da arte como da antropologia e principalmente a correlação com a autoetnografia, provocando um questionamento não só sobre *DA*, mas também acerca da minha produção e processos artísticos como um todo.

Em consequência, voltou a acender-se a vontade de mudança, aliada ao interesse em continuar a explorar caminho profissional e artístico. Decido regressar temporariamente a Portugal (após sete anos de experiência imigrante) e ingressar no doutoramento em Belas Artes em Lisboa.

#### **2.4.4 Fase 3: consolidação do projeto**

Ao trazer o projeto *DA* para dentro do programa de trabalho de doutoramento, a obra produzida em Moçambique passa a ser a principal referência para a exploração prática e teórica, tornando mais consciente a pesquisa sobre desenho como forma de mediação cultural através da apropriação da autoetnografia. Propôs também, diretrizes para uma investigação mais alargada sobre o espaço de fronteira entre prática artística

e etnografia, ao tomar como foco de análise o campo do desenho desenvolvido a partir do final do século XX, temas que aprofundamos na II Parte da presente tese.

Dentro deste enquadramento, o processo de ampliação da obra *DA* passa a estar centrado em estudar e explorar diversas formas de apropriação autoetnográfica na prática do desenho e relaciona-las com uma forma pessoal de pesquisa do *lugar*.

Entre 2015 e 2019 foram produzidos cinco livros de artista: 1) *DA:Alte*; 2) *DA:CaldasDaRainha*; 3) *DA:Shanghai*; 4) *DA:Alentejo*; e 5) *DA:Álvik*.

Em seguida vamos expor as especificidades, em termos contextuais e formais, que influenciaram o desenvolvimento gradual do trabalho.

1) *DA:Alte* (ver Figura 183 a Figura 190) é o primeiro livro a ser produzido dentro do contexto do programa de doutoramento. Foi criado durante o programa de residências artísticas *RésVés* promovido pela FBAUL, entre 6 e 18 de julho de 2015, em Alte, uma aldeia portuguesa da serra algarvia.

Após o trabalho realizado em Maputo, a experiência em Alte foi assumida como um exercício de reprodução do modelo de trabalho. No entanto, comprometia um novo olhar sobre a cultura tradicional portuguesa após largos anos fora de Portugal, e neste sentido, um outro nível de mediação cultural era explorado.

Particularmente, Alte é um lugar que eu já conhecia anteriormente. Em 2003 após terminar a licenciatura em Design Gráfico na ESAD (em Caldas da Rainha), tive uma experiência de trabalho como assistente de produção num festival de teatro realizado em Alte. Regressar a Alte era, portanto, uma oportunidade de visitar a aldeia e estudá-lo socioculturalmente a partir dessa experiência anterior e em confronto com a nova vivência no local.

A estadia em Alte produziu uma obra falhada, no entanto, foi importante para estruturar o avanço do projeto *DA*. As duas semanas em Alte mostraram-se insuficientes para que pudesse ser criada uma ligação com a aldeia e produzir um trabalho consistente. No entanto, a experiência estabeleceu alterações importantes ao nível do processo de trabalho, nomeadamente:

- a) ficou estabelecido ter como mínimo quatro semanas de pesquisa de campo, aqui assumida como vivência no lugar, para poder ser produzido um novo *DA*;
- b) os desenhos passam a incluir uma referência à data de realização;

c) cada novo livro tem um tema específico, para possibilitar explorar o *lugar* de forma mais objetiva e evidenciar o lado autorreferencial e autoetnográfico.

O trabalho ficou incompleto, e neste sentido, tal como os livros produzidos no Brasil e em Espanha, foi assumido como esboço, ou exercício, para estruturar a evolução do projeto.

2) Em 2016 decido mudar de residência. Deixo Lisboa para regressar a Caldas da Rainha, onde já tinha vivido entre 1997 e 2004 quando estudei Design Gráfico na ESAD.

Reviver a cidade criou uma nova oportunidade para desenvolver o projeto *DA*. O novo livro: *DA:CaldasDaRainha* (ver Figura 32 a Figura 50), teve como foco investigar sobre a identidade da cidade na atualidade, através da memória das experiências ali vividas anteriormente.

O caderno que serve de base, foi adquirido numa das papelarias mais antigas e reconhecidas da cidade. A escolha recaiu num exemplar dos "cadernos diários" que eram usados nos anos 80. Apesar das folhas finas e de porte delicado, pareceu ser um suporte interessante para ser explorado, pois me recordava os cadernos que usava na primária.

A pesquisa de campo, teve uma abordagem focada não só nas mudanças propostas pelo desenvolvimento da cidade, mas também, nas alterações da minha própria forma de viver e observar. Seguindo estas ideias, o novo *DA* tomou como diretriz a frase "A Oeste nada de novo? Passados 10 anos regressei a Caldas da Rainha". Interessava criar ligações específicas que espelhassem a relação particular com a cidade.

Ao reproduzir a ideia de explorar o confronto entre memória da experiência vivida e experiência atual iniciado em *DA:Alte*, o processo de produção de *DA:CaldasDaRainha* instaurou importantes atualizações formais e conceptuais no trabalho, as quais objetivaram tornar a prática do desenho mais coerente com a ideia de refletir e traduzir a *experiência do lugar* de forma mais pessoal e subjetiva. Passamos a detalhar:

a) a gramagem do papel passou a ser fina, para evidenciar a sua transparência, o que tornou significativa a contaminação e ruídos entre as páginas, assumida como uma

forma de criar continuidade entre as imagens, e evidenciar a fragilidade e transitoriedade do trabalho. Esta alteração esteve intrinsecamente ligada ao facto de os desenhos serem realizados diretamente nas páginas do caderno. Ao ser um processo irreversível no qual ficam expostos os erros, conotava uma semelhança metafórica com a vida;

b) passa a incluir um texto manuscrito no final do caderno, o qual é pensado como desenho, e passa a substituir o texto sobre os guias e diretrizes. O texto serve para contextualizar cada livro dentro do projeto *DA*; funciona também como uma legenda integrada; e destaca as particularidades da pesquisa em Caldas da Rainha. Passo a transcrever:

*Caldas da Rainha é a cidade onde vivi durante 8 anos, entre 1997 e 2004 enquanto estudante e depois iniciando a vida profissional. Em 2015 regresso ao oeste de Portugal com o intuito de encontrar refúgio para dar seguimento ao programa de trabalho proposto para o segundo ano do doutoramento. Voltar é sempre chegar de novo; visitar os espaços; reencontrar pessoas e sobretudo criar novas rotinas que passam a integrar as dinâmicas próprias da cidade. Muita coisa mudou nestes últimos 10 anos em Caldas da Rainha, mas também a minha perspectiva sobre o mundo é outra, influenciando e conduzindo uma nova forma de viver a cidade.*

*Criar um livro de artista para DA em Caldas da Rainha, surge como uma autoproposta desafiante: desta vez irei partir do confronto entre a memória da vivência anterior e a nova realidade quotidiana na cidade, como base para refletir sobre a sociedade caldense na sua dimensão humana, social, cultural e política; e como sempre o desenho é a linguagem para traduzir essas reflexões.*

*A obra foi iniciada com a compra de um caderno numa das livrarias da cidade, escolhi o que me pareceu mais especial para conter a lista poética de imagens que dá a conhecer 'a experiência do lugar' em Caldas da Rainha: uma interpretação subjetiva e sensível da cidade partindo das vivências quotidianas, uma contribuição para o exercício de compreensão e (auto) conhecimento das relações humanas contemporâneas.*

c) a palavra para ilustrar a imagem é eliminada para criar uma maior liberdade das as imagens comunicarem por si e entre si, sem referência textual. Possibilita também gerar novas configurações sobre a realidade e tradução visual, a partir das experiências vividas localmente.

d) a metodologia deixa de ser seguida de forma estrita. Uma vez que as bases que dirigem o trabalho se assumiram mais consolidadas, é substituída por uma exploração mais livre da relação entre o autor e os espaços de pesquisa. Esta alteração espelha uma vontade de transpor e transformar estes princípios, em benefício do projeto.

*DA:CaldasDaRainha* foi produzido sem constrangimentos de tempo, durante seis meses, entre novembro de 2015 e abril de 2016. Contém dezassete desenhos, cobrindo a totalidade das páginas do caderno.

3) A produção de *DA:Shanghai* (ver Figura 51 a Figura 67) surge a partir da atribuição de uma bolsa da instituição Swatch Art Peace Hotel, para realização de uma residência internacional de artista, com duração de três meses em Xangai, na China.

Desta vez, voltaria e estar imersa numa experiência singular, sem referentes, para experimentar viver no contexto de uma cultura desconhecida.

O caderno que serve de base para o livro *DA:Shanghai*, foi adquirido numa papelaria local. Chamou a atenção pelo formato, mas também, pela delicadeza e motivos infantis, que espelhavam as minhas primeiras impressões sobre a população local.

Pela primeira vez, o desenho deixa de estar conectado à palavra. Esta alteração vai potenciar um espaço para propor mundos possíveis, entre o real e o imaginário, onde os significados precisos deixam de ter lugar.

A pesquisa de campo foi desenvolvida tendo como diretriz a frase: "Xangai sem internet móvel. Estratégias de sobrevivência na pós-modernidade" propondo refletir sobre as diferenças sociais em termos de condições de vida e estratégias de sobrevivência, tomando a minha própria condição como referência.

Na última página do caderno foi inserido um texto manuscrito, onde é apresentado o contexto de produção do livro, o qual serve também de legenda. O texto é o seguinte:

*DA:Shanghai faz parte do projeto DA, um conjunto de 'dicionários' visuais sobre a minha experiência e pesquisa cultural, em diversos lugares do mundo. Usando a autoetnografia como processo de pesquisa, o projeto em Xangai propõe investigar sobre as formas de aproximação, adaptação e (re)conhecimento a uma realidade desconhecida. Desconhecida não só do ponto de vista da própria cultura oriental, mas também, descoberta no sentido de autoconhecimento sobre a forma como irei transformar o meu quotidiano. (Re)conhecimento, na medida em que a 'experiência do lugar' integra não só os elementos da nova realidade, inclui toda a memória e referências de vivências noutros contextos geográficos e também a herança cultural portuguesa, na maneira de observar e vivenciar Xangai. As imagens são reflexões gráficas sobre essa experiência. A obra resulta de uma interpretação criativa, crítica e reflexiva sobre as especificidades do lugar (Xangai), na dimensão social, cultural e política, focada nas relações humanas e estratégias de sobrevivência. O objetivo do projeto é iluminar questões e reflexões sobre determinados aspetos que caracterizam a condição humana no mundo contemporâneo.*

*DA:Shanghai* foi produzido entre maio e agosto de 2016 e apresenta quinze desenhos, o número coincide com a totalidade de páginas do caderno comprado em Xangai.

O trabalho desenvolvido na China, ao contrário das experiências anteriores, não propõe alterações ao projeto, o que denota uma maior consistência do mesmo, no respeitante aos aspetos formais e gerais de *DA*. Neste sentido, é deixado espaço para focar no exercício reflexivo e autorreflexivo através do desenho, proposto para traduzir a relação do universo pessoal com as especificidades de cada novo *lugar*.

4) No final de 2017 é iniciado o livro *DA:Alentejo* (ver Figura 81 a Figura 103), centrado na minha familiaridade com Aljustrel, a terra onde cresci e vivi até aos 19 anos e onde ainda vivem os meus pais.

Após a experiência asiática, foi sentida a necessidade de voltar a questionar as bases culturais desde "dentro". Ou seja, pesquisar e refletir sobre a cultura a partir do

envolvimento num espaço relacionado com a minha origem, e assim atualizar as referências pessoais.

O suporte que serve de base para o livro, é um caderno de música amarelo, comprado na papelaria onde adquiria os materiais escolares, quando era criança. Simboliza aspetos particulares da minha infância passada em Aljustrel.

Teve como diretriz a frase: "Aljustrel terra onde cresci. Meu querido Alentejo. Duas dimensões do mesmo lugar". Na pesquisa de campo, foi explorada a contradição que existe entre: Aljustrel, uma vila, com a qual tenho uma relação residual; e o "Alentejo" que vive dentro de mim: uma região que transformei em espaço discursivo e reconfigurei como específico a partir do meu vínculo com a cultura local e a experiência familiar. Ou seja, duas dimensões contraditórias do mesmo espaço.

Este trabalho, ao contrário das obras antecedentes, foi produzido ao longo de três anos, entre 2017 e 2019, sem, no entanto, implicar uma vivência permanente no lugar durante a sua produção. Outra particularidade: no início de 2018, enquanto estava a ser produzido o caderno dedicado ao Alentejo, surgiu a oportunidade para criar um novo *DA* na Noruega, o que provocou um interregno no trabalho *DA:Alentejo*.

O "Alentejo" remete para a dimensão sociocultural que estruturou as bases da minha forma de estar no mundo. Essa bagagem é a que sempre está, por "defeito", em confronto com os demais contextos, mesmo que de forma não consciente. Neste sentido, *DA:Alentejo* foi construído a partir das visitas esporádicas a Aljustrel. O processo de reflexão sobre como essa origem alentejana entrava em diálogo com as experiências nos diversos *lugares* onde foi produzido *DA*, torna-se consciente.

Na última página do caderno, foi incluído o seguinte texto manuscrito:

*DA:Alentejo é a última obra do projeto DA (DA). A experiência do lugar foi expandida, uma vez que o livro de artista foi sendo produzido durante três anos em várias geografias, acompanhando o meu percurso nómada e algumas vezes em paralelo com a produção de outras obras do projeto. DA:Alentejo, explora duas dimensões do mesmo lugar: Aljustrel, a vila onde cresci e com a qual tenho uma ligação residual, e o Alentejo, um vasto território nacional que eu identifico como lugar específico e especial, relacionado com a minha origem e mistura cultural. Ao reanimar as experiências do passado para questionar sobre o*

*presente e o futuro, coloquei a minha identidade em profunda reflexão a partir da sua benéfica instabilidade. Como diz Susan Hiller 'Reality is provisional. Art is contingent. The self is in fragments'.*

*DA:Alentejo* foi concluído durante a segunda residência de artista em Kunstnarhuset Messen, na Noruega, na primavera de 2019, contendo vinte e um desenhos, ocupando a totalidade das páginas do caderno.

5) *DA:Ålvik* (ver Figura 68 a Figura 80) foi criado durante o programa de residência internacional de artista na associação Kunstnarhuset Messen durante os meses de janeiro, fevereiro e março de 2018, em Ålvik, uma pequena vila nos fiordes do Sul da Noruega, próximo de Bergen.

O caderno que serve de base para o livro, foi comprado na única loja (supermercado) da aldeia, onde não havia opções de escolha. À primeira vista parecia um livro para apontar receitas, no entanto, em conversa com uma pessoa local, descobri que era um livro para anotar nome e morada das pessoas que compravam rifas, para fazerem parte do sorteio de um cabaz no final do ano.

Passar o inverno num sítio remoto de um país nórdico proporcionou uma experiência sem precedentes, principalmente porque a relação com o *lugar* foi mediada mais pela natureza do que pelas relações interpessoais, propondo novos questionamentos aos fundamentos do projeto. Nesse sentido, teve como linha de pensamento "Uma espécie de hibernação", espelhando um exercício introspectivo alimentado por uma vivência reduzida ao essencial.

Na página final do caderno, foi inscrito um texto que funciona também como legenda, tal como acontece nos livros precedentes.

O texto criado para apresentar o trabalho produzido em Ålvik é o seguinte <sup>6</sup> :

---

<sup>6</sup> No livro o texto aparece originalmente em inglês: "*ArtistDictionaries:Ålvik*, is part of the *ArtistDictionaries* project, a set of site-specific artist books created in different places around the world. Using drawing and autoethnography as a process of investigation and reflection, they present a personal, critical and creative look at my relationship with the place. The research for the project is focused on how the new culture and social context influence, update and modify my routine, shape my identity and expand a way of understanding the dilemmas of contemporary society. Living in Ålvik has put me in touch with the Norwegian countryside. Influenced by the magnificent landscape of the fjords, the cold of the Nordic winter and some contact with the local population, the experience in Ålvik has been a kind of wonderful hibernation."

*DA:Álvik, faz parte do projeto DA, um conjunto de livros de artista site-specific realizados em diversos lugares do mundo. Usando o desenho e a autoetnografia como processo de investigação e reflexão, apresentam um olhar pessoal, crítico e criativo sobre a minha relação com o lugar, focado na pesquisa sobre como a nova cultura e contexto social influenciam, atualizam e modificam a minha rotina, moldam minha identidade e ampliam a forma de compreender os dilemas da sociedade contemporânea. Viver em Álvik colocou-me em contato com o ambiente rural norueguês. Influenciada pela magnífica paisagem dos fiordes, o frio do inverno nórdico e o pouco contato com a população local, a experiência em Álvik foi como uma espécie de hibernação maravilhosa.*

O trabalho foi concluído no final da residência e o livro de artista é composto por onze desenhos, a totalidade das páginas do mesmo.

#### **2.4.5 Coda**

A consciência de que cada novo trabalho agrega as experiências passadas ao novo contexto, impregna no trabalho sobre o "Alentejo" a particularidade de sobrepor todas as experiências nos diferentes *lugares*, ao fazer confrontar a minha raiz portuguesa e alentejana com as vivências interculturais que compõem transversalmente o projeto.

Neste sentido, o caderno *DA:Alentejo* foi escolhido para fechar a investigação da componente prática do programa de trabalho do doutoramento.

Finalizar *DA* não pressupõe uma conclusão da pesquisa, ou a revelação clara do seu significado. A exposição "A Experiência *do* Lugar" realizada em Maputo durante o mês de Agosto de 2019, a qual iremos detalhar no último capítulo, apresentou *DA* em formato de instalação, incluindo para além dos livros, também objetos, fotografias, vídeo e som, que ampliaram o significado da obra e propondo outras possibilidades para refletir sobre e a partir dela.

Enquanto proposta artística faz parte de um processo que será repercutido em obras futuras. Por outro lado, enquanto objeto de investigação dentro do programa de doutoramento, vem propor direções para problematizar as relações de apropriação da

etnografia e autoetnografia no campo do desenho, no enquadramento das artes visuais contemporâneas. É sobre essas relações que nos ocuparemos nos próximos capítulos.



*Parte II — Relações entre desenho e autoetnografia*



### ***3. Autoetnografia na arte contemporânea***

A relação entre processos artísticos e autoetnografia nunca foi antes estudada de forma sistemática como foco de investigação, nem dentro do campo da arte nem no domínio da antropologia contemporâneas. Esta lacuna, pode dever-se não só ao fato de que a discussão e teorização das relações entre prática artística e etnografia contemporâneas tem tido muito mais expressão desde uma abordagem antropológica, principalmente desde o âmbito da antropologia visual, do que desde uma perspectiva a partir do campo da arte. Mas também, porque no contexto da antropologia clássica os gêneros literários centrados nas descrições pessoais foram marginalizados, tal como a emergência da autoetnografia nos anos 90, ganhando força dentro da teoria literária no contexto das ciências sociais e humanas.

Sendo que o cerne da nossa investigação é pensar a apropriação etnográfica e autoetnográfica na arte desde uma perspectiva artística, a referência ao estudo do desenvolvimento da antropologia, principalmente a antropologia visual no século XXI torna-se relevante. Essencialmente porque o especial interesse demonstrado pelos antropólogos sobre a produção e exibição artística contemporânea, permitiu o mapeamento do panorama da arte com correspondência antropológica, e identificar e mostrar a variedade de formas de trabalhar a dimensão etnográfica no âmbito artístico. Mas também, porque ao serem expostas e discutidas as semelhanças, contradições e diferenças que existem sobre o significado de pesquisa etnográfica no fazer antropológico e no fazer artístico, amplia-se a possibilidade de configurar direções para estruturar análises a partir da teoria e prática artística, e incorporar a discussão sobre a apropriação autoetnográfica.

A partir destes pressupostos, iremos relacionar três universos distintos: a arte contemporânea com "perspetiva etnográfica"; a antropologia visual; e autoetnografia. Ou seja, a perspectiva de artistas que exploram a relação entre o universo pessoal e problemáticas da sociedade e cultura contemporâneas, estudada a partir da interligação dos contributos da antropologia visual na análise da arte contemporânea, e a apropriação do conceito de autoetnografia como forma de mediação cultural entre o artista e a sociedade.



### 3.1 A emergência da autoetnografia

O termo autoetnografia foi introduzido pelo antropólogo cultural David Hayano em 1979 (Reed-Danahay, 1997) para identificar um tipo de pesquisa etnográfica onde o investigador faz parte de uma determinada cultura estudada.

Esta nova abordagem vem desafiar os modelos de pesquisa e representação "do outro" dentro do campo das ciências sociais e humanas, que propõe tratar a investigação da cultura através de uma postura autorreflexiva em oposição à etnografia tradicional, onde existe uma distância entre o investigador e a cultura/sociedade investigada.

As mudanças ocorridas a partir dos anos 80 do século XX, no mundo ocidental, dentro do contexto da pós-modernidade, levaram a que fossem repensados os modelos e objetivos da etnografia para acomodar os novos fenómenos culturais desencadeados pelo pós-colonialismo, a emancipação de movimentos feministas, minorias sociais e étnicas e de imigração.

A emergência da autoetnografia como método, forma de escrita e conceito foi descrita no início dos anos 90 pela antropóloga Deborah Reed-Danahay e pelos sociólogos Carolyn Ellis e Art Bochner, como uma manifestação dessa recente viragem reflexiva da etnografia, propondo uma "etnografia evocativa". Desde então um crescente grupo de investigadores sociais tem vindo a utilizar a autoetnografia como método, processo e produto dos seus trabalhos e a produzir reflexões sobre esta forma pós-moderna de investigar a cultura.

Em 1997 Reed-Danahay lança o livro *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social*, o qual inaugura teoricamente as discussões sobre o conceito de autoetnografia. A autora, pioneira em discutir o uso da autoetnografia na antropologia, sustentava que a publicação tinha como propósito explorar as várias intersecções e misturas de géneros que surgiram a partir da inter-relação da etnografia e autobiografia, onde a autorrepresentação e autorreferencialidade se assumiam como formas de questionar as políticas e poéticas da representação cultural.

Nas palavras de Reed-Danahay a autoetnografia era assumida da seguinte forma:

*Como uma forma de auto-narrativa que coloca o eu dentro de um contexto social. (...) A autoetnografia pode ser feita por um antropólogo que faz etnografia "doméstica" ou "nativa" ou por um não antropólogo / etnógrafo. Também pode ser feito por um autobiógrafo que coloca a história da sua vida dentro de uma narrativa no contexto social em que ocorre.*<sup>7</sup> (Reed-Danahay, 1997, p. 9)

Embora a palavra autoetnografia estivesse a ser usada com diferentes termos e significados desde o final dos anos 80, pelos críticos literários, por sociólogos e por antropólogos, principalmente para expressar formas marginalizadas de registo da dimensão pessoal e subjetiva do investigador na escrita etnográfica, como são exemplos as citações de Foster (1996) e Clifford (1988) em referência ao trabalho de Michel Leiris ou as críticas aos escritos de Maya Deren referidos por Susan Hiller (Hiller & Einzig, 1996), mencionadas anteriormente, só a partir do final dos anos 90 a autoetnografia começa a ser assumida como forma alternativa de fazer pesquisa e de escrita etnográfica.

O conceito de autoetnografia permaneceu indefinido, ou seja, aberto à permanente atualização, no entanto a sua origem refletia as mudanças que operaram na relação entre o indivíduo e a sociedade no final do século XX, que Reed-Danahay caracterizou deste modo:

*Sintetiza tanto uma etnografia pós-moderna, na qual as convenções realistas e a posição objetiva do observador da etnografia padrão foram postas em questão, quanto uma autobiografia pós-moderna, na qual a noção de eu*

---

<sup>7</sup> Tradução nossa a partir de: "As a form of self-narrative that places de self within a social context. (...) Autoethnography can be done by either an anthropologist who is doing "home" or "native" ethnography or by a non-anthropologist/ethnographer. It can also be done by an autobiographer who places the story of his or her life within a story of the social context in which it occurs."

*individual coerente foi igualmente posta em questão.*<sup>8</sup> (Reed-Danahay, 1997, p. 2)

A emergência da autoetnografia esteve relacionada com o experimentalismo dentro da escrita etnográfica proposto pelo manifesto da "escrita da cultura" lançado por Clifford e Marcus no final dos anos 80, o qual alimentou a discussão sobre a autorreflexividade e a crítica na antropologia, abrindo espaço para o aparecimento de formas alternativas de escrever e pensar a etnografia.

No texto de entrada do livro *Writing Culture*, os editores idealizam o futuro: "os ensaios neste volume ajudam a imaginar uma etnografia inteiramente dialética agindo poderosamente dentro do sistema mundial pós-moderno"<sup>9</sup> (J. Clifford & Marcus, 1986). Dos vários textos que integraram o volume, destaca-se a contribuição da antropóloga canadense Mary Louise Pratt sob o título "Fieldwork in Common Places" (Pratt, 1986), onde a autora propunha refletir sobre o uso de contribuições pessoais na escrita etnográfica, trazendo para discussão questões problemáticas dentro da etnografia que comprometiam as relações conflituosas entre autoridade etnográfica e experiência pessoal, cientificismo e expressão original, as quais estavam a ser colocadas em causa pela nova reflexividade crítica.

Pratt defendia a inclusão e legitimação da experiência pessoal na narrativa etnográfica, a qual deveria ser valorizada como elemento humanizador para evitar a alienação presente na maioria das descrições da etnografia convencional. Com este argumento, a autora critica o caráter passivo e objetivo do discurso científico que era valorizado no trabalho etnográfico.

O texto tomou importância principalmente porque desafiou ultrapassar a ideia de que era impossível fundir a prática subjetiva e objetiva. Pratt sugeria que o uso da apropriação e invenção para a produção de novas formas de etnografia, o que podemos admitir como os antecedentes da autoetnografia pela dimensão pessoal e subjetiva das

---

<sup>8</sup> Tradução nossa a partir de: "It synthesizes both a postmodern ethnography, in which the realist conventions and objective observer position of standard ethnography have been called into question, and a postmodern autobiography, in which the notion of coherent, individual self has been similarly called into question."

<sup>9</sup> Tradução nossa a partir de: "The essays in this volume help us imagine a fully dialectical ethnography acting powerfully in the postmodern world system."

emoções e da criatividade que eram valorizadas na forma de escrever sobre a sociedade e a cultura.

Efetivamente nos anos 90, as propostas de Mary Louise Pratt ganharam relevância dentro da antropologia pela forma como associou a autoetnografia com a ideia de "arte nas zonas de contacto" (Pratt, 1991, 1992) sob influência das teorias pós-colonialistas. O texto "Arts of The Contact Zone" escrito por Pratt em 1991, desenvolveu o conceito de *contact zone*, para expressar as relações de apropriação e processos de troca cultural nos espaços imprecisos de interculturalidade no contexto da dominação colonial.

Para afirmar que a autoetnografia e a transculturação eram fenómenos das zonas de contacto, Pratt descreve que:

*[A autoetnografia] envolve uma colaboração seletiva e apropriação de expressões idiomáticas da metrópole ou do conquistador. Estes são fundidos ou infiltrados em graus variados com os idiomas indígenas para criar autorrepresentações destinadas a intervir nos modos cosmopolitas de entendimento (...). Os trabalhos autoetnográficos são frequentemente direcionados ao público estrangeiro e à própria comunidade de falantes. A sua receção é, portanto, altamente indeterminada. Esses textos geralmente constituem um ponto de entrada de grupos marginalizados nos circuitos dominantes da cultura impressa.*<sup>10</sup> (Pratt, 1991, p. 35)

Ainda no mesmo texto, a autora evidencia a diversidade de significados produzidos pela autoetnografia, derivados do uso da subjetivação, da crítica e da imaginação que emergem da produção de linguagens híbridas. A autora comenta:

*Autoetnografia, transculturação, crítica, colaboração, bilinguismo, mediação, paródia, denúncia, diálogo imaginário, expressão vernacular - essas são*

---

<sup>10</sup> Tradução nossa a partir de: "[Autoethnography] involve a selective collaboration with and appropriation of idioms of the metropolis or the conqueror. These are merged or infiltrated to varying degrees with indigenous idioms to create self-representations intended to intervene in metropolitan modes of understanding (...). Autoethnographic works are often addressed to both metropolitan audiences and the speaker's own community. Their reception is thus highly indeterminate. Such texts often constitute a marginalized group point of entry into the dominant circuits of print culture."

*algumas das artes literárias da zona de contato. Incompreensão, má compreensão, letras mortas, obras-primas não lidas, heterogeneidade absoluta de significado - esses são alguns dos perigos da escrita na zona de contato.*<sup>11</sup>  
(Pratt, 1991, p. 36)

O conceito de "zona de contacto" foi posteriormente usado para referir gêneros indefinidos nas zonas de fronteira entre arte e etnografia no campo de desenvolvimento da antropologia (Coles, 2000; Rutten et al., 2013; Schneider & Wright, 2006, 2010), no entanto a sua correspondência com a autoetnografia nesse contexto é omitida, denotando divergências entre as perspectiva etnográfica e autoetnográfica de "ler a cultura". No livro *Auto/Ethnography: Rewriting the Self and the Social* (1997) Reed-Danahay faz referência ao trabalho de Pratt por relacionar a autoetnografia como forma de abordagem crítica cultural realizada por não-etnógrafos e também com a expressão artística, através do trabalho literário e de desenho do andino Guamán Poma no século XVII (Pratt, 1991, 1994).

Mary Louise Pratt foi a primeira antropóloga a relacionar a autoetnografia com a prática artística, e fê-lo através do estudo do uso do desenho e neste sentido é uma das referências mais relevantes para a nossa pesquisa. As suas contribuições nesse âmbito irão ser discutidas com mais profundidade no capítulo seguinte, mas o que nos interessa de momento evidenciar é a ligação que estava a ser construída entre arte e antropologia através da autoetnografia, apresentada enquanto forma alternativa de integrar a subjetividade na prática etnográfica no contexto das mudanças que configuraram a contemporaneidade no final do século XX.

Desenvolvida principalmente como forma pós-moderna de investigação dentro das ciências sociais relacionada com a escrita literária, a autoetnografia veio inaugurar uma nova relação entre etnografia e autobiografia, expressa através da emergência e discussão do *self* na antropologia, mas também da escrita autobiográfica com interesse etnográfico, propondo formas de escrita etnográfica que acolhiam as identidades

---

<sup>11</sup> Tradução nossa a partir de: "Autoethnography, transculturation, critique, collaboration, bilingualism, mediation, parody, denunciation, imaginary dialogue, vernacular expression - these are some of the literate arts of the contact zone. Miscomprehension, incomprehension, dead letters, unread masterpieces, absolute heterogeneity of meaning - these are some of the perils of writing in the contact zone."

múltiplas, o deslocamento cultural e a mudança nos sistemas de poder que caracterizavam o pós-modernismo e o pós-colonialismo.

Dentro do âmbito das ciências sociais e humanas, que abrange diferentes ramos da sociologia e da antropologia, a autoetnografia emergiu essencialmente como um espaço de discussão sobre o valor do uso das descrições pessoais dentro da escrita etnográfica, ou seja, o uso da dimensão subjetiva, o qual até à atualidade é caracterizado por diferentes interpretações e controvérsias.

Por ser um género híbrido, parte etnografia e parte autobiografia, a autoetnografia foi sendo criticada e recusada pelos padrões científicos dentro das ciências sociais e humanas, acusada de ser insuficientemente rigorosa, teórica e analítica e por ser demasiado estética, emocional e terapêutica (Carolyn Ellis et al., 2010; Zake & DeCesare, 2011). No entanto, foi apresentada pelos seus defensores como um método, um meio e um resultado de investigação reflexiva e crítica, que propõe romper com a separação entre investigador e investigado, objetividade e subjetividade, processo e produto, o "eu" e os "outros", o pessoal e o político, juntando arte e ciência (Carolyn Ellis et al., 2010).

Deborah Reed-Danahay (1997) defende que o trabalho de autoetnografia podia variar dependendo se é dada ênfase na esfera pessoal (auto), na cultura (etno) ou no processo de pesquisa e tradução (grafia), no entanto será sempre uma reflexão sobre as experiências pessoais em relação a um fenómeno social e/ou cultural. Afirma ainda que para além de produzir uma descrição e um olhar crítico sobre a experiência pessoal, a autoetnografia é também uma prática cultural.

Num texto mais recente, Reed-Danahay (Reed-Danahay, 2017), influenciada pelas teorias do filósofo e sociólogo Pierre Bourdieu, propõe uma abordagem reflexiva e crítica da autoetnografia como forma de "autoanálise", para evidenciar que o uso de histórias da experiência pessoal são estratégicas para desencadear formas de interrogar contextos mais amplos da desigualdade social e dos sistemas de poder que moldam a nossa forma de ver e de estar no mundo. No entanto, segundo a autora, quando o termo autoetnografia é associado a um destaque da dimensão da experiências e sentimentos do investigador, outros significados e implicações do termo são desencadeados, e o seu valor para as perspetivas críticas da pesquisa antropológica diminui. Reed-Danahay assume que tal como aconteceu com o termo etnografia, com o qual tem uma

ligação profunda, a autoetnografia é apropriada e usada amplamente fora da antropologia.

Seguindo esta direção, as contribuições dos sociólogos Ellis e Bochner (2000) são também pertinentes. Os autores assumem a autoetnografia como um tipo de escrita e pesquisa autobiográfica, que pretende relacionar o pessoal com o cultural, baseada na experiência pessoal contextualizada dentro da cultura, incorporando a subjetividade, a emoção e abertura a outras áreas de conhecimento, principalmente a literatura e as artes.

Segundo as propostas de Ellis e Bochner, o interesse em interligar a arte com a autoetnografia, estava principalmente relacionado com: o potencial evocativo da arte para criar empatia e aproximação dos leitores com os temas expostos; com o uso da imaginação e improvisação como elementos para despoletar novas interrogações sobre as relações estabelecidas entre o investigador e o tema ou problemática investigados; mas também, pelo caráter terapêutico e emancipador que essas dimensões podiam provocar tanto no investigador quanto nos leitores dessas narrativas etnográficas.

Ao defenderem a inclusão do visual, da poesia e da literatura na escrita etnográfica, Bochner e Ellis assumiram o valor do caráter inacabado, efêmero e incerto da arte que lhes interessava explorar. Embora o seu campo de atuação permanecesse ligado à produção de conhecimento sociológico, os autoetnógrafos interessaram-se por aprofundar sobre a relação entre investigação artística e produção de entendimento sociocultural, abraçando a arte como forma alternativa de investigar e produzir conhecimento e de resistir contra o rigor científico imposto pela academia.

A partir desta perspectiva Art Bochner e Carolyn Ellis (2003) estudaram as correspondências entre a autoetnografia e projetos *art-based research*, assumindo a prática artística como forma alternativa de investigação acadêmica.

Simultaneamente, no contexto da investigação em arte, principalmente na investigação com base na prática artística (*art-based research*) a autoetnografia tem vindo a ser proposta como metodologia de investigação. Por ser um campo de pesquisa que cruza metodologias qualitativas e prática artística, muitos artistas ao reconhecerem o caráter autorreferencial, e a dimensão subjetiva do seu trabalho de investigação teórica e prática, relacionam os seus processos e metodologias com a autoetnografia,

produzindo "autoetnografias visuais" (Gibson, 2013; Smith-Shank & Keifer-Boyd, 2007).

Muito recentemente, em 2015, a Brussels Art Platform<sup>12</sup> realizou um simpósio sobre etnografia e investigação artística para discutir a abordagem etnográfica que muitos artistas usavam para produzir projetos *art-based research*. O programa do simpósio apresentou um grande número de propostas onde os autores definiam a sua investigação como autoetnográfica, precisamente porque propunham reflexões a partir da experiência individual dos próprios artistas.

A relação entre autoetnografia e investigação em artes ainda não foi aprofundadamente estudada, no entanto, se por um lado vemos com interesse as diferentes interligações que configuram uma área comum entre arte e autoetnografia onde é possível discutir modelos imprecisos de investigação académica, e ainda que a presente investigação contribua para uma tese que assume contornos autoetnográficos na forma como conduz a pesquisa, por outro lado, não é esse o propósito da nossa investigação.

A abordagem autoetnográfica que propomos trazer para primeiro plano, é o questionamento e pesquisa das implicações da apropriação de processos autoetnográficos dentro da prática artística, como forma de mediação cultural entre o artista (não a arte) e a sociedade, propondo pensar a produção artística como conhecimento alternativo sobre as relações entre indivíduo e sociedade, as quais permeiam a complexidade das relações humanas no contexto sociocultural e político contemporâneo.

A autoetnografia ainda que seja um conceito recente e problemático, é hoje frequentemente usado dentro das ciências sociais e humanas para referir formas

---

<sup>12</sup> O simpósio sobre *Ethnography and Artistic Research* realizou-se dia 12 de Novembro de 2015 no Royal Flemish Academy of Belgium for Science and the Arts em Bruxelas, embora não esteja nenhuma informação adicional online. O programa do simpósio que já não se encontra atualmente disponível online, foi consultado em 12 de Maio de 2017. As informações consultadas referem-se ao texto escrito por Klaas Tindemans, director da Brussels Art Forum aquando a realização do simpósio, e as sinopses dos projetos que participaram no programa. A informação disponível pode ser consultada no website da Brussels Art Platform (<https://www.kunstenplatformbrussel.be/en/events/etn>)

transgressoras de investigar a sociedade e a cultura. As contribuições de Mary Louise Pratt, Deborah Reed-Danahay e da dupla Carolyn Ellis e Art Bocner que apresentámos, são significativas para a nossa investigação porque vêm iluminar certas correspondências que queremos propor sobre a relação entre prática artística e autoetnografia.

Nestes autores valorizamos, em particular, as práticas que incorporam pontos de contacto com a investigação artística, nomeadamente os aspetos que: 1) colocam a experiência pessoal como ponto de partida para a investigação sociocultural; 2) valorizam a imaginação e os sentidos como parte da dimensão subjetiva da pesquisa; 3) promovem formas de autorreflexão sobre a interligação entre indivíduo e sociedade; 4) assumem a incerteza e a heterogeneidade dos significados produzidos; e 5) propõem posições críticas sobre questões problemáticas da contemporaneidade.

### 3.2 Arte e (auto)etnografia na viragem do século

O cruzamento interdisciplinar que marcou tanto o campo da teoria e produção artística como das ciências sociais e humanas na viragem do século, repercutiu -se também irreversivelmente na forma como arte e antropologia passaram a interligar-se, tomando a etnografia como principal foco dessa interseção.

Visto de uma perspectiva mais alargada, podemos considerar que os acontecimentos que tiveram lugar ao nível global, a partir dos anos 70 como resposta ao desenvolvimento da "nova ordem mundial" (Marcus, 2010, p.84), formaram a base comum para um novo paradigma tanto na arte como nas ciências sociais e humanas centrado na problematização do "outro" cultural. Influenciado pela ascensão das minorias sociais, dos movimentos feministas, da consciência ecológica e o avanço tecnológico, constituíram o pano de fundo para uma nova forma de ver a cultura e de conceber a contemporaneidade, que repercutiram no contexto da viragem de século.

No final dos anos 80 do século XX, o antropólogo George Marcus escreve: "Neste momento, tanto na antropologia como em todas as outras ciências humanas, o discurso teórico 'superior' - o corpo de ideias que unifica autoritariamente um campo - está em desordem" <sup>13</sup> (J. Clifford & Marcus, 1986, p. 91), para caraterizar esse momento de crise na antropologia.

A edição de *Writing Culture* em 1986, lançada pelos antropólogos americanos George Marcus e James Clifford, propôs um conjunto de textos que alegavam para uma renovação da etnografia, onde questionavam e desmontavam o modelo etnográfico criado por Malinowski nos anos 30, lançando um apelo para uma abordagem experimental, tornando-se ícones da etnografia pós-moderna.

Contextualizada dentro da "crise de representação" na antropologia (Marcus & Fischer, 1999) a etnografia do final do século XX, assumiu novos valores como a reflexividade crítica, polifonia, experimentalismo e subjetividade na forma de estudar, traduzir e descrever as culturas.

---

<sup>13</sup> Tradução nossa a partir de: "In anthropology and all other human sciences at the moment, 'high' theoretical discourse – the body of ideas that authoritatively unify a field – is in disarray"

Estas novas diretrizes, embora inaugurando uma nova fase dentro da etnografia, que se abria a uma interdisciplinaridade sem precedentes, permaneciam ainda ligadas à procura utópica da verdade (embora fragmentada e variada), que impregnava o discurso sobre as outras culturas. Discurso esse que continuava a ser legitimado pelo etnógrafo ocidental, deixando também por resolver as relações problemáticas entre autoridade etnográfica e experiência pessoal, e entre cientificismo e expressão original, as quais passaram a ser questões centrais para a nova etnografia.

Perante os novos paradoxos que a época pós-colonial veio colocar à antropologia e à etnografia, alguns antropólogos começaram a perspetivar novas formas de pesquisar a sociedade e a cultura. Neste enquadramento a autoetnografia apareceu como alternativa dentro do campo do experimentalismo na escrita etnográfica, relacionada com a emergência do *self* dentro da etnografia, propondo descentrar a relação problemática que prevalecia entre investigador e objeto de investigação.

Por outro lado, a reflexividade crítica na antropologia fez surgir também um interesse em analisar certas práticas da arte contemporânea que apresentavam correspondência etnográfica. No texto "Appropriations" escrito pelo antropólogo Arnd Schneider (Schneider & Wright, 2006) sobre apropriações entre arte e antropologia, o autor assume que embora desde os anos 60 muitos artistas ocidentais questionavam a forma como eram apresentadas as exposições antropológicas e etnográficas nos museus, só nos anos 90 a produção artística contemporânea passou a ser objeto de interesse pela antropologia.

No contexto da expansão da globalização, assistiu-se a uma mobilidade e imigração sem precedentes. No meio artístico o crescimento do mercado da arte e a criação de bienais internacionais impulsionaram o trânsito de artistas ao nível mundial. O crescente papel de artistas contemporâneos não ocidentais dentro do panorama artístico ocidental, levou os antropólogos a cooperar com o mercado da arte, iniciando assim uma nova relação entre arte e antropologia, propondo uma reflexão sobre os pressupostos da antropologia e da investigação etnográfica.

A discussão sobre apropriação etnográfica na arte, desde o âmbito da antropologia, passou então a estar focada na produção artística desenvolvida a partir do encontro entre artistas ocidentais e de origem não ocidental, onde frequentemente eram exploradas as relações de desigualdade de poder e as políticas de representação.

Neste enquadramento, dentro do campo artístico, o crítico de arte Hal Foster (1996) caracterizou a arte e teoria desse momento não como um reflexo das mudanças socioeconómicas, mas sim marcada pelas suas contradições, atualizando a forma de praticar a cultura e a política. Novas intervenções no espaço, diferentes construções da visualização e definições expandidas da arte foram incentivadas pelas relações estabelecidas entre uma renovação dos modelos críticos e a retoma das práticas históricas, que Foster apresentou como "um retorno do real".

A partir dos anos 60 do século XX, a arte é caracterizada por uma atualização dos dispositivos de vanguarda para fins contemporâneos, tomando os paradigmas do passado para explorar novas possibilidades, principalmente relacionadas com a dimensão crítica e social da arte, o que Foster chamou de *horizontal axis* (1996b, p. XI). Esta "expansão horizontal da arte" que caracterizou a extensão das práticas artísticas para abordagens sincrónicas da história e da história da arte, passa a ser relacionada com a viragem etnográfica na arte contemporânea. O novo paradigma, levou à passagem de projetos focados no médium artístico para o desenvolvimento do debate específico dentro do campo alargado da cultura, tendo como expressão principal as propostas de arte *site-specific*.

O texto "On Site-Specificity" (Foster et al., 1994), publicado na revista americana *Documents*, compilou uma conversa entre Hal Foster, os artistas Renée Green, Mitchell Kane e John Lindell, a crítica e historiadora de arte Miwon Kwon e a curadora Helen Molesworth, onde pela primeira vez são discutidas as contradições do uso do modelo etnográfico em projetos *site-specific*, antecipando não só a publicação de "The Artist as Ethnographer?" de Hal Foster, em 1995, como também o artigo crítico de Miwon Kwon lançado em 1997, sobre as implicações do *site* na arte dos anos 90.

O debate foi lançado propondo discutir as posições discordantes dos artistas, críticos de arte e curadores, no que diz respeito à falta de comprometimento social e ético com os lugares onde os artistas são chamados a intervir, lançando também perspetivas críticas sobre o papel das instituições promotoras e financiadores dessas obras. A relação entre arte e etnografia passou a ser debatida sobretudo através das perspetivas teóricas de críticos e historiadores de arte, etnógrafos e antropólogos, os

quais lançavam aos artistas observações e orientações sobre como aproximar arte e comunidade e como ler e traduzir questões sociais e culturais.

A evidência de uma certa falta de legitimação das aportações práticas e teóricas dos artistas como forma de produção de conhecimento e como "prática de primeira ordem", como evidenciou a artista Susan Hiller, (Hiller & Einzig, 1996, p. 153) é transversal aos discursos sobre a arte com apropriação etnográfica. As posições pessoais, éticas e políticas dos artistas sobre questões sociais e culturais traduzidas nas suas manifestações artísticas, eram aceites na medida em que conformassem ideologias externas previamente legitimadas e nunca como perspectivas autónomas e alternativas de pensar e refletir sobre a complexidade contemporânea.

Dentro deste contexto interessa-nos, portanto, defender que artistas com interesse em investigar e refletir artisticamente sobre questões e problemáticas sociais e culturais, não pretendem legitimar autoridade etnográfica, mas sim enquanto produtores de arte, defender a importância da subjetividade e criatividade no exercício de reflexão crítica. Valores como autorreferencialidade, mistura da realidade com a ficção, sobreposição de opiniões contraditórias e a abertura a múltiplas leituras, formam parte do fazer artístico e são constantemente reivindicados pelos artistas, quando estes são chamados a analisar as suas práticas através de outras áreas de produção de conhecimento com metodologias e éticas estabelecidas.

As propostas teóricas que foram desenvolvidas a partir dos anos 90 sobre a apropriação etnográfica na prática artística, tanto desde o campo da arte, como da antropologia, deixam a descoberto estas contradições.

O texto "The Artist as Ethnographer" (1996) onde Hal Foster propôs discutir o aparecimento de projetos de arte "quase-antropológica" e as suas implicações no contexto da arte e em relação com a antropologia, marcou o início do desenvolvimento de uma reflexão crítica sobre a apropriação de processos e metodologias etnográficas, lançado no momento em que a autoridade etnográfica estava a ser posta em causa dentro do campo das ciências sociais e humanas, complicando o terreno de interseção entre arte, etnografia e antropologia.

### 3.2.1 O novo paradigma proposto por Hal Foster

Para contextualizar o espaço de trocas entre arte e antropologia a partir do final do século XX, é imprescindível fazer referência ao texto "The Artist as Ethnographer?" da autoria do crítico de arte americano Hal Foster, onde foi primeiramente problematizada a apropriação etnográfica na arte contemporânea.

O texto foi editado originalmente como parte integrante do livro *The Traffic in Culture. Reconfiguring Art and Anthropology* (1995) lançado pelos antropólogos americanos George Marcus e Fred Myers, pioneiros em explorar as correspondências e limites entre arte e etnografia na segunda metade do século XX. Na introdução do livro pode ler-se: "A arte passou a ocupar um espaço há muito associado à antropologia, tornando-se um dos principais espaços para rastrear, representar e pôr em prática os efeitos da diferença na vida contemporânea" <sup>14</sup> (Marcus & Myers, 1995, p. 1), atestando um novo campo de reflexão interdisciplinar. Uma versão mais longa do texto "The Artist as Ethnographer?" foi posteriormente integrada no livro *The Return of the Real* (1996) da autoria de Hal Foster, volume onde o autor caracterizou e discutiu o desenvolvimento da arte a partir dos anos 60 até meados dos anos 90, relacionada com o surgimento do pós-modernismo dentro do contexto sociocultural e político da segunda metade do século XX, já referido anteriormente.

No texto "The Artist as Ethnographer" (1996), Foster, propôs dar visibilidade à emergência do novo paradigma do "artista como etnógrafo", que à semelhança do "autor como produtor" proposto por Walter Benjamin nos anos 30, apresentava uma crítica ao mercado da arte institucionalizado pela burguesia capitalista, e expressava a vontade de extinção das categorias artísticas para criar alternativas para repensar a relação entre arte e sociedade. Influenciados pela nova reflexividade crítica, o outro cultural e étnico (pós-colonial, subalterno e subcultural) passaram, segundo Foster, a ser o foco do artista comprometido, instaurando o "modelo horizontal de produção". Os artistas contestavam então a identidade cultural em substituição da relação económica, assumindo que "o lugar de transformação política é também o lugar de transformação artística" (Foster, 1996b, p. 173).

---

<sup>14</sup> Tradução nossa a partir de: "Art has come to occupy a space long associated with anthropology, becoming one main site for tracking, representing, and performing the effects of difference in contemporary life. "

A arte "quase-antropológica" desenvolvida dentro do paradigma do "artista como etnógrafo" estava relacionada com a produção artística que emergiu a partir dos anos 60, onde o *site-specific* tomou destaque, principalmente por implicar "trabalho de campo" - o *fieldwork* etnográfico. Foster criticava que o interesse dos artistas em trabalhar as questões de representação e diferença cultural a partir dos modelos antropológicos, centrados na dicotomia entre o "eu" e o "outro", poderia levar à construção de formas distorcidas de alteridade, a que chamou de pseudo-etnografias. Estas falsas etnografias estariam relacionadas tanto com a presumida identificação com o "outro", como também com um revivalismo da "fantasia primitivista", expresso no interesse pelo "outro" exótico, onde a ideia de superioridade do artista/etnógrafo é evidenciada, a qual dominou os discursos sobre arte e antropologia antes da "viragem etnográfica".

Para o antropólogo George Marcus, a forma como a etnografia foi posta em causa dentro da antropologia, destabilizando as suas bases, permitiu que o *fieldwork* fosse apropriado e reinventado noutras áreas de conhecimento, entre eles o da produção artística. Sobre a nova reflexividade crítica, o autor avança ainda que:

*Conduziu principalmente a géneros de auto-etnografia de ênfase e qualidade variadas, nas quais o cenário malinowskiano do trabalho de campo foi feito e refeito de acordo com as condições de produção de conhecimento antropológico mediado pelos limites da diferença e da tradução. No entanto, essa reflexividade falhou em gerar novas estratégias, formas e normas de prática, para encontrar o mundo mais complexo, paralelo e fragmentado que muitos projetos de trabalho de campo devem agora negociar.*<sup>15</sup> (Marcus, 2010, p. 84)

---

<sup>15</sup> Tradução nossa a partir de: "Led mostly to genres of auto-ethnography of varying emphasis and quality in which the Malinowskian scene of fieldwork was made and remade according to the conditions of producing anthropological knowledge across boundaries of difference and translation. However, this reflexivity failed to generate new strategies, forms and norms of practice to encounter the more complex, parallel and fragmented world that many fieldwork projects must now negotiate."

Estas "auto-etnografias" referiam-se a formas de apropriação etnográfica que colocavam o *self* (o eu) no centro da investigação, ou seja, as autoetnografias que começavam a ganhar destaque no âmbito das ciências sociais.

No entanto, a associação entre investigação cultural, descrição pessoal e criatividade esteve inicialmente relacionada com o que Foster apelidou de "surrealismo dissidente" (Foster, 1996b, p. 175) e James Clifford de "etnografia surrealista", em oposição ao "surrealismo etnográfico" (James Clifford, 1988, p. 146), para caracterizarem o trabalho do poeta e antropólogo Michel Leiris, realizado nos anos 30. Transgredindo tanto os métodos da antropologia clássica, como o "surrealismo etnográfico" que dominou as formas radicais de etnografia na primeira metade do século XX, o trabalho etnográfico de Leiris é descrito como "auto-etnografia" por Foster (1996b, p. 175) mas também por Clifford, que acrescenta:

*[Leiris] estava preocupado não com os ritos coletivos, mas com aqueles momentos autobiográficos em que a articulação do eu e da sociedade pode ser trazida à consciência (...) Ele vislumbra a possibilidade de uma espécie de etnografia, analiticamente rigorosa e poética, focada não no outro mas no eu, no seu sistema particular de símbolos, rituais e topografias sociais.*<sup>16</sup> (James Clifford, 1988, p. 142)

Michel Leiris pertenceu ao movimento Surrealista, fundado em França nos anos 20 por André Breton, tendo como principal influência a psicanálise freudiana. Defendendo a revolta contra o racionalismo ocidental e a crítica ao colonialismo, a poesia de Leiris valorizava o irracional, o maravilhoso e a dimensão mítica. Quando nos anos 30 Leiris envereda pela antropologia, os seus trabalhos incorporaram essas dimensões subjetivas e experimentais. *L'Africa fantôme*, escrita em 1934 sobre a viagem etnográfica realizada entre Dakar e Djibouti, é a obra mais conhecida e criticada por antropólogos.

---

<sup>16</sup> Tradução nossa a partir de: "[Leiris] was preoccupied not with collective rites but rather with those autobiographical moments in which the articulation of self and society can be brought to consciousness (...) He glimpses the possibility of a kind of ethnography, analytically rigorous and poetic, focused not on the other but on the self, its particular system of symbols, rituals, and social topographies."

Sobre esta obra Clifford escreve: "O trabalho de campo de Leiris numa "África fantasma", lança-o de volta à implacável auto-etnografia - não autobiografia, mas um ato de escrever a sua existência num presente de memórias, sonhos, política, vida cotidiana" <sup>17</sup> (1988, p. 14), relacionando a presença da subjetividade ligada ao sonho e a memórias pessoais, para destacar posições críticas sobre as particularidades quotidianas com a escrita autoetnográfica, ou seja, descrições do contexto cultural a partir das experiências pessoais.

No mesmo sentido, o fascínio pelas culturas não ocidentais, a valorização do potencial transgressivo do inconsciente e da alteridade radical do outro, que Foster chamou de *self-othering* (Foster, 1996b, p. 175), levaram o autor a relacionar o trabalho etnográfico de Leiris com a "fantasia primitivista" e propô-lo como exemplo do paradigma que antecedeu a "viragem etnográfica" na arte. É precisamente pelo caráter demasiado pessoal e crítico, pelo descomprometimento pelas metodologias e ética antropológicas e pelo uso da subjetivação em oposição à objetivação, que a "arte quase-antropológica" foi também criticada primeiramente por Foster e posteriormente por antropólogos interessados em desenvolver relações entre arte e etnografia.

No entanto a dimensão subjetiva, criativa e crítica presente no processo de investigação cultural e social é precisamente o que é reivindicado por muitos artistas cujas obras foram analisadas dentro do "paradigma do artista como etnógrafo" relacionado com a apropriação etnográfica na prática artística. Por outro lado, também esses aspetos da subjetividade são elementos valorizados pelos defensores da autoetnografia.

Para além desta forma distorcida de alteridade, que Foster identificou como "o uso da antropologia como autoanálise (como em Leiris)" <sup>18</sup> (Foster, 1996b, p. 180), para o autor, o paradigma do artista como etnógrafo continha também o perigo de produção acrítica de pseudo-etnografias legitimadas dentro do mercado da arte mundial, o qual a partir dos anos 90 fez surgir um conjunto de agendas onde o artista foi chamado para mediar problemáticas entre discurso institucional e discurso social.

---

<sup>17</sup> Tradução nossa a partir de: "Leiris's fieldwork in a 'phantom Africa' throws him back on relentless self-ethnography - not autobiography but an act of writing his existence in a present of memories, dreams, politics, daily life."

<sup>18</sup> Tradução nossa a partir de: "the use of anthropology as auto-analyses (as in Leiris)"

Criticados por misturar autoridade artística com autoridade etnográfica, o artista ao aceitar ser "primitivizado" e "antropologizado" pela instituição de arte, era acusado não só de transformar a arte *site-specific* em espetáculo mediático, como também de não se comprometer socialmente, instaurando uma arte hermética e narcisista.

Foster apresenta como exemplo o *Project Unité*, realizado em 1993 em Firminy (França) onde um grupo de artistas foi convidado para realizar uma residência artística com envolvimento etnográfico, através de instalações artísticas colaborativas entre os artistas e a comunidade, com o intuito de revitalizar um edifício de habitação social desenhado por Le Corbusier.

A artista americana Renée Green, foi uma das convidadas. No livro *Site-Specificity: The Ethnographic Turn* editado por Alex Coles em 2000, Green apresenta um texto sobre *Secret*, a sua proposta no *Project Unité*, sob o título "Scenes From a Group Show: Project Unité", que a artista define como a "a self-styled auto-ethnography" (Green, 2000, p. 114). A obra *site-specific*, é apresentada no livro acima citado, como um diário, no qual Green vai transcrevendo reflexões pessoais e íntimas, sobre o espaço, sobre os outros e sobre a sua relação com ambos, através da exposição crítica e evocativa da sua vivência precária no lugar.

O resultado da residência foi depois apresentado numa instalação que reuniu textos, vídeo e vários objetos pessoais. A obra foi considerada pela artista como trabalho em processo realizado a partir de um "trabalho de campo sobre ela própria"<sup>19</sup> (Green, 2000, p. 116). Na primeira parte do texto a artista fez também uma crítica à iniciativa *Project Unité*. Falando de si na terceira pessoa, Renée Green reflete:

*Ela decidiu visitar uma "utopia modernista" porque foi convidada e porque estava curiosa sobre o que isso poderia ser. Ela montou a sua tenda dentro do que hoje é uma ruína modernista. Por ter sido desenhado por Le Corbusier, é valorizado por alguns que nunca lá viveram, como um santuário, um monumento. Tornou-se parte da mitologia de Corbu e é mantido vivo por*

---

<sup>19</sup> Tradução nossa a partir de: "fieldwork on herself"

*aqueles que querem manter vivos os seus padrões, conforme os interpretam.*<sup>20</sup>(Green, 2000, p. 115)

Apesar da artista identificar o trabalho com a prática etnográfica, admitia que não se propunha nem a documentar a vida da comunidade, nem a modifica-la, uma vez que tinha consciência da impossibilidade de o fazer. Mas também, porque tinha a percepção de que como artista não era esse o seu papel, por isso decide fazer trabalho de campo sobre ela mesma. Green propõe-se pensar formas de conformar eticamente a sua posição contra o propósito do projeto em criar proximidade e inclusão da comunidade, comprometendo-se a trabalhar a partir do universo pessoal e das suas vivências no lugar, em detrimento de forçar uma colaboração com os habitantes do edifício.

A partir da referência ao trabalho de Renée Green, o que queremos focar em relação à crítica de Foster, é a defesa de que a posição do artista está contextualizada no meio artístico e como tal o seu sucesso não deveria ser avaliado no âmbito de programas de inclusão social, nem do ponto de vista de resultados de um *fieldwork* etnográfico.

Os exemplos apresentados sobre as "auto-etnografias" de Michel Leiris e de Renée Green propõem pensar a influência da subjetivação e a autorreferencialidade como características da perspectiva etnográfica de obras que cruzam arte e etnografia. A apropriação da prática etnográfica não deve ser vista como a legitimação do artista como etnógrafo, mas sim como produção de propostas alternativas de questionar a realidade cultural e social envolvente, partindo de uma dimensão pessoal e criativa, aberta a várias leituras sem propor discursos fixos.

A artista Susan Hiller, sobre a qual vamos debruçar-nos com mais detalhe em seguida, defendia também esta posição ao manifestar que a etnografia na prática artística deveria ser vista não como um manancial de estilos e objetos, mas sim como fonte de ideias. Renunciando ao discurso objetivo, advogava pelo potencial que a arte

---

<sup>20</sup> Tradução nossa a partir de: "She has decided to visit a 'modernist utopia' because she was invited and because she was curious about what this could possibly be. She pitched her tent inside of what is now modernist ruin. Because it was designed by Le Corbusier it is valued by some, who never lived there, like a shrine, a monument. It became part of the Corbu mythology and is kept alive by those who want to keep alive his precepts as they have interpreted them."

tem em propor formas de olhar a sociedade e a cultura a partir do mundo individual do artista.

Hiller afirmava que: "práticas que reivindicam objetividade e distanciamento são menos capazes de dar indicações claras sobre o que pretendem do que práticas como a arte que enfatizam interioridade e subjetividade" <sup>21</sup> (Hiller & Einzig, 1996, p. 36), defendendo a posição dos artistas, e criticando a forma como a arte no contexto do anos 90 estava a ser analisada contribuindo para legitimar a ideologia dominante. Hiller chamava a atenção para o facto de que a dimensão crítica de certas obras analisadas dentro do paradigma da "viragem etnográfica", estava a ser desconsiderada em detrimento da sua alienação em conformar propósitos ideológicos instituídos, desvalorizando o valor que essas práticas poderiam representar.

No entanto, Foster e Hiller coincidiram em chamar a atenção para a necessidade de os artistas aprofundarem conhecimento sobre as questões sociais e culturais sobre as quais pretendem trabalhar.

Para ultrapassar estas problemáticas, Foster propôs que é essencial o artista criar uma distância crítica, ou seja, uma reflexividade assente na ideia de um modelo de discurso crítico que incorporasse as novas questões lançadas pela teoria pós-colonialista na forma como a cultura é abordada, mas que por outro lado, assumisse também a prevalência dos modelos clássicos instituídos.

A "viragem etnográfica na arte contemporânea" cunhada por Hal Foster, passou a servir de referência para as discussões e posições críticas sobre as relações de apropriação entre arte e etnografia desenvolvidas a partir da mudança do século.

No entanto, no final dos anos 90 surgiram um conjunto de publicações que importa assinalar, as quais embora paralelas ao pensamento de Foster, evidenciam posições defendidas pelo autor, expondo também as principais mudanças ao nível da reflexão teórica no campo da arte e da antropologia no final do século.

Neste contexto, os contributos de Susan Hiller (1996) artista e curadora americana radicada em Londres, expunham as relações entre prática artística e antropologia, desde uma perspectiva artística; as posições das historiadoras e críticas de arte americanas Miwon Kwon (1997) e Lucy Lippard (1997) mostravam o

---

<sup>21</sup> Tradução nossa a partir de: "Practices claiming objectivity and detachment are less able to give clear indications of what they are doing than practices like art, that stresses interiority and subjectivity"

desenvolvimento da expansão do conceito de *site* (lugar) na arte e a sua relação com a sociedade.

Estas autoras propuseram novas questões e mudanças importantes na forma de estabelecer ligações entre arte e antropologia na última década do século XX. É sobre as suas propostas que nos vamos ocupar em seguida.

### 3.2.2 A radicalidade de Susan Hiller

A produção artística de Susan Hiller é extensa e complexa. Influenciada pela psicanálise, a filosofia, a arqueologia, a história da arte e as ciências sociais, mas também pelo feminismo, e pelas correntes do surrealismo, minimalismo e arte conceptual, a artista evidencia: "os pontos de referência incorporados no meu trabalho são a introdução do 'visual' na cultura, a natureza provisória da individualidade, o sujeito fragmentado e as diferenças de género." <sup>22</sup> (Hiller & Einzig, 1996, p. 72).

Hiller foi precursora na realização de trabalhos *site-specific*, através dos quais explorou, e continuou a explorar até ao final da sua vida, questões que problematizam a relação entre indivíduo, sociedade e cultura. As suas obras misturam diferentes linguagens, códigos e materiais e o significado ocorre nesse espaço de intersecção. Para além de instalações, esculturas, vídeos e livros de artista, Hiller desenvolveu desde os anos 70 projetos na área da curadoria. O trabalho da artista é reconhecido internacionalmente, sendo uma referência constante dentro do contexto da arte contemporânea.

Cabendo reconhecer a diversidade de questões que poderiam ser trabalhadas a partir da análise da produção artística de Susan Hiller, o nosso interesse particular pelo trabalho da artista, está relacionado com o contributo para a nossa reflexão sobre a relação entre práticas artísticas e autoetnografia.

Neste sentido, damos foco a um conjunto de obras e considerações teóricas, desenvolvidas por Hiller, as quais detêm uma posição crítica sobre a relação entre arte

---

<sup>22</sup> Tradução nossa a partir de: "the points of reference built into my work are the embeddedness of the 'visual' in culture, the provisional nature of selfhood, the split subject, and gender differences."

e antropologia desde uma perspectiva artística, a partir da qual evidenciamos a sua visão particular sobre formas de apropriação etnográfica na arte, onde a subjetividade é assumida como modo de produção de conhecimento e compreensão cultural. Dentro deste enquadramento, a sua abordagem permite salientar o papel das referências pessoais e universo individual, na forma como são trabalhados determinados aspetos da sociedade e da cultura.

Selecionámos quatro obras da artista: 1) *Fragments* (1976 -1978); 2) *10 Months* (1977-1979); 3) *Monument* (1980 -1981); e 4) *From Freud Museum* (1991-1996), criadas no final do século XX, as quais enfatizam as questões que queremos abordar.

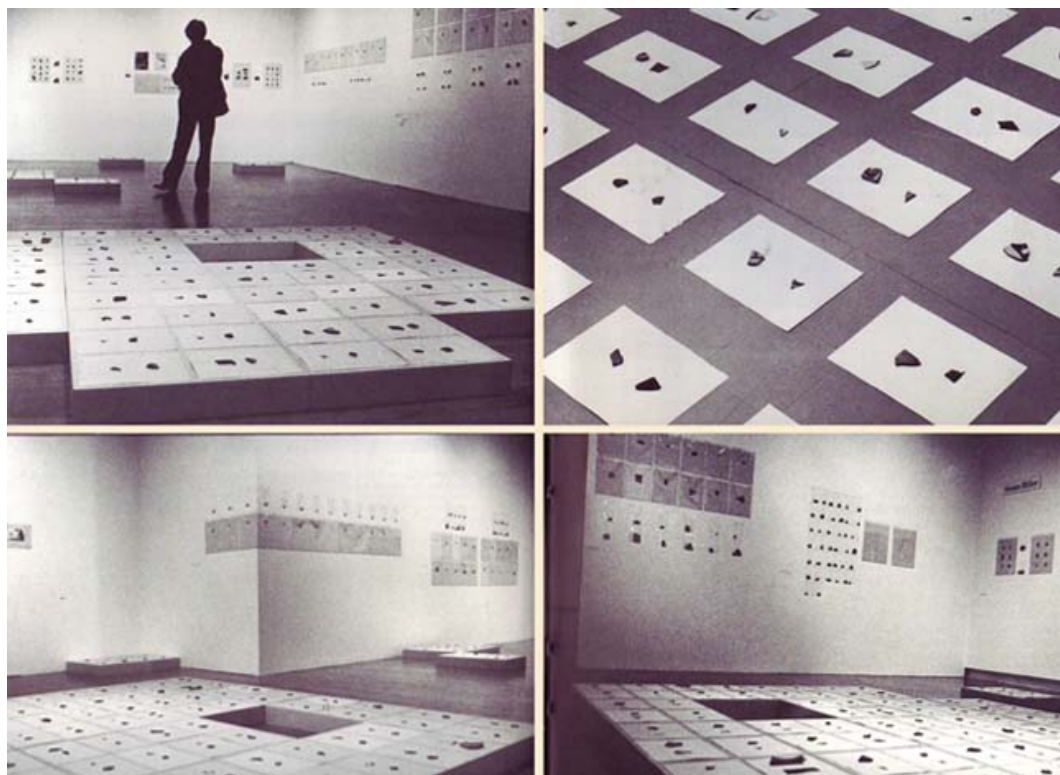


Figura 107 - Susan Hiller, detalhes da instalação *Fragments*, 1976-1978

1) A obra *Fragments* (Figura 107) criada no final dos anos 70, é uma das primeiras obras a expor formas de apropriação etnográfica. A artista misturou o arquivo pessoal com fragmentos de obras de artistas indígenas, para criticar a colonização do material arqueológico, a hegemonia masculina no mercado da arte e defender a linguagem

artística como forma de manifestar outras perspectivas sobre a relação entre arte e cultura, misturando o real e o imaginado, o racional e o absurdo.

*Fragments*, foi exibida no MOMA (Museum Of Modern Art) e na Hayward Gallery em Londres em 1978. Consistia numa instalação que integrou desenhos a guache feitos pela artista, fragmentos de cerâmica, gráficos e textos.

Os fragmentos compunham-se de pequenos pedaços de cerâmica pintada, que a artista encontrou quando fez pesquisa etnográfica no Novo México, pertencentes a obras de arte anónimas realizadas por mulheres indígenas da etnia Pueblo. Os desenhos apresentavam reproduções intencionalmente pouco fiéis desses fragmentos. Os gráficos representavam imagens e textos relacionando informação sobre artistas e a cerâmica Pueblo contemporânea, textos sobre antropologia e arte, e também informações pessoais, organizadas num esquema de realidade imaginada.

Na entrevista com a curadora Catherine Kinley, Hiller é questionada sobre a relação entre apropriação etnográfica e prática artística a partir da obra *Fragments*, ao que a artista responde: "Os objetos interessam-me apenas como parte de um questionamento e indagação sobre quem eu sou, quem nós somos e sobre o lugar e produção desses objetos." <sup>23</sup> (Hiller & Einzig, 1996, p. 95), expondo o vínculo entre universo pessoal e universo cultural implicada na obra.

2) Também em *10 Months* (1977-1979), (Figura 108) a autorreferência é significativa, no entanto não é mostrada como tal. Neste trabalho a artista combinou autobiografia com investigação e crítica cultural. Hiller recorre novamente a uma mistura de referências pessoais (a sua experiência de gravidez) com referências culturais, nomeadamente a cultura popular (aqui representada através de textos transcritos de jornais do mesmo período e na relação proposta entre a fertilidade e o ciclo lunar), para falar da discriminação da representação da mulher na arte, desde um ponto de vista feminista e pessoal.

A instalação constituía-se por dez fotografias que mostravam fragmentos do corpo da artista e dez textos escritos à máquina, organizados de forma linear.

---

<sup>23</sup> Tradução nossa a partir de: "I'm only interested in artefacts in so far as they are part of an interrogation and questioning of who I am, who we are and what the making and placement of these artefacts is about."

Hiller é simultaneamente "participante" e "observador", uma vez que o trabalho foi sendo criado a partir de reflexões que surgiram durante a contemplação da experiência de gravidez.



Figura 108 - Susan Hiller, detalhe da instalação *10 Months*, 1977-1979

3) Foi, principalmente, a partir da obra *Monument* (Figura 109) realizada entre 1980 e 1981, que o trabalho de Hiller começou a ser "uma espécie de autorrepresentação através da arte, juntamente com outros temas explicitamente enunciados pela natureza dos materiais usados" <sup>24</sup> (Hiller & Einzig, 1996, p. 191), mostrando uma ligação direta entre questionamento social, cultural e experiência individual no mundo.

A instalação apresentava quarenta e uma fotografias organizadas em forma de losango na parede, um banco de jardim posicionado de costas para as fotografias e uma gravação sonora. As fotografias reproduziam placas de cerâmica do início do

---

<sup>24</sup> Tradução nossa a partir de: "A kind of self-representation through art, as well as all the other obvious themes enunciated by the material itself."

século XX, condecorando a morte heroica de civis antes da primeira guerra mundial, excetuando a imagem onde figura a frase "Strive to Be Your Own Hero"<sup>25</sup> reproduzida manualmente pela artista. As placas foram encontradas e fotografadas por Hiller num parque em Londres e o número 41 representa a idade de Hiller em 1981, ano em que a obra foi exposta pela primeira vez. A gravação áudio reproduzia devaneios e reflexões pessoais sobre a relação entre morte, memória, identidade e representação na sociedade.

Em *Monument*, Hiller propunha explorar a fronteira entre experiência pública e privada, desafiando o espectador a fazer parte da obra e participar na construção do seu significado.

Em 2016, foi realizada a exposição individual da artista no MOT International em Bruxelas sob o título *Susan Hiller. Aspects of the Self 1972-1985*, onde foram selecionadas obras onde o universo pessoal da artista toma relevância. As obras *10 Months* e *Monument*, descritas anteriormente, integraram a mostra juntamente com outras obras de índole mais autobiográfico (onde não existe a proposta de um diálogo com questões socioculturais).



<sup>25</sup> Tradução nossa: "Esforça-te para ser o teu próprio herói"

Figura 109 - Susan Hiller, *Monument*, 1980-1981

4) *From Freud Museum* é uma das obras mais conhecidas de Hiller produzidas na década de 90. A instalação (Figura 110) apresenta um conjunto de cinquenta caixas de arquivo de cartão que contêm objetos encontrados, fotocópias e materiais diversos do dia a dia (alguns efêmeros), gravações de áudio e um vídeo.

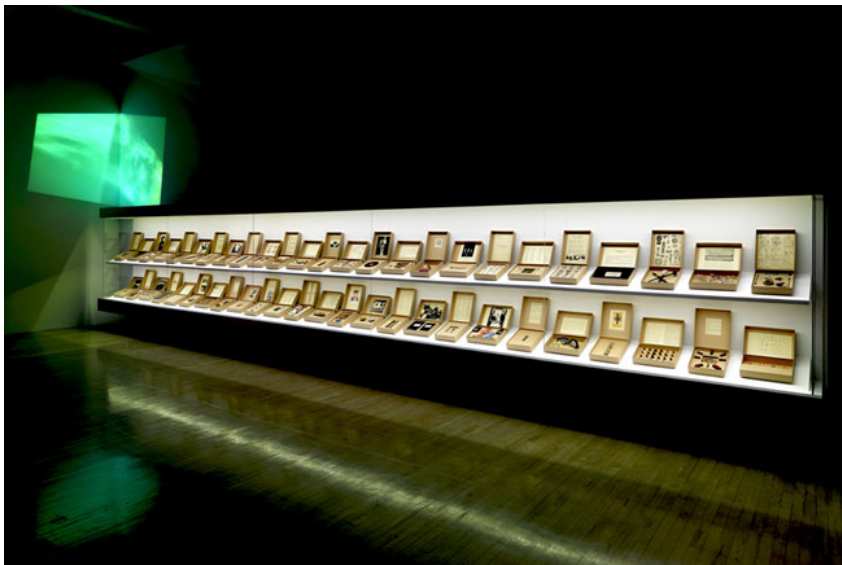


Figura 110 - Susan Hiller, *From Freud Museum*, 1991-1996

A obra mistura e sobrepõe imagens, textos e objetos provenientes do seu arquivo pessoal, com significado histórico e antropológico, para criar narrativas imaginadas. Cada caixa foi numerada e rotulada, apresentando comentários sobre o conteúdo e estabelecendo uma relação com as descrições etnográficas e museológicas, propondo desorganizar, propositadamente, o seu significando.

Foi pela primeira vez mostrada em 1994 no Freud Museum em Londres sob o título *At the Freud Museum*, assumida como arte *site-specific*. A obra continuou a expandir-se até 1996. Em 1995 Hiller cria o livro de artista *After the Freud Museum*, a partir da obra.

A instalação *From Freud Museum* foi depois integrada nas agendas de arte contemporânea, não somente em exposições como também discutida em conferências

e publicações. A obra foi mostrada pela última vez em 2011 na exposição retrospectiva da artista na Tate Britain, em Londres.

No catálogo da exposição "The Museum as Muse: Artist Reflects" que teve lugar no MOMA (Museum of Modern Art em Nova Iorque) em 1999, Hiller reflete sobre a obra *From Freud Museum*, que integrou a exposição, expondo o seguinte:

*Numa primeira leitura, a minha instalação na vitrine é uma coleção de coisas que evocam pontos culturais e históricos de instabilidade - distúrbios psíquicos, étnicos, sexuais e políticos. Os objetos individuais na minha coleção variam de macabro a sentimental e banal. Muitos dos objetos são pessoais, coisas que guardo por anos como relíquias e talismãs particulares, lembranças, referências a questões não resolvidas em trabalhos anteriores, ou mesmo como anedotas. A impressionante coleção de arte clássica e artefactos de Sigmund Freud inspirou-me a formalizar e focar no meu projeto. Mas, se por um lado, a coleção de Freud é uma espécie de índice da versão da herança da civilização ocidental que ele reivindicava, por outro lado, a minha coleção, tomada como um todo, é um arquivo de mal-entendidos, crises e ambivalências que complicam qualquer noção de património.*<sup>26</sup> (McShine, 1999, p. 93).

A posição da artista, mostra e reivindica a liberdade para questionar não só o seu universo pessoal, mas também os modelos de leitura da história e da cultura.

A forma desorganizada, instável e autorreferencial de trabalhar com fragmentos, objetos culturais e do quotidiano, são uma particularidade na produção artística de Hiller, que é evidenciada na obra *From Freud Museum*, mas também nas restantes obras que seleccionámos.

---

<sup>26</sup> Tradução nossa a partir de: "On one level, my vitrine installation is a collection of things evoking cultural and historical points of slippage – psychic, ethnic, sexual, and political disturbances. Individual items in my collection range from macabre through sentimental to banal. Many of the objects are personal, things I've kept for years as private relics and talismans, mementoes, references to unresolved issues in earlier works, or even as jokes. Sigmund Freud's impressive collection of classical art and artefacts inspired me to formalize and focus my project. But if Freud's collection is a kind of index to the version of Western civilizations' heritage he was claiming, then my collection taken as a whole, is an archive of misunderstandings, crises, and ambivalences that complicate any such notion of heritage."

A partir do conjunto de obras de Hiller que enunciámos, a autorreferencialidade que nos interessa evidenciar não está diretamente ligada ao exclusivamente autobiográfico, mas sim com a forma como a cultura e a sociedade são lidas a partir de um ponto de vista manifestamente pessoal, deslocando a dicotomia "eu" e "outro" que caracteriza a pesquisa etnográfica, para uma estrutura de pesquisa que tem origem no universo pessoal (histórias e interesses pessoais ou relacionadas com contextos familiares), na sua ligação com o cultural e social, de forma consciente e intencional, o qual é a base da autoetnografia.

Para Hiller "existe uma constante inter-relação entre a cultura e o individual, entre a base cultural em que vivemos e a sua dissolução" <sup>27</sup> (Hiller & Einzig, 1996, p. 204), os artistas fazendo parte dessa estrutura, olham para a sua realidade cultural e para as outras culturas como fontes inesgotáveis para perceber novas abordagens do mundo tangível. Nesse sentido a apropriação etnográfica na arte é vista "não como um fonte de estilos e objetos mas como uma fonte de ideias" <sup>28</sup> (Hiller & Einzig, 1996, p. 204).

O modo de abordagem antropológica no trabalho de Hiller não é tanto em termos formais, mas sim conceptuais, em relação direta com a sua própria forma de questionar o mundo. A artista defendia que "adaptar ou apropriar, tal como a perda ou alteração do sentido original, acontece em todos os lugares" <sup>29</sup> (Hiller & Einzig, 1996, p. 219). A grande diferença, no que se refere à antropologia, para Hiller, está relacionada principalmente com o fato do processo de investigação da cultura e da sociedade, na produção de obras de arte, propor apresentar múltiplos significados numa perspetiva de leitura aberta, e à formação colaborativa de significado, enquanto que a pesquisa etnográfica no trabalho antropológico pressupõe uma documentação objetiva e contextualizada como resultado.

A perspetiva de Hiller está relacionada com o seu percurso pela antropologia. Nos anos 60, Hiller abandonou a carreira de antropóloga para se dedicar à produção artística, procurando uma forma de "apreender" o mundo desde dentro. Partindo do

---

<sup>27</sup> Tradução nossa a partir de: "There is a constant interplay between culture and the self, between cultural ground we stand on and its obliteration."

<sup>28</sup> Tradução nossa a partir de: "Not as a source of styles and artefacts, but a source of ideas."

<sup>29</sup> Tradução nossa a partir de: "Borrowing or appropriation, and the loss or shift of meaning happens everywhere."

pressuposto da liberdade pessoal de interpretação, afirmou: "eu decidi encontrar uma maneira de estar dentro de todas as minhas atividades" <sup>30</sup> (Eizing, 1996, p.19).

Hiller critica o método do observador participante, o qual implicava a "distância objetiva" do etnógrafo perante a realidade estudada, precisamente porque excluía a possibilidade de integrar a visão pessoal do antropólogo. Susan Hiller queria encontrar uma forma de ser coerente com a sua visão do mundo e poder participar ativamente na cultura onde vivia, por isso decidiu passar a produzir no campo da arte, trocando a factualidade pela fantasia e privilegiando manifestações subjetivas em detrimento do discurso objetivador que caracterizava a antropologia.

A artista ucraniana Maya Deren, reconhecida no contexto da arte norte-americana dos anos 50 pelo seu trabalho na área do cinema experimental, da performance e da escrita, é referida como uma das influências de Susan Hiller.

Maya Deren ficou conhecida também dentro da antropologia pelo seu trabalho etnográfico *Divine Horseman: The Living Gods of Haiti* sobre a espiritualidade e cultura Vodou haitiano («Maya Deren's Legacy | MoMA», 2010). Inicialmente pensado para ser um filme, começou por ser um livro publicado em 1953, sendo depois editado como filme somente em 1985, 20 anos após a morte da artista. O estudo etnográfico dos rituais Vodou realizado por Maya Deren apesar de interessar aos antropólogos, foi rejeitado na época da sua produção pela academia, porque incluía relatos das experiências pessoais da participação da artista nos rituais, o que era inaceitável dentro do trabalho antropológico (Hiller & Einzig, 1996, p. 212).

Outra referência apontada por Hiller é o poeta e antropólogo Michel Leiris, que citámos anteriormente. Maya Deren e Michel Leiris são mencionados por Hiller, como autores que desenvolveram trabalhos etnográficos disruptivos, os quais foram rejeitados pela antropologia precisamente pelo carácter pessoal e criativo que apresentavam.

Ao trazer estes exemplos para o presente argumento, a questão que queremos evidenciar não está relacionada com as possíveis implicações de incluir a experiência pessoal no trabalho etnográfico. Assumindo que isso cabe aos antropólogos problematizar, o que importa destacar é a pertinência do uso da dimensão da

---

<sup>30</sup> Tradução nossa a partir de: "I determined to find a way to be inside all my activities."

experiência pessoal na forma de abordagem cultural a partir da produção artística, a qual está diretamente relacionada com a criação de ficções que misturam realidade e irrealidade subvertendo e transcendendo os pressupostos da produção antropológica.

Hiller valorizava o potencial da subjetividade na forma de trabalhar sobre as questões culturais e sociais, defendendo o valor do artista como crítico cultural. A sua visão, deixa entender a valorização da "incoerência frutuosa" (Hiller & Einzig, 1996, p. 66) na obra de arte, como forma de mostrar perspectivas subjetivas, e por vezes contraditórias, sobre a complexidade do mundo em que vivemos, abrindo espaço a múltiplas leituras.

Quando estão em causa os modos de apropriação etnográfica nas práticas artísticas, a perspectiva subjetiva, pessoal e autorreferencial do artista entra em conflito com a visão objetiva, contextual e documental reivindicada pelos antropólogos, mas também dos críticos de artes que analisam essas propostas. No cerne da problemática surge a dimensão ética dos projetos *site-specific*, onde a relação entre artista, obra de arte, lugar, representação e diferença cultural são colocadas em causa.

Sobre a ética de apropriação, Hiller defende uma ética individual, que é necessariamente abstrata pela sua impossibilidade de coerência universal. Insistindo que não existe uma ética geral, coloca a seguinte questão: "como poderia haver, quando a ética - a busca filosófica pela maneira correta de ser e de agir - é culturalmente determinada e moldada individualmente?"<sup>31</sup> (Hiller, 2008, p. 141).

O seu argumento baseia-se na valorização da perspectiva particular do artista para redefinir, criticar ou ampliar visões sobre o que já existe, o que para Susan Hiller é a grande responsabilidade da arte na sociedade.

Se por um lado Hiller partilha com Foster que os artistas devem tomar posições críticas sobre o(s) contexto(s) que envolve cada projeto, no entanto, o argumento de Foster está centrado na defesa do potencial do artista socialmente comprometido e nas problemáticas relacionadas com a legitimidade de representação do "outro", enquanto que Hiller chama a atenção para a valorização do poder disruptivo da arte, centrando

---

<sup>31</sup> Tradução nossa a partir de: "How could there be, when ethics - the philosophic search for the right way of being and behaving - is culturally determined and individually inflected?"

a produção artística como "prática autorreferenciada" <sup>32</sup> (Hiller & Einzig, 1996, p. 214), "uma questão de percepções individuais" <sup>33</sup> (Hiller & Einzig, 1996, p. 172).

A contribuição particular de Susan Hiller, ainda que sem estabelecer relações diretas com a autoetnografia, propõe enfatizar o valor das propostas artísticas com correspondência etnográfica, onde a relação problemática que opõe o "eu" e o "outro" é alterada, propondo outras formas de investigar a sociedade e a cultura.

### 3.2.3 A problematização da arte *site-specific*

No final do século XX, surgiram diferentes perspectivas sobre o uso de modelos etnográficos e antropológicos na arte, as quais abriram espaço para o debate entre artistas, historiadores, críticos de arte, mas também etnógrafos e antropólogos, tomando posturas críticas não só às práticas artísticas bem como ao discurso das instituições artísticas e patrocinadores, os quais ajudaram a promover e a reconfigurar a arte *site-specific* no final do século. Neste enquadramento, são discutidas as relações entre arte, lugar específico e sociedade, problematizando a forma como os artistas trabalhavam com, e a partir das especificidades do tecido sociocultural e político dos espaços de intervenção.

Começamos por identificar que a arte *site-specific* se diferenciou das correntes artísticas anteriores por estabelecer uma nova relação com o espaço público. Miwon Kwon (1997, 2002) resume a evolução da arte *site-specific* propondo três paradigmas para esquematizar as diferentes formas de abordagem do lugar (*site*) na arte: o fenomenológico, que propunha uma ligação direta com as condições físicas; o social/institucional, que passa a integrar a dimensão sociocultural; e o discursivo, onde o espaço físico e contexto são conceptualizadas. Os três paradigmas privilegiavam o processo colaborativo e a conjuntura de produção e/ou acolhimento da obra em detrimento do objeto em si, para a construção do(s) seu(s) significado(s).

---

<sup>32</sup> Tradução nossa a partir de: "self-reference practice"

<sup>33</sup> Tradução nossa a partir de: "a question of individual perceptions"

Segundo a autora, nos anos 90 os três modelos operavam em simultâneo e em sobreposição, no entanto o afastamento da interpretação literal do *site* para uma expansão múltipla do lugar em termos conceptuais e físicos, mostrava ser a tendência da arte *site-specific* na viragem do século, a qual passou a ser caracterizada pela perda da ligação direta entre obra e especificidade do lugar.

Se por um lado, num conjunto crescente de obras, era identificada uma correspondência com a etnografia pela forma como os artistas investigavam os lugares, nomeadamente: interação com a população local e envolvimento das comunidades; uso de materiais e objetos desse quotidiano; pesquisa e criação de arquivos; foco em temas social e culturalmente pertinentes. Por outro lado, a mobilidade e transitividade internacional, dos projetos e dos artistas, relacionada com a proliferação das bienais e feiras de arte, do curador itinerante e apoio institucional a projetos *community-art based*, veio reconfigurar a arte *site-specific*, modificando a forma como era produzida, exibida e comercializada, transformando também a sua condição de autenticidade, originalidade e autoria.

Como refere Miwon Kwon (Kwon, 2002, p. 29), o *site* passa a adquirir um carácter não enraizado, fluido e virtual e o elemento legitimador da obra passa a ser a presença do artista, propondo narrativas nómadas onde o discurso é articulado através da passagem do artista pelos lugares, submetendo o valor da cultura e especificidades locais a formas subjetivas de dar particularidade ao *site*.

Neste novo enquadramento, desde o campo da crítica de arte e da antropologia são levantadas questões de natureza ética, relacionadas com a falta de compromisso com a comunidade e contexto locais, deixando transparecer uma desarticulação em relação à posição defendida pelos dos artistas, os quais reivindicavam liberdade criativa e comprometimento individual.

Na mesma linha crítica de Foster (Foster, 1996a; Foster et al., 1994), Miwon Kwon (1997, 1994) acusa os artistas de falharem as suas propostas de envolvimento social e político e alinharem as suas ideias com as ideologias institucionais, assumindo o papel de mediadores culturais e destabilizando o comprometimento com o *site*.

Se por um lado, Foster intensifica a crítica das práticas artísticas *site-specific* a partir da correspondência etnográfica, Miwon Kwon vem atualizar o suposto

descomprometimento dos artistas, a partir da crítica à nova tendência nómada das práticas orientadas para o local.

O que estava a ser colocado em causa, era, não só, a legitimidade do artista para representar o outro marginalizado, em nome de uma reivindicação local ou de ideologias institucionais; ou o perigo de sobre-identificação do artista com essa comunidade, este último visto como estratégia de autopromoção evangelizadora; ou ainda a submissão da arte ao discurso socioeconómico, apontados por Foster (1996) e também por Kwon (2000, 2002). Mas também, o valor estético e a vontade individual do artista eram colocados em causa, em detrimento de um objetivo que visasse uma melhoria do bem estar da comunidade, forçando uma renúncia à autoria artística.

A crítica de arte Lucy Lippard (1997), reforça esta ideia ao defender o contributo de responsabilidade social da arte pública.

Ao contrário do modelo nómada teorizado por Miwon Kwon, Lippard interessou-se pelas propostas *site-specific* que propunham um regresso ao local e ao sedentarismo artístico, vistas como forma de estabelecer relações mais profundas com a sociedade e a cultura específicas de um lugar, que a autora identificou como uma forma de contornar a tendência para a homogeneização da diferença promovida pelo capitalismo. Neste sentido apoiava a arte *site-specific* produzida pelos artistas locais, que via com potencial para restaurar uma "geografia humanista" (Lippard, 1997, p. 14). No entanto, propunha que os artistas a trabalhar sobre as especificidades do lugar, tinham o dever de contribuir para a emancipação da comunidade local.

A arte com correspondência etnográfica proposta por Foster (1996), os projetos nómadas estudados por Kwon (1997, 2002) ou a arte pública local, defendida por Lippard (1997), têm em comum a problematização do *site* a partir do questionamento sobre a forma como era estabelecida a relação do artista com a comunidade local.

Neste contexto, o descomprometimento social e a carência de posturas críticas, eram apontados como fatores responsáveis pelo "insucesso" de algumas obras *site-specific*. A forma "desconcertante" de como os artistas trabalhavam conscientemente as questões sociais e culturais, a partir de uma ligação direta com as dimensões pessoais, físicas, históricas e conceptuais dos lugares, propondo associações inesperadas e incompreensíveis, eram lidas pela crítica, como ética e moralmente inadmissíveis, ao proporem visões demasiado abstratas, ambíguas ou incoerentes.

No entanto, desde o campo da prática artística, é reivindicado um espaço não negociável, intrínseco ao fazer artístico. Nesta linha de pensamento, evidenciamos a contribuição da crítica de arte Claire Bishop, que tal como Susan Hiller, defende o potencial disruptivo da arte. Bishop (Bishop, 2007, 2012; Eschenburg, 2014), advoga por uma análise da arte colaborativa a partir do seu valor estético, artístico e político defendendo que a arte deve permitir a liberdade de interpretação em detrimento da procura de eficácia social. Influenciada pela teoria do filósofo Jaqués Rancière, propõe valorizar a contradição, o desconforto ou o absurdo como elementos fundamentais para propor novas perspetivas sobre a contemporaneidade.

A partir das suas contribuições, defendemos que nas variadas formas de abordagem, produção e intenções dos artistas a trabalhar em propostas *site-specific*, independentemente do grau colaborativo, o carácter incontornável da subjetividade na arte deve ser assumido como elemento exponencial e não como perturbador do sentido das obras.

Neste enquadramento, o contributo artístico reside na produção de novas relações, ainda que instáveis e incoerentes, as quais são desencadeadas a partir da experiência individual do artista em confronto com a experiência cultural e social.

Tal como Susan Hiller diz: "falando pessoalmente, eu diria que, como artista, descubro o significado gradualmente, através da criação de algo e experimentando a sua circulação"<sup>34</sup> (Hiller, 1996, p.165). Seguindo esta linha de pensamento, assumimos que o fazer artístico é em si um modo de conhecimento e não deve ser analisado como um meio para propor respostas, nem mediar problemáticas sociais, culturais e urbanas.

Tomando como referência a perspetiva de Jaqués Rancière (Rancière, 2010), defendemos que a partir do campo da arte é possível criar novas formas do dizível, do visível e do pensável, propondo diferentes perspetivas sobre o mundo em que vivemos.

Para concluir, apontamos que no exercício de atribuição de significado das obras que operam no espaço de fronteira entre arte e etnografia, não deve ser minimizado o espaço fundamental da prática artística: a natureza subjetiva da arte e o espaço de abertura a diferentes possibilidades de leitura.

---

<sup>34</sup> Tradução nossa a partir de: "Speaking personally, I would say that as an artist one discovers meaning gradually, through the making of something and experiencing its circulation."

Podemos argumentar que a evidente referência ao universo pessoal do artista na forma de pesquisar a sociedade e a cultura, pode ser vista como um descentrar da relação problematizada entre o "eu" e o "outro". Esta postura implica também aceitar o caráter subjetivo e dissonante das propostas artísticas em contradição com a produção de discursos que objetivam propósitos externos pré-determinados, uma vez que o seu valor não reside em formas harmoniosas de conformar discursos sobre a sociedade, a cultura e a política, mas sim um processo de conhecimento e autoconhecimento do mundo, que o artista se propõe partilhar.

A abordagem que queremos propor não pretende tomar posição no que respeita à arte institucionalizada nem à arte social, assumindo que diferentes abordagens são não só possíveis como benéficas. Propõe sim, pensar a relação entre prática artística, lugar e sociedade através do descentramento da oposição entre o artista e o "outro", o qual caracteriza o modelo do artista etnógrafo proposto por Foster (1996).

A ligação do artista com uma comunidade, um lugar discursivo ou uma temática proposta por uma curadoria, passam a ser pensadas através de uma posição autorreferencial, onde as questões diretamente ligadas à autoridade etnográfica do artista para representar ou mediar a relação com o "outro", são redefinidas a partir de uma abordagem social e cultural com apropriação autoetnográfica: o artista não fala pelo "outro", nem apresenta soluções para o problema do "outro", mas sim expõe visualmente a sua perspetiva pessoal e subjetiva sobre questões sociais e culturais que o afetam diretamente, abrindo espaço também para as múltiplas interpretações dos vários públicos.

### 3.3 Etnografia e *site-specific* no século XXI

No início do século XXI, assiste-se a uma intensificação do debate sobre arte e antropologia, mais especificamente sobre o espaço de fronteira entre etnografia e práticas artísticas, lançado principalmente pelo campo emergente da antropologia visual.

As problemáticas geradas pela "viragem etnográfica da arte contemporânea" são revisitadas, atualizadas e discutidas em propostas de exposição, seminários e publicações, envolvendo antropólogos, curadores e artistas tendo como foco as práticas de representação e as formas de traduzir a diferença cultural no mundo global, onde a mobilidade, a tecnologia e os fluxos migratórios reconfiguram a sociedade e as fronteiras culturais.

Se por um lado, nas últimas décadas do século XX, os artistas com correspondência etnográfica eram olhados com desconfiança e alvo de críticas por problematizarem não só as bases da etnografia e as questões de autoria, mas também por legitimarem a expansão do mercado da arte no contexto do capitalismo socioeconómico. Por outro lado, nas primeiras décadas do século XXI, o desenvolvimento e difusão do experimentalismo etnográfico enquanto conceito e processo de produção de conhecimento antropológico, levou a que essas práticas passassem a ser objeto de interesse e valorização, como esclarecem os autores de *Contemporary Art and Anthropology*: "A prática artística que examinou criticamente as relações desiguais de poder, encenadas por e através de representações, é relevante para os debates antropológicos sobre a produção de conhecimento"<sup>35</sup> (Schneider & Wright, 2006, p. 19).

Estas mudanças, surgiram no contexto de desenvolvimento da antropologia visual, a qual foi caracterizada por Schneider e Wright (2010) pela relevância dada à experiência subjetiva dos sentidos, assinalando uma aproximação positiva às práticas artísticas, principalmente as que estabeleciam correspondência com a etnografia.

O novo interesse dos antropólogos estava relacionado não só com a pesquisa de meios que propusessem técnicas mais efetivas de elicitação, ou seja, de obter dados

---

<sup>35</sup> Tradução nossa a partir de: "Art practice which have critically examined the uneven power relations enacted by and through representations' are relevant to anthropological debates on the production of knowledge"

junto dos informantes, mas também, com a vontade de explorar formas visuais de produzir e apresentar conhecimento cultural que ultrapassassem os modelos tradicionais de interpretação do trabalho etnográfico em texto.

Um olhar sobre como os artistas contemporâneos que usavam a fotografia, o vídeo, o filme, a instalação e a performance para criar obras interdisciplinares, foi uma aposta para o desenvolvimento da disciplina, aliado à vontade de explorar um espaço interdisciplinar. Analisados desde uma nova perspectiva, foi dada atenção a projetos *site-specific* produzidos desde o final dos anos 60 dentro do "paradigma do artista como etnógrafo", centrada na forma como os meios visuais eram usados enquanto processo e materialização artística.

As principais referências para os antropólogos, eram os artistas não-ocidentais que investigavam aspectos da sua própria cultura, ou artistas ocidentais que trabalhavam com comunidades estudadas dentro da antropologia, os quais embora utilizando outros meios, outros processos e outros objetivos, mostravam aos antropólogos formas alternativas de abordar a comunidade e estudar os novos desafios e problemáticas da sociedade e cultura contemporânea.

A análise e teorização desde o âmbito da antropologia, principalmente da antropologia visual, de um vasto conjunto obras de arte que denotam interesse antropológico, vem revelar o crescente número de artistas a trabalhar explicitamente sobre problemáticas e questões socioculturais, no contexto da "viragem social da arte", expressão cunhada por Claire Bishop (Bishop, 2007; Eschenburg, 2014) que sucedeu ao paradigma do "artista como etnógrafo".

A partir do início do século XXI, a produção artística é caracterizada pelo interesse dos artistas em explorar o potencial da criação coletiva, projetos colaborativos e compromisso direto com questões sociais específicas.

São reconhecidas formas de trabalhar que apelam ao uso dos sentidos para despoletar uma relação imersiva com o público, mostrando também uma tendência para o uso de arquivos e estratégias documentais, mesmo que de forma "anarquivista", segundo Foster (Schavemaker et al., 2007, p. 79), aliado a uma necessidade de desconstrução de narrativas, e denotando vontade de estabelecer relações com as problemáticas locais.

Paralelamente, desde o final da primeira década de 2000, assistia-se também à emergência de projetos realizadas por antropólogos integrando exposição visual como são exemplos o *Sensory Ethnographic Lab* <sup>36</sup> criado em 2007, o *Ethnographic Terminalia* <sup>37</sup> lançado em 2009, ou o *Centre For Imaginative Ethnography* <sup>38</sup> em atividade desde 2014. Estas iniciativas, formadas maioritariamente por curadores e artistas com formação em antropologia visual, têm em comum o interesse em explorar o potencial do vídeo, da fotografia, do filme e da performance como meios criativos e experimentais para registo e documentação etnográfica em contextos não académicos.

Os trabalhos desenvolvidos a partir destas plataformas, passaram também a integrar agendas artísticas, são mostrados em bienais de arte, feiras e instituições de arte contemporânea, dissolvendo e confundindo as fronteiras entre propostas artísticas e etnografia experimental.

Se por um lado, estas novas tendências artísticas chamaram a atenção dos antropólogos, os quais, reconhecendo as devidas diferenças em ambos os domínios de produção, principalmente a liberdade do artista em contraste com os constrangimentos académicos da antropologia, assumem que a pesquisa de campo prevalece num crescente número de obras e a sua diversidade de abordagens à etnografia merecia ser analisada com mais profundidade.

No entanto, a produção artística que envolvia uma relação direta com as comunidades, continuava a ser criticada por ser realizada sem propor colaborações efetivas, mas também porque as obras abdicavam de criar entendimento sobre as questões problemáticas que eram lançadas, opondo artistas, antropólogos e curadores.

O renovado interesse pela produção artística levou os antropólogos a estabelecer relações com os artistas, tanto através de projetos colaborativos, de entrevistas e da

---

<sup>36</sup> Sensory Ethnography Lab (SEL), é um laboratório experimental que relaciona etnografia e estética, desenvolvido pelos alunos de doutoramento em Media Anthropology da Harvard University em Cambridge. Mais informação pode ser consultada online em <https://sel.fas.harvard.edu/index.html>

<sup>37</sup> Ethnographic Terminalia (Nova Orleães), é um projeto de curadoria internacional de exposições produzido por antropólogos com o objetivo de explorar as fronteiras entre antropologia e arte. Mais informação pode ser consultada no site <http://ethnographicterminalia.org/>

<sup>38</sup> Centre For Imaginative Ethnography é uma plataforma que reúne um grupo de artistas com formação em Antropologia com o objetivo de apresentar propostas que exploram o experimentalismo etnográfico. Mais informação pode ser consultada em <http://imaginativeethnography.org/>

promoção de encontros, com o intuito de discutir as posições contraditórias sobre o significado da pesquisa etnográfica na prática artística e na antropologia contemporâneas.

O objetivo primordial dos antropólogos era o desenvolvimento de formas alternativas de produzir conhecimento antropológico, no entanto, a teorização das relações entre arte e etnografia realizadas a partir da antropologia visual, são significativas para a nossa pesquisa. A sua relevância, é essencialmente, no sentido em que abrem um espaço de discussão sobre a intersecção entre arte e antropologia, onde os encontros e desencontros entre perspectiva artística e a perspectiva antropológica sobre a arte contemporânea, são apresentados a partir de depoimentos de artistas e antropólogos implicados na produção de obras de arte e questionamento da produção de conhecimento antropológico, reciprocamente.

### **3.3.1 Artistas e antropólogos: fricções e partilhas**

Em 2003, a Tate Modern em Londres lançou um programa de debates com o título *Fieldworks: Dialogues Between Artists and Anthropologists*<sup>39</sup> organizado pela dupla de antropólogos Chris Wright e Arnd Schneider, e Dominic Willsdon, curador da Tate Modern.

Entre os artistas convidados, selecionados por desenvolverem práticas artísticas que dialogavam com questões, processos e metodologias estabelecidas no domínio antropologia, figurava Susan Hiller como uma das artistas de relevo no programa. Os antropólogos intervenientes propuseram apresentar e discutir perspectivas radicais sobre o *fieldwork* etnográfico. Entre eles, assinalamos a presença George Marcus, precursor em pesquisar as relações entre arte e antropologia (Marcus & Myers, 1995) e Michael Taussig (1993, 2011) pioneiro em explorar os sentidos e o desenho como elementos de pesquisa de campo.

---

<sup>39</sup> Fieldworks foi um programa pioneiro de conferências realizado na Tate Modern em Londres nos dias 26, 27 e 28 de Setembro de 1993, em colaboração com a University of East London, Goldsmiths College e University College London. Mais informações no website da Tate Modern em <https://www.tate.org.uk/search?q=Fieldworks>

Se por um lado, interessava aos antropólogos essencialmente discutir as diferentes formas de envolvimento sociocultural, usadas por artistas e etnógrafos, nomeadamente: processos de recolha de dados e documentação; o uso de meios audiovisuais; a relação com o *site*; e a tradução dessas pesquisas em suportes visuais. Por outro lado, a tendência para analisar e interpretar objetivamente as abordagens etnográficas realizadas pelos artistas, foi recebida pela comunidade artística com surpresa e interrogação.

A oposição entre dominação interpretativa e metodológica dos antropólogos e a visão livre de constrangimentos criativos, morais e éticos reivindicada pelos artistas, estruturou um espaço de diferença pouco negociável entre a prática antropológica e a prática artística. Pelo menos, no sentido em que, a partir do campo da prática da arte não era sentida a necessidade de redefinir ou estruturar processos de pesquisa social e cultural (realizados individual e subjetivamente pelo artista), muito menos de criar fórmulas para a sua materialização.

Lucy Lippard, foi convidada a participar no programa de conferências, na qualidade de crítica cultural, e parte da sua apresentação foi posteriormente editada no texto "Farther Afield" integrado dentro da segunda publicação de Arnd Schneider e Chris Wright (Schneider & Wright, 2010). Lippard, advogava por uma "arte comprometida", no entanto, assumia que no contexto artístico a liberdade, contradição, curiosidade e interesse pessoal são elementos fundamentais da obra artística, os quais não têm paralelo na investigação antropológica. As suas palavras: "A curiosidade mútua é relativamente comum, mas não é aceitável forçar reciprocidade" <sup>40</sup> (Lippard, 2010, p. 25), evidenciam um interesse entre práticas artísticas e etnográficas em ambas direções. Apesar de defender que os artistas deveriam preocupar-se em contextualizar as suas propostas no sentido ético, e da responsabilidade em fazer legíveis os seus processos de pesquisa, Lippard admite que esse não é o papel do artista. Sobre esta questão, escreve o seguinte:

*Assim, os artistas que se apropriam da antropologia e da arqueologia costumam insistir desde logo que o aspeto documental ou informativo do seu trabalho é*

---

<sup>40</sup> Tradução nossa a partir de: "Mutual curiosity is relatively common, but you can't force reciprocity."

*secundário, que a Arte com letra maiúscula A é o objetivo. E porque não? Apesar da inter-relação entre as disciplinas, a arte e a antropologia exigem realmente meios diferentes, têm fins diferentes.*<sup>41</sup> (Lippard, 2010, p. 26)

A posição de Lippard evidencia as contradições que prevaleciam.

Também a intervenção de Susan Hiller, advogava pelo campo da arte, reconhecendo que a interdisciplinaridade e a apropriação são ferramentas próprias não só da antropologia e da arte contemporâneas, mas da contemporaneidade em si. A artista sugeriu, no entanto, que não poderiam ser esquecidas as diferenças essenciais entre arte e antropologia. Ou seja, refletir sobre a interseção interdisciplinar não deveria pressupor que antropólogos tenham que entender os processos artísticos aprofundadamente, nem que os artistas estudem detalhadamente as práticas antropológicas. Se o que estava em causa era um interesse mútuo em investigar determinados aspetos da sociedade e cultura, esse exercício de reflexão não poderia passar por querer redefinir os processos das áreas de referência.

Ainda que, a partir deste primeiro encontro entre artistas e antropólogos, ficassem explícitas algumas incongruências sobre a tentativa de "ensinar" os artistas a usarem a antropologia nos seus sistemas criativos, os antropólogos, crenes na possibilidade de aprendizagem mútua, continuaram a desenvolver propostas para criar relações mais positivas com os artistas. As publicações lançadas por Arnd Schneider e Chris Wright (2006; 2010) após o programa de conferências *Fieldworks* e mais recentemente *Alternative Art and Anthropology* (Schneider, 2017) testemunham esse empreendimento.

Desde o âmbito da antropologia, a vontade de pensar e refletir o espaço entre as disciplinas, através da análise de projetos colaborativos entre antropólogos e artistas, das relações de apropriação etnográfica na arte e com o *fieldwork*, das formas de envolvimento com as comunidades e a materialização visual dos trabalhos, são

---

<sup>41</sup> Tradução nossa a partir de: "So artists who borrow from anthropology and archaeology are usually quick to insist that the documentary or informational aspect of their work is secondary, that Art with a capital A is what it's all about. And why not? For all blurring of disciplines, art and anthropology do indeed demand different means, have different ends."

discutidas à luz de reflexões que implicam um questionamento positivo dentro da produção de conhecimento antropológico, as quais, são válidas nesse contexto.

É neste sentido que Wright e Schneider (2006, p. 21), fazem notar que: "nos vários domínios que operam com o transcultural surgiram problemáticas sobre autoridade, que são modelos pertinentes para outros campos"<sup>42</sup>, para falar da condição contemporânea, onde a fragmentação e a mobilidade aliadas a fenômenos de globalização, fluxos migratórios, teorias pós-colonialistas e feministas, compõem a realidade do mundo atual, alterando os sistemas de poder, apresentando novos desafios para o desenvolvimento da antropologia.

Desde a esfera artística, essa condição contemporânea, despoleta também questões que influenciam e alimentam grande parte dos projetos que integram pesquisa de campo (*fieldwork*), as quais deverão ser pensadas sem reduzir o seu potencial criativo e disruptivo.

Nos projetos que envolvem a colaboração entre artistas e antropólogos, os artistas evidenciam uma resistência ao "julgamento etnográfico" (Schneider & Wright, 2010, p. 50), a qual, é relacionada com a falta de aceitação da visão subjetiva, expressiva e abstrata própria dos processos artísticos. Problemáticas relacionadas com a responsabilidade e ética, subjetividade e necessidade de contextualização, predominaram, e continuam a predominar atualmente, nas discussões sobre as novas perspectivas do fazer etnográfico.

Particularmente, as propostas identificadas como *social engaged art* foram abraçados pelos antropólogos, precisamente, porque colocavam o compromisso ético, a responsabilidade e a renúncia da autoria em detrimento dos valores estéticos e ideias (em construção) do artista.

O antropólogo Roger Sansi (Sansi-Roca, 2015) descreve o seu interesse por artistas a desenvolver práticas sociais onde é dada relevância à interação com as comunidades, onde é assumida uma renúncia da dimensão autoral do artista, aproximando a arte da antropologia. Neste contexto, a prática artística passa a ser lida como forma de "benefício social", o que segundo Bishop (2007) tem como consequência a

---

<sup>42</sup> Tradução nossa a partir de: "Cross cultural domains it has encountered crucial problems of authority that are useful paradigms for other fields."

transformação do poder disruptivo específico da obra de arte, em conformações genéricas de percepção moral.

No entanto, nem todos os artistas interessados nas trocas sociais e estudo de aspetos específicos de determinada cultura, abdicam da natureza autorreferencial e subjetiva da arte. Exemplos relevantes são o trabalho controverso de Francis Alÿs, Sophie Calle, Rimer Cardillo, Santiago Sierra, ou ainda das artistas Susan Hiller e René Green já anteriormente citadas, cujos trabalhos foram referenciados e analisados dentro do contexto das discussões sobre arte e etnografia.

Tal como Susan Hiller defendia a "incoerência frutífera" na arte (Hiller, 2008; Hiller & Einzig, 1996), Claire Bishop toma posição sobre o potencial da arte em colocar questões, mais do que responder a enunciados, esclarecendo que:

*Estou a falar de uma arte que não funciona como lubrificante para a sociedade, mas como um momento de atritos e mal-entendidos. Isso não implica um retorno do trabalho que não tenha relação com seu tempo e lugar. Isso significa, que o trabalho fala com sua própria voz, e por não ser direto e claro pode, no entanto, representar o interesse de um novo público agnóstico.*<sup>43</sup> (Bishop, 2007, p. 90)

A viragem etnográfica na arte contemporânea foi "revisitada" e discutida em 2013, na revista *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*<sup>44</sup>.

Dentro do conjunto de trabalhos apresentados, o texto escrito pela artista Jade Gibson<sup>45</sup> é particularmente relevante na forma como expõe, desde o campo da prática

---

<sup>43</sup> Tradução nossa a partir de: "What I mean is an art that does not function as a lubricant for society but rather as a moment of friction and misunderstanding. This not imply a return of work that is completely unrelated to its time and place. It does mean, however, that the work speaks in its own voice, because by not being direct and clear it can represent a new, agnostic public interest."

<sup>44</sup> "Critical Arts: south-north cultural and media studies" é um jornal internacional académico focado nos estudos culturais, media e comunicação associada à University of Kwazulu-Natal em África do Sul. O volume número 27 lançado em 2013 dedicou a publicação 5 e 6 ao tema "Revisiting Ethnographic Turn in Contemporary Art", concentrado um conjunto de textos que propunham atualizar as discussões lançadas em 1995 por Hal Foster sobre as relações entre prática artística e etnografia. Os vários volumes estão acessíveis através do site <https://www.tandfonline.com/toc/rcrc20/current>

<sup>45</sup> Jade Gibson é artista e antropóloga, estudante de pós-doutoramento na University of the Western Cape (África do Sul). No texto "Visual Ethnographies of displacement and violence: Land(e)scapes in artist's works at Thupelo Artist's Workshop, Wellington, South Africa, 2012", a autora relaciona a autoetnografia como forma de escrita académica no contexto de uma investigação de doutoramento em arte, mas também com os processos de

da arte, uma visão sobre os processos artísticos com correspondência etnográfica, através da autoetnografia. Contrapondo a produção antropológica e a produção artística, Gibson constata que:

*As obras de arte costumam atuar como locais ambíguos de representação a partir dos quais as narrativas são constituídas, levantando questões em vez de estabelecer categorias e conclusões (...) As obras de arte contam com a imaginação do espectador e com respostas e interpretações pessoais (muitas vezes emotivas) (...) Embora a criatividade, o experimentalismo e o uso de técnicas artísticas seja crescente entre os antropólogos, o ênfase é dado na análise teórica para dirigir os espectadores como pensar, oferecendo provas e apresentando um argumento dentro dos paradigmas das análises "científicas".*  
<sup>46</sup> (Gibson, 2013, p. 549)

O estudo que Gibson faz de um conjunto de etnografias visuais, produzidas por diferentes artistas, é relacionada com a autoetnografia pelo seu caráter marcadamente pessoal e subjetivo. A autora, evidencia que o uso de metodologias alternativas como a autoetnografia em processos artísticos, servem para mostrar como os artistas se vêm a eles mesmos e a variedade cultural onde eles operam, atuando como interlocutores entre diferentes espaços e contextos.

Sobre o processo de apropriação etnográfica dos artistas, a autora caracteriza formas totalmente distintas da antropologia, no que se refere ao uso da etnografia, as quais devolvem o "artista comprometido" para o campo da arte.

Defende ainda, que, esta é uma forma de abordagem cultural menos direta e mais complexa do que a convencional "pseudo-etnografia" apontada por Hal Foster, uma

---

apropriação etnográfica de alguns artistas que, tal como ela, colaboraram no Thupelo International Artist Workshop, uma residência artística, realizada anualmente desde 1985 em várias cidades na África do Sul, promovida pela Triangle Arts Trust.

<sup>46</sup> Tradução nossa a partir de: "Artworks often act as ambiguous sites of representation from which narratives are constituted, raising questions rather than establishing categories and conclusions (...) Artworks rely on the viewer's imagination and personal (often emotive) responses and interpretation (...) Although, experimentations, creativity and the use of material techniques by anthropologists is increasing, the emphasis is on the theoretical analysis which tells the viewers how to think by offering proof and presenting an argument within the paradigms of 'scientific' analyses."

vez que a produção artística dentro deste contexto, evoca um conjunto de inter-relações e rede de ligações dentro da sociedade, com o propósito de gerar questionamento mais do que encontrar e apresentar respostas.

As obras produzidas, são apresentadas como um corpo expressivo e emotivo que vai muito para além da explicação de factos e referências que caracterizam os resultados antropológicos. Seguindo a perspetiva de Gibson, a sobreposição da etnografia e da autobiografia em processos artísticos, funciona como exercício autorreflexivo e emocional para criar autoetnografias como "arquivamento do mundo": um modo de investigação que utiliza o material, o emocional, o afetivo, o visual e o imaginário individual para questionar a realidade envolvente.

Mais recentemente, em 2016, teve lugar no Guggenheim Museum em Nova Iorque uma conversa sobre o legado da viragem etnográfica na arte atual, onde artistas foram chamados para expor e discutir as suas perspetivas. Inserida dentro do programa do simpósio *(De)Coupling as Discourse on the Global South*<sup>47</sup>, o painel *Ethnographic Turns: A Cross-Regional Artist Presentation*<sup>48</sup>, contou com a presença dos artistas Ergin Çavuşoğlu e Javier Téllez, e o curador Pablo León de Barra.

A partir da discussão sobre a dimensão etnográfica do trabalho de ambos, fica evidente que os artistas assumem um questionamento profundo da realidade e interesse sobre a relação com outras culturas e contextos sociais. Recusando o escrutínio antropológico, reivindicaram formas próprias de trabalhar onde a justaposição de narrativas, desconstrução e ficção são legitimadas. Sublinhando, mais uma vez, a

---

<sup>47</sup> O simpósio *(De)Coupling as Discourse on the Global South*, realizado no dia 24 de Outubro de 2016 no Guggenheim Museum em Nova Iorque, esteve inserido na exposição *But a Storm Is Blowing from Paradise: Contemporary Art of the Middle East and North Africa* organizada por Sara Raza, curadora do projeto Guggenheim UBS MAP Curator, Middle East and North Africa. Para mais informação sobre o simpósio pode ser consultado o site <https://www.guggenheim.org/>

<sup>48</sup> O painel *Ethnographic Turns: A Cross-Regional Artist Presentation*, apresentado dentro do simpósio *(De)Coupling as Discourse on the Global South*, focou no questionamento das implicações da "viragem etnográfica da arte" proposta por Hal Foster, na produção artística atual. A conversa contou com a moderação de Pablo León de la Barra, curador da América Latina no Museu e Fundação Guggenheim em Nova Iorque; o artista búlgaro Ergin Çavuşoğlu, cujo trabalho pode ser visualizado na página pessoal disponível em <http://www.ergincavusoglu.com/>; e o artista venezuelano Javier Téllez, a documentação sobre a sua produção artística no contexto da sua intervenção no simpósio pode ser encontrada em <https://www.guggenheim.org/artwork/artist/javier-tellez>.

inadequação de tentar reduzir as propostas artísticas a formas alternativas de fazer antropologia.

Ainda mais recente, identificamos a proposta de Arnd Schneider em repensar a relação entre práticas artísticas e etnografia na "contemporaneidade global", no livro *Alternative Art and Anthropology. Global Encounters* (2017), onde é apresentado um conjunto de entrevistas entre antropólogos, curadores e artistas.

A publicação vem dar ênfase aos elementos que fazem divergir perspectivas antropológicas e artísticas, no que se refere à abordagem sobre a dimensão etnográfica nas práticas artísticas. Através da ideia de *uneven hermeneutics*, que Schneider assume ser uma forma de apropriação da interpretação cultural antropológica adaptada aos tempos contemporâneos, a qual assume uma perspectiva inclusiva em oposição ao modelo de dominação ocidental; propõe um olhar descolonizado sobre a representação da diferença cultural, para analisar a arte contemporânea produzida na América Latina, Ásia e África.

A contribuição, nesse volume, do curador e artista Ugochukwu-Smooth Nzewi, traz à luz a correspondência com a autoetnografia, para esclarecer a abordagem explicitamente subjetiva na forma como a sua produção artística e a dos artistas apresentados no texto "Anthropology as practice: Artist of Africa and the ethnographic field in contemporary art" se apropriam da etnografia. Na conclusão do texto Nzewi escreve:

*As suas formas de práticas antropológicas envolvem uma estratégia de autoindagação que lhes permite envolver-se com experiências culturais particulares em estreita proximidade e simultaneamente, a partir de uma distância intelectual sofisticada. Enquanto artistas com carreiras internacionais florescentes, eles obscurecem a distinção entre autóctone e estrangeiro cultural, local e global, de maneiras novas e revitalizantes.*<sup>49</sup> (Schneider, 2017, p. 43)

---

<sup>49</sup> Tradução nossa a partir de: "Their anthropological modes of practice involve a strategy of self-inquiry that allows them to engage with particular cultural experiences in close proximity and simultaneously, from a sophisticated intellectual distance. As artists with flourishing international careers, they blur the distinction of cultural insider and outsider, local and global, in new and invigorating ways."

Mais adiante iremos debruçar-nos com mais atenção à abordagem autoetnográfica proposta por Nzewi, por agora, o que importa realçar é que no contexto de abertura a serem pensadas formas de apropriação etnográfica na contemporaneidade global atual a partir do campo da produção de arte, a autoetnografia, pela sua componente de autorreferencialidade e dimensão subjetiva, surge positivamente relacionada com a prática artística.

A partir das iniciativas propostas desde a antropologia visual, referidas anteriormente, identificamos que são os projetos *site-specific* que tomam relevância, principalmente pelas questões que levantam sobre a dimensão social e cultural dos lugares.

Podemos distinguir alguns pontos que problematizam o pensar as relações interdisciplinares e transdisciplinares entre arte e antropologia. Nomeadamente: a necessidade de contextualização e produção de discursos coerentes, o imperativo da imparcialidade na apresentação de resultados, o seguimento de metodologias definidas, enquadramento ético e responsabilidade social; que são valores, não só reivindicados pelos antropólogos (mesmo os mais radicais) no seu trabalho, mas também usados como paradigma para analisar a arte com correspondência etnográfica, e ainda, como princípios solicitados aos artistas que trabalham no espaço de fronteira interdisciplinar, principalmente em projetos colaborativos.

Por outro lado, identificamos como elementos reivindicados pelos artistas: a referência ao universo cultural do artista e à sua história pessoal e familiar, o uso deliberado da ficção, a vontade de explorar conexões inexistentes entre elementos reais, e um interesse pela sobreposição (por vezes incoerente) de narrativas; os quais são transversais às diversas propostas analisadas pelos antropólogos e apresentadas pelos curadores.

Em modo de síntese, evidenciamos que o fato de continuarem os diálogos e discussões sobre o espaço de fronteira entre as disciplinas, assegura um campo em aberto e a constante procura de novas perspectivas.

Importa, no entanto, manter a dimensão específica de cada área de produção, determinado pela relevância na subjetividade na arte e a procura de esclarecimento na antropologia.

Sem entrar em questões particulares, o antropólogo parte de um problema academicamente pré-estabelecido e trabalha sobre o que observa, o que pesquisa e o que registra, para interpretar segundo metodologias determinadas. O seu principal objetivo é tornar compreensível diferentes manifestações culturais e sociais.

Por outro lado, o artista parte de uma curiosidade individual e questiona o que experiencia, pesquisa e propõe novas relações entre o seu universo pessoal e o mundo exterior, para visualmente apresentar um comentário, uma crítica ou propor uma nova questão.

Os processos de pesquisa podem ser semelhantes no que se refere ao uso recorrente de consulta de documentos, utilização e produção de arquivos, realização de entrevistas, contacto com a comunidade e recolha de materiais locais, no entanto, toda a dinâmica criativa que passa essencialmente pela dimensão pessoal, não se enquadra, nem tem de se enquadrar, na visão antropológica de construção de conhecimento sobre o desenvolvimento social e cultural humano.

Tim Ingold, escreve no início do volume *Being Alive* (Ingold, 2011a, p. xi) o seguinte: "O que a arte, arquitetura e antropologia têm em comum é que observam, descrevem e propõem"<sup>50</sup>, para criar uma teoria radical sobre a aproximação da antropologia à arte. Para a antropologia contemporânea, esta assunção poderá talvez fazer todo o sentido, no entanto, no contexto do questionamento da arte atual, principalmente as práticas artísticas com correspondência etnográfica, torna-se irrelevante, a nosso ver, expondo que pensar a interdisciplinaridade entre arte e antropologia apenas desde uma perspectiva antropológica é redutor para o campo da arte.

Neste sentido é essencial propor um aprofundamento do estudo das confluências entre prática artística e etnografia a partir da produção e teorização da arte.

Desde o âmbito da filosofia, da crítica da arte, da história da arte e da antropologia, as práticas artísticas contemporâneas têm vindo a ser amplamente analisadas. A diversidade de perspectivas e a sua relevância são incontestáveis, não obstante, um ponto comum transversal a essas disciplinas é a (quase) escassez de experiência prática desses processos criativos, pelos autores que produzem teoria.

---

<sup>50</sup> Tradução nossa a partir de: "Thus art, architecture and anthropology have in common that they observe, describe and propose."

A nossa experiência pessoal no meio artístico, enquanto investigação (dentro e fora da academia), mas também na realização de projetos e obras, produção cultural e curadoria, propõe assumir que no fazer artístico é a partir das controvérsias do mundo individual do artista em contacto com a complexidade do mundo, que de forma mais ou menos explícita, são desencadeados os processos criativos. Subverter este aspeto da arte pode ser assumido como contraproducente. Dentro deste contexto, a referência ao universo pessoal é um elemento preponderante e manifestamente evidenciado em muitas propostas que conscientemente se apropriam da etnografia.

### **3.3.2 A predominância do *self* na arte com correspondência etnográfica**

Explorar autoetnograficamente a sociedade e a cultura, pode ser pensado como processo artístico que propõe uma dimensão subjetiva, crítica e criativa de conhecimento e autoconhecimento sobre as complexidades do mundo atual.

A partir da análise da teorização sobre as práticas artísticas onde a correspondência com a etnografia é discutida, identificamos, que se torna revelador, e relevante, a referência à autoetnografia, tanto pela dimensão autobiográfica, como pela dimensão subjetiva que prevalece nas diferentes propostas.

Desde o campo do desenvolvimento da antropologia contemporânea, mesmo antes do termo ter sido difundido dentro das ciências sociais, James Clifford (1988) refere a autoetnografia para classificar o trabalho radical de Michel Leiris, tal como Foster (1995) no texto "The Artist as Ethnographer?", exemplos referidos anteriormente.

Também nas publicações editadas por antropólogos, onde é discutida a relação entre arte e antropologia, a autoetnografia é referenciada para designar modos de apropriação etnográfica disruptivos, realizados por artistas que expressam uma dimensão conscientemente pessoal na forma de investigar e trabalhar as questões sociais e culturais.

Adotando diferentes apresentações, a autoetnografia enquanto etnografia que coloca ênfase no universo pessoal, é apontada como "ethnographies of themselves" no texto "Artists in the Field: Between Art and Anthropology" apresentado por George

Marcus (Schneider & Wright, 2006, p.97) para referir alguns trabalhos de artistas envolvidos na exposição *Artists in Trance* <sup>51</sup>.

Na mesma linha de referência, o trabalho da artista Mohini Chandra <sup>52</sup> é discutido pela antropóloga Elizabeth Edwards a partir da seguinte preposição:

*O foco do trabalho está na família - a própria família de Chandra, neste caso - mas podem ser quaisquer histórias pessoais paralelas que constituam a experiência da diáspora indiana em Fiji e noutros lugares. A interseção do pessoal e do coletivo, um problema metodológico essencial na tradução e interpretação antropológica, foi o seu ponto de partida.* <sup>53</sup> (Schneider & Wright, 2006, p. 148)

O trabalho de Chandra foi também analisado pela antropóloga Rebecca Empson no volume editado por Schneider e Wright, e apresentado como "personal self-reflexive anthropology" <sup>54</sup> (Schneider & Wright, 2010, p. 103) pelo fato da artista partir da sua experiência de diáspora. Quando questionada sobre o seu trabalho, Chandra revela o

---

<sup>51</sup> *Artists em Trance* consistiu numa oficina experimental transdisciplinar de arte e antropologia apresentada pelo Departamento de Antropologia da Rice University e a *Transart* em Houston (Estados Unidos), em 1977. O projeto esteve liderado pelo artistas e curadores Abdel Hernández e Surpik Angelini fundadora da plataforma *The Transart Foudation*, interessados em explorar o espaço de fronteira entre a arte e antropologia.

O programa apresentou o trabalho de 20 artistas latino-americanos selecionados cujas obras mantinham uma relação com a etnografia e a exploração de temas relacionados com problemáticas do espaço geopolítico da América do Sul. A exposição resultante e as palestras propunham refletir sobre a apropriação etnográfica na arte, marcando uma experiência importante para o desenvolvimento da reflexão crítica dentro do âmbito da produção artística. O programa está disponível na página de Digital Cultures Lab acessível através de <http://www.digitalcultures.org/Library/transart.html>

Apesar do projeto ser significativo para a nossa investigação, o fato de existir apenas documentação residual, limita a possibilidade de estabelecer ligações com o nosso argumento.

<sup>52</sup> Mohini Chandra é uma artista de origem Fiji-Indiana baseada em Londres. Trabalhando principalmente com a fotografia, evidencia o interesse por narrativas fotográficas e por imagens das culturas globalizadas contemporâneas, questionando a cultura visual presente nos discursos coloniais, antropológicos e etnográficos. O seu trabalho está documentado no website da artista: <http://www.mohinichandra.com/>

<sup>53</sup> Tradução nossa a partir de: "The focus of the work is on family - Chandra's own family as it happens - but it could be any parallel personal histories that constitutes the Indian diaspora experience in Fiji and beyond. This intersection of the personal and collective, a key methodological node in anthropological translation and interpretation, was her starting point."

<sup>54</sup> Tradução a partir do original: "antropologia pessoal autorreflexiva"

lado pessoal, subjetivo e emocional que prevalece na forma como usa a etnografia. Nas palavras da artista:

*Quando falo com as pessoas com quem trabalho, não as vejo realmente como outro grupo. É apenas uma extensão de mim e o meu relacionamento com minha família (...) Ao criar espaços nos quais o público precisa usar a sua imaginação para ler a fotografia, o trabalho torna-se uma maneira de evocar a experiência da diáspora. Ao fazer isso, uso a minha própria experiência pessoal como modelo, mas não necessariamente a vínculo a essa experiência específica, e dessa forma, o meu trabalho explora as maneiras pelas quais as histórias são contadas. Eu não quero controlar as possíveis leituras do meu trabalho. Em vez disso, quero criar um espaço para significados diferentes, principalmente porque estou a falar de uma experiência histórica que tem várias camadas, complexa e que não pode ser plenamente circunscrita.<sup>55</sup> (Schneider & Wright, 2010, p. 108)*

Apesar da evidente afinidade com a autoetnografia, o termo como tal, não foi assumido pela análise antropológica.

No livro *Site-specificity: Ethnographic Turn* (Coles, 2000) o texto "The Art of Ethnography: The Case of Sophie Calle" escrito pela antropóloga Susanne Kuchler, sobre várias obras da artista Sophie Calle, é evidenciada a transformação da etnografia em obra de arte, para exemplificar formas criativas de como os artistas se apropriam da etnografia, usando todas as fases do *fieldwork* como prática artística. Sobre a obra *Double Games*<sup>56</sup>, Kuchler descreve o processo de apropriação etnográfica como "self-

---

<sup>55</sup> Tradução nossa a partir de: "When I talk about people I work with I don't really see them as another group. It is just an extension of myself, and my relationship with my family (...) By creating spaces in which audiences have to use their imaginations to conjure up the photograph, the work becomes a way for me to evoke the diaspora experience. In so doing I use my own specific experience as a template but I do not necessarily tie it to that particular experience. In this way, my work explores the ways in which histories are told. I don't want to control the readings of my work. Instead, I want to create a space for different meanings, particularly as I'm talking about a historical experience that is multi-layered, complex and can't be pinned down."

<sup>56</sup> *Doble Game*, originalmente publicado por Violette Editions em 1999, é um livro criado pela artista francesa Sophie Calle onde são compiladas várias performances da artista a partir da apropriação e interpretação da personagem fictícia Maria, do livro *Leviathan* da autoria de Paul Auster, a qual é baseada na própria Sophie Calle.

styled ethnographer of every day" <sup>57</sup> (Kuchler, 2000, p. 97), precisamente por se tratar de uma obra que se baseia na relação da artista com os outros, e não apenas sobre a vida dos outros. Acerca desta mesma obra, o antropólogo Roger Sansi (2015, p.38) escreve: "até certo ponto, é uma auto-etnografia, uma reflexão sobre Calle e sua pessoa social" <sup>58</sup>, para designar a interpretação pessoal e criativa, que a artista faz no processo de tradução da experiência cultural e social.

Ou ainda, o exemplo anteriormente citado sobre a obra *Secret* realizada pela artista Renée Green para o *Project Unité*, referenciado por Schneider e Wright (2010, p. 15) como apropriação etnográfica, e que a artista identifica como "self-styled auto-ethnography" (Coles 2000, p. 116).

Renée Green (2000), Jade Gibson (2013) e Ugochukwu-Smooth Nzewi (2017), citados anteriormente, são os autores e artistas que trazem explicitamente a autoetnografia como abordagem etnográfica alternativa, relacionada com a produção artística do século XXI.

Renée Green aplica o conceito apenas ao seu próprio trabalho, Gibson e Nzewi transportam a reflexão também para a análise de trabalhos de outros artistas.

Gibson discute a autoetnografia enquanto forma de escrita no contexto de produção acadêmica pós-graduada, mas também como etnografia visual em forma de obra de arte, problematizando o campo da *art-based research*. Gibson usa a autoetnografia, para referir a interligação da autobiografia, da experiência social e da memória pessoal na relação que é estabelecida entre os artistas e o lugar, dando, no entanto, ênfase à dimensão autoetnográfica dos textos, em detrimento das obras desenvolvidas pelos artistas.

Nzewi, traz pela primeira vez a autoetnografia como processo de pesquisa intrínseco ao fazer artístico, mais próximo da ideia que queremos fundamentar.

---

Misturando realidade e ficção, a partir de uma dinâmica intersubjetiva entre a artista e os outros, questiona as normas sociais através da documentação dos resíduos da experiência vivida.

<sup>57</sup> Tradução nossa: "Estilo pessoal de etnografia do cotidiano."

<sup>58</sup> Tradução nossa a partir de: "to a certain extent, an auto-ethnography, a reflection on Calle and her social person"

"Autoethnography: African Artists in the Field" foi a palestra apresentada por Nzewi em 2015 no *58th Annual Meeting of the African Studies Association* <sup>59</sup> em San Diego (Estados Unidos), a qual serviu de base para o texto "Anthropology as practice: Artists of Africa and ethnographic field in contemporary art" (Nzewi, 2017), onde o autor estabelece uma ligação com a viragem etnográfica na arte contemporânea a partir do texto de Hal Foster (1995), para analisar um conjunto de obras dos artistas africanos: Nomusa Makhubu, Amina Menia e Emeka Ogbob, que usam atualmente abordagens etnográficas nos seus processos de produção artística.

Nzewi distingue formas de autoquestionamento a partir de experiências em cenários culturais particulares, como maneiras sofisticadas de relacionar arte e antropologia que propõem romper com as distinções entre o "eu" e o "outro" e entre o local e o global, o objetivo e subjetivo; os quais são os princípios da autoetnografia.

Na proposta de Nzewi, a autoetnografia aparece como forma alternativa e complexa de apropriação etnográfica, expressa pela forma como os artistas trabalham as questões sociais e culturais a partir dos seus universos pessoais.

Sobre o trabalho da artista Nomusa Makhubu <sup>60</sup>, Nzewi escreve: "a artista explorou a história colonial de África do Sul na sua relação com a invenção de tipologias étnicas e identidade racial, usando como meio a sua imagem indexada" <sup>61</sup> (Nzewi, 2017, p. 29). Makhubu parte de um estudo sobre a sua história genealógica e sobre os arquivos fotográficos da época colonial, para questionar discursos legitimados sobre a identidade étnica. Através da descontextualização e sobreposição de fotografias de si, da sua família e de arquivos históricos, apresenta narrativas visuais subjetivas com o potencial de destabilizar a leitura da fotografia de arquivo enquanto documentação do real.

---

<sup>59</sup> *58th Annual Meeting of the African Studies Association*, consistiu num programa organizado pela ASA African Studies Association sob o título *The State and the Study of Africa*, realizado em novembro de 2015 em San Diego (Estados Unidos). Ugochukwu-Smooth Nwezi participou no painel *Autoethnography in African Studies*.

No website da ASA podem ser encontradas informações adicionais: <https://africanstudies.org/>

<sup>60</sup> Nomusa Makhubu é artista sul africana a trabalhar no campo da fotografia e do vídeo, o seu trabalho está disponível através da página virtual da artista: <http://nomusa.makhubu.free.fr>

<sup>61</sup> Tradução nossa a partir de: "She has explored South Africa's colonial history as it relates to the invention of ethnic types and racial identity, using her indexed image as a vehicle."

O trabalho da artista Amina Menia <sup>62</sup>, também referenciada no texto de Nzewi, é descrito da seguinte forma: "examina modelos argelinos de modernidade urbana, usando vocabulário estético que se baseia em monumentos públicos, arquitetura, arquivo e história, e aproveitando sua experiência pessoal" <sup>63</sup> (Nzewi, 2017, p. 29). Menia parte de arquivos públicos para criar os seus arquivos pessoais de memórias sobre espaços públicos, propondo um olhar crítico sobre a simbologia histórica dos monumentos públicos na Argélia, para desde aí questionar o peso do colonialismo que prevalece na atualidade.

As suas obras são apresentadas em instalações multimídia, onde a artista, seguindo as palavras de Nzewi:

*Adiciona alguns "detalhes de autoficção" ao trabalho. Eles aparecem como dobragens nos seus documentários, nos quais a artista se baseia nas experiências sociais dela ou de outras pessoas e as mistura com fatos históricos de maneiras significativas.*<sup>64</sup> (Nzewi, 2017, p. 37)

Para além das obras de Nomusa Makhubu e Amina Menia, Ugochukwu-Smooth Nzewi analisa também a correspondência com a etnografia no trabalho do artista Emeka Ogboh <sup>65</sup>, cujas obras são marcadas pelo interesse em explorar criticamente a África pré-colonial e pós-colonial, tomando como base um estudo do tecido urbano da cidade de Lagos, apresentando instalações de vídeo e som a partir da sua experiência pessoal na cidade.

Sobre as obras de Ogboh, Nzewi escreve:

---

<sup>62</sup> Amina Menia é artista argelina, que desenvolve trabalho em escultura e instalação, o seu trabalho está disponível no website: <https://aminamenia.com>

<sup>63</sup> Tradução nossa a partir de: "Examines Algerian models of urban modernity, using aesthetic vocabulary that draws upon public monuments, architecture, the archive, and history, and drawing upon her personal experience."

<sup>64</sup> Tradução nossa a partir de: "Adds some 'auto-fictional details' to her work. They come as voice-overs in her documentary films in which she draws upon her own or other's social experiences and blends them with historical facts in meaningful ways."

<sup>65</sup> Emeka Ogboh é artista nigeriano com projeção internacional, que trabalha principalmente com som e imagem apresentando instalações que têm como base a sua experiência no quotidiano da cidade de Lagos. O seu trabalho pode ser visualizado através do site do artista: <http://www.14thmay.com/>

*Recolhidas no contexto da pesquisa de campo em que o artista se insere como observador participante, as paisagens sonoras podem ser consideradas arquivísticas. A questão mais importante é que elas refletem as mudanças no tecido urbano de Lagos nos últimos anos, através dos interesses próprios de Ogboh em economia, moldados por experiências pessoais.*<sup>66</sup> (Nzewi, 2017, p. 40)

Sobre a sua própria produção artística, Nzewi (Nzewi & Schneider, 2017, p. 49) defende: "o meu trabalho geralmente envolve pesquisa e é quase autoetnográfico, mesmo quando o assunto da pesquisa é uma experiência comum", esclarecendo em seguida que: "abordei a história africana e a experiência contemporânea usando um olhar manifestamente subjetivo"<sup>67</sup>.

Nzewi estabelece uma relação direta entre etnografia, formas subjetivas próprias da prática artística e autorreferencialidade, usando o termo autoetnografia.

Os exemplos apresentados, manifestam a dimensão pessoal e subjetiva que prevalece na forma como os artistas se apropriam da etnografia para trabalhar questões da contemporaneidade global, onde a mistura livre do real com a ficção, a sobreposição de narrativas e o uso de arquivos pessoais ou históricos são características comuns, relacionadas com o uso da memória e imaginação pessoal, mas também de posturas críticas sobre as problemáticas atuais. E, embora desde o campo da antropologia não se coloque a dimensão autoetnográfica em análise, os artistas, quando questionados (pelos antropólogos) sobre a dimensão etnográfica nas suas obras e processos, revelam uma referência ao universo pessoal e familiar, quase constante.

---

<sup>66</sup> Tradução nossa a partir de: "Collected in the context of field work in which he inserts himself as a participant-observer, the soundscapes can be considered archival. The most important reason is that they reflect the changes in the urban fabric of Lagos in the last few years through Ogboh's own interests in economics, shaped by personal experiences."

<sup>67</sup> Tradução nossa a partir de: "My work often evolves research and is almost autoethnographic, even when the subject of inquiry is a commonly held experience", e "I addressed African history and contemporary experience using a very subjective lens"

São todos estes elementos que fazem corresponder os processos artísticos com a autoetnografia, onde o artista, atuando no campo da arte, faz uma apropriação (mais ou menos consciente) das metodologias legitimadas pela antropologia.

Para concluir, evidenciamos que os exemplos apresentados propõem refletir sobre pontos que caracterizam as práticas artísticas com correspondência etnográfica, os quais, ao serem específicos do campo da arte, foram minimizados pela análise dos antropólogos, e que, precisamente evidenciam o caráter autoetnográfico das mesmas.

Em 2006, Schneider and Wright reconheciam a autonomia da antropologia e da arte enquanto campos distintos de produção de conhecimento:

*Artistas e antropólogos são produtores que se apropriam de e representam outros. Embora as suas práticas representacionais tenham sido diferentes, livros e obras de arte são ampliações criativas para o mundo; ambos são traduções complexas de outras realidades.* <sup>68</sup> (Schneider & Wright, 2006, p. 26)

Presumindo também que a investigação do "outro" cultural era o principal contato com a etnografia contemporânea, as perspectivas dos antropólogos e críticos de arte interessados em pensar o campo de intersecção da arte e antropologia, deixavam de lado a ideia fundamental que o artista procura principalmente compreender os fenômenos culturais e sociais a partir do seu próprio mundo e relacionado com a sua experiência pessoal. É neste sentido que a prática artística com correspondência etnográfica, que Schneider (2017) atualiza como *ethnographic inflected art*, se aproxima da autoetnografia.

Assumindo a dimensão autorreferencial da arte, ou seja, a relevância dada ao universo de experiência pessoal e familiar do artista, concluímos, colocando as seguintes questões:

1) Dentro do campo da arte, que implicações trazem os projetos que manifestam, conscientemente, um interesse em pesquisar e criticar questões da sociedade e cultura contemporâneas?

---

<sup>68</sup> Tradução nossa a partir de: "Artists and anthropologists are practitioners who appropriate from, and represent, others. Although their representational practices have been different, both books and artworks are creative additions to the world; both are complex translations of other realities."

2) Em que sentido pode a arte, enquanto forma de produzir conhecimento, contribuir para a sociedade?

Não se trata de fundir a arte com o trabalho social, trata-se sim de pensar o potencial "disruptivo" da arte para propor alternativas ao questionamento do mundo; e não como processo para apresentar respostas a problemáticas sociais e culturais.

Neste sentido, defendemos que a coerência é também um conceito abstrato, se pensarmos globalmente; a ética tem contornos subjetivos; e a produção de discursos universais é uma invenção colonialista.

A partir desta linha de pensamento, o caráter incompleto, subjetivo e incoerente da arte é o mais próximo a um pensamento que abraça a diferença, em detrimento de a explicar, registrar ou documentar.

No contexto da produção da *ethnographic inflected art*, as propostas artísticas que apresentam relações pouco concretas entre vários elementos, não só expõem o espaço individual de questionamento crítico do artista, como também propõe um espaço aberto para o questionamento público.

### 3.4 A especificidade do desenho

A partir do estudo de um conjunto de discussões e teorizações sobre arte com correspondência etnográfica, sobre a qual nos debruçamos anteriormente, observamos que são principalmente trabalhos nas áreas do vídeo, fotografia, *site-specific* e instalação, enquanto produções dentro do campo da arte, que foram objeto de análise tanto por antropólogos, como por críticos de arte e curadores.

Dentro deste enquadramento, constatamos que o campo de desenvolvimento das relações entre arte e etnografia contemporâneas, preconizado desde os anos 90 do século XX até à atualidade, deixa exposto a exclusão do desenho enquanto proposta artística.

As razões para esta omissão, podem ser explicadas a partir de três fatores que se interligam:

a) Se por um lado, no final do século XX, no âmbito da arte de vanguarda, o desenho tinha pouca representação enquanto proposta artística; b) por outro, os antropólogos que se interessaram por analisar projetos artísticos com correspondência etnográfica, centraram-se principalmente nas propostas que usavam meios também aplicados na pesquisa antropológica, nomeadamente: vídeo, fotografia e multimédia; c) mas também, mais recentemente, quando um conjunto de antropólogos passam a interessar-se pela renovação da prática do desenho como ferramenta etnográfica, o desenho em questão, não é pensado como proposta artística, mas sim como exercício de documentação e descrição do mundo tangível.

Sobre o primeiro fator, o qual está relacionado com o campo da arte, tem fundamento na própria história do desenho. Apesar das propostas radicais ligadas à arte concetual, que apareceram a partir da segunda metade do século XX, no contexto da desmaterialização da arte, como são exemplos as obras *Erased the Kooning Drawing* do artista Robert Rauschenberg (ver Figura 111), ou *Priapus* da autoria de Cy Twombly (ver Figura 112); somente a partir do final dos anos 90 surge um novo interesse dentro do mercado artístico, o qual vem colocar o desenho em destaque ma

arte contemporânea, como nos mostram as contribuições de Bernice Rose (Rose, 1992) Cornelia Butler (Butler et al., 1999) e Laura Hoptman (Hoptman, 2002) elaboradas, respetivamente, a partir das exposições: *Allegories of Modernism. Contemporary Drawing*, realizada no MOMA (Nova Iorque, USA) em 1992; *Afterimage: Drawing Through Process*, realizada em 1999, no MOCA (Los Angeles, USA); e *Drawing Now: Eight Propositions*, realizada também no MOMA em 2002. Mas também, porque foi somente partir início do século XXI, que o desenho começa a ser teorizado, enquanto campo autónomo de produção de arte contemporânea, como evidenciam as publicações de Burton & Dexter (2005), Downs et al (2007, 2012, 2015) e Rattemeyer (2013).



Figura 111 - Robert Rauschenberg, *Erased the Kooning Drawing*, 1953

Neste sentido, a falta de visibilidade no contexto dos projetos artísticos de vanguarda produzidos durante a segunda metade do século XX, os quais foram estudados pelos antropólogos e críticos de arte, pode ter influência na lacuna que persistiu dentro do âmbito de discussão entre práticas artísticas e etnografia contemporâneas.

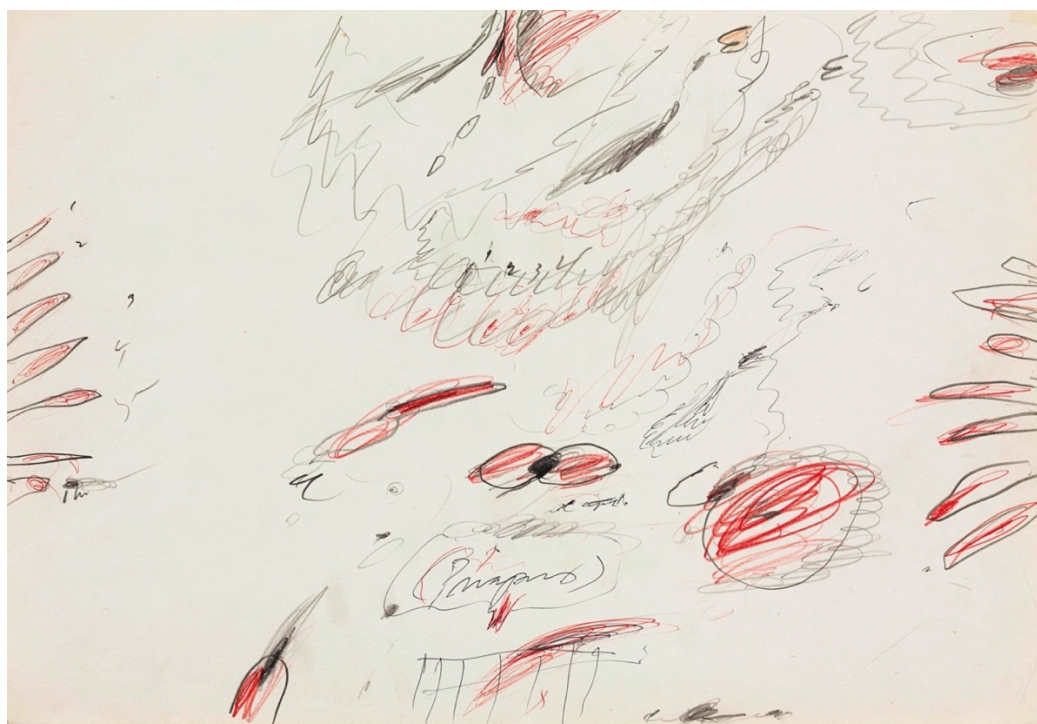


Figura 112 - Cy Twombly, *Priapus*, 1960

Relativamente ao segundo fator, está vinculado ao campo da antropologia, e tem fundamento no contexto de desenvolvimento da antropologia visual, dentro do qual, o desenho, ainda que considerado, era pouco relevante, como é exposto nas perspectivas dos antropólogos Michel Taussig (Taussig, 2009, 2011), Tim Ingold (Ingold, 2011a) e João Manuel Ramos (Afonso & Ramos, 2004; Azevedo & Ramos, 2016).

Neste sentido, embora o uso de materiais visuais e audiovisuais sempre esteve presente na pesquisa antropológica, principalmente, antes da disseminação da fotografia, e mais tarde o filme etnográfico que dominou no período colonial durante o final do século XIX e século XX; foi somente a partir da década de 90, que antropologia visual se estabeleceu enquanto subdisciplina dentro da antropologia

cultural, propondo novas abordagens para o uso de metodologias visuais de pesquisa e representação.

Dentro deste contexto, foram principalmente a experimentação com vídeo, a fotografia e *hypermedia* que se destacaram, como nos mostram as contribuições da antropóloga Sarah Pink sobre a história da antropologia visual (Pink, 2006; Pink et al., 2004).

Por outro lado, a crescente importância da reflexividade e dos processos colaborativos dentro da disciplina, promovidos desde o final dos anos 80, impulsionou a procura de formas alternativas de pesquisa através da interdisciplinaridade. Neste enquadramento, o campo da arte tornou-se proeminente, principalmente, porque denotava um crescente número de artistas que mostravam interesse em explorar metodologias da antropologia e etnografia.

É neste âmbito, que um conjunto de antropólogos inicia a exploração do campo de fronteira entre práticas artísticas e etnografia, como são exemplos as obras publicadas pelos antropólogos Arnd Schneider e Chris Wright (2006, 2010). Perseguindo o objetivo de encontrar formas alternativas de trabalhar visualmente dentro da disciplina, as suas pesquisas vão centrar-se nos trabalhos de artistas que trabalham com os meios visuais usados também dentro da disciplina.

O último aspeto que propomos ser considerado, está relacionado com a mudança de paradigma, preconizada desde o início do século XXI, tanto dentro do panorama das artes visuais, como também dentro da antropologia, nos quais o desenho ganha destaque, sem que, no entanto, seja estabelecido um campo comum para pensar a relação entre prática artística e etnografia.

Se por um lado, desde o campo artístico, se assiste a um destaque evidenciado pela emergência de um conjunto de artistas que assumem o desenho como meio principal (ou exclusivo) de expressão, propondo também novas abordagens à sua prática e teoria. Por outro lado, no campo da antropologia surge o interesse na valorização do desenho como ferramenta etnográfica.

As contribuições de Karina Kuschnir (Kuschnir, 2014, 2016a, 2016b) e Andrew Causey (Causey, 2017) influenciadas pelas teorias de Michel Taussig, Tim Ingold e Manuel João Ramos, expõem esta nova tendência, a qual foi apelidada de "viragem

gráfica" na antropologia. Importa, no entanto, referir, que é essencialmente o desenho de observação que se torna foco de exploração como metodologia visual etnográfica, e, neste enquadramento, não é pensado como prática artística, mas sim como exercício de representação e descrição do mundo tangível.

Este fato, explica, em certa medida, a falta de necessidade de criar diálogos com artistas, historiadores de arte e curadores. Ao prescindir da criação de relações com o mundo da arte contemporânea, esta nova abordagem ao desenho, vai configurar-se fora do espaço de fronteira interdisciplinar, onde continuam a ser discutidas as diferentes formas de apropriação etnográfica nas práticas artísticas.

Os fatores que evidenciámos anteriormente, propõem esclarecer sobre a falta de destaque do desenho, como proposta artística dentro do contexto das discussões sobre apropriação etnográfica na arte contemporânea.

No entanto, as abordagens desde o campo da antropologia, mostram perspectivas importantes sobre o ato de desenhar como ferramenta de comunicação e conexão com o mundo. As quais, propõem diretrizes para serem criadas correspondências com a autoetnografia, permitindo-nos trazer a discussão para o campo da artes. É sobre estas questões, que nos vamos debruçar com mais profundidade no capítulo seguinte.

## ***4. Desenho e autoetnografia***

O desenho, enquanto prática artística contemporânea, é o foco da presente investigação. É nesse âmbito que nos interessa pesquisar a relação com processos autoetnográficos, na procura de entender as implicações do uso da investigação social e cultural em projetos de arte, que assumem o desenho como principal meio de expressão.

Iremos, portanto, tomar esta área específica, para aprofundar algumas questões a partir do contexto da sua produção prática e teórica, tomando como diretrizes os seguintes pontos:

- 1) Que especificidades são convocadas quando a prática envolve processos de pesquisa sobre diferença e representação cultural?
- 2) Que relações são estabelecidas entre esses processos e a autoetnografia?
- 3) Que tipo de conhecimento é desencadeado?
- 4) De que formas o público é envolvido?

Estas questões, são lançadas não com o intuito de procurar uma resposta clara e fixa, mas sim para abrir espaço a novas perspectivas, propondo uma abordagem transdisciplinar que assume transpor o conceito de autoetnografia para adaptá-lo à prática do desenho.

A nossa pesquisa, está relacionada com a inscrição do desenho nas linguagens que relacionam a arte e a antropologia, e neste sentido, não pretendemos buscar definições, tampouco rescrever a história do desenvolvimento recente da disciplina no contexto da arte contemporânea, uma vez que estão devidamente explorados e teorizados como nos mostram os contributos de Rose (1992), Hoptman (2002), Burton & Dexter (2005), Garner (2008), Butler (1999; 2010) e Downs et al (2007, 2012, 2015), os quais são significativos para a estruturação do panorama do desenho na atualidade.

Importa sim lançar um olhar, dentro desse contexto, focado nas relações com modos de apropriação da etnografia para evidenciar a ligação com a autoetnografia, onde o

cruzamento do universo pessoal e universo social são elementos estimuladores de processos criativos.

Tal como no campo da arte em geral, foi principalmente a partir do âmbito da antropologia que o desenho foi relacionado com a etnografia, mas também com a autoetnografia. Partindo do pressuposto que a transversalidade entre campos de conhecimento é primordial para a compreensão e questionamento da construção do saber, interessa-nos propor um olhar sobre as relações de permutabilidade entre campo desenho e antropologia, que foram estabelecidas a partir de um passado recente.

#### 4.1 Contribuições da “viragem gráfica” na antropologia

Dentro do contexto da antropologia, a relação entre desenho e etnografia, tem uma longa história, que inicia com os artistas que acompanhavam os antropólogos nas expedições durante o século XIX e meados do século XX, na época colonial.

Conhecido como "desenho etnográfico", era assumido como uma ferramenta de descrição e documentação fiel da cultura material dos "outros", considerados primitivos. Mas também, para designar os registos realizados por indígenas, que eram coletados durante as pesquisas etnográficas. As imagens eram apresentadas em publicações, acompanhando fotografias e textos etnográficos, resultantes do trabalho antropológico.

Pelo fato de nunca ter sido desenvolvido como método específico etnográfico, persistem muitas lacunas sobre o valor do desenho para o conhecimento antropológico, e prevalecem descrições pouco precisas sobre as imagens produzidas, como constata Aina Azevedo (Azevedo, 2016) e Chris Ballard (Ballard, 2013).

A difusão do uso da fotografia e do vídeo, no decurso do desenvolvimento da antropologia nos anos 70, contribuíram para que o desenho, como forma de registo, fosse considerado obsoleto; voltando a encontrar destaque desde o início do século XXI (Afonso & Ramos, 2004; Azevedo, 2016).

A prática de *sketching* (desenho de esboço) durante a pesquisa de campo, circunscreve uma exceção, relativamente à persistência do uso na antropologia. Embora representado por um pequeno número de antropólogos, os esboços nos diários de campo realizados por antropólogos-desenhadores, denotam uma contínua comunicação entre etnografia e desenho, desde a etnografia clássica do início do século XX até à época contemporânea.

As notas visuais nos cadernos de campo, ocupam um espaço privado e sem valor dentro do trabalho etnográfico. Revelam, no entanto, um campo de fronteira entre a objetividade intrínseca à pesquisa etnográfica e formas particulares e subjetivas de alcançar compreensão sobre o objeto investigado. O etnógrafo não necessita documentar honestamente o que é percebido, permitindo-lhe explorar o desenho

como forma de reflexão e pensamento fluído através de imagens. Por serem demasiado pessoais, não são apresentados como parte da pesquisa etnográfica.

Os registos gráficos realizados pelo o antropólogo Arthur Deacon (Figura 113) no final dos anos 20, como parte da pesquisa em Vanuatu, estudados por Haidy Geismar (2014) confirmam essa tradição; mas também as contribuições mais recentes dos antropólogos João Manuel Ramos (Ramos, 2009), ver Figura 114, e Michel Taussig (Taussig, 2011) ver Figura 115, vêm demonstrar a sua persistência na atualidade.



Figura 113 - Desenho etnográfico realizado por Arthur Deacon em 1926

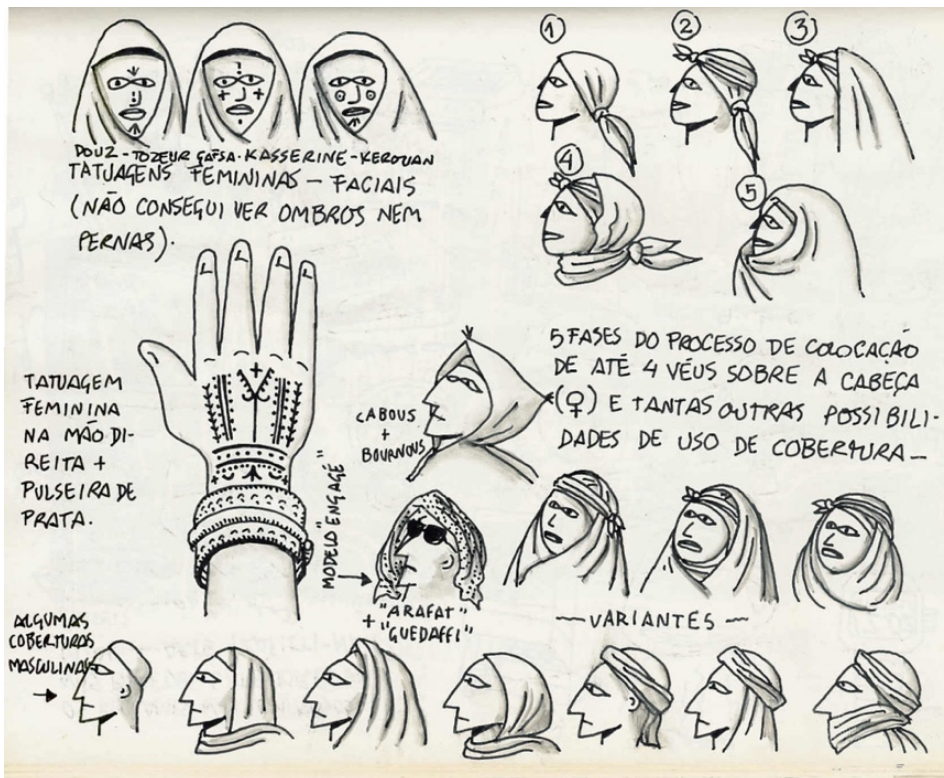


Figura 114 - Desenho etnográfico realizado por João Manuel Ramos em 2009

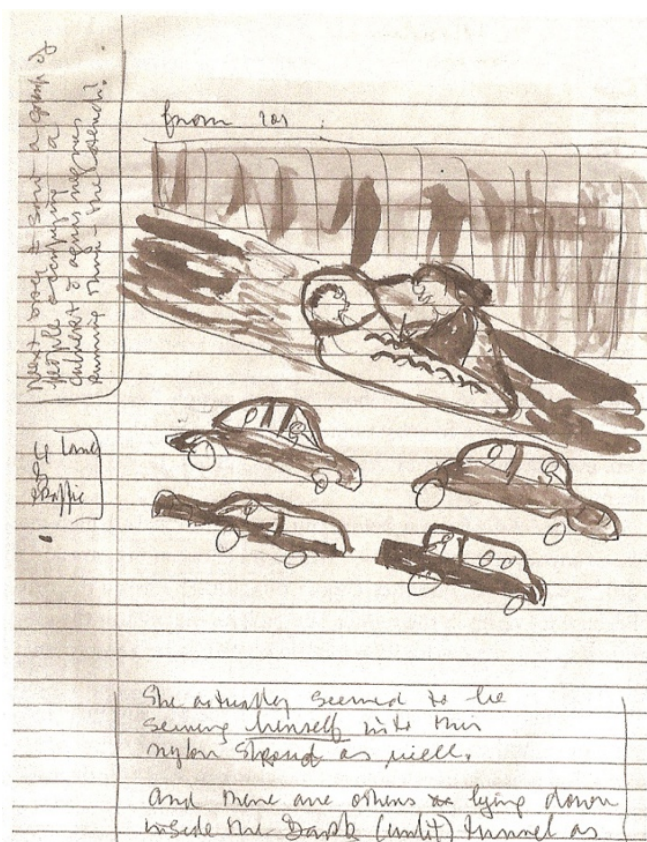


Figura 115 - Desenho etnográfico realizado por Michel Taussig em 2006

São precisamente os antropólogos-desenhadores, que, desde o início do século XXI fazem surgir a "viragem gráfica" na antropologia, termo proposto por Chris Ballard (Ballard, 2013, p. 140). Desenvolvida a partir da antropologia visual, esta nova corrente de pensamento, reivindica o desenho como meio, mais direto e humanizante, de estudar a vida cultural e social. Pensado como forma de aproximação entre investigador e investigado, contrapondo os meios tecnológicos que usualmente permeiam as inter-relações durante o *fieldwork*, (predominantemente a fotografia e o vídeo), propõe trazer novas contribuições sobre a relação entre desenho e etnografia.

Elegemos como principais referências, as teorias do antropólogo americano Tim Ingold (2011, 2013) e do australiano Michael Taussig (2009, 2001), pioneiros na reflexão sobre o desenvolvimento do campo da etnografia experimental, onde o desenho é assumido como processo fundamental para análise e interpretação da cultura e do comportamento humano.

A perspectiva de Michael Taussig (1993, 2009, 2011), inspirada pelos escritos do crítico de arte John Berger, parte precisamente da valorização dos desenhos como *fieldnotes*, ou seja, notas de campo, realizados por etnógrafos. Taussig defende a importância do tempo no desenho, o "acompanhamento do tempo" que faz com que "uma linha desenhada é importante não tanto pelo que registra, mas pelo que nos leva a ver" <sup>69</sup> (Taussig, 2009, p.270). Partindo da proposição de John Berger (Berger & Savage, 2005, p. 3) onde afirma: "Um desenho é um registro autobiográfico da descoberta de um evento, visto, lembrado ou imaginado" <sup>70</sup>, Taussig expõe a ideia de que as imagens desenhadas têm o poder mágico de mostrar não só o que se observa, mas também o invisível, o imaterial, o inexplicável e o que pode vir a ser.

O valor do desenho como testemunho foi relacionado não só com o desenho de observação, mas também com o desenho de memória e visto uma forma de registro e

---

<sup>69</sup> Tradução nossa a partir de: "A line drawn is important not for what it records so much as what it leads you on to see."

<sup>70</sup> Tradução nossa a partir de: "A drawing is an autobiographical record of one's discovery of an event, seen, remembered, or imagined."

recriação da experiência pessoal. Ao relacionar o registo gráfico com formas alternativas de perceção, Taussig assume o valor da subjetividade no desenho etnográfico, lançando um apelo aos antropólogos para o uso do desenho como meio de pesquisa, mas também como ferramenta de elicitação, o seja, como estratégia para conseguir dados junto dos informantes.

O antropólogo Tim Ingold, propõe reativar o desenho dentro da antropologia assumindo-o como uma poderosa ferramenta de observação; um gesto que combina investigação e descrição. O seu argumento baseia-se na correspondência entre o carácter processual, transitivo, fluído e inacabado do desenho, e formas não totalizantes de produção de descrições sobre a vida social, abraçando a ideia de uma "antropologia gráfica", termo cunhado pelos antropólogos portugueses Ana Isabel Afonso e João Manuel Ramos (Afonso & Ramos, 2004), e que Ingold (2011a, 2013) adota também.

Ingold defende a necessidade de pensar uma antropologia para "voltar à vida", que, ao reivindicar valores como sensibilidade, subjetividade, criatividade, singularidade e fluidez, produz uma aproximação aos valores da arte, onde o desenho enquanto processo pode auxiliar. Explorando o imediatismo que lhe é inerente como forma de aproximação entre investigador e investigado, e como forma de humanizar a relação com o "outro", Ingold propõe, tal como Taussig, o uso do desenho como estratégia de elicitação e como instrumento de pesquisa de campo.

Para além destas referências, importa também referir a contribuição do antropólogo português Manuel João Ramos, sobre o desenvolvimento de uma "antropologia gráfica", que referimos anteriormente. Assumida como estratégia de aproximação entre investigador e investigado, centra-se na reabilitação da antiga tradição do desenho etnográfico (Afonso & Ramos, 2004; Azevedo & Ramos, 2016; Ramos & Gamada, 2000), a partir do qual, o autor defende que pode ser usado como catalisador para a observação, um caminho para a reflexividade e uma chave para promover a interação social com os informantes locais (Afonso & Ramos, 2004, p. 75). Influenciados por estas teorias, destacam-se diferentes propostas, as quais promovem

atualmente a investigação sobre a revalorização do desenho na antropologia. Entre elas destacamos:

As publicações da antropóloga brasileira Karina Kuschnir (Kuschnir, 2014, 2016a, 2016b, 2016c, 2018; Paciencia, 2017). Kuschnir escreve e leciona sobre desenho etnográfico, defendendo a sua prática como uma forma de reinventar a produção antropológica no contexto pós-moderno. Karina Kuschnir centra esforços para revitalizar o desenho como ferramenta etnográfica sob o objetivo comum de "ensinar antropólogos a desenhar". O desenho etnográfico, segundo Kuschnir, está relacionado com:

*(...) o objetivo de nos ajudar a ver o mundo (visível e invisível) de modo mais aprofundado, focado e ativo, numa busca por conciliar observação e participação – dois pilares da metodologia antropológica.(...) Seu objetivo não é formar artistas, mas sim estimular o uso do desenho linear como modo de contribuir para a pesquisa de campo. (Kuschnir, 2018, p. 172)*

Na mesma senda, o trabalho de caráter pedagógico do antropólogo e artista Andrew Causey, propõe ensinar a ver através do desenho. Nas palavras do autor: "to draw in order to see"<sup>71</sup> (Causey, 2017, p. 15), o "desenhar etnograficamente" é assumido como um método que usa o visual para auxiliar a tarefa de descrever a vida e os comportamentos humanos, o qual, implica explorar com prazer a desaceleração, a concentração e o foco, para um melhor entendimento do mundo, contribuindo para desenvolver uma "visão mais profunda" sobre a cultura estudada.

O autor toma como ponto de partida, que não existe nenhum método que seja efetivo para descrever a diversidade do mundo. Apoiado na perspectiva do antropólogo James Clifford sobre a etnografia como uma "ficção séria" ou "verdade parcial" baseada numa partilha negociada de várias visões da realidade (James Clifford, 1988), Causey assume o trabalho etnográfico como uma tarefa perto do impossível.

---

<sup>71</sup> Tradução nossa: "Desenha para ver."

Sendo que o trabalho do etnógrafo é baseado na observação detalhada do comportamento social humano (observação participante), Causey lança ainda a provocação de que o etnógrafo observa, mas não vê adequadamente, defendendo uma prática do desenho que tem como escopo a documentação e descrição honesta, precisa e objetiva do que é observado. O desenho adquire importância, como ferramenta que auxilia "ver em profundidade", numa perspectiva etnográfica e não artística.

Andrew Causey (Causey, 2017, p. 56), faz também uma pequena, mas importante, referência aos "after-drawings", ou seja, "desenhos realizados depois", através da memória.

Seguindo a sua perspectiva, produzir os "after-drawings" pressupõe um tipo de observação que requer uma atenção ainda mais empenhada e focada, do que a observação requerida para a produção de registros ao vivo.

Para Causey, realizar desenho de memória estimula o foco, a concentração, a redução de complexidade e o registro em memória. Fazendo referência à sua própria experiência, o autor defende que usar a memória para desenhar é o exercício mais poderoso para conseguir experienciar os universos culturais, uma vez que somos impelidos a concentrar nas particularidades e detalhes do que observamos e vivemos, para mais tarde conseguirmos reproduzir, o mais fielmente, essas experiências.

Para Causey, tal como para Michel Taussig (Taussig, 2011), o desenho de memória convoca não só a memória visual mas também todos os outros sentidos, no momento vivenciado, para os conseguir reproduzir mais tarde. Ambos defendem que esta prática, melhora a atenção requerida para exercício de desenho de observação, auxiliando também no registro de situações onde não é possível a documentação ao vivo.

Para a nossa argumentação, desenhar a partir da memória não somente fortalece o exercício de observação atenta, defendidos por Causey e Taussig, como também, ativa e favorece uma reflexão subjetiva e criativa, a partir do esforço de retoma do que foi experienciado através dos sentidos.

Também significativa, é a tese desenvolvida pela antropóloga e artista Elizabeth Hodson (2012), na qual, a autora sugere pensar uma antropologia através do desenho, focada na ideia do "antropólogo-artista". Distingue-se das abordagens que advogam

pelo uso do visual na prática etnográfica, porque propõe pensar o desenho não só enquanto registo direto do real e como forma de eliciação, mas também como ferramenta criativa através de processos colaborativos. No entanto o objetivo da sua investigação é a produção de trabalho de cunho antropológico.

A última referência que importa apontar, é o ensaio sobre "desenho antropológico" proposto pelo arquiteto português Philip Cabau (Cabau, 2016), o qual foca na procura de discernir a especificidade do desenho realizado por antropólogos, propondo que o desenho para a antropologia deveria ser focado na "perceção negociada", um "processo de olhar" mais ligado à adequação das ideias internas do que externas, focado não no resultado, mas nas questões que se levantam a partir dessa experiência visual e etnográfica.

Todas as propostas apresentadas anteriormente, adquirem relevância para a nossa pesquisa, principalmente porque aprofundam a análise e reflexão sobre o ato de desenhar como forma de ver, explorar, conhecer e investigar o mundo em detalhe; o que Cabau apelidou de "experiência singular de observação" (Cabau, 2016, p. 35). Esta forma de abordar o desenho, evidencia uma das dimensões que nos interessa destacar: contribui para uma visão crítica e subjetiva sobre os fenómenos sociais observados, experienciados e questionados.

Em modo de síntese, expomos que o desenho visto desde a perspectiva dos antropólogos, é trazido novamente para a etnografia principalmente por: humanizar a experiência do observador participante; como estratégia de eliciação; por prolongar o tempo no trabalho de campo, favorecendo uma reflexão mais ponderada sobre o universo estudado; e permitindo ver aspetos e detalhes que antes passariam despercebidos.

Dentro deste enquadramento, alguns aspetos concorrem para a ideia que queremos desenvolver, sobre o desenho como processo de investigação social e cultural, nomeadamente: 1) a valorização da observação detalhada da sociedade e da experiência vivida; 2) o tempo, como elemento fundamental para a captação do mundo sensorial e visível. No entanto, as perspectivas dos autores anteriormente citados, ao focarem a atenção no desenho de observação, denotam, não só a supressão da

dimensão criativa e crítica que pode ser explorada no ato de desenhar, mas também o seu potencial para transcender o mundo tangível, própria dos processos artísticos.

Ao formularmos uma crítica à abordagem do desenho no campo da antropologia contemporânea, não pretendemos desvalorizar a investigação empreendida por antropólogos, a qual é certamente benéfica dentro dos seus próprios propósitos.

A nossa exposição, propõe, sim, assinalar divergências que evidenciam a impossibilidade de criar formulações fixas e genéricas sobre a interdisciplinaridade entre desenho e etnografia. Pensar o desenho na antropologia, e pensar a antropologia dentro do desenho, tem contornos diferentes.

No texto "Drawing close. On visual engagements in fieldwork, drawing workshops and the anthropological imagination" (Azevedo & Ramos, 2016, p. 148), os autores refletem sobre o valor do desenho na antropologia contemporânea, referindo: "o desenho é, reconhecidamente, um meio reflexivo pobre. Sozinho, não vai longe em termos reflexivos. No entanto, ao interagir com as palavras, pode produzir resultados poderosos e interessantes"<sup>72</sup>, deixando exposto que a condição conceptual e subjetiva do desenho não é distinguida.

Esta visão, contraria os valores defendidos desde uma abordagem da arte contemporânea, onde é assumida a dimensão da especulação intelectual e expressão privada, como defende Rattemeyer (2013, p. 008), a qual, nos interessa destacar. Ou ainda, como expõem, por exemplo, os autores de *Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art*:

*[O desenho contemporâneo] concentra-se no tipo de desenho que deriva mais da reflexão do que da observação, e que leva a formas de conhecimento diferentes das obtidas a partir da percepção (...) a simplicidade do desenho parece mais capaz de demonstrar a complexidade das possibilidades conceptuais. Pode ser extraordinária e peculiarmente potente.*<sup>73</sup> (Downs et al., 2007, p. x)

---

<sup>72</sup> Tradução nossa a partir de: "Drawing is, admittedly, a poor reflective medium. Standing alone, it does not go far in reflective terms. However, when interacting with words, it can produce powerful and interesting results."

<sup>73</sup> Tradução nossa a partir de: "[Contemporary drawing] focus on the kind of drawing that derives from reflection rather than from observation, and which accesses a different sort of knowledge to that gathered from perception

Estas citações, reforçam a evidência da coexistência de formas opostas de entender o desenho como produtor de conhecimento: o primeiro baseado no seu caráter descritivo e de testemunho; e o segundo, pela sua força em propor formas subjetivas e alternativas de reflexão. A abordagem que propomos, incide em trazer a antropologia para o âmbito do desenho contemporâneo, e é neste âmbito que nos interessa pensar o campo de fronteira entre as disciplinas.

---

(...) drawing's simplicity seems more able to demonstrate the complexity of conceptual possibilities. It can be remarkably and peculiarly potent."

## 4.2 Desenho nas "zonas de contacto"

Uma interessante perspetiva sobre a aplicação da autoetnografia no campo da prática artística é apresentada pela antropóloga Mary Louise Pratt.

Pratt (1994) defende que o conceito de autoetnografia está relacionado com a transculturação, ou seja, espaços onde vários mundos culturais convergem e se interconectam.

A autora relaciona os estudos da cultura e as teorias pós-colonialistas, com a produção no campo da escrita (não académica), do desenho e da pintura populares, no contexto da arte indígena. Mediante o estudo dos desenhos e pinturas realizados por comunidades indígenas americanas, Pratt identifica a autoetnografia como estratégia de (auto)revalorização das tradições culturais em cenários de colonização, onde as comunidades indígenas e grupos minoritários mantêm políticas culturais, diferentes das estabelecidas pelos países que reclamaram os seus territórios.

Partindo deste enquadramento, a autora diz-nos que a dimensão autoetnográfica pressupõe uma zona de contacto (*contact zone*) entre diferentes culturas, defendendo que a arte produzida nestas circunstâncias, não traduz a expressão espontânea e ingénuo dos povos primitivos ao representarem o seu mundo, mas sim, formas conscientes de interpretar o seu mundo para mostra-lo aos outros.

Para exemplificar este tipo de autoetnografias, Pratt apresenta o trabalho de Guamán Poma (Filipe Guamán Poma de Ayala), um indígena Andino, que em 1615 termina um manuscrito iniciado cerca de 30 anos antes, contendo mil e duzentas páginas, das quais aproximadamente quatrocentas são desenhos. Produzido durante as invasões espanholas no Perú, *La Primera Nueva Crónica y Buen Gobierno* (A primeira nova crónica e bom governo) foi criado com a intenção de ser uma carta dirigida ao rei Filipe III de Espanha.

Através de textos e desenhos (Figura 116), Guamán Poma cria um trabalho quase enciclopédico, onde combina uma descrição da sociedade colonial na região Andina, com uma denúncia crítica parodiada, sobre a exploração e abuso dos espanhóis perante a comunidade indígena (Pratt, 1994).



Figura 116 - Guamán Poma, desenhos pertencentes à obra *La primera nueva crónica y buen gobierno* (1567-1615)

De uma forma realista e ao mesmo tempo baseada na imaginação, a narrativa visual de Poma é acompanhada com frases em andino e espanhol numa mistura criativa que denota a visão pessoal do trabalho. Pratt chama a atenção para o facto de as representações gráficas de Poma serem mais próximas do estilo pictórico Europeu daquela época, do que das manifestações gráficas dos indígenas. Este aspeto está relacionado com a ideia do *contact zone*, e neste sentido a *Nueva Crónica* teria sido pensada para ser entendida também pelos colonizadores, como se um processo de mediação cultural se tratasse.

Guamán Poma utilizou o desenho como "língua franca" auxiliando a compreensão das suas ideias e possibilitando dar a ver, de uma maneira criativa e crítica, a visão pessoal das experiências culturais por ele vivenciadas.

A autoetnografia como "arte das zonas de contacto", onde as culturas se encontram, chocam e se prendem em contextos de grande assimetria de poder (Pratt, 1999), foi também relacionada com os desenhos e gravuras dos povos Inuits do Norte do Canadá (Berlo & Vorano 2006). A artista Ashoona Pitseolak foi quem mais se destacou,

tornando-se a primeira mulher artista Inuit a expor internacionalmente em galerias de arte. O desenho *Summer Camp Scene* (ver Figura 117 ), realizado a canetas de feltro sobre papel, exemplifica a forma particular de Pitseolak relacionar as suas histórias pessoais com o universo cultural: a representação de um acampamento Inuit criado a partir das suas memórias de infância, quando a artista vivia com a família em comunidades nômadas.



Figura 117 - Pitseolak Ashoona, *Summer Camp Scene*, 1974

A *Art Inuit*, tem origem no confronto das comunidades indígenas com os governos que ocuparam os seus territórios. Surgindo como estratégia de valorização e sobrevivência das tradições culturais, os artistas aproveitaram o interesse pela cultura indígena e os programas para emancipação das comunidades, lançados nos anos 1960

<sup>74</sup>, para ascender economicamente através da arte, mostrando ao mundo não-indígena a forma como queriam ser vistos.

Atualmente os artistas descendentes dos Inuits continuam a seguir a tradição artística dos seus ancestrais, mostrando uma visão atualizada sobre as múltiplas realidades e conflitos nas *contact zones*, incluindo um olhar crítico sobre a sociedade.

Como exemplo, selecionámos o trabalho das artistas Annie Pootoogook (Figura 118) e Ashoona Shuvinaí (Figura 119). Shuvinaí é uma das referências da arte Inuit contemporânea, com reconhecimento internacional.



Figura 118 - Annie Pootoogook, *Fine Liner Eyebrow*, 2001-2002

---

<sup>74</sup> Na década de 50, o governo Canadense em colaboração com a West Baffin Eskimo Co-operative criaram programas de incentivo ao desenvolvimento económico das comunidades indígenas em Cape Dorset, através da promoção e comercialização de artesanato Inuit no sul do Canadá. Esta iniciativa integrou também a abertura ao mercado internacional da arte, principalmente através do Kinngait Studios (oficina de impressão em serigrafia e gravura) e o Dorset Fine Arts (responsável pela promoção e divulgação dos trabalhos), dirigidos pelo artista canadense James Houston. A comunidade de mulheres artistas foi encorajada a traduzir as memórias da vida tradicional através do desenho, que eram depois reproduzidos em gravura ou serigrafia e vendidos para integrarem as coleções de instituições e fundações artísticas canadenses (Lalonde et al., 2015a).



Figura 119 - Shuvinai Ashoona, *Hunting Monster*, 2015

No enquadramento da pesquisa de Pratt, o desenho é relacionado com a autoetnografia, principalmente, porque associa expressão visual com formas de compreensão social, em conjunturas de conflito cultural. Embora pertencendo a épocas e contextos diferentes, as imagens produzidas por Guamán Poma, Ashoona Pitseolak, Annie Pootoogook e Ashoona Shuvinai, mostram visões pessoais que transcendem o mundo tangível, onde a crítica individual e a ficção, têm valor determinante. O desenho em questão, podemos afirmar, é um meio para refletir crítica e criativamente sobre a realidade onde vivem.

O conceito de "zonas de contacto" foi usado por Pratt (1991) não apenas para reconhecer linguagens de resistência em ambientes de transculturalidade, mas também, para identificar formas inclusivas de estudar mundos sociais na contemporaneidade. Foi também, apropriado por autores, dentro e fora da antropologia.

Neste enquadramento, destacamos a proposta da artista Renée Green. Na introdução do livro *Negotiation in the Contact Zones*<sup>75</sup>, Green questiona: "O que acontece quando a arte parece assumir traços de crítica teórica, além de se deslocar para fora da galeria?" (Green & Ainouz, 2003, p. 15). Esta pergunta foi o ponto de partida para promover um diálogo entre produtores de arte (artistas visuais, cineastas e escritores) que desenvolveram também posturas críticas e produções teóricas, sobre a complexidade da sociedade pós-colonial nos anos 90.

Ao promover um confronto entre ideias e visões diversificadas, o objetivo era levantar novas questões mais do que buscar formas didáticas de conformar posturas, que se apresentavam por vezes contraditórias. O termo "zonas de contacto", segundo Green, referia-se a um conceito de "negociação" no sentido alargado do termo, não só no que respeita a questões de opiniões e campos divergentes, mas principalmente como forma de abordar problemáticas de interculturalidade. Esta "zona de contato" conformava-se então como um espaço aberto a um diálogo inclusivo entre os diferentes intervenientes.

Interessa-nos a perspetiva de Pratt, precisamente porque relaciona a investigação que coloca o universo pessoal num contexto social, com o âmbito da produção criativa, mas também com formas de autoconhecimento e apreensão do mundo, num contexto de diferença cultural.

Para concluir, evidenciamos que a autoetnografia surgiu vinculada à abertura das ciências sociais, a formas, métodos e modos de pesquisa, que reivindicam valores subjetivos de liberdade expressiva, na forma de teorizar sobre fenómenos da sociedade. Essas mesmas metodologias, podem ser reconfiguradas para expressar processos relacionados com a prática do desenho, que se baseiam na pesquisa social e cultural, consciente e autorreferenciada, enquadrados na produção de arte.

---

<sup>75</sup> O livro foi publicado na sequência de um simpósio organizado por Renée Green no Drawing Centre em Nova Iorque em 1994, integrado no projeto *Tracing Lusitânia* que Green iniciou em 1991 e que teve como objetivo repensar os vestígios do império português no presente a partir de uma reflexão sobre os contextos de Lisboa em Portugal e Ceuta no Norte de África.

### 4.3 Contrapontos no desenho etnográfico

A revalorização do desenho como ferramenta etnográfica, está intimamente relacionada com a "viragem gráfica" na antropologia, que expusemos anteriormente.

A versão contemporânea do desenho etnográfico, tem sido explorada e discutida a partir de um conjunto de iniciativas, promovidas principalmente, dentro do campo da antropologia visual <sup>76</sup>.

Servem igualmente de inspiração, propostas que surgem fora do âmbito acadêmico, como é exemplo o movimento internacional Urban Sketchers (USk), que reúne pessoas interessadas em explorar o desenho de observação, em ambientes urbanos. Em território nacional, os desenhos etnográficos de Fernando Gallano <sup>77</sup>, realizados em Portugal (ver Figura 120) e em países africanos na época colonial, são uma das principais referências para a renovação da relação com a etnografia, como também, os desenhadores do Urban Sketchers <sup>78</sup>. O desenho *A-frames and tuatuas* (ver Figura 121) realizado na nova Zelândia, exemplifica a prática empreendida pelos membros do grupo.

---

<sup>76</sup> Seleccionámos alguns exemplos dessas iniciativas: em 2016 a revista internacional *Cadernos de Antropologia e Arte*, lança um número especial dedicado à Antropologia e Desenho (<https://journals.openedition.org/cadernosaa/1089>); em Portugal, desde 2017 que o CRIA (Centro de Investigação em Antropologia) ligado à universidade NOVA/FCSH promove o "workshop de desenho etnográfico" coordenado pela antropóloga Sónia Vespeira de Almeida e incluindo no programa antropólogos e desenhadores convidados, entre eles Philip Cabau, João Catarino e Ana Isabel Afonso; a plataforma digital Center for Imaginative Ethnography (Reino Unido) tem uma área dedicada a projetos de desenho, animação e banda desenhada relacionados com pesquisas etnográficas (<http://imaginativeethnography.org/drawings/>); mais recentemente, o programa do VII Congresso de Antropologia em Colômbia (2019), que acontece em Calí, integra um workshop de desenho etnográfico dirigido pela antropóloga Isabel Herrera Montaño; e também na Croácia ainda em 2019, durante a 11ª edição do EtnoFilm em Rovinj, os antropólogos visuais Bojan Mucko e Lucija Ostrogović apresentam o workshop "Ethnographic drawing in the public space".

<sup>77</sup> Fernando Galhano (1904 -1995) foi artista e pintor português e um dos fundadores do Museu de Etnologia de Lisboa. Colaborou como desenhador com vários antropólogos, entre eles Ernesto Veiga de Oliveira em Portugal e Jorge Dias em vários países africanos, desenvolvendo trabalho etnográfico. Os seus desenhos destacaram-se pela simplicidade e detalhe com que descrevia a cultura material, contribuindo para o seu estudo e documentação.

<sup>78</sup> O movimento Urban Sketchers, reúne pessoas de todo mundo com o objetivo comum de produzir e partilhar desenhos à vista em contexto urbano. Surgiu em 2007 em Seattle (EUA) e tem representações em quase todos os países do mundo. Em Portugal, o Urban Sketchers Portugal (USkP) foi criado em 2007. As suas atividades podem ser consultadas em <http://www.urbansketchers.org/>



Figura 120 - Desenho etnográfico de Fernando Galhano, realizado em 1985



Figura 121 - Apresentação do trabalho *A-frames and tuatuas* (2020) da autoria de Murray Dewhurst

Os desenhadores e antropólogos Manuel João Ramos e Karina Kuschnir, anteriormente referenciados, colaboram com grupo Urban Sketchers, e são duas figuras proeminentes no âmbito do ensino do desenho na antropologia, dentro e fora da academia.

O exemplo dos Urban Sketchers é relevante para a nossa pesquisa porque traz a relação entre desenho e etnografia para o campo de fronteira entre arte e antropologia.

As imagens produzidas não são um trabalho antropológico, no entanto têm como base uma apropriação do desenho de raiz antropológica, no sentido de registrar honestamente a cultura material e a vontade de explorar o registo direto do real de forma pessoal e criativa. No manifesto dos USk pode ler-se: "Desenhamos *in situ*, no interior e no exterior, capturando diretamente o que observamos"; "os nossos desenhos são um registo do tempo e do lugar"; "somos fiéis às cenas que presenciamos", expondo manifestamente o interesse em registrar e documentar a realidade tangível.

Por estar relacionado com formas de registo e documentação, neste tipo de desenho, são suprimidos determinados conceitos, tais como: incoerência, ambiguidade, fragmentação e surrealismo; os quais, são evidenciados no desenho com correspondência autoetnográfica, mostrados anteriormente.

As contradições, relacionadas com preponderância da subjetividade, ou da objetividade, e a sua pertinência na relação com a representação do mundo social e cultural, são aspetos da prática do desenho, que nos interessam aprofundar.

É neste âmbito que propomos fazer uma análise comparativa entre duas imagens produzidas recentemente, mostrando diferentes formas de explorar o desenho, para, desde aí, formular algumas proposições sobre apropriação etnográfica e autoetnográfica.

Tomaremos como pontos comuns, o uso de uma linguagem autográfica e a existência de uma ligação à etnografia. Por etnografia, assumimos serem diferentes formas de pensar e escrever sobre a cultura partindo do depoimento de um observador participante, tendo como base a proposta de James Clifford, pioneiro em pensar sobre as relações de apropriação etnográfica fora da antropologia (James Clifford, 1988, p. 74).

Selecionámos dois desenhos produzidos em 2015: *Moçambique, aeroporto de Quilimane* (Figura 122) da autoria do desenhador português João Catarino<sup>79</sup>; e *Happy Mother* (Figura 123) da artista canadense Ashoona Shuvinai<sup>80</sup>, cujo trabalho apresentámos anteriormente.



Figura 122 - João Catarino, *Moçambique, aeroporto de Quilimane*, 2015

O desenho de Catarino mostra uma paisagem do aeroporto de Quilimane, em Moçambique. É um registo do real, não expressa a ideia por detrás da imagem, e nesse sentido é acompanhada de um extenso texto<sup>81</sup>, onde o autor expõe a sua visão crítica sobre a exploração de recursos minerais e as suas consequências.

<sup>79</sup> João Catarino é ilustrador e docente na FBAUL, Ar.Co e ESAD.CR em Portugal. Membro ativo dos Urban Sketchers ilustra periodicamente para diversas revistas, jornais e publicações com trabalho reconhecido internacionalmente.

<sup>80</sup> Shuvinai Ashoona (Cape Dorset, Canada, 1961) pertence a uma família de Inuits semi-nómadas, muitos deles também artistas, sendo a mais conhecida Pitseolak Ashoona e Napachie Pootoogook sua tia. Apesar de não ter formação académica formal em artes, Shuvinai Ashoona foi influenciada pelos seus familiares artistas. No final dos anos 90 começa a criar uma linguagem simbólica própria misturando elementos da cultura Inuit, da cultura popular e cristã, impulsionando a sua entrada no mercado da arte nacional e internacional a partir do início de 2000.

<sup>81</sup> Texto paralelo à imagem, do próprio no seu blogue: "Nos finais do séc. XIX e inícios do séc. XX a corrida das grandes potências europeias para dominar os territórios africanos de onde provinha uma boa parte das matérias primas que alimentaram os fornos da revolução industrial, geraram o enorme fosso económico e social entre o Norte e o Sul, fizeram e alimentaram duas guerras mundiais e outras tantas internas, cometeram-se injustiças sociais e políticas com as colonizações e descolonizações, foi com o passo maior que a perna, que se fez a História do séc. XX. O avião tomou o lugar do barco a vapor e do caminho de ferro, desfez-se também o sonho e a necessidade de ligar por terra Angola à Contra Costa. O *embraer* da LAM esperava ali estacionado para as limpezas de rotina, trocar os toalhetes das cabeceiras e abastecer de saquinhos de amendoins para enganar a fome



Figura 123 - Ashoona Shuvinaï, *Happy Mother*, 2015

A imagem de Shuvinaï apresenta um ser híbrido a dar à luz. O título *Happy Mother* remete para a maternidade: a imagem é a tradução de uma ideia. O desenho é uma representação a partir do universo interior e pessoal da artista, representada a partir de símbolos; transcende a realidade visível. No entanto, como afirma Campbell, não é uma imagem puramente autobiográfica: Ashoona Shuvinaï não é loira, nem tem olhos azuis (Campbell & Ashoona, 2017, p. 39).

---

até Maputo. Sabe-se agora que debaixo do asfalto da pista de Tete existem gigantescos jazigos de carvão. O aeroporto vai ter de sair dali, agora como no início do séc. XX volta a ser rentável explorar exaustivamente este mineral, com tanta riqueza emergente a manutenção da paz volta a estar comprometida e a lei ambiental terá de ficar para depois." (Fonte: blogue do artista <http://desenhosdodia.blogspot.com/>)

Catarino e Shuvinaï demonstram um interesse em observar e interpretar o mundo social e cultural, no entanto, nenhum dos autores tem grau acadêmico em antropologia. As imagens podem ser relacionadas com formas diferentes de apropriação etnográfica:

Em *Moçambique, aeroporto de Quilimane*, a analogia com a etnografia, é trazida a partir do trabalho desenvolvido pela antropóloga Karina Kuschnir sobre os Urban Sketchers (USk), do qual o artista João Catarino, também faz parte.

As pesquisas de Kuschnir sobre a renovação do desenho etnográfico, têm como referência o trabalho dos USk. A autora evidencia que os desenhos em questão, não são artísticos, nas suas palavras, são: "autores dedicados à produção de desenhos de observação que não se identificam como artistas. São *sketchers* - ou, como diz a boa tradução portuguesa, 'desenhadores' - pessoas que desenharam para registrar a vida, as suas viagens, as suas memórias" (Kuschnir, 2016b, p. 6).

A apropriação da etnografia na obra de Catarino está relacionada com o desenho de observação, enquanto meio e processo para captar, registrar e conhecer aspetos do mundo visível: a paisagem, as pessoas, a arquitetura, o tecido urbano.

Em *Happy Mother*, propomos estabelecer uma correspondência com a etnografia através da autoetnografia, tendo como base as teorias pós-colonialistas da antropóloga Mary Louise Pratt (Pratt, 1991, 1994), anteriormente apresentadas, mas também, a partir dos estudos dos desenhos Inuits (Berlo & Vorano, 2006; Campbell & Ashoona, 2017; Lalonde et al., 2015a). Nesse enquadramento, o desenho é assumido como "mediação cultural": uma ferramenta para estabelecer a interligação entre várias culturas, implicando uma dimensão imaginária e de crítica social.

Nas duas imagens a expressividade individual é aliada a dimensões do desenho que valorizam a natureza da intenção do artista. Para aprofundar sobre os aspetos formais das imagens, distinguimos alguns elementos que denotam modos distintos de usar o desenho, a partir de: a) expressividade individual; b) a relação com a memória; c) a dimensão temporal. As quais refletem diferentes ligações com a etnografia.

a) Os dois artistas mostram uma expressão individual na forma como usam os materiais e na maneira como selecionam os elementos da imagem.

O desenho de Catarino, foi realizada uma seleção dos elementos da paisagem observada a serem representados. O registo da vista do aeroporto é realizado diretamente do real *in situ*, dando ênfase na expressão do traço e na técnica, distingue-se pela sua qualidade plástica.

Em *Happy Mother* pelo contrário, são representados elementos que ultrapassam a percepção visual, relacionados com a ficção, criatividade e memória individual.

O desenho sobre o parto é produzido *à posteriori*, através da memória, enfatizando a dimensão imaginária, o que contribui para ressaltar o seu caráter ambíguo, invocando a produção de relações instáveis entre os elementos representados.

b) A memória é um elemento fundamental do desenho. Como apontam as perspetivas fenomenológicas de John Berger (Berger & Savage, 2005) e Alex Ashton (Ashton, 2014), vemos e lemos a realidade a partir de ideias pré-concebidas, relacionadas com a nossa experiência e com os códigos culturais. O ato de desenhar acontece entre a observação, o estudo e análise do que é visível, referências do passado, memória, projeção do que pode vir a ser e do que está ausente (Downs et al., 2007), o que pode traduzir-se na interligação entre observação, ideias e memória.

A partir destes pressupostos, é possível apontar que no trabalho de Ashoona Shuvinaï, ao não existir uma relação direta temporal entre observador e observado (como no desenho de Catarino), a memória funciona como o lugar para conjugar o que foi vivido, e o que foi pensado a partir dessa vivência.

Ao ser realizado somente a partir da memória, *Happy Mother* aparenta resultar de um espaço imaginativo que é convocado, permitindo a distorção da realidade e de mistura de várias memórias, para criar um novo significado.

c) Tim Ingold sustenta que o desenho é uma forma poderosa de observação do real, e nesse sentido um registo mais humano do que a mediação feita pela câmara fotográfica ou de vídeo (Ingold, 2011a). John Berger, diz que é o tempo, o elemento que diferencia o desenho da fotografia: a fotografia paralisa o tempo e o desenho acompanha e estende o tempo (Berger & Savage, 2005).

O tempo está imanente nos dois trabalhos. Para a realização das imagens foi necessário esse exercício de atenção, no entanto, o desenho de Catarino é uma

descrição do que o autor estava a observar. No desenho de Shuvinai, é uma descrição da ideia que a autora quer manifestar; aqui outro tempo é também instituído: o da reflexão no sentido de observação do mundo interior.

Para finalizar, e em género de síntese, mostramos que ambos os processos de desenho, traduzem aspetos da dimensão social e cultural, experienciadas pelos autores, de forma divergente. Catarino primando pela objetividade, e Shuvinai realçando a subjetividade.

O desenho de Catarino traduz o que foi experienciado essencialmente pela visão.

Embora não se enquadre dentro da antropologia, persegue a ideia de descrição e documentação da vida social e cultural, tal como é também o objetivo dos desenhadores do movimento Urban Sketchers.

Este tipo de prática baseia-se no desenho de observação, que foi recuperado pela antropologia como ferramenta etnográfica. Está intimamente ligado à perceção visual, que John Berger (Berger, 1976, p. 43) descreveu da seguinte forma: "Desenhar é olhar, é examinar o espectro da aparência"<sup>82</sup>. Mas também, à perspetiva de Tim Ingold, na conceção do desenho como envolvendo um lado metafórico e metodológico: metafórico, porque opera a partir de uma correspondência descritiva, sobre a vida das pessoas baseada no encontro; e metodologicamente, como forma de descrever o que é observado durante as experiências no trabalho de campo (Ingold, 2011b, p. 221). É, portanto, mais objetivo, racional e lógico, que propõe transmitir informação.

Embora convoque subjetividade, expressividade individual e observação detalhada do universo social, *Moçambique, aeroporto de Quilimane*, expõe uma proximidade com o desenho etnográfico.

Por outro lado, no trabalho de Shuvinai, a experiência é invocada através de uma reconfiguração criativa das vivências.

Existe um distanciamento marcante, entre experiência e o ato de desenhar; permitindo acomodar outros níveis de perceção e subjetividade. Nesta abordagem, o desenho é principalmente um meio para transmitir emoções e por isso mais expressivo e intuitivo. Por não ser objetivo nem propor uma leitura fixa, é permitido o acesso a

---

<sup>82</sup> Tradução nossa a partir de: "To draw is to look, to examine the spectrum of appearance."

diferentes relações de significação, pensamento e realidade. A imagem fala por si, sem recurso ao texto, transcendendo o que é representado.

*Happy Mother* exemplifica um tipo de registo que se opõe ao desenho de observação. Através da ligação estabelecida com a autoetnografia, é evidenciada uma dimensão do desenho relacionada com formas criativas e expressivas de mediação entre o autor e a sociedade, que nos interessa aprofundar.

#### 4.4 Abordagens no domínio do desenho

O final do século XX, marca uma mudança significativa na forma como o desenho passou a ser considerado no mundo ocidental. Se por um lado, enquanto disciplina transversal, permanece associado a processos de estudo e preparação de trabalho e usado como ferramenta básica, através da qual, os artistas traduzem visualmente as suas ideias e pensamentos preparatórios para a materialização do trabalho final; a sua história recente, mostra-nos uma viragem de paradigma intimamente ligada com o desprendimento enquanto disciplina subsidiária, para assumir-se também como campo autónomo de produção.

A emancipação da disciplina dentro do contexto da arte, esteve relacionada com vários fatores que contribuíram para a sua valorização e autonomia a partir dos anos 90 do século XX. Nomeadamente, o papel impulsionador dos curadores, na procura de destacar o desenho dentro do conjunto das propostas artísticas, mas principalmente porque a sua marginalidade, permitiu aos artistas, independência e liberdade, para explorar o meio fora dos constrangimentos do mercado da arte institucionalizados, como nos mostram as perspetivas de Downs et al. (2007) e Rattemeyer (2013)

No início do século XXI, assiste-se à proliferação de artistas que assumem o desenho como principal meio de expressão. Este novo panorama está relacionado com o surgimento de exposições, prémios internacionais, feiras e bienais dedicadas exclusivamente ao desenho, mas também, pela emergência, desde o âmbito da teoria, de um conjunto de agendas que propõem discutir e refletir em termos da sua prática<sup>83</sup>, as quais, acontecem a um nível global e denotam a vontade de questionamento, atualização e redefinição na atualidade, para além do âmbito ocidental.

---

<sup>83</sup> Assumindo a impossibilidade de criar uma visão devidamente abrangente sobre o panorama de programação, ao nível global, focado na investigação, exibição e divulgação do desenho no âmbito das artes visuais, optamos por selecionar um conjunto de iniciativas ao nível nacional que evidenciam a emergência do campo do desenho na última década. Destacamos as atividades do departamento na área do desenho do CIEBA (Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes) ligado à FBAUL; a publicação PSIAX- Estudos e Reflexões sobre Desenho editada pela FBAUP; a programação da Fundação Carmona e Costa; a Est Art Fair - International Contemporary Art Fair no Estoril que em 2014 teve o desenho como tema destaque; a Bienal de Desenho de Almada - Prémio de Desenho Pedro Sousa produzida pela IMARGEM iniciada em 2016; e mais recentemente desde 2018 a versão portuguesa da feira Drawing Room Madrid em Lisboa.

Parafraseando o curador Christian Rattemeyer (2013, p.007): "o desenho está mais dinâmico do que nunca, e os artistas continuam a assumir o desenho com um veículo essencial para abordar e interagir com o mundo atual." <sup>84</sup>

Dentro deste enquadramento, observamos que cresce o número de artistas que mostram também interesse em questionar a geopolítica atual, os poderes instituídos, as questões de género e as minorias sociais. Seja por questões de ativismo político, ou por relações diretamente ligadas com o passado histórico e familiar do artista; a prática do desenho surge relacionada com processos de pesquisa, que em alguns casos, têm por base afinidades com a autoetnografia. No entanto, as implicações desse exercício - que é tanto reflexivo como autorreflexivo - na produção de conhecimento em arte, não foram questionadas, nem estudadas no espaço interdisciplinar da arte e antropologia.

#### 4.4.1 Um novo paradigma

Durante a década de 90 foram realizadas duas importantes exposições, que objetivaram a valorização da dimensão do desenho, dentro dos processos e projetos de um conjunto de artistas, proeminentes no campo do experimentalismo que caracterizou as correntes de arte minimalista, abstrata e conceptual. *Allegories of Modernism. Contemporary Drawing* <sup>85</sup> com curadoria de Bernice Rose, realizada no MOMA, em Nova Iorque em 1992 e *Afterimage: Drawing through Process* <sup>86</sup>, organizada pela

---

<sup>84</sup> Tradução nossa a partir de: "Drawing is as dynamic as ever, and that artists continue to consider drawing an essential vehicle for addressing and interacting with the world today."

<sup>85</sup> *Allegories of Modernism. Contemporary Drawing* foi realizada em 1992, entre 16 de fevereiro a 5 de maio, no MOMA em Nova Iorque com curadoria de Bernice Rose, curadora do departamento de desenho do MOMA entre 1976 e 1993. A exposição propunha repensar a importância do desenho na obra de artistas reconhecidos pelas suas pinturas, performances e instalações desde os anos 60 até aos anos 90. Entre os artistas participantes destacam-se Jean Michel Basquiat, Keith Haring, Jenny Holzer, Mike Kelley, Sol Lewitt, Bruce Nauman, Sigmar Polke, Gerhard Richter e Nancy Spero. Mais informação sobre a exposição pode ser encontrada em <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/360>. Até 2007 Bernice Rose foi curadora na Pace Gallery em Nova Iorque e a partir de 2008 é curadora e fundadora do Menil Collection e curadora emérita do Menil Drawing Institute em Houston. A sua mais recente atividade pode ser visualizada em <https://www.menil.org/>

<sup>86</sup> "Afterimage: Drawing through Process" foi apresentada no Museum of Contemporary Art em Los Angeles entre 11 de abril e 22 de Agosto de 1999, com curadoria de Cornelia Butler. Mostra uma seleção de trabalhos dos anos 60 e 70 de artistas americanos, explorando o desenho como objeto residual em obras onde o processo impera sobre a forma. Os artistas convidados a participar foram William Anastasi, Mel Bochner, Agnes Denes, Nancy

curadora Cornelia Butler no MOCA, em Los Angeles em 1999; mostraram a forma como foi radicalizado enquanto gestualidade e performance, integrando instalações, obras *site-specific* e *landart*. Marcam um momento sem precedentes na história recente, desvinculando a prática do desenho como meio para clarificar e esquematizar ideias, passando a ser parte de um processo conceptual para materialização de pensamentos abstratos, indefinições e devaneios.

O termo "alegoria", que remete para o título da exposição organizada por Bernice Rose, estava relacionado com o ato de estabelecer correspondência entre a realidade e o imaginário, onde a fragmentação e a impureza do desenho, se aliavam aos novos valores que caracterizaram a passagem do modernismo para o pós-modernismo, relacionados com o questionamento do valor ético da representação social e com um novo olhar sobre a dimensão social, cultural e política do quotidiano, que valorizava a perspectiva subjetiva do artista, perante a realidade objetiva.

Nas palavras de Bernice Rose (Rose, 1992, p. 16): "A alegoria é uma abstração personificada, uma ideia universal retratada por particulares. As condições políticas e sociais tornaram-se assuntos evidentes da arte, além de fornecerem o ímpeto para novas soluções formais"<sup>87</sup>, para caracterizar o novo interesse, de alguns artistas, em conectar a arte e o mundo exterior.

Influenciados pela reflexividade crítica, pelas teorias pós-colonialistas, os movimentos feministas, a globalização e a emergência da tecnologia, como aponta Butler (Butler & Zegher, 2010, p. 108), o desenho passou a ser uma ferramenta conceptual, focada no processo e usado em concomitância com outros meios, acompanhando a emergência da arte *site-specific*, arte instalação e performance, sem no entanto assumir relevância enquanto área autónoma de produção prática ou teórica.

---

Grossman, Robert Grosvenor, Marcia Hafif, Eva Hesse, Nancy Holt, Barry Le Va, Sol LeWitt, Lee Lozano, Gordon Matta-Clark, Robert Morris, Bruce Nauman, Robert Overby, Sylvia Plimack Mangold, Yvonne Rainer, Dorothea Rockburne, Alan Saret, Joel Shapiro, Robert Smithson, Michelle Stuart, Richard Tuttle e Jack Whitten. Mais informação sobre a exposição pode ser encontrada em <https://www.moca.org/exhibition/afterimage-drawing-through-process>

Cornelia Butler foi curadora do MOCA entre 1996 e 2005. Atualmente é curadora chefe no Hammer Museum em Los Angeles.

<sup>87</sup> Tradução nossa a partir de: "Allegory is abstraction personified, a universal idea portrayed by particulars. Politics and social conditions became overt subjects of art, as well as providing the impetus for new formal solutions."

A ausência de teoria sobre o desenvolvimento da disciplina dentro do novo paradigma, é apontado por Emma Dexter, como um dos elementos que fez despoletar, desde os anos 90, o interesse de um conjunto crescente de artistas em explorar, expandir e redefinir as possibilidades em termos de experimentação prática, conceptual e técnica. Mas também, o fato de ser um meio pouco dispendioso, no que respeita aos materiais necessários e condições para a sua exploração técnica; permitiu criar espaço de liberdade individual e artística como meio de expressão principal ou exclusivo, para materialização de ideias e exteriorização de mundos pessoais e subjetivos.

Na introdução do livro *Vitamin D: New perspectives in Drawing*, Dexter (Burton & Dexter, 2005, p. 009) opina sobre os fatores que orientaram esta revalorização: "Porque é que agora é o tempo do desenho? Porque ao ser um campo subestimado e não teorizado, oferece aos artistas liberdade para explorar aspetos da criatividade até agora ignorados ou reprimidos." <sup>88</sup>.

Posicionando-se numa direção divergente em relação aos valores defendidos pela arte abstrata e minimalista, alguns artistas abraçaram a corrente conceptual numa aproximação à "figuração radical" preconizada pela artista Jo Baer <sup>89</sup>. A qual, rejeitava tanto a abstração como a narrativa objetiva, reivindicando a ilusão, a metáfora e o simbolismo, para defender a necessidade de estabelecer um comprometimento com os eventos do mundo real, através da criação de discursos fragmentados e subjetivos.

O que veio revelar esta nova ligação com o desenho, é uma redefinição das suas referências, caracterizada por: um ressurgimento dos modelos clássicos, linguagens vernaculares, interesse pela cultura popular e vida quotidiana, narrativa visual e ilustração; que os artistas misturavam com versões atualizadas da arte comercial,

---

<sup>88</sup> Tradução nossa a partir de: "Why is drawing time now? Because drawing offers artists freedom, as an under-regarded and undertheorized backwater, to explore hitherto overlook or repressed aspects of creativity"

<sup>89</sup> Jo Baer (Seattle 1929), artista americana proeminente no Minimalismo e Arte Conceptual dos 60 e 70, foi pioneira em expor num mercado artístico dominado pelo género masculino. Entre os seu colegas artistas figuravam Carl André, Donald Judd, Richard Serra e Sol Lewitt. Em 1983, durante a sua participação na exposição *Abstract Painting 1960-1969*, realizada no MOMa em Nova Iorque, Baer escreveu um manifesto sob o título "I'm no longer an abstract artist" para expor as razões que a levaram a rejeitar o minimalismo e abraçar o que denominou de *radical figuration*. Desde 1975 a artista vive na Europa, atualmente em Amsterdão, onde continua a produzir obras onde a apropriação de imagens, colagem e fragmentação caracterizam os seus trabalhos de desenhos e pintura. Mais informação sobre o trabalho de Joe Baer pode ser visualizada na página pessoal da artista em <https://www.jobajer.net/>

expandindo o desenho para fora do limite do papel e exibindo uma intimidade subjetiva através da criação de mundos e paisagens irreais.

A curadora Laura Hoptman<sup>90</sup> lança em 2002 uma importante publicação sobre esta nova geração de artistas que usam exclusivamente o desenho como forma de produção artística, perseguindo a vontade de mapear teoricamente essas novas direções, assumindo a dianteira de um conjunto de publicações editadas desde então até à atualidade.

Pelo fato de evidenciar a produção artística da década de 90, esta referência interessa-nos, porque permite estabelecer uma relação com a "viragem etnográfica na arte" (Foster, 1995, 1996).

Apesar do desenho não estar contemplado dentro da teorização dessa mudança de paradigma, o fato de ser coincidente em termos de contemporaneidade, possibilita tecer considerações e formular algumas conexões.

O "retorno do real" apontado por Foster estava relacionado com a retoma das referências do passado, abrindo a possibilidade para o desenvolvimento do "modelo horizontal de produção", que dominou a prática artística dentro do "paradigma do artista como etnógrafo" onde era valorizada a dimensão social na arte (Foster, 1996, p.xi).

No âmbito do desenho, o ressurgimento das referências clássicas e tradicionais durante os anos 90, é caracterizado por Rattemeyer (2013, p. 010), na seguinte proposição: "um foco em obras concluídas, um retorno à figuração, a união de

---

<sup>90</sup> Em 2002 a curadora Laura Hoptman é responsável pela publicação *Drawing Now: Eight Propositions*, editada pelo MOMA. A publicação seguiu o trabalho de Bernice Rose (1992) no sentido da valorização da produção no campo do desenho, no entanto Hoptman escolhe apresentar um conjunto de artistas que usam o desenho como principal meio de expressão, criando espaço para ser pensado como campo autônomo de produção dentro do contexto da arte contemporânea. Apesar de no final do século XX o desenho continuava a ser incorporado em obras de instalação site-specific e performance, Hoptman selecionou apenas artistas que trabalham com os meios elementares do desenho, ou seja, o papel como suporte. Os trabalhos foram organizados em oito seções, proposições como adverte o título da obra, agrupando os artistas que trabalhavam sobre diferentes temas e referências, que vão desde a paisagem natural, a valorização da arte decorativa e do universo da moda, a desconstrução da linguagem arquitetônica, a invenção de mundos paralelos e mapas mentais, ou a apropriação da cultura vernacular e discurso social. Alguns dos artistas apresentados no livro são, Julie Mehertu, Laura Owens, Elizabeth Peyton, Shahzia Sikander e Kara Walker.

Laura Hoptman é curadora americana, sediada em Nova Iorque. Atualmente presidente do Drawing Center e trabalhou no departamento de desenho e pintura do MOMA entre 1995 e 2001, onde teve um papel proeminente na promoção da importância e autonomia do desenho no campo da arte contemporânea.

idiosincrasias e narrativas pessoais, e a descoberta de uma gama muito mais ampla de fontes de estilo e conteúdo - cada vez mais, de origens e tradições não ocidentais."<sup>91</sup>

A reconfiguração dos modelos históricos do passado para acomodar a condição contemporânea veio evidenciar que "os artistas procuraram novas narrativas e novas versões da história, [e] essas histórias sociais foram melhor exteriorizadas através dos códigos informais e anedóticos dos desenhos"<sup>92</sup>, como alude Dexter (Burton & Dexter, 2005, p. 011). Esta citação faz eco da transformação da arte dentro do "campo expandido da cultura, que a antropologia é suposta ocupar-se", parafraseando Hal Foster (1996, p. 184) que caracterizou o interesse expresso dos artistas em explorar e questionar temas próprios da antropologia. Analisado desde esta perspectiva, o desenho passou a incorporar, também, uma relação direta com os eventos da vida quotidiana, como motor de processos criativos.

Sobre este novo elo com a dimensão social e cultural na prática do desenho, Emma Dexter expõe:

*A honestidade inerente à linha traçada torna o desenho o melhor veículo para a voz da dissidência. Esses artistas usavam o desenho como um meio para criar um mundo de imaginação, um espaço de alteridade e oposição às normas estabelecidas de comportamento, tradição e religião. (...) O desenho permite que os artistas falem não com a voz da autoridade, mas com a mesma voz que a cultura em questão ou com uma voz subjetivamente consciente.*<sup>93</sup> (Burton & Dexter, 2005, p. 007)

---

<sup>91</sup> Tradução nossa a partir de: "A focus on finished works, a return to figuration, an embrace of idiosyncrasies and personal narratives, and a discovery of a much broader range of sources for both style and content - increasingly from non-western sources and traditions."

<sup>92</sup> Tradução nossa a partir de: "artists have sought out new narratives and new versions of history, [and] these social histories have been best expressed through the informal and anecdotal codes of drawings"

<sup>93</sup> Tradução nossa a partir de: "The honesty of the drawn line makes it the best vehicle for the voice of dissent. These artists used drawing as a means to create a world of imagination, a site of alterity and oppositions to the established norms of behavior, tradition and religion. (...) Drawing allows artists to speak not with the voice of authority, but in the same voice as culture being allude to or with a self-consciously subjective voice."

Tal como no campo da arte em geral, somente alguns artistas se interessaram por explorar e investigar conscientemente questões relacionadas com a diferença e representação cultural através do desenho.

A edição de *Vitamin D: New Perspectives in Drawing* (Burton & Dexter, 2005) atualizada em *Vitamin D2: New Perspectives in Drawing* (Rattemeyer, 2013) e os volumes publicados pela Tracey<sup>94</sup>, respetivamente *Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art* (Downs et al., 2007), *Hyperdrawing: Beyond the Lines of Contemporary Drawing* (Sawdon & Marshall, 2012) e *Drawing Ambiguity: Beside the Lines of Contemporary Art* (Sawdon & Marshall, 2015) dedicados exclusivamente à representação e teorização da produção do desenho contemporâneo, contribuíram não só, para mostrar o desenvolvimento da reinvenção da prática do desenho, mas também, no que toca ao nosso argumento, criar uma "paisagem" de obras e artistas onde é possível identificar trabalhos que denotam uma correspondência com a etnografia, mas também (e principalmente) com a autoetnografia.

Dentro deste enquadramento, é possível destacar um conjunto de artistas que apresentam abordagens complexas, aprofundando sobre temas como: a imigração, diáspora, identidade cultural, representação de género e a sua conexão com os sistemas de poder instituídos, onde o artista coloca a sua experiência pessoal, enquadramento e história familiar em relação com o cultural e o social. Podemos relacionar estas práticas com processos autoetnográficos, tomando como referência a caracterização de Reed-Danahay (1997) quem descreveu a autoetnografia como uma pesquisa que envolve um estudo crítico do autor em relação a um ou vários contextos culturais; mas também, a autoetnografia como forma expressiva de mediação transcultural, a partir da perspectiva de Mary Louise Pratt (Pratt, 1991, 1994).

---

<sup>94</sup> Tracey é uma plataforma online, em funcionamento desde 2001, dedicada á pesquisa sobre desenho contemporâneo, associada á Loughborough University em Londres. Acolhe um grupo de investigadores, instituições e artistas internacionais através do Drawing Research Network, produz a edição de um jornal bianual desde 1997 e a edição de publicações impressas sobre o desenvolvimento teórico e prático do desenho no século 21. Mais informação pode ser pesquisa em <https://www.lboro.ac.uk/research/tracey/> . Drawing Room é outra plataforma que mistura exposição e investigação em desenho também sediada em Londres, com abrangência internacional ( <https://drawingroom.org.uk/>)

#### 4.4.2 A dimensão autoetnográfica na prática do desenho: três casos

Dentro deste novo panorama e tendo como foco a relação do desenho com a etnografia e autoetnografia no contexto da viragem do século, destacam-se alguns exemplos de artistas e obras que revelam a forma como é usado para expor uma dimensão autoetnográfica entre artista e sociedade.

O que aqui entendemos por "dimensão autoetnográfica" no desenho, integra um interesse manifesto do artista em relacionar o universo pessoal com o universo social e cultural, como forma de responder a questões primeiramente pessoais. Os processos artísticos desencadeados, expõem formas alternativas de questionar o mundo atual, manifestando também, a vontade de partilhar com o público as incongruências da sociedade contemporânea.

Destacamos, no enquadramento da viragem do século, o trabalho das artistas Kara Walker, Shahzia Sikander e Shuvinai Ashoona, particularmente relevante para demonstrar diferentes formas de trabalhar a diferença e representação cultural.

Os trabalhos das artistas que apresentamos, são pertinentes para o nosso argumento, pois constituem exemplos que ilustram o universo de propostas onde a prática artística passou a integrar uma pesquisa e visão pessoal, sobre o contexto social e diferença cultural.

Apesar de formal e esteticamente diferentes, mostram reflexões visuais, sobre a experiência pessoal e interpessoal.

No trabalho de Kara Walker, Shahzia Sikander e Ashoona Shuvinai, é a partir da deslocação do "outro" para o universo familiar, que a experiência individual e coletiva são apropriadas, fragmentadas e distorcidas.

O carácter ambíguo e surrealista das imagens, está ligado ao uso da alegoria, metáfora, fragmentação e descontextualização, para produzir narrativas visuais subjetivas.

#### 4.4.2.1 Kara Walker

A artista norte americana Kara Walker <sup>95</sup>, trabalha sobre a discriminação das mulheres afro-americanas, expondo o fetichismo ocidental pelo corpo feminino africano durante a escravatura.

Conhecida pelas suas instalações em grande escala a partir de silhuetas recortadas (ver Figura 124) que reinventam episódios da história colonial na América e sua repercussão no mundo atual. Kara Walker propõe destabilizar o discurso institucional e o senso comum, através da criação de personagens e narrativas visuais provocadoras, onde a ligação entre obra e contexto é estabelecida principalmente através dos títulos das obras; que a artista assume serem metáforas pessoais.



Figura 124 - Kara Walker, *Slavery! Slavery!*, 1997. Detalhe da instalação.

A sua obra tem como referência um trabalho de pesquisa sobre teorias relacionadas com feminismo e racismo, mas também, com a discriminação de género no campo da

---

<sup>95</sup> Kara Walker (Stockton, Califórnia 1969) é artista americana com trabalho reconhecido e controverso desde que recebeu o prémio "genius Grant" da MacArthur Foundation em 1997. Atualmente a artista vive em Nova Iorque e desde o final dos anos 90 expõe internacionalmente. Mais informação sobre a obra de Kara Walker pode ser visualizada através da página da artista em <http://www.karawalkerstudio.com/>

arte. A base do seu trabalho é a sua experiência pessoal como mulher, artista e de descendência africana.

Kara Walker é reconhecida internacionalmente, desde meados dos anos 90. As suas obras foram diversas vezes alvo de discussão e controvérsias, pela forma bizarra e ousada de representar a escravatura e a discriminação racial. A artista foi acusada de desrespeitar a posição das vítimas da história colonial e de assumir a voz do "outro"; o que no contexto da viagem etnográfica na arte, Foster (1996) descreveu como "self-othering", para designar formas de representação culturalmente transgressivas, dando como exemplo as autoetnografias de Michel Leiris, mas que poderiam também incorrer em distorção narcisista da alteridade.

No entanto, Kara Walker mostra-se consciente em negar expressar as problemáticas associadas ao racismo de forma positiva como é esperado pela crítica de arte. Defende a liberdade de representar as questões social e culturalmente pertinentes, que afetam pessoalmente a sua forma de estar no mundo <sup>96</sup>.

O seu trabalho é significativo pela ambiguidade das imagens que expõe, destabilizando o elo entre o que é real e irreal, fragilizando os códigos socialmente estabelecidos, e obrigando o espetador a refletir criticamente sobre as suas próprias crenças.

#### **4.4.2.2 Shahzia Sikander**

O trabalho da artista paquistanesa Shahzia Sikander <sup>97</sup>, ganhou reconhecimento no final dos anos 80 no Paquistão, pela forma como reconfigurou o uso da pintura em

---

<sup>96</sup> A partir da entrevista do jornalista Tom Adams com a artista Kara Walker editada no The Guardian em 27 de setembro de 2015, sob o título "Kara Walker: There is a moment in life where one becomes black".

<sup>97</sup> Shahzia Sikander (Lahore, Paquistão 1969), o seu trabalho é exibido internacionalmente desde os anos 90, quando a artista se mudou para viver em Nova Iorque. A entrevista realizada pelo historiador Faisal Devji durante a conferência *The Art of Independence: Visions of the Past and Future in India and Pakistan* em Outubro de 2018 no Ashmolean Museum em Oxford, é particularmente revelante da forma como Sikander expõe a vontade de reinventar criticamente a tradição através de uma visão pessoal e criativa, defendendo que a história é sempre redutora e a criatividade e imaginação são o oposto no sentido em que dão liberdade para transcender o que está estipulado.

miniatura tradicional oriental. Mas também, na segunda metade da década de noventa, no ocidente, quando a artista viajou para os Estados Unidos da América.

O seu trabalho tem como base as vivências pessoais, no país de origem e na América do Norte. Integra um estudo prático e teórico, sobre a dimensão cultural e social da pintura em miniatura tradicional hindu-persa; que Sikander reinventou para questionar os tabus na cultura islâmica, criticar o legado do colonialismo e a relação do mundo oriental com as experiências ocidentais. Sikander, aprofundou conhecimento sobre a tradição islâmica, mas também, sobre teoria feminista e pós-colonialista.

Através da introdução da figura feminina (que originalmente as pinturas em miniatura de tradição muçulmana não mostravam), eliminação dos fundos decorativos e monumentalização da escala; a artista, assume, conscientemente, a vontade de destabilizar os códigos culturais instituídos. Esta distorção do uso de símbolos socialmente reconhecidos, extrapolando estética e formalmente os valores estabelecidos, propõe uma visão pessoal e crítica sobre o choque cultural e experiência intercultural.

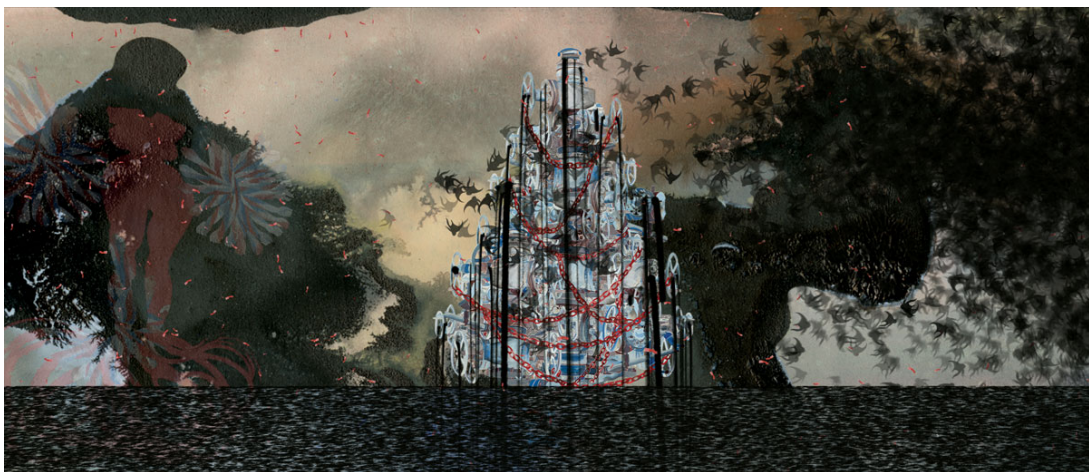


Figura 125 - Shahzia Sikander, *Parallax*, 2013. Detalhe da instalação.

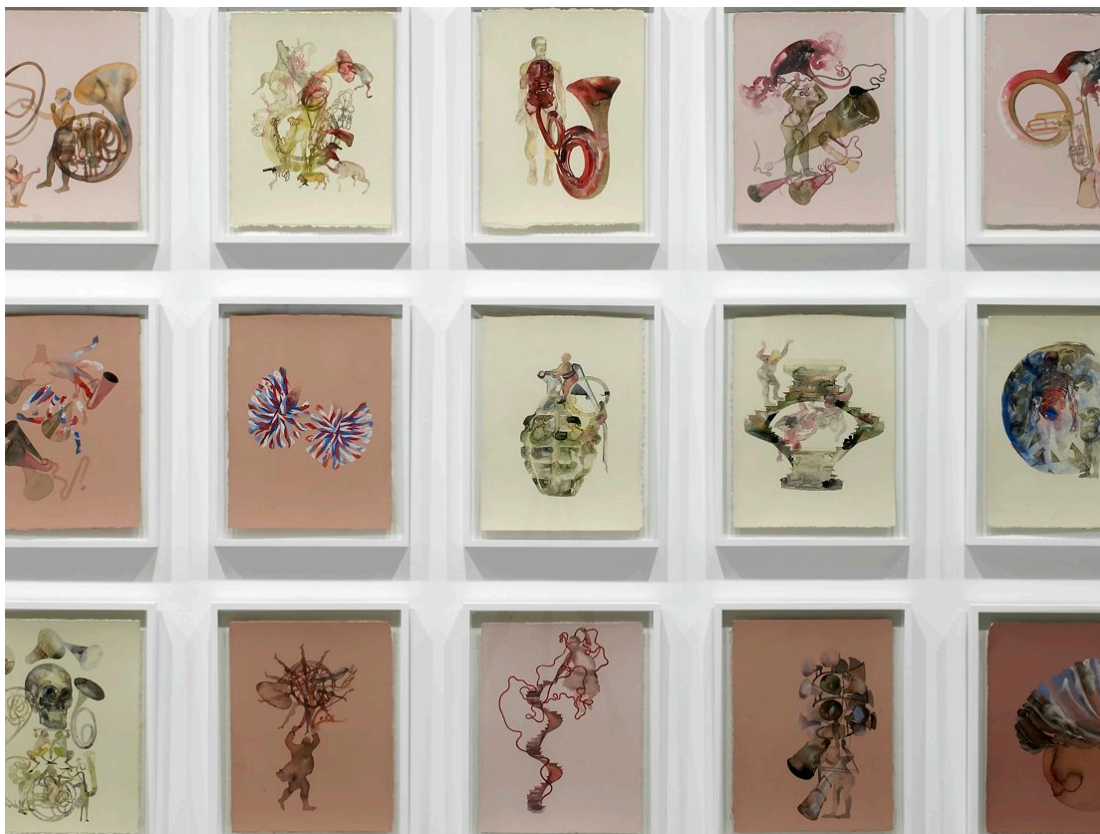


Figura 126 - Shahzia Sikander, *Prolonged Exposure to Agitation*, 2009. Detalhe do trabalho.

O desenho, na perspectiva de Sikander, é uma forma subjetiva de mediação cultural usando a criatividade e a imaginação, próximo do que Pratt (1994) chamou de "arte da zona de contacto" no contexto colonial. A instalação *Parallax* (Figura 125) e a série de miniaturas *Prolonged Exposure to Agitation* (Figura 126), são exemplos que representam o trabalho da artista.

#### 4.4.2.3 Shuvinai Ashoona

A artista Shuvinai Ashoona, sobre a qual, nos debruçámos anteriormente, e cuja obra foi recentemente integrada na publicação *Vitamin D2: new perspectives in drawing* (Rattemeyer, 2013), é o terceiro caso que seleccionámos cuja prática artística podemos relacionar com processos autoetnográficos.

Natural de Cape Dorset (Canadá), Ashoona explora o desenho desde os anos 90, como forma de exteriorizar o conflito cultural entre as raízes tradicionais Inuit e a sociedade canadense.

O crítico de arte Meeka Walsh relacionou o trabalho da artista com o surrealismo, pela conexão entre representação da experiência social e sensibilidade interior, salientando a desconexão com a ideia de documentário (Rattemeyer, 2013, p. 033).

A publicação sobre a sua obra e vida, lançada recentemente, coloca em relevo a influência das experiências pessoais da artista, entorno familiar e imaginação, para a criação de imagens que expõem o conflito individual aliado a uma necessidade de adaptação cultural (Campbell & Ashoona, 2017).

Embora o trabalho da artista não tenha profundidade teórica, a forma como interliga livremente o real e irreal, a visão crítica com a subjetividade, o mundo privado com o universo coletivo, desorganizando qualquer tentativa de ler objetivamente a narrativa cultural subjacente, evidencia, o potencial do desenho para desafiar os discursos instituídos sobre a cultura ancestral Inuit.

A obra *Composition (People, Animals, and the World Holding Hands)*, criada em 2008 (Figura 127) caracteriza a sua forma de trabalhar.



Figura 127 - Shuvinai Ashoona, *Composition (People, Animals, and the World Holding Hands)*, 2008

#### 4.5 Cruzamento de linguagens: a ambiguidade do desenho

A partir do início do século XXI, assiste-se a um incremento de propostas de desenho que evidenciam diferentes formas de abordagem às questões sociais e culturais, tomando como referência o universo das experiências pessoais.

Principalmente a partir de 2010, pela exibição de obras no contexto do "contemporâneo global", tomando de empréstimo o termo usado por Arnd Schneider (Schneider, 2017, p. 13) para expressar um campo artístico não colonizado. Pela primeira vez artistas de todo o mundo são mostrados sem hierarquia ou categorização cultural, ampliando diferentes perspectivas e significados que o desenho pode assumir. Sobre o assunto, Rattmeyer escreve:

*A tendência atual do uso do desenho significa coisas diferentes em lugares diferentes, e temos novas histórias e contextos para explorar e com os quais aprender. Tradições, culturas e realidades políticas alternativas não significam apenas passados ou caminhos alternativos, mas também nos forçam a ver a realidade que partilhamos, sob uma nova luz.* <sup>98</sup> (Rattmeyer, 2013, p. 014)

A citação de Rattmeyer, alude à crescente expansão da relação entre desenho e formas de interpretação da cultura, que passou também a ser um dispositivo para "ler" a heterogeneidade da contemporaneidade global, através da visão subjetiva do artista.

---

<sup>98</sup> Tradução nossa a partir de: "Drawing's current immediacy means different things in different places, and we have new histories and contexts to explore and from which to learn. Alternative traditions, cultures and political realities not only mean alternative pasts, or paths, but also force us to see our shared reality in a new light."

O artistas Firelei Báez <sup>99</sup>, Kemang Wa Lehulere <sup>100</sup> e Celestino Mudaulane <sup>101</sup> ganharam protagonismo internacional recentemente. Os seus trabalhos são exemplos onde o desenho tem uma ligação manifesta e consciente com questões sociais e culturais, cuja dimensão documental e descritiva é substituída por leituras subjetivas e críticas mais complexas.

Os trabalhos de Firelei Báez problematizam a representação de género, a sua experiência pós-colonial, a instabilidade identitária e confronto cultural, que permeiam a sua experiência afro-latina no caribe e nos Estados Unidos da América. Interessada em criar narrativas pessoais culturais a partir das tradições e mitologias da cultura caribenha, assume que o seu trabalho é uma convergência de interesse em antropologia, ficção científica, subjetividade feminina negra e trabalho feminino. As obras *Anayansi* e *Demetrea* (Figura 128), pertencentes à série *Geographic Delay* exemplificam a expressividade da artista.

---

<sup>99</sup> Firelei Báez natural da República Dominicana (1971, Santiago de los Caballeros) radicada em Miami. O seu trabalho pode ser visualizado na página pessoal da artista em <https://fireleibaezstudio.com/>

<sup>100</sup> Kemang Wa Lehulere, artista sul africano (1984, Cape Town). Foi cofundador do Gugulective um coletivo liderado por artistas, com sede na Cidade do Cabo, e membro fundador do Center for Historical Reenactments, em Joanesburgo. Recebeu vários prémios a nível internacional, onde se destaca o Malcolm McLaren Award em 2017.

<sup>101</sup> Celestino Mudaulane é artista moçambicano (1972, Maputo). Foi membro fundador do Movimento de Arte Contemporânea em Maputo. Colaborou em exposições a nível internacional, incluindo *Contested Territories* na Dorsky Gallery Curatorial Programs (DGCP) em Nova Iorque (2012); *Distância e Proximidades* na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa (2008); *Réplica Rebeldia* um projeto itinerante do Instituto Camões e Museu Nacional de Arte – MUSART em Angola, Cabo Verde, Moçambique e Brasil (2006); e ARCOMadrid em Espanha (2006).



Figura 128 - Firelei Báez, *Anayansi* (esquerda) e *Demetrea* (direita) ambas pertencentes à série *Geographic Delay*, 2011

As instalações e performances do artista sul africano Kemang Wa Lehulere, dão especial protagonismo ao desenho. As suas obras têm como base as experiências e memórias pessoais e familiares, que o artista usa para fazer um comentário crítico sobre as repercussões do *apartheid* na sociedade atual. O seu trabalho nunca revela opiniões simples, mas sim discursos complexos entre os vários elementos, que o artista assume serem como meditações sobre determinados temas que o inquietam. A obra *Not even the depart stay grounded*, apresentada na Figura 129, é uma das suas instalações mais conhecidas.



Figura 129 - Detalhe da instalação *Not even the depart stay grounded*, do artista Kemag Wa Lehulere, na galeria Marien Goodman (Londres), 2018

Os desenhos em grande escala, produzidos por Celestino Mudaulane, mostram a visão do artista sobre os conflitos da sociedade moçambicana na atualidade, e a sua ligação com as problemáticas globais. A obra *Cadeia de Valores* (ver Figura 130), exemplifica a sua forma particular de trabalhar.

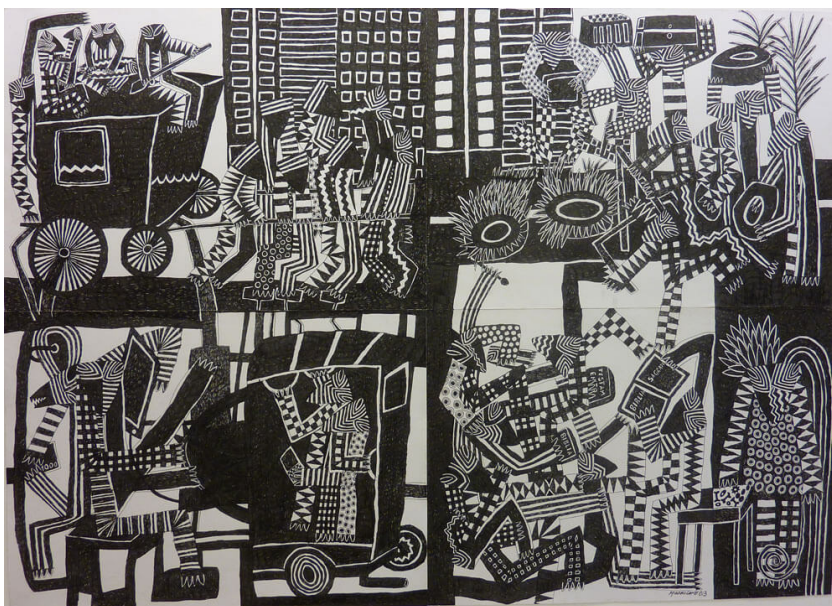


Figura 130 - Celestino Mudaulane, *Cadeia de Valores*, 2013

A partir da viragem do século, a ambiguidade passou também a caracterizar a forma de assumir o desenho, como defendem Downs et al (2007), Rattemeyer (2013) e Sawdon & Marshall (2015).

O curador Derek Horton, no texto de introdução de *Drawing Ambiguity: Beside the Lines of Contemporary Art*, resume o que assumimos ser a relevância da ambiguidade no desenho: "O valor da ambiguidade é que permite a consideração de diferentes perspectivas sem impor um ponto de vista fixo" <sup>102</sup> (Sawdon & Marshall, 2015, p. 2). A sua preposição expressa a necessidade de manter o desenho contemporâneo aberto a constantes redefinições. Enquanto meio: resistindo à estruturação de parâmetros para a sua validação, mas também, enquanto linguagem artística: valorizando a multiplicidade de interpretações.

No contexto da nossa investigação, fatores como ambivalência e indeterminação tomam ainda mais preponderância quando se trata do uso de imagem figurativa, pela carga simbólica que implica, principalmente quando estão em "jogo" a representação e interpretação da cultura.

Na introdução do livro *Drawing Now: Between the Lines of Contemporary Art*, pode ler-se: "Os 'pensamentos do desenho' não descrevem ou declaram e não podem ser verificados. É inadequado questionar os fatos apresentados ou a sua veracidade."<sup>103</sup> (Downs et al., 2007, p. xix), fazendo referência à ideia do desenho enquanto formulação de hipóteses e especulações, tal como é proposto por Derrida no ensaio *Memoir of the Blind: the self-portrait and other ruins* (Derrida, 1993). Jaques Derrida discorre sobre a impureza do desenho, expondo a impossibilidade de representar o que se vê, sem a interferência da memória e da subjetividade.

A este respeito, é pertinente citar a declaração dos antropólogos Arnd Schneider e Chris Wright, sobre a forma como a antropologia, enquanto ciência que se ocupa de teorizar as relações humanas e o seu valor social e cultural, assume o poder disruptivo da imagem: "O ceticismo da antropologia sobre o potencial da arte, está relacionado

---

<sup>102</sup> Tradução nossa a partir de: "Ambiguity's value is that it allows for the consideration of different perspectives without imposing a single viewpoint solution."

<sup>103</sup> Tradução nossa a partir de: "The 'thought[s] of drawing' do not describe or report and cannot be verified. The question of their factual or truthful is inappropriate."

com o foco no texto e na percepção que as imagens representam uma ameaça à autoridade da palavra" <sup>104</sup> (Schneider & Wright, 2006, p. 13).

No âmbito das relações entre desenho e antropologia, que ocupa a nossa investigação, é possível expor que: a valorização de múltiplas leituras, proporcionada pelo uso da ambiguidade, está intimamente relacionada com uma abordagem subjetiva no que respeita ao uso e criação de imagens, própria das linguagens artísticas. Em contrapartida, a produção de registos e descrições visuais e textuais universalizantes, esteve intrinsecamente vinculada com o pensamento colonialista, que caracterizou o desenvolvimento da antropologia. Esta dicotomia expõe a oposição entre interpretação subjetiva e descrição objetiva, a qual, é, precisamente o que foi também reivindicado pela autoetnografia em relação à etnografia.

No desenho com correspondência autoetnográfica, que ocupa a nossa investigação, a ambiguidade e incoerência, não são somente caraterizantes. São também ampliadas para dar primazia à criatividade, em detrimento da correspondência com os códigos e valores, social e culturalmente instituídos.

Os trabalhos das artistas Kara Walter, Shahzia Sikander e Shuvinai Ashoona apresentados anteriormente, assim como as obras dos artistas Firelei Báez, Kemang Wa Lehulere e Celestino Mudaulane, exemplificam essa relação.

---

<sup>104</sup> Tradução nossa a partir de: "Anthropology skepticism about art and its potential is a result of its focus on the textual, and the perceived threat to the authority of the word that images represent."

## 4.5 Autoetnografia em livros de artista

A inexistência de pesquisas teóricas e referências bibliográficas sobre a interligação entre desenho, autoetnografia e livro de artista, impeliu-nos a indagar sobre propostas artísticas que relacionem as três áreas de conhecimento, no contexto contemporâneo. O principal objetivo foi identificar elementos que possam ajudar a caracterizar a apropriação autoetnográfica e estabelecer afinidades com o projeto *DA*.

### 4.5.1 O desenho em livro

Partimos do reconhecimento do livro de artista enquanto espaço criativo independente e alternativo, que pode ser facilmente compartilhado e divulgado. Características, que defendemos serem particularmente adequadas para a construção de narrativas visuais (ou predominantemente visuais) e para expor ideias individuais e ou coletivas, podendo também, contribuir para potencializar relações particulares entre desenho, universo pessoal e pesquisa com correspondência etnográfica.

O trabalho realizado por Guamán Poma, anteriormente citado, assume-se como uma das obras de referência. Ao conjugar o exercício do desenho com a vontade de expor crítica e criativamente a sua visão sobre questões pertinentes, relacionadas com a experiência social e cultural no contexto da colonização, Guamán Poma torna-se, a partir da análise de Pratt, o primeiro exemplo a mostrar as possibilidades de relacionar desenho e autoetnografia. Apontamos ainda um outro fator que torna a obra *La Primera Nueva Crónica y Buen Gobierno* (Figura 131) excepcional, dentro da nossa investigação: o ser um livro, uma extensa carta ao Rei Filipe III em formato livro, principalmente, por ser uma publicação original e não reproduzida.

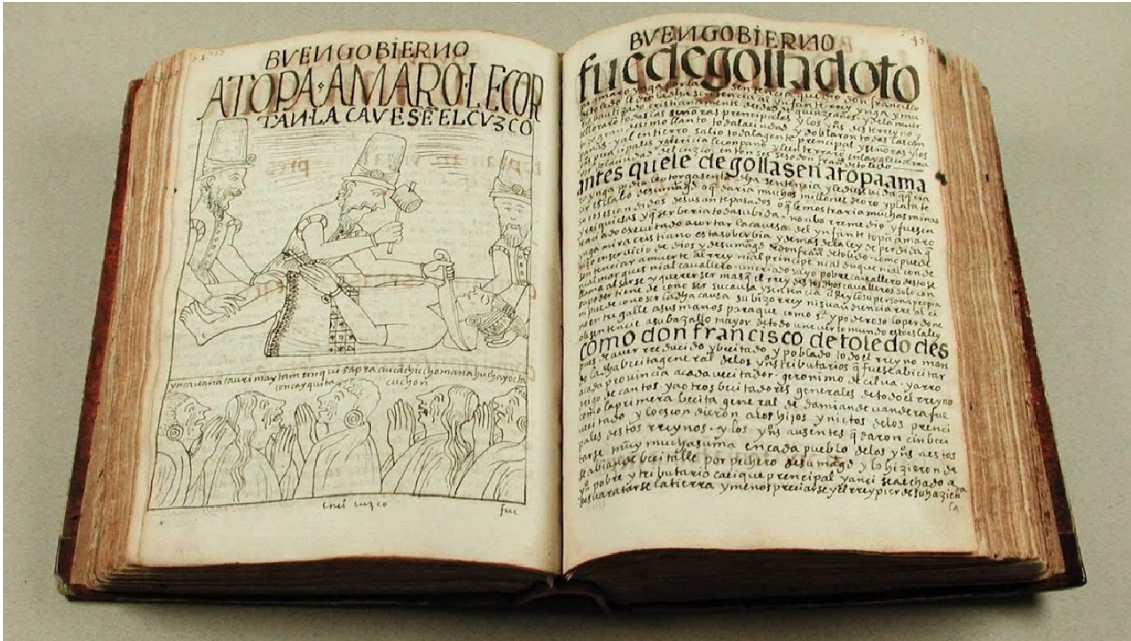


Figura 131 - Vista da *La Primera Nueva Crónica y Buen Gobierno* (1615), da autoria de Guamán Poma

Tal como as obras produzidas por William Blake no século XVIII, que exemplificamos na Figura 132, foram consideradas como precursoras do livro de artista contemporâneo (Drucker, 1995; Lyons, 1985), inaugurando formas independentes de criar publicações inteiramente idealizadas, estruturadas e formalizadas pelo autor/artista. Também, na obra de Guamán Poma pode ser estabelecido um vínculo com os antecedentes do livro de artista: está organizado como um livro, é totalmente produzida pelo autor de forma independente, foi concebido como obra única. Conta ainda com o recurso ao desenho como língua franca, e inscreve uma correspondência com a autoetnografia, pelo seu caráter de mediação cultural, entre a experiência do autor e a complexidade da estrutura sociocultural em que esteve inserido.

O trabalho colossal de Guamán Poma, associa investigação cultural, crítica social, lugar específico, reflexividade crítica, imaginação e visão subjetiva. A sua obra assume ser o exemplo de referência para a pesquisa sobre a interligação entre desenho e a autoetnografia, mas também com o campo de produção do livro de artista.

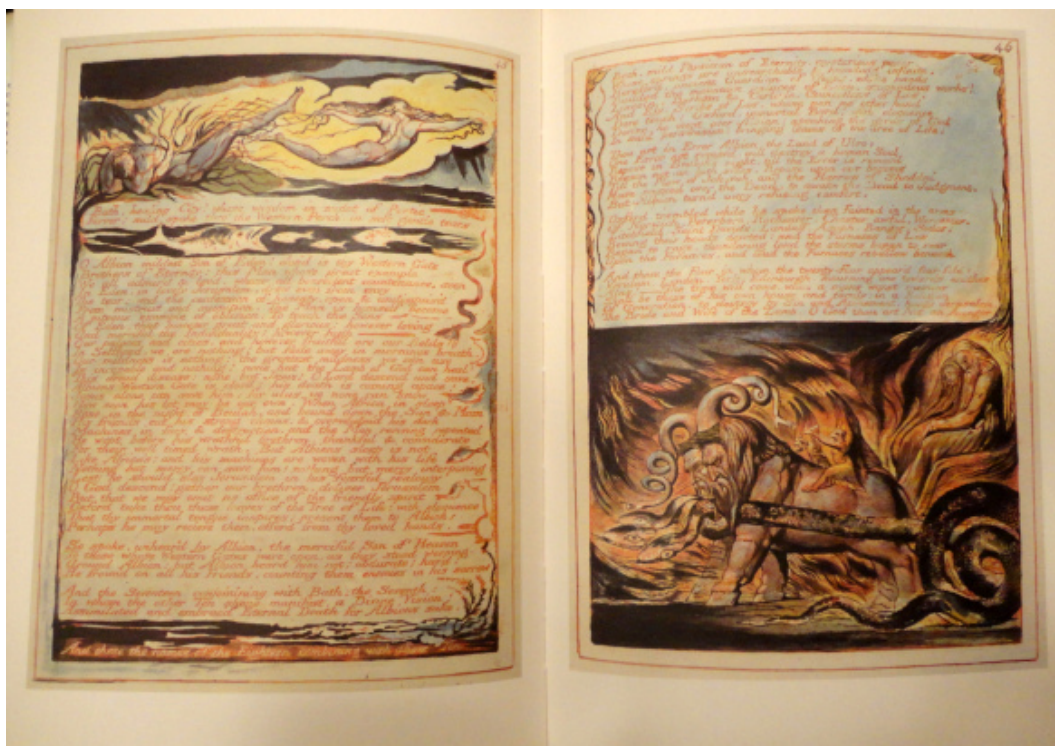


Figura 132 - Páginas do livro *Jerusalém: The Emanation Of The Giant Albion* (1800), da autoria de William Blake

#### 4.5.2 Lugar, desenho e livro de artista

Com o intuito de avançar com a análise de obras, no âmbito do livro de artista, que relacionam desenho e autoetnografia, mostrou-se pertinente empreender um estudo tendo como base as coleções de livros de artista, nacionais e internacionais, da Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, e da Fundação Serralves, no Porto.

O objetivo centrou-se em selecionar um conjunto de obras, que usam o desenho como principal meio de expressão, as quais denotam um interesse manifesto pelo artista, em questionar problemáticas sociais e culturais, a partir de uma perspetiva centrada no universo das experiências pessoais e familiares do autor.

Devido à instabilidade do termo "livro de artista", e a disparidade de abordagens para o caracterizar dentro do campo da produção artística, optámos por seguir a classificação existente dentro das coleções da Fundação Calouste Gulbenkian e

Fundação Serralves, a partir de pesquisas sobre "Desenho" dentro do arquivo "Livro de Artista".

Tendo como referência os temas, textos e *statement* expostos pelos artistas, procurámos distinguir as propostas que reportam correspondências com processos autoetnográficos.

A Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian alberga a maior coleção de livros de artista em Portugal. No arquivo foram identificados 65 livros de artista de autores nacionais e estrangeiros dentro da categoria de "Desenho" <sup>105</sup>.

Deste núcleo de obras, fazem parte e foram consultados os livros de artista dos seguintes autores portugueses: Alberto Carneiro (duas obras, produzidas em 1971 e 2012); Alice Geirinhas (2014); Ana Hartley (1989); Ana João Romana (2014); Carlos Correia (2013); Diniz Conefrey (2015); vários livros de Isabel Baraona produzidos entre 2008 e 2013; Luís Silveirinha (2015); Lurdes Castro (1966); e ainda um livro de vários autores entre eles Helena Almeida, Cabrita Reis, Eduardo Nery com texto de Ernesto de Sousa, produzido em 1985.

Os artistas estrangeiros, com livros de artista na categoria de "Desenho" têm menor representatividade. Foram consultadas as obras dos seguintes autores: vários livros de Hein Semke produzidos em Portugal entre 1958 e 1986; Hamish Fulton (1983); Joseph Bueys (1949/1969); Lili Fischer e Georg Jappe (1982); Luigi Auriemma e Gerard Pedicini (1985); e Waltercio Caldas (2006).

A partir da pesquisa realizada na coleção de livros de artista da biblioteca da Fundação Serralves, foram identificados 37 livros de artista na categoria de "Desenho" pertencentes a artistas nacionais e estrangeiros <sup>106</sup>.

Dentro deste núcleo foram analisadas as obras dos seguintes artistas nacionais: Ana Hartley (1974); Jorge Martins (1985); Mauro Cerqueira (2009); Miguel Ângelo Rocha (2006); e Pedro Tudela (1986).

---

<sup>105</sup> A pesquisa no arquivo da Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian foi realizada em Março de 2016. A referência das obras é feita pelo nome do autor e data em que foi realizado e/ou publicado. Não foi permitido fotografar ou digitalizar as obras.

<sup>106</sup> A pesquisa no arquivo da Biblioteca da Fundação Serralves foi realizada em Setembro de 2016. A referência das obras é feita pelo nome do autor e data em que foi realizado e/ou publicado.

Foram ainda analisadas as obras dos seguintes artistas estrangeiros: Michael Snow (1979); Giuseppe Penone (1994); Cary Scher (1973); Tomas Schmidt (1986); David Shrigley (2000, 2010); Bernard Villers (2005); Antoine de Bary e Marie-Odile (1973); Julien Langendorff (2007); Isabelle Benoit (2008); Daniel Johnston (2008); Wolf Vostell (1979); Jean Tinguely (1976); Jochen Gerner (2000); Tom de Pekin (2008); Natali (2008), Molinex (2008); Nine Antico (2008); Jim Avignon (2008); Hervé di Rosa (2008); Richard Tuttle (2004); Karen A. Ocker (2004); Sol Lewitt (2004); Kim Beck (2007); e Bruno Munari (2008).



Figura 133 - Isabel Baraona, *Is This Me?*, 2009

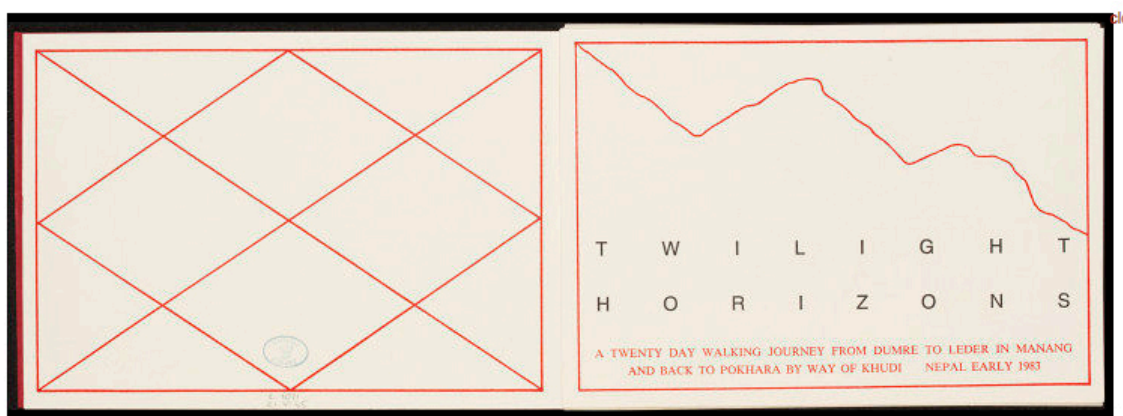


Figura 134 - Hamish Fulton, *Twilight Horizons*, 1983

A partir do estudo do conjunto de obras consultadas, foi possível constatar, que: a) grande parte dos livros de artista, embora sejam predominantemente visuais, misturam desenho e texto; b) prevalece o pequeno e médio formato; c) a maiorias das obras são múltiplos. Relativamente aos temas abordados, são variados, no entanto, sobressaem narrativas relacionadas com questões ligadas ao universo particular e criativo do artista, como são exemplos das obras criados pela artista portuguesa Isabel Baraona, dos quais destacamos *Is this me?* (Figura 133), manifestamente autobiográfico; extensão e documentação de propostas artísticas, exemplificado no trabalho *Twilight Horizons* (Figura 134) da autoria de Hamish Fulton, conhecido pelas suas caminhadas artísticas, que o artista posteriormente apresenta através de fotografias, desenhos, esculturas e livros de artista; e também abordagem a problemáticas sociais e culturais. Este último, ocupa a nossa atenção, e é sobre as obras dos artistas Hein Semke e Alice Geirinhas, que iremos prosseguir a análise da correspondência autoetnográfica em livros de artista.

#### 4.5.3 Dois exemplos

A apropriação autoetnográfica, no contexto da nossa investigação, é considerada enquanto processo de pesquisa artística, não como resultado. Neste âmbito, atribuir uma correspondência com a autoetnografia, pressupõe conhecer as intenções do artista, mais do que especular as suas manifestações a partir da análise dos resultados visuais; os quais são sempre linguagens subjetivas e abertas a diferentes interpretações.

Dentro deste enquadramento distinguimos dois livros de artista, para expormos a associação com a narrativa visual autoetnográfica: *The Cabinet of Dr. Alice*, da artista portuguesa Alice Geirinhas; e *Apocalypse à Portuguesa* da autoria do artista alemão Hein Semke.

### 4.5.3.1 The Cabinet of Dr. Alice



Figura 135 - Alice Geirinhas, *The Cabinet of Dr. Alice*, 2014. Capa (esquerda) e páginas (direita) do livro de artista.



Figura 136 - Alice Geirinhas, *The Cabinet of Dr. Alice*, 2014. Páginas do livro de artista.

*The Cabinet of Dr. Alice* (Figura 135 e Figura 136), da autoria da artista e ilustradora portuguesa Alice Geirinhas, foi criado entre 2012 e 2014, ano em que foi publicado pela editora portuguesa Stolen Books.

O livro teve uma edição de 50 exemplares, numerados e assinados. Esta obra surge no seguimento da pesquisa de doutoramento da artista, sob o título *Como Eu Sou Assim, mapeamento visual em primeira pessoa: documento e índice* (Geirinhas, 2013), que é manifestamente autobiográfica.

O livro de artista foi criado a partir da obra de instalação *O Gabinete da Doutora*, exposto em 2012 no projeto Motel Coimbra <sup>107</sup>, que integrou a parte prática da tese.

Apesar da ênfase na dimensão autobiográfica da obra, proclamada pela autora, propomos acrescentar uma correspondência com a etnografia no sentido em que o processo de produção incluiu uma pesquisa e interesse em aprofundar conhecimento e problematizar sobre as relações de género na sociedade portuguesa no século XX, especificamente, a representação da mulher nos meios de comunicação durante o Estado Novo.

A instalação *O Gabinete da Doutora*, mostrou (e misturou) um conjunto de documentos da época do Estado Novo e do arquivo pessoal da autora, para expor uma reflexão particular sobre a condição de ser mulher, mas também, sobre a sua condição de se tornar mulher e artista a partir desse contexto. No livro de artista *The Cabinet of Dr. Alice*, Geirinhas compila parte desses documentos e incluí ainda desenhos.

A relação estabelecida pela artista entre o universo pessoal e o universo coletivo, para questionar a sociedade e a raiz cultural a partir da experiência e visão pessoal, faz conectar o autobiográfico com o etnográfico, que é precisamente a base da autoetnografia (Reed-Danahay, 1997).

Alice Geirinhas, tendo como referência o texto "The Artist as Ethnographer" de Hal Foster (1996), escreve que a sua proposta contém uma autorreflexão e autoanálise implicando assumir-se enquanto "artista como etnógrafa de si própria. O 'outrar' o eu." (Geirinhas, 2013, p. 59), relacionando o seu trabalho com a referência feita por Hal Foster aos escritos etnográficos de Michael Leiris (citados anteriormente no decorrer

---

<sup>107</sup> *Motel Coimbra* é um programa de exposição de trabalhos dos doutorandos do Colégios das Artes (Universidade de Coimbra) comissariado por António Olaio, José Maças de Carvalho e Pedro Pousada

da nossa argumentação) e que precisamente associam a vertente subjetiva do trabalho de Leiris com a autoetnografia.

*The Cabinet of Dr. Alice*, apresenta um conjunto de imagens sobre o estereótipo da representação da mulher na sociedade, recorrendo à sátira social, através da mistura de desenhos feitos pela artista e imagens de revistas femininas portuguesas do século XX. Geirinhas, apresenta personagens humanas e zoomórficas criadas a esferográfica e *grattage* para produzir uma narrativa visual, onde expõe, e passo a citar: "a compreensão, processos e experiências de como me tornei artista, interligando com as imagens da representação da mulher, antes da minha existência corpórea, a partir do espaço-tempo-memória vivido pelas mulheres que me antecederam"<sup>108</sup>.

O título remete automaticamente para a ideia de gabinete de curiosidades, enquanto espaço onde se colecionam excentricidades, achados, imprevistos, mas também, sobretudo, para o filme de Robert Weine, *The Cabinet of Dr. Caligari* (1920), um dos mais conhecidos momentos do Expressionismo Alemão no cinema, representando a insanidade subconsciente e a desarmonia emocional humana.

A leitura desta obra a partir da relação com autoetnografia, propõe uma interpretação que não se centra somente no universo pessoal da artista, mas numa visão mais abrangente e complexa sobre o questionamento do contexto das relações de género em Portugal, legitimadas pelo Estado Novo, as quais são a base da sociedade portuguesa atual. Ou seja, em vez de circunscrever a obra ao universo autobiográfico, é possível abrir a problemática que lhe é inerente, a um espectro maior de reflexão sobre a sociedade e cultura portuguesas.

Geirinhas não faz referência apenas a si e à sua família, tampouco se centra apenas no "outro": a artista cria uma forma própria de discursar sobre uma questão social a partir do universo pessoal. É neste sentido, que é possível estabelecer uma correspondência com a autoetnografia.

---

<sup>108</sup> Retirado do blog da Inc. Livros e Edições de Autor: <http://blog.inc-livros.pt>

#### 4.5.3.2 Apocalipse à Portuguesa

A obra *Apocalipse à Portuguesa* (Figura 137, Figura 138 e Figura 139), da autoria do artista alemão Hein Semke, foi criada em Portugal em 1979, a partir das observações do artista sobre a Revolução dos Cravos e do contexto sociopolítico da época.<sup>109</sup>

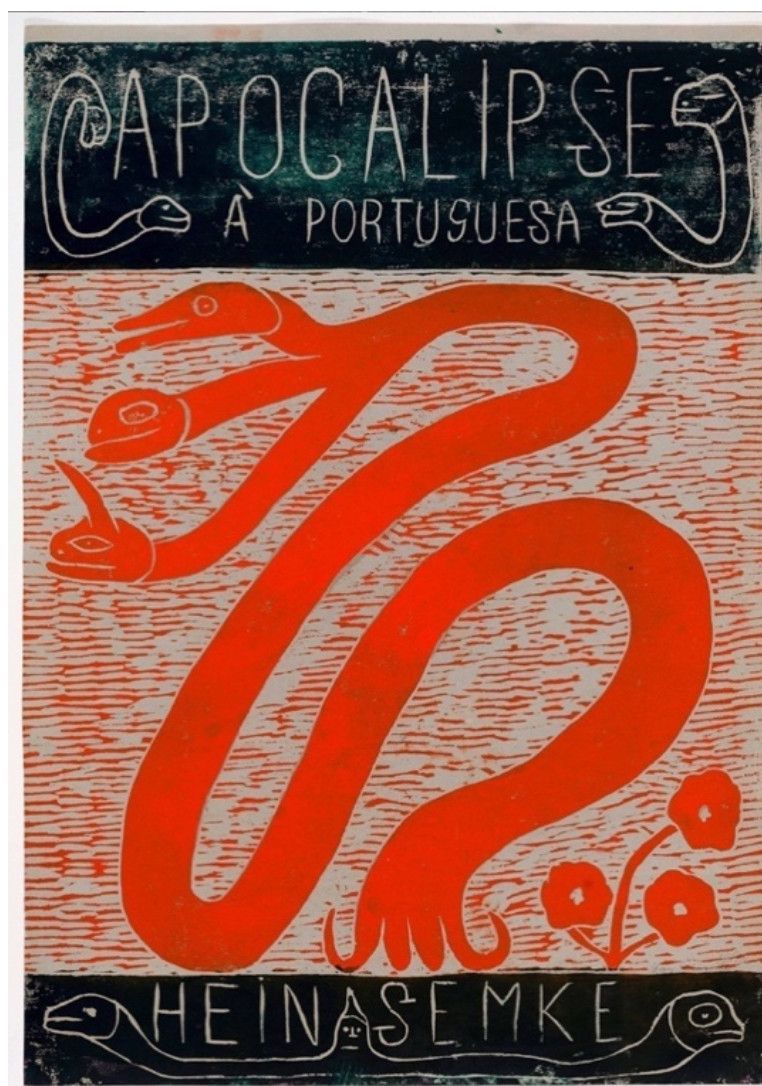


Figura 137 - Hein Semke , *Apocalipse à Portuguesa*, 1979. Página do livro de artista.

<sup>109</sup> Hein Semke sediou-se em Portugal em 1932, e a sua obra tem representação especial na coleção da Fundação Calouste Gulbenkian. Teresa Balté, herdeira do espólio do artista, cedeu um conjunto de 35 livros de artista realizados com técnicas variadas, misturando monotípica, xilogravura, colagem, aguarela e desenho.

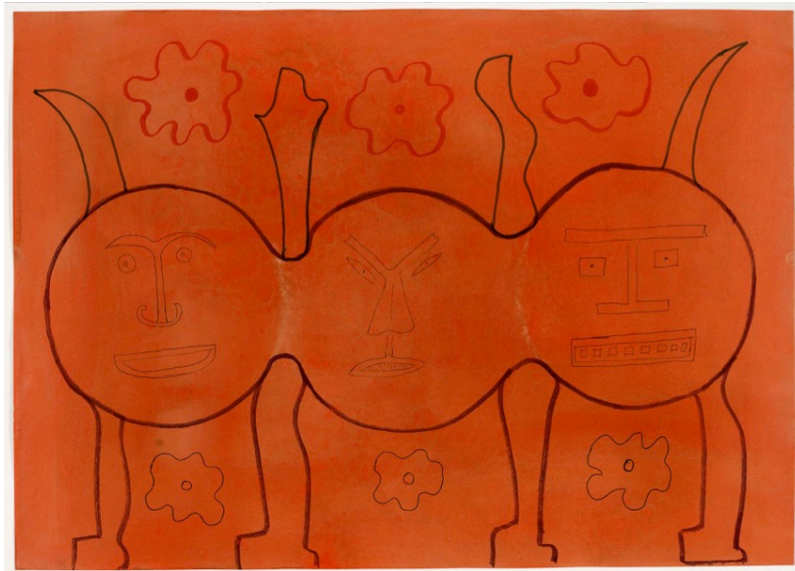


Figura 138 - Hein Semke , *Apocalipse à Portuguesa*, 1979. Página do livro de artista



Figura 139 - Hein Semke , *Apocalipse à Portuguesa*, 1979. Página do livro de artista

*Apocalypse à Portuguesa* expõe também o confronto cultural entre Alemanha e Portugal, a partir da experiência pessoal do autor, fazendo eco à autoetnografia como "arte das zonas de contacto" proposta por Pratt (1991).

Com conteúdo manifestamente político, o artista usa uma linguagem simbólica para fazer uma reflexão crítica sobre o contexto da revolução no país que escolheu para viver, mas onde sempre se sentiu estrangeiro. Nas palavras de Semke: "Exótico no meu país, sou alemão em Portugal. Duro e místico, bárbaro até, dizem alguns. Quer dizer que a minha arte perdeu por um lado a nacionalidade alemã, e, por outro não se integrou numa tradição alheia" (Vasconcelos, 2015, p. 87).

A obra é um exemplar único, tal como todos os outros livros de artista produzidos pelo autor, e está constituída por 30 páginas contendo desenhos a lápis, marcador e xilogravuras, com registos de frases em português e em alemão. As duas línguas aparecerem sem tradução, denotando um exercício pessoal de anotação.

O livro de artista é produzido em grande formato, as páginas medem 70 x 100 cm, rejeitando a ideia de obra portátil que normalmente caracteriza o livro de artista, aproximando-se do denominado livro-objeto (Lauf & Phillipot, 1998; Silveira, 2001). Neste caso, a organização da estrutura da obra em códex, parece ter assegurado uma certa unicidade, um corpo coerente e narratividade visual à obra.

A linguagem usada por Semke é manifestamente subjetiva e codificada. Apesar de fazer referência a um tema concreto, a revolução de 25 de Abril de 1974, o artista constrói uma narrativa baseada na sátira através da criação de personagens sobrenaturais, zoomórficas e híbridas, evitando descrições concretas e pontos de vista objetivos.

Podemos anunciar uma dimensão autoetnográfica em *Apocalypse à Portuguesa*, relacionada ao fato de se tratar de uma proposta que se baseia num estudo do contexto sociopolítico português da década de 70, a partir de uma perspectiva manifestamente pessoal, relacionada com o universo e experiência transcultural, vividos pelo autor.

## ***5. Programa de workshops: experiências práticas em casos de estudo***

A base teórica que acompanha e sustenta a pesquisa prática, sobre a qual nos debruçamos anteriormente, é de inestimável valor. Permite ampliar formas de abordar e compreender a relação entre desenho e autoetnografia; contribuí também, para estruturar fundamentos para analisar a apropriação autoetnográfica no contexto da produção da arte contemporânea.

Uma vez que a nossa atenção se centra na análise de processos de trabalho, tornou-se relevante, observar com mais profundidade o campo de experimentação prática, onde desenho e apropriação autoetnográfica estejam interligados. Esta necessidade conduziu à criação de um programa de *workshops*, o qual foi assumido como grupo de casos de estudo. A realização dos *workshops* acompanhou as várias etapas de desenvolvimento de *DA* e a evolução da investigação teórica.

O programa de *workshops* foi pensado e estruturado para corresponder às necessidades da investigação, nomeadamente: criar um conjunto de exemplos de trabalhos, onde o artista/autor explora, de forma consciente, a relação entre desenho e autoetnografia. Desenvolvido enquanto casos de estudo, permitem aferir e avaliar o impacto das relações interdisciplinares que conformam a nossa argumentação.

Compôs-se de quatro casos de estudo, três em território nacional e um no estrangeiro.

Cada caso de estudo integra um *workshop* com características específicas, estruturados em três partes: introdução teórica aos conceitos que fundamentam a nossa investigação; exercício prático; discussão de resultados.

Em seguida iremos descrever com detalhe as particularidades de cada *workshop* e apresentar uma análise a partir dos resultados. Os registos dos trabalhos produzidos durante os *workshops*, são apresentados no Anexo A.

## 5.1 Caso 1: Portugal visto de fora

No primeiro caso de estudo, sentimos necessidade de experimentar reproduzir as premissas que ocupavam a pesquisa teórica e prática no início da nossa investigação. Nomeadamente: o estudo da autoetnografia como forma de mediação cultural, a partir do questionamento e reflexão sobre os fundamentos que validam a herança cultural individual, e o uso do desenho de memória como forma de reflexão visual.

Neste âmbito, o objetivo geral do *workshop* centrou-se em pesquisar formas de abordar a diferença cultural usando o desenho como linguagem, a apropriação autoetnográfica como processo de pesquisa e tendo o livro de artista como suporte; numa aproximação aos aspetos gerais que caracterizam o projeto *DA*.

### 5.1.1 Resumo do *workshop*

- Título: "Desenho como experiência do lugar. Autoetnografia em livros de artista"
- Data, localização e duração: 27, 28 e 29 Abril 2016 na ESAD.CR, com duração de nove horas, organizado em três sessões de três horas
- Participantes: a atividade foi dirigida a estudantes estrangeiros do programa de mobilidade internacional europeia ERASMUS, organizada como atividade extracurricular. Participaram duas estudantes vindas da Polónia e uma de origem Letã. Duas estudantes frequentavam o curso de Artes Plásticas e uma o curso de Design Gráfico.
- Objetivo específicos: 1) produção de um conjunto de livros de artista, partindo do olhar estrangeiro sobre o quotidiano em Caldas da Rainha; 2) proporcionar aos participantes, uma forma diferente de dar sentido às experiências individuais, dentro do contexto de mobilidade estudantil; 3) observar como os alunos recebiam a proposta de relacionar a prática do desenho com o questionamento da realidade sociocultural.

### 5.1.2 Programa

O primeiro dia foi dedicado à exposição teórica, troca de ideias, esclarecimento de dúvidas e início dos trabalhos práticos. Os dois dias seguintes, destinaram-se à produção das obras.

O workshop teve como referências teóricas: as propostas da antropóloga Mary Louise Pratt sobre a autoetnografia como "arte das zonas de contacto" (Pratt, 1991); a autoetnografia visual como "arquivamento do mundo" proposta por Jade Gibson (Gibson, 2013); e a perspetiva de John Berger sobre o desenho como representação autobiográfica da experiência de observação, da vivência pessoal, memória e imaginação individual (Berger & Savage, 2005).

Os referentes gráficos para a criação dos livros de artista durante o *workshop*, foram: as obras *DA:Maputo*, exemplificando o uso da autoetnografia como forma autorreflexiva de pesquisar o confronto cultural através do desenho; e *DA:CaldasDaRainha* como exemplo de resposta visual ao olhar crítico e criativo sobre a ligação entre experiência pessoal e experiência social, tendo a cidade de Caldas da Rainha como lugar específico.

O exercício prático, propunha que cada participante traduzisse visualmente reflexões sobre a sua experiência em Portugal e em Caldas da Rainha, a partir de uma análise sobre como a tradição cultural de origem é questionada e atualizada a partir da experiência no novo contexto social e cultural.

Os materiais usados ficaram à escolha dos participantes, tendo como regras técnicas: o uso desenho de memória como principal meio de expressão e o formato de livro para composição final do trabalho.

### 5.1.3 Resultados

O desafio foi acolhido com entusiasmo.

As participantes usaram materiais locais para compor as páginas dos livros de artista e cada obra reflete escolhas e questionamentos pessoais para responder ao exercício.

Os diferentes livros de artista foram assumidos como espaço para a construção de arquivos pessoais de memória sensorial, experiência vivida (local e internacionalmente), criatividade e autorreflexão.

As obras são manifestamente visuais com recurso residual à palavra. Todos livros de artista foram construídos manualmente e de forma pessoal, incluindo a encadernação.

Tanto ao nível formal como em relação ao conteúdo, as obras apresentam semelhanças, espelhando o espaço de troca de ideias entre as estudantes.

Os elementos escolhidos para traduzir a experiência local, identificam e exacerbam hábitos portugueses, por exemplo: o culto do café; o consumo excessivo de vinho; a presença do mar; e os irresistíveis pasteis de nata. Expressam também, experiências particulares como: o frio no interior das casas; os espaços habitacionais diminutos; ou a presença masculina no cuidado de crianças.

No final do *workshop*, as artistas identificaram como dificuldade o exercício de seleção pessoal dos aspetos da experiência que deveriam ser interpretados, no entanto, demonstraram interesse em relacionar a prática do desenho como forma de observar e refletir criticamente sobre a experiência sociocultural.

Houve também, partilha de intenções para continuar a trabalhar sobre o tema da diferença cultural a partir da experiência pessoal, em projetos futuros.

#### **5.1.4 Conclusões**

As diferentes obras, apresentam formas subjetivas de refletir sobre questões tão variadas como os hábitos culturais, a organização social, as questões de género, as políticas urbanas entre outras. Denotam o efeito do exercício reflexivo e autorreflexivo, como desencadeador do pensamento crítico individual, onde o desenho se transforma em linguagem expressiva para tradução de experiências particulares.

A partir da análise dos resultados do primeiro caso de estudo, podemos observar que:

**A)** O uso do desenho de memória, quando relacionado com o exercício autorreflexivo:

1) induz a um foco na estruturação do conceito em detrimento da procura do objeto específico a representar;

2) invoca o uso da imaginação, estimulando a sobreposição do real e do ficcional, da mistura do tempo presente com o passado, e possibilidades de futuro;

3) convoca tempo para reflexão e questionamento pessoal.

**B)** Relativamente ao recurso ao livro de artista como suporte:

- 4) permite criar um corpo de trabalho a partir de fragmentos;
- 5) estabelece uma narratividade visual sem depender do uso da palavra;
- 6) viabiliza formas independentes de exposição de trabalho.

**C)** No que respeita à apropriação da autoetnografia na prática artística, o caso de estudo mostra que:

- 7) é desencadeado um exercício de reflexão crítica sobre a realidade social e cultural;
- 8) o processo criativo é interligado com o autoquestionamento;
- 9) a pesquisa é autorreferencial e superficial;
- 10) a subjetividade sobrepõe-se à objetividade, como forma de tradução da experiência sociocultural.

A identificação deste conjunto de parâmetros que caracterizaram a primeira experiência prática, serviu de referente para a análise dos seguintes casos de estudo.

Para o âmbito da investigação teórica e questionamento sobre as especificidades do desenho quando interligado com a autoetnografia, este primeiro caso de estudo, revela, como foi já apontado, que a prática do desenho se transforma num exercício de autorreflexão e desenvolvimento do pensamento crítico individual sobre questões de ordem cultural e social.

## 5.2 Caso 2: Repensar o cotidiano I

Assumindo a relevância do impacto positivo do primeiro caso de estudo, procurámos avançar com o segundo *workshop*, desta vez incluindo alunos nacionais e estrangeiros.

O foco do confronto cultural foi deslocado para a esfera do universo trivial. O objetivo geral perseguiu propor usar o desenho como ferramenta para observar em detalhe a realidade quotidiana, e toma-la como lugar específico. Interessava principalmente: problematizar e refletir sobre a dimensão social, cultural e política da relação pessoal com o lugar, para depois traduzir a experiência em imagens. Mais uma vez o livro de artista foi proposto como suporte para o trabalho.

### 5.2.1 Resumo do *workshop*

- Título: "Desenho e autoetnografia: a experiência do lugar"
- Data, localização e duração: 28, 29 e 30 de Março de 2017, na FBAUP. A atividade foi estruturada em duas partes: uma aula teórica, com a duração de duas horas, no contexto da disciplina Campos e Funções do Desenho, coordenada pelo professor Pedro Maia; e uma componente prática de seis horas, dividida em sessões de três horas, inserida na disciplina Práticas Contextuais de Desenho, coordenada pela professora Cláudia Amandi.
- Participantes: integrado no programa do 1º ano de mestrado em Desenho e Técnicas de Impressão, contou com a participação de onze alunos, três dos quais, estrangeiros.
- Objetivos específicos: 1) explorar o desenho como linguagem e o livro de artista como suporte, para traduzir sensações, reflexões e memórias; 2) desenvolver um projeto de desenho, através da investigação sobre as particularidades e especificidades de determinado lugar, partindo das vivências e experiências individuais no espaço escolhido.

### 5.2.2 Programa

A aula teórica serviu como espaço para: apresentação e contextualização dos conceitos que fundamentam a investigação de doutoramento e dirigem o exercício

prático; mostra de exemplos gráficos; e espaço para discussão sobre apropriação autoetnográfica na prática do desenho. No final da sessão teórica foram apresentadas as bases para o exercício que iria realizar-se nos dois dias seguintes. Esta pré-introdução permitiu aos alunos antecipar o processo de criação, ao nível conceptual.

As referências teóricas incidiram nos contributos de: John Berger sobre a importância do desenho como forma de observação e interpretação subjetiva do mundo (Berger & Savage, 2005) e a proposta de Lynn Imperatore (Imperatore, 2016) sobre o desenho como reconfiguração introspetiva da visão interior; nas perspetivas das antropólogas Deborah Reed-Danahay (Reed-Danahay, 1997), Mary Louise Pratt (Pratt, 1991), e dos sociólogos Art Bochner e Carolyn Ellys (Ellis & Bochner, 2000): para mostrar diferentes formas de usar a autoetnografia como metodologia de pesquisa dentro das ciências sociais e apropriação em outras áreas de conhecimento; o estudo sobre o desenvolvimento arte *site-specific* proposto por Miwon Kwon (Kwon, 2002) e a "viragem etnográfica na arte contemporânea" protagonizado por Hal Foster (1996), para contextualizar a apropriação autoetnográfica dentro do espaço de relações entre prática artística e etnografia.

Os exemplos gráficos, centraram-se na mostra dos *DA* produzidos em Moçambique, Portugal e China, a partir da qual foi estabelecida uma ligação do projeto com o trabalho de Guamán Poma (Pratt, 1994), as obras de artistas Inuits e Plain Indians (Berlo & Vorano, 2006; Lalonde et al., 2015b), e os livros de artista produzidos por Alice Geirinhas (Geirinhas, 2014) e Hein Semke (Vasconcelos, 2015).

A amplitude de referências gráficas, objetivou criar uma melhor compreensão sobre a diversidade de formas de relacionar a prática de desenho e a pesquisa sociocultural autorreferenciada, para demitir quaisquer estruturas ou processos pré-definidos de interligação entre teoria e prática.

### **5.2.3 Resultados**

O exercício foi compreendido e acolhido com interesse.

Ao partir de uma base teórica mais sólida, em relação ao primeiro caso de estudo, a componente prática do *workshop* despoletou o interesse dos alunos em explorar criativamente o desenho, a autoetnografia e livro de artista propondo, resultados dispares e inesperados.

A maioria do grupo realizou versões resumidas de "trabalho de campo" nas imediações da universidade, explorando a dimensão social e cultural de lugares/espços com o qual têm uma relação cotidiana. Nestes casos, o exercício permitiu criar uma forma diferente de observar lugares comuns a partir de uma perspectiva reflexiva individual.

Os restantes estudantes focaram o trabalho na reflexão sobre o contraste e semelhança cultural, tomando a condição de ser estrangeiro como lugar específico. A produção destas obras transformou-se num espaço de questionamento e autoquestionamento aprofundado sobre a diferença e representação cultural, a partir das suas experiências em países diferentes da origem do autor.

O recurso ao desenho figurativo é predominante, no entanto, a maioria dos trabalhos excluíram o uso da palavra.

Algumas propostas exploraram o uso do desenho abstrato, tomando foco nas sensações despoletadas pelo exercício autorreflexivo.

Relativamente ao processo de produção em formato de livro, os alunos experimentaram diferentes composições, tamanhos e sobreposição de materiais, para fazer corresponder a forma ao conceito do trabalho.

Os temas variaram desde a exclusão social, a gentrificação, a imigração ou a alienação social, gerando novas perspectivas para o questionamento de problemas pertinentes na contemporaneidade global.

#### **5.2.4 Conclusões**

A partir da análise dos resultados do *workshop*, é possível observar que para além das conclusões formuladas a partir do exercício anterior, é possível reiterar e acrescentar o seguinte:

**A)** a apropriação de processos autoetnográficos gera:

1) leituras inesperadas, da realidade e da complexidade social e cultural que nos envolve;

2) contribui para o desenvolvimento do pensamento crítico sobre si e sobre os outros.

**B)** O uso do desenho como ferramenta expressiva, seja figurativo ou abstrato, manifesta:

3) despreocupação em clarificar os fundamentos da pesquisa, deixando em aberto as diferentes e possíveis interpretações;

4) é possível abordar o mesmo lugar específico criando obras singularmente distintas, sublinhando a dimensão subjetiva dos projetos.

**C) O suporte no formato livro de artista contribuí para:**

3) a criação de ligações interessantes entre apresentação da obra e lugar pesquisado;

4) contribuiu para a criação de narrativas visuais e dar corpo e unicidade aos trabalhos.

### **5.3 Caso 3: Repensar o cotidiano II**

O terceiro caso de estudo, embora tenha mantido o nome da atividade anterior, relacionado com a ideia de repensar o cotidiano, apresentou algumas atualizações no que respeita ao formato e diretrizes. A principal atualização foi deixar o formato das obras em aberto, ou seja, não circunscrito ao campo experimental do livro de artista.

O objetivo principal foi observar que relações são mantidas, que especificidades se perdem, e que atualizações surgem, quando se deixa indefinido o horizonte de materialização da obra. Esta alteração permitiu estudar diferentes direções do desenho com apropriação de processos autoetnográficos.

#### **5.3.1 Resumo do *workshop***

- Título: "Desenho e autoetnografia: a experiência do lugar"
- Data, localização e duração: 25, 26 e 27 de Outubro de 2017, na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, instituição onde está a ser desenvolvida a nossa pesquisa. Consistiu num programa de nove horas dividido, em três sessões de três horas.
- Participantes: dirigido aos alunos dos vários cursos e anos ministrados na instituição, com inscrições abertas em regime de atividade extracurricular. Participou um grupo de oito alunos, apenas um estrangeiro; composto por estudantes de licenciatura, mestrado e doutoramento, nas áreas de desenho, design gráfico e ilustração.
- Objetivos específicos: 1) investigar diferentes formas de relacionar desenho e autoetnografia; 2) refletir, através do desenho de memória, posições críticas relativamente à dimensão cultural, social e política de espaços específicos, partindo da experiência pessoal no lugar.

#### **5.3.2 Programa**

A primeira sessão, foi dedicada à exposição teórica dos fundamentos da pesquisa que dirigem o exercício prático; espaço para esclarecimento de dúvidas; e início de pesquisa de ideias.

A componente teórica do *workshop*, centrou-se na apresentação do desenvolvimento de *DA*, desde a sua criação em 2010 até 2017, interligando os referentes teóricos com a prática artística e mostrando como estava a ser relacionado o campo do desenho com a apropriação autoetnográfica.

Foi feita uma introdução ao conceito de autoetnografia, focado nas perspetivas de: Reed-Danahay (1997), Ellis & Bochner (2000); mas também na arte das "zonas de contacto" (Pratt, 1991) e autoetnografia visual (Gibson, 2013). Apresentou-se um resumo sobre as relações entre prática artística *site-specific* e etnografia (Coles, 2000; Foster, 1996b; Kwon, 2002), para enquadrar o âmbito da pesquisa. E ainda, uma contextualização do desenho de memória como exercício reflexivo e especulativo, no âmbito desenho contemporâneo (Burton & Dexter, 2005; Downs et al., 2007; Rattemeyer, 2013; Sawdon & Marshall, 2015).

As duas sessões seguintes conformaram o espaço para a produção e apresentação das obras.

### **5.3.3 Resultados**

Por ser uma atividade extracurricular, os participantes que se inscreveram no *workshop*, procuravam conhecer e desenvolver novas formas de pesquisa em desenho.

Pela primeira vez o conceito de autoetnografia era reconhecido por alguns dos estudantes; outros identificavam o contexto de produção de etnografia, no entanto, a relação (consciente) com a prática do desenho permanecia terreno inexplorado.

O desafio foi acolhido com interesse geral e todos os participantes produziram um ou vários trabalhos.

Para responder ao exercício a maioria dos estudantes escolheu como ponto de partida a cidade de Lisboa, definindo lugares ou espaços específicos com os quais mantêm uma interação quotidiana.

Duas participantes estabeleceram relações entre Lisboa e outras cidades internacionais onde viveram, para refletir sobre a diferença cultural e organização social.

Os temas explorados foram principalmente os fenómenos da gentrificação e expansão do turismo; a identidade cultural lisboeta e a interculturalidade.

O desenho foi trabalhado essencialmente na sua vertente figurativa, a partir da memória. Em contrapartida, duas alunas exploraram a abstração: uma para reconfigurar a experiência de desenhar etnograficamente (a partir do desenho à vista); outra aluna usou recortes para sintetizar formas e composições visuais da paisagem urbana.

Durante o exercício, a maioria dos alunos mostraram dificuldade em usar o desenho de memória, uma vez que detinham destreza no desenho à vista, mostrando reticências em sair da "zona de conforto". No entanto, o espaço de reflexão e introspeção que dirigia a atividade, revelou ser um aliado para libertar os constrangimentos técnicos prevaletentes.

No final do *workshop* a maioria dos participantes não apresentou um corpo de trabalho terminado. Embora existissem linhas de pensamento estruturante, os resultados produzidos, compostos por grupos de registos soltos, foram assumidos como esboços ou ideias em processo.

Apenas dois estudantes mostraram trabalho concluído, e nestes casos foram identificados como ilustrações e não como projeto ou obra de desenho.

### **5.3.4 Conclusões**

A correspondência autoetnográfica foi entendida pelos alunos, permitindo aos participantes explorar novas abordagens à prática do desenho, e interligar com a pesquisa e reflexão/autorreflexão sobre questões socioculturais.

No entanto, os resultados revelaram um problema geral, ao nível da estruturação do trabalho. A falta de diretrizes para a materialização e formalização final do exercício, levou a que os alunos assumissem o desenho apenas como esboço, pré-projecto ou ilustração.

Comparando com os casos de estudo anteriores realizados na ESAD e na FBAUP, onde foi proposta uma conexão com o do livro de artista, os estudantes não demonstraram dificuldade em estruturar um corpo de trabalho e apresenta-lo em forma de obra, ou exercício concluídos.

O fundamento do problema, não esteve relacionado com a exploração de processos autoetnográficos que ocupa a nossa investigação. Neste âmbito, o exercício mostrou, tal como nos *workshops* anteriores, que o uso do desenho como ferramenta expressiva,

seja figurativo ou abstrato, quando relacionado com formas de apropriação autoetnográfica contribui para o desenvolvimento de perspectivas críticas sobre temas com pertinência social e cultural. Todos os alunos, apresentaram e assumiram posições pessoais em relação aos temas explorados.

O problema, pode estar relacionado com questões de caráter mais geral, as quais, apontam para dificuldade, que ainda persiste, de assumir o desenho enquanto meio independente de produção, como referem Rattemeyer (2013) e Downs et al. (2007), nos volumes que analisam a produção do desenho no século XXI.

Para o âmbito da presente pesquisa, não deixa de ser um fator relevante. No entanto, é possível argumentar que os trabalhos produzidos durante o *workshop* na FBAUL podem ser assumidos como esboço, ou parte do processo de produção de projetos a serem concluídos ou aprofundados no futuro, uma vez que o tempo reduzido da duração da atividade não permitia a criação de propostas mais complexas.

## 5.4 Caso 4: Rethinking the everyday

Para terminar o programa de experiências práticas, decidimos criar um caso de estudo que focasse na relação entre desenho e autoetnografia, assumindo a autoetnografia enquanto exercício reflexivo e autorreflexivo sobre a experiência sociocultural, e o desenho como espaço criativo para conjugar reflexão crítica e subjetividade, sem, no entanto, estar relacionado exclusivamente com a produção de arte.

Contextualizado no final da investigação teórica e após conclusão do projeto *DA*, a organização do *workshop* resultou da necessidade de observar, de que forma a linguagem visual amplia a liberdade de expressão individual, principalmente quando estão em causa questões complexas sobre diferença e representação cultural.

Partimos da seguinte ideia base: o desenho com uma abordagem autoetnográfica, em oposição ao olhar etnográfico, desencadeia formas mais inclusivas de refletir e traduzir sobre a interculturalidade que permeia a experiência individual quotidiana na sociedade contemporânea.

### 5.4.1 Resumo do workshop

- Título: "Rethinking the everyday in the global contemporary"
- Data, localização, duração: 30 de Outubro de 2019, na Iwalewahaus - Centro de Arte Contemporânea Africana da Universidade de Bayreuth, com duração de uma sessão de quatro horas.
- Participantes: dirigidas a todos os alunos da Universidade de Bayreuth dos variados cursos e anos, relacionados, ou não, com a prática artística. Participaram apenas duas pessoas.
- Objetivos específicos: 1) reagir visualmente à questão: "De que forma a interculturalidade modifica, atualiza e expande a forma de olharmos para o quotidiano?"; 2) pensar o ato de desenhar como estimulador da criatividade individual; 3) relacionar desenho e pensamento autorreflexivo sobre questões fundamentais da sociedade atual.

### 5.4.2 Programa

O exercício compreendeu uma breve introdução teórica (trinta minutos) ao conceito de autoetnografia proposto no âmbito das teorias pós-colonialistas (Ellis & Bochner, 2000; Pratt, 1991; Reed-Danahay, 1997) e da apropriação autoetnográfica na arte tendo como exemplo o desenvolvimento do projeto *DA*, com foco no livro realizado em Maputo.

Foi selecionada uma imagem de *DA:Maputo* como ponto de partida para uma discussão e partilha de ideias sobre experiências interculturais.

Serviu também de base para abordar e discutir o seguinte assunto: a importância do uso de linguagens subjetivas (neste caso o desenho) na produção de propostas que permitem assumir a indefinição dos pensamentos e a incapacidade de respostas claras; pensar sobre a sua valorização na produção de resultados ambíguos, os quais, possibilitam múltiplos níveis de interpretação e formas de compreensão.

Os participantes tinham à disposição materiais de desenho e também revistas para o recorte de imagens e montagem de composições visuais.

### 5.4.3 Resultados

Apenas duas pessoas participaram no *workshop*, no entanto os resultados da experiência assumiram ser um contributo importante para pensar sobre prática do desenho e apropriação autoetnográfica.

Apesar não se assumirem como artistas, manifestaram interesse e experimentação pessoal pelas artes visuais. Aceitaram o desafio e optaram pelo uso do desenho.

Um dos participantes, de origem alemã, explorou a interculturalidade a partir da sua estadia prolongada num país do médio oriente; outro, de origem Sul-africana focou no confronto cultural a partir da sua vivência, em contexto de trabalho, por vários anos na Alemanha.

Ambos questionaram as suas próprias crenças culturais e libertaram os pensamentos para organizar, visual e simbolicamente, posições subjetivas e indefinidas sobre os assuntos explorados.

#### 5.4.4 Conclusões

No final do *workshop*, os participantes agradeceram a descoberta de uma nova perspectiva para relacionar prática artística e pesquisa sociocultural reflexiva.

Ao concluirmos o programa de *workshops*, podemos afirmar que o conjunto de casos de estudo mostrou que:

A) a experiência de trabalho com estudantes permitiu entender a pertinência do uso do desenho como forma de investigação do mundo exterior e interior, enquanto tradução subjetiva da experiência, e como exercício de autorreflexão.

B) A apropriação autoetnográfica na prática do desenho, relaciona desenho de memória, imaginação e formas de pesquisa, reflexão e autorreflexão sobre problemáticas socioculturais: pode ser pensado como exercício para o desenvolvimento do pensamento crítico individual.

C) O desenho explorado como ferramenta para estimular o pensamento crítico sobre a relação entre indivíduo e sociedade, é pertinente, mas não está disseminado dentro do contexto artístico acadêmico.

D) Refletir sobre questões sociais e culturais, através de linguagens subjetivas como o desenho, permite aceder a um espaço de liberdade e expressividade individual, que está para além do âmbito artístico.

*Parte III — Desenho e autoetnografia em  
DicionáriosDeArtista: um olhar retrospectivo*



## ***6. A dimensão autoetnográfica de DicionáriosDeArtista***

A presente pesquisa, foi desencadeada a partir do desenvolvimento prático de *DA*. Nos capítulos anteriores aprofundamos sobre modos de apropriação de processos autoetnográficos na forma de relacionar a prática artística com a investigação sociocultural, no contexto da arte contemporânea, tomando como foco o campo específico do desenho. Neste capítulo iremos abordar essa relação, especificamente no âmbito de produção de *DA*.

Enquanto projeto artístico, *DA* estabelece primeiramente uma correspondência com a etnografia, ao evidenciar um interesse, consciente, em pesquisar e analisar questões relacionadas com a dimensão sociocultural e diferença cultural em lugares específicos, com base na pesquisa de campo.

A relação que estabelecemos, entre desenho e pesquisa de campo, tem por base o uso da memória, reivindicado como forma de explorar um espaço para reflexão e sobreposição de referências. Expõe uma dimensão subjetiva, que se opõe à ideia de registrar com ordem e clareza, evidenciados no desenho à vista e defendido pelos antropólogos.

O processo de trabalho em *DA* privilegia o mundo pessoal e individual, a integração da criatividade, da autorreflexividade, a emotividade e a subjetividade, na forma de pesquisar e questionar a realidade social e cultural envolvente.

É pela dimensão explicitamente autorreferencial e subjetiva do projeto, mas também por conjugar interesse pela pesquisa etnográfica e autobiográfica, que foi estabelecida a apropriação autoetnográfica.

Tal como defende a artista Susan Hiller (Hiller & Einzig, 1996), assumimos que a apropriação de ferramentas da antropologia na prática artística envolve sempre uma distorção do uso original. *DA* adapta uma perspectiva autoetnográfica tendo como referência as contribuições de antropólogos que questionaram a autoridade etnográfica baseada no estudo do "outro" à luz das teorias pós-colonialistas, onde a investigação

sobre diferença e representação cultural passa a estar centrada na experiência do pesquisador/autor/artista enquadrada num contexto sociocultural específico e reconhecidamente transcultural.

Seguindo esta linha de pensamento, destacamos a perspectiva da antropóloga canadense Mary Louise Pratt (Pratt, 1991, 1994) sobre a autoetnografia como forma de mediação cultural, mas também a autoetnografia como forma de autoquestionamento e reflexividade crítica proposta por Deborah Reed-Danahay (Reed-Danahay, 1997, 2017); duas dimensões da pesquisa de campo que são ativadas no processo de produção dos desenhos que compõem os livros do projeto *DA*.

A produção de cada livro expressa diferentes formas de relação entre o autor e o *lugar* tendo como base localizações específicas, nomeadamente: Maputo, Caldas da Rainha, Xangai, Ålvik e Alentejo; influenciando também a forma como o desenho se estruturou enquanto linguagem para reflexão e tradução dessa ligação particular.

Este processo, implica uma prática que não passa por um registo direto do real e envolve uma dimensão: a) física, b) contextual, c) conceptual, d) reflexiva, e) ficcional; as quais contribuem para caracterizar a correspondência com a etnografia através da autoetnografia.

Passamos a especificar sobre as diferentes dimensões:

a) A dimensão física, tem que ver com a presença do autor no lugar onde é realizada a pesquisa de campo. O desenho é usado como meio para interpretar um arquivo de memórias sensoriais recolhidas durante as atividades diárias locais.

Em cada lugar específico, o quotidiano é observado e analisado a partir das relações interpessoais que são estabelecidas, a partir do uso dos espaços públicos e privados que permeiam as experiências pessoais ali vividas.

São usados, conscientemente, todos os sentidos para capturar registos dessas vivências, aliados a uma atenção detalhada e pormenorizada do mundo envolvente. O conjunto de anotações mentais das perceções visuais, sonoras, olfativas, táteis e gustativas, moldam a construção de arquivos de memória que são depois ativados no ato de desenhar.

b) A dimensão contextual a que nos referimos, está por seu lado, relacionada com o contexto específico que cada *lugar* propõe.

Não somente em termos do tecido social e tradição cultural locais, e o seu enquadramento nacional e internacional. Mas também, a situação em que o autor está inserido, influenciou as particularidades da relação que é possível estabelecer.

Cada *lugar*, propõe circunstâncias específicas, onde o autor é levado a enfrentar desafios individuais, os quais não têm só que ver com a localização geográfico em si, mas também, e principalmente, com o universo pessoal do artista.

Por outro lado, enquanto projeto multi-situado, ou seja, realizado em várias localizações, o desenvolvimento de *DA* vai agregando, envolvendo e sobrepondo novas camadas de significado que alteram, também, a experiência do autor com os diferentes *lugares* subsequentes.

c) Enquanto proposta de desenho, tem uma dimensão conceptual, no sentido em que o ato de desenhar está focado em traduzir ideias e reflexões do autor, valorizando o processo em detrimento da exploração técnica e do resultado visual.

Aproxima-se do que Laura Hoptman (2002) apelidou de "desenho projetivo", para caracterizar formas de traduzir visualmente ideias anteriormente pensadas e mentalmente trabalhadas. Propõe ainda questionar o desenho enquanto ferramenta de registo, para inscrever modos de pesquisa onde desenhar é uma forma particular de refletir sobre: identidade, mundo social e experiência transcultural.

d) A prática do desenho em *DA* integra, portanto, uma dimensão reflexiva, mas também autorreflexiva. As experiências vividas nas diferentes localizações são mentalmente confrontadas com conhecimentos, ideias e saberes adquiridos, estruturados a partir das vivências anteriores e nos outros *lugares*; conformando um exercício de análise crítica onde o autor sobrepõe e questiona o conjunto das memórias. O ato de relembrar através da memória concorre para estimular o tempo para reflexão.

e) A dimensão ficcional em *DA* é extremamente importante. Está principalmente relacionada com a forma de misturar criativamente pensamentos concretos com ideias

abstratas e imprecisas, que são espelhadas através do caráter ambíguo e impreciso das imagens. Ao convocar um espaço para reconfigurar a *experiência do lugar*, de forma conscientemente não coerente, espelha a vontade de criar um espaço de liberdade de pensamento, onde a apreensão de conhecimento assume ser um processo aberto e sempre incompleto. Ao estar enquadrado numa prática artística, a dimensão ficcional possibilita incorporar aspectos da subjetividade relacionados com a imaginação para sobrepor o real e o irreal, projetar mundos possíveis, ou simplesmente colocar questões a partir de outro ponto de vista.

Como síntese, podemos manifestar que a prática do desenho em *DA*, está vinculada a uma relação particular que é estabelecida entre o autor e o *lugar*. *Lugar* que define e agrega as especificidades territoriais do lugar, mas também culturais, sociais e políticas caracterizadas desde um ponto de vista pessoal e emocional.

As imagens produzidas, são inconstantes e complexas tal como a realidade que transmitem; representam muito mais do que o que é mostrado, e neste sentido, o seu significado é instável.

A dimensão autoetnográfica de *DA*, está associada a um processo de pesquisa realizado através do desenho, que parte de uma investigação pessoal *in situ* (no lugar) e assumidamente autorreferencial (*auto*) sobre determinados aspetos da cultura e sociedade (*etno*), usando a memória, a autorreflexão e a criatividade, para registar (*grafia*) a interpretação das experiências vividas.

Em seguida, iremos especificar sobre as diferentes formas de relacionar desenho e autoetnografia em *DA*, interligando o desenvolvimento do projeto com as referências teóricas pesquisadas.

## 6.1 Dicionários De Artista: Maputo



Figura 140 - Perspectiva geral de *DA:Maputo* (2011-2014)

O livro *DA:Maputo*, (ver Figura 140) apesar de ter sido produzido antes do início do programa de trabalho do doutoramento, tornou-se um dos principais referentes para o desenvolvimento prático e teórico da presente tese. Foi fundamentalmente a partir de uma reflexão aprofundada sobre a produção desta etapa do projeto, que a prática do desenho em *DA* passou a explorar, conscientemente, a autoetnografia como forma de pesquisa e mediação sociocultural, usando o ato de desenhar como exercício de autorreflexão e reflexão crítica.

Em *DA:Maputo*, o pensar pelo desenho e o ato de desenhar, foram usados como processos de mediação cultural. Ou seja, o exercício de observação detalhada que está inerente, foi usado como forma de apreensão dos novos códigos sociais e culturais que moldavam o novo contexto onde passei a viver e a estabelecer relações pessoais, profissionais e casuais.

O desenho feito à *posteriori* auxiliou também a criar um espaço de reflexão, onde pensar por imagens permitiu exorcizar as faltas de entendimento e criar mundos imaginários para as ultrapassar e conciliar. Neste sentido, a produção de *DA:Maputo* contribuiu para facilitar a integração na realidade moçambicana.

As alterações efetuadas na composição do livro, que levaram a uma organização mais concisa (cada imagem deveria ocupar dupla página), detalhada (atribuição de uma palavra para ilustrar a imagem) e objetiva (usar todas as páginas do caderno), repercutiu também, na forma de enfrentar os desafios de viver na capital de um país africano com um passado colonial diretamente ligado a Portugal.

Metaforicamente espelharam a procura de equilíbrio entre o reconhecimento das minhas raízes culturais e a vontade de atualizar todos os saberes adquiridos. O livro foi sendo construído lentamente, nutrido com experiências quotidianas, ampliando e aprimorando um elo particular com o *lugar*.

Em *DA:Maputo* a correspondência com processos autoetnográficos só foi consciencializada depois do livro estar terminado. A pesquisa de campo em Maputo, esteve principalmente relacionada com formas de mediação entre o autor e a sociedade, num ambiente de disparidade cultural.

Em 2014, no contexto das pesquisas sobre autoetnografia que ocuparam o início da investigação de doutoramento, tomaram relevância, a descoberta das propostas da antropóloga canadense Mary Louise Pratt (Pratt, 1991, 1992, 1994) sobre "a arte das zonas de contacto" e o estudo que realizou sobre o trabalho literário e gráfico de Guamán Poma. Pratt identifica a autoetnografia com formas de expressão híbridas, criadas a partir da pesquisa cultural autorreferenciada produzida por não antropólogos, como forma de estabelecer uma mediação entre várias culturas que se opõem, dando como exemplo o manuscrito produzido por Poma em 1615.

A componente gráfica de *DA:Maputo* mostrou uma relação de semelhança com os desenhos produzidos por Guamán Poma: por serem realizados a partir da memória, revelando um mundo imaginário atravessado por uma visão subjetiva e crítica sobre o espaço sociocultural e político onde está inserido o autor.

## 6.2 Dicionários De Artista: Caldas Da Rainha



Figura 141 - Página de *DA: Caldas Da Rainha* (2015)

*DA: Caldas Da Rainha* (ver Figura 141) é o primeiro livro produzido no contexto do doutoramento.

A pesquisa de campo em Caldas da Rainha foi motivada pela necessidade de investigar variações do uso da autoetnografia em *DA*, com o intuito de gerar novas questões para alimentar a pesquisa teórica e o desenvolvimento da nossa argumentação.

A produção de *DA: Caldas Da Rainha* propôs uma relação radicalmente diferente da experiência em Maputo. A pesquisa do *lugar* em Caldas da Rainha, esteve mediada por um confronto entre a memória da vivência nesse espaço, e a revivência dessas memórias, desencadeando um processo autorreflexivo, focado não só nas alterações propostas pelo progresso da cidade e do seu tecido social, mas também, evidenciando as alterações na forma pessoal de o viver, observar e questionar.

Tendo como referências a autoetnografia enquanto "etnografia doméstica" apontada por Reed-Danahay (1997) e "antropologia em casa" citada por Peter Collins e Anselma Gallinat (Collins & Gallinat, 2010), para caracterizar pesquisas onde o autor é nativo no espaço investigado, *DA: Caldas da Rainha* reinventa formas de inserção (após oito anos no estrangeiro) na sociedade e cultura portuguesa, a partir de uma investigação pessoal, que, apesar de se basear nas especificidades socioculturais da cidade, reflete um questionamento mais vasto sobre as raízes lusas que moldaram a minha educação. Neste enquadramento, as imagens produzidas, conotam a interferência das experiências vividas no contexto transcultural em Espanha, no Brasil e em Moçambique, na forma como o quotidiano em Caldas da Rainha é investigado e questionado.

O caderno escolhido para ser a base do livro: um exemplar dos os "cadernos diários" escolares dos anos 70, despoletou atenção por me recordar os cadernos que usava na primária. Outros fatores, evidenciam, ainda, uma ligação pessoal com este tipo particular de caderno: pertencem ao passado, mas são contemporâneos, pois existem ainda na atualidade; são frágeis, como o elo estabelecido ao longo dos anos com a cidade de Caldas da Rainha; são pautados, as linhas que trespassam todas as páginas, exibem marcas que pertencem à vida do caderno, configurando-se como elemento externo (embora permanente) ao mundo que foi adicionado nessas folhas, durante a produção do livro. Todas estas particularidades criaram uma relação entre o objeto, o qual faz parte de um determinado contexto, e os desígnios do meu uso pessoal num gesto de apropriação.

Uma das alterações consequentes e significativas em *DA*, foi o uso de papel fino, contrariando o uso comum de gramagens tendencialmente altas ou mesmo específicas para a prática do desenho.

A contaminação entre imagens, resultante da passagem da tinta de umas páginas para as outras, teve repercussões que influenciaram o desenvolvimento do trabalho. Ao alterarem involuntariamente os desenhos à medida que o trabalho avançava, espelhavam metaforicamente a relação com a vida, a sua irreversibilidade, fragilidade e a forma como o passado influencia o presente e o futuro.

A decisão de aproveitar a fragilidade do médium, esteve também relacionada com a vontade de evidenciar que as imagens fazem parte de um processo que transcende o desenho em si: cada imagem excedia o limite do espaço que ocupava, mas também os seus significados aparentes.

Estas novas particularidades do trabalho, contribuíram ainda, para reforçar a pesquisa e questionamento de novas formas de traduzir visualmente a dimensão reflexiva, subjetiva e autorreferencial do projeto. O que é evidenciado na escolha de eliminar do uso da palavra, intercetando as imagens.

O uso da palavra para acompanhar a imagem, é um recurso profusamente usado no "desenho etnográfico" contemporâneo, com o objetivo de clarificar as descrições visuais do mundo tangível. Disso são exemplo, tanto o trabalho desenvolvido por antropólogos-desenhadores, como também alguns cadernos de viagem dos amadores do registo à vista que integram o grupo internacional Urban Sketchers, anteriormente citados, os quais têm por base o desenho de observação ao vivo.

O desenho de memória explorado em *DA*, foi atualizado no sentido de excluir qualquer descrição textual, como forma de potenciar o espaço para reflexão e imaginação, transformando cada imagem em interpretações subjetivas de mundos possíveis, entre ficção e realidade.

Esta vertente da prática do desenho, convocou uma dimensão mais especulativa e crítica do que representativa, estabelecendo uma proximidade com as imagens produzidos por artistas cujos trabalhos foram relacionados com a autoetnografia.

### 6.3 Dicionários De Artista: Shanghai

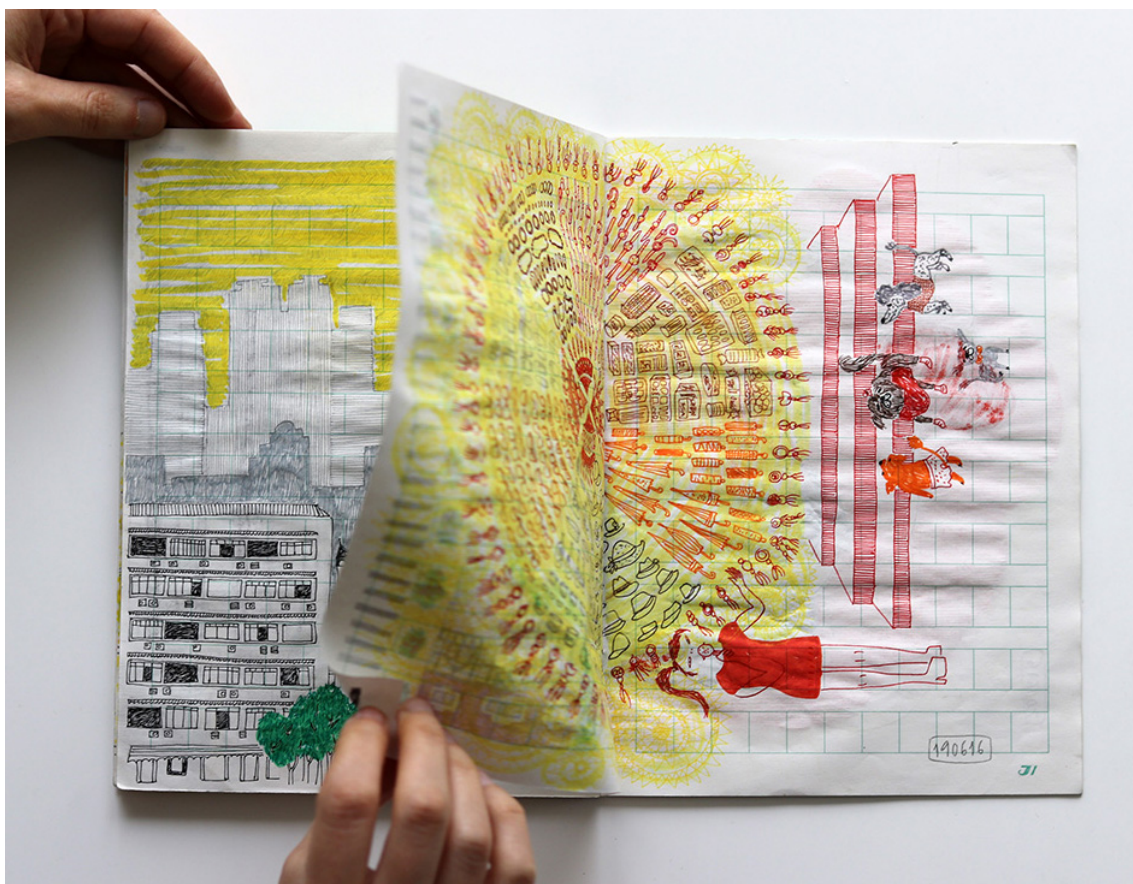


Figura 142 - Páginas de *DA:Shanghai* (2016)

A oportunidade de voltar a envolver-me numa cultura totalmente desconhecida, permitiu repensar e explorar o desenho enquanto forma de mediação transcultural. O livro foi produzido tendo como principal referência a experiência em Maputo, e pondo em prática as novas diretrizes do projeto *DA*.

A pesquisa de campo em Xangai teve um tempo limitado, com duração de três meses, configurando uma forma diferente de relação com o *lugar*.

Se por um lado, a pressão temporal dificultava qualquer possibilidade de conhecer e aprofundar hábitos sociais e culturais totalmente novos, por outro, o fato de *DA* tomar como base de pesquisa as atividades diárias e banais experimentadas na primeira pessoa, permitiu que o choque cultural e a necessidade de adaptação, criassem um questionamento e autoquestionamento convulso e prolífico.

Assumindo a superficialidade das experiências, no sentido de ilegitimidade para falar sobre o "outro cultural", o trabalho produzido em Xangai (ver Figura 142) centrou-se em mostrar o entendimento sobre esse novo mundo, desde uma perspectiva pessoal e criativa, subjetiva e crítica.

Excluir a palavra da imagem mostrou-se produtivo e eficaz, permitindo sobrepor diferentes camadas de significado sem necessidade de coerência, espelhando a falta de conhecimento que impossibilitava exprimir ideias claras.

O primeiro impacto na realidade chinesa, foi descobrir que estava impossibilitada de fazer uso da internet móvel como recurso para mapear e orientar-me na cidade, ou mesmo, para fazer traduções online desde o mandarim. As razões eram a minha própria condição económica que não permitia fazer as atualizações necessárias no equipamento e *software*. Como consequência, procurei formas alternativas de *experimentar o lugar*, numa cidade em que o inglês é uma língua (quase) desconhecida e onde o telefone móvel e a internet, são a ferramenta mais poderosa para gerir o dia-a-dia de qualquer cidadão.

Esta desvantagem, foi o motor para desenvolver uma forma diferente de viver o espaço urbano em Xangai, promovendo uma intercomunicação pessoal baseada na relação com os transeuntes e uso da intuição como gerador de direções e escolhas. Os recursos usados, foram: pesquisa remota; contacto pessoal; uso do desenho como linguagem para comunicar; interpretação e esboço de mapas físicos; planeamento com antecedência; e tentativa e erro *on-site*.

Neste enquadramento, a forma como vivi a cidade e observei as relações humanas, centrou-se num olhar sobre as diferenças sociais em termos de condições de vida e estratégias de sobrevivência.

A escolha de um caderno escolar, para as crianças aprenderem a escrever mandarim, como base para o livro, prende-se com as primeiras impressões na cidade. Designadamente: uma certa puerilidade, que parecia estar presente na forma como os jovens-adultos se vestiam e se relacionavam, espelhado também na vasta oferta de acessórios que iluminavam as lojas no centro da cidade.

Mais uma vez, as folhas finas iriam deixar fluir relações inesperadas entre os desenhos, num processo de descoberta, em paralelo com a exploração individual da cidade.

Xangai está qualificada como uma das cidades com maior densidade populacional do mundo. As ruas lotadas de gente; a língua indecifrável; os gadgets tecnológicos; as comidas irreconhecíveis; a segurança nas ruas; o baixo custo de vida; a arte contemporânea em todas as partes; a facilidade dos transportes; a poluição extrema; os edifícios imponentes; os anúncios luminosos e fluorescentes; os cheiros invasivos e não identificados; a fauna e flora exuberantes; a falta dos amigos; o calor estonteante e o frio do ar condicionado; o hotel suíço de cinco estrelas; o silêncio dos transportes elétricos; o consumismo exorbitante; os colegas estrangeiros; o céu cinzento sem nuvens: um mundo recheado de novos paradoxos.

O conjunto de desenhos que compõem *DA:Shanghai*, refletem sobre estas experiências.

Produzir um livro em Xangai permitiu revalorizar a experiência e reflexão transcultural, a partir de um olhar manifestamente estrangeiro.

A relação que é trazida em *DA:Shanghai*, entre autor, projeto artístico e lugar, reproduz a ideia de autoetnografia visual como arquivamento pessoal do mundo, proposta por Jade Gibson (Gibson, 2013), para mostrar que a cultura do "outro" é investigada dando foco na procura pessoal de autoquestionamento sobre a ligação do artista com o lugar, e não sobre o espaço do "outro".

Esta forma alternativa e disruptiva de trabalhar sobre a dicotomia entre o "eu" e o "outro" através da autoetnografia, no contexto da produção artística, foi também reconhecida por Nzewi (Nzewi, 2017), para identificar processos de pesquisa cultural e social, onde o universo particular do artista toma relevância na maneira de estruturar o projeto.

Ambas as referências acima descritas, demonstram formas de compreensão da apropriação da autoetnografia na prática artística, a partir das quais é possível estabelecer relações com *DA*.

#### 6.4 Dicionários De Artista: Ålvik

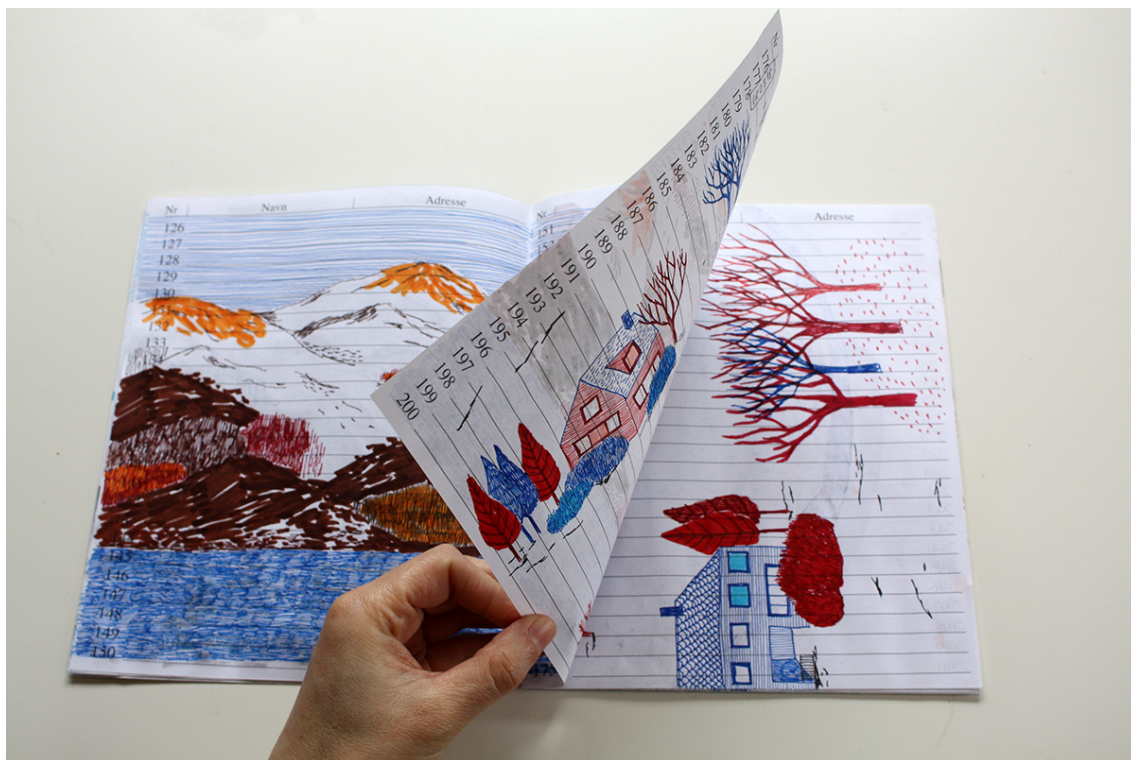


Figura 143 - Páginas de *DA:Ålvik* (2018)

A bolsa para residência internacional de artistas no centro *Kunstnarhuset Messen* em Ålvik na Noruega, concedeu a possibilidade de criar um novo livro.

Apesar de ser o meu primeiro contacto com a cultura norueguesa em território escandinavo, desenhando um enquadramento de pesquisa transcultural próximo dos processos desenvolvidos para a produção de *DA:Maputo* e *DA:Shanghai*, a pesquisa de campo em Ålvik veio desafiar as experiências anteriores, propondo repensar e refletir, novamente, sobre as bases do projeto.

Tal como em Xangai, existia um constrangimento de tempo com três meses de duração, impondo a organização de um programa e ritmo de trabalho que tornassem o trabalho exequível. Por outro lado, o cruzamento entre as especificidades do *lugar* e o momento de estadia na Noruega, divergiram totalmente do enquadramento da pesquisa na China, propondo uma forma significativamente diferente de explorar o novo contexto sociocultural local.

Ålvik é uma pequena aldeia situada num sítio recôndito de um dos maiores fiordes da Noruega, e a pesquisa de campo teve como pano de fundo os escuros meses de inverno nórdico. Partindo do princípio que *DA* assume ser uma obra em constante desenvolvimento, tanto na dimensão prática como no âmbito da reflexão teórica que lhe está vinculada, foi com entusiasmo redobrado que foi acolhida a oportunidade de "experimentar-me" no novo enquadramento.

Pelas condições particulares de produção do livro, a frase criada para servir de diretriz, ou título, foi: "uma espécie de hibernação", denotando a redução da vida quotidiana ao essencial. No entanto, essa preposição conota também um exercício autorreflexivo mais profundo e ponderado (no sentido de tempo disponibilizado para reflexão) sobre a prática do desenho e a dimensão autoetnográfica do projeto.

O reduzido número de população local; a inexistência de espaços de sociabilização; as longas noites; os dias com três horas de luz; o frio extremo no exterior; a natureza imponente e exuberante; o custo de vida exorbitante; a casa aquecida; o pequeno grupo de colegas estrangeiros; a urgência em iniciar a escrita da tese; a luz brilhante do sol refletida pela neve; o silêncio do fiorde; o tempo para introspeção: estas foram algumas das características e sensações que mediaram a pesquisa de campo e potenciaram a relação com o *lugar*.

Pela primeira vez, o vínculo com o espaço local foi estabelecido primordialmente a partir de um contacto de proximidade com a natureza e as condições físicas do lugar, em detrimento das relações interpessoais que habitualmente medeiam a vida quotidiana.

Em *DA:Ålvik* (ver Figura 143) foi dada relevância às condições geográficas locais, as quais moldam o clima e a paisagem natural, e conseqüentemente, a paisagem urbana; mas também a sua repercussão nas formas de estar em sociedade e na construção dos hábitos e tradições culturais.

Esta reflexão foi também alargada ao contexto da minha terra natal, conduzindo a uma revisitação e questionamento das minhas raízes culturais, para pensar como essa influência se manifesta na forma como foi estruturada a base da minha individualidade.

A calma e o silêncio da vida quotidiana em Ålvik, e o contacto com a natureza, ampliaram a relação com dimensões mais subtis da experiência individual, propondo tempo para observar e refletir sobre como os pequenos gestos quotidianos e rotinas

personais (que temos como adquiridos) eram alterados, questionados e atualizados, num processo de metamorfose, que passou sobretudo pela necessidade de adaptação ao novo lugar. Este espaço de autoquestionamento, esteve também presente em todas as pesquisas de campo anteriores, no entanto, somente em *Álvik* se torna plenamente consciente e foi assumido como foco de reflexão.

Os desenhos, espelham esse exercício reflexivo de introspeção ao ampliar o olhar crítico sobre as minhas próprias crenças e convicções, permitindo considerar a sua destabilização como benigna.

O projeto *DA* passou a ter um cunho mais político, a partir de uma reflexão mais perspicaz sobre o quanto as questões socioeconômicas e de geopolítica de cada país, influenciam os nossos hábitos de consumo, escolhas individuais e formas de sociabilização.

No livro *DA:Álvik* foi dada ênfase à consciência do papel do corpo físico como mediador da experiência entre mundo pessoal e contexto sociocultural, instaurando uma dimensão performativa no processo de pesquisa de campo, com influência significativa na interpretação reflexiva da experiência.

Tomando como referência a perspectiva de Tami Spry (2001, 2016) sobre *performative autoethnography* (autoetnografia performativa), reconhecemos que o corpo foi disponibilizado como matéria sensível que interferiu na construção de uma narrativa crítica e autocrítica. A qual, foi criada a partir da interação no ambiente cultural e social, influenciada pela subjetividade e pela emotividade.

Em *DA* a performatividade estendeu-se também ao ato de desenhar, visto como forma de revelar conhecimento e interpretação da experiência. Seguindo a linha de pensamento de Alex Ashton (Ashton, 2014) e Lynn Imperatore (Imperatore, 2016) sobre a prática do desenho como reconfiguração da experiência vivida, reconhecemos que desenhar a partir da pesquisa de campo, possibilitou alcançar ainda outras camadas de percepção e sensibilidade, interferindo, positivamente, na forma de tradução das experiências individuais.

*DA:Álvik* apresenta um trabalho mais concentrado e maduro, a partir do qual, é possível perspetivar um número infinito de contextos socioculturais (com proximidade

cultural ou não) como base para explorar formas pessoais, autorreflexivas e criativas de pensar a diferença cultural na contemporaneidade global.

## 6.5 Dicionários De Artista: Alentejo



Figura 144 - Vista geral de *DA:Alentejo* (2017-2019)

*DA:Alentejo* ( ver Figura 144) é o livro que finaliza *DA*.

Conforma um trabalho singular dentro das particularidades que caracterizam as várias pesquisas de campo que compõem o projeto. Nomeadamente, porque: 1) foi criada durante três anos, construída a partir das visitas familiares a Aljustrel, e parte da obra em simultâneo com *DA:Álvik*, ou seja, a partir de uma pesquisa de campo fragmentada; 2) ao ser o último livro produzido, contém todas as referências e questões trabalhadas anteriormente; 3) mas também, porque ao tratar-se de uma pesquisa que tem por base uma reflexão sobre as minhas raízes culturais, torna consciente a influência dessa base cultural, na forma como foi trabalhada a diferença cultural no processo de produção dos livros anteriores.

Estas particularidade possibilitaram não só a criação de um encadeamento concetual mais claro entre as várias partes do trabalho, como também um espaço de reflexão final.

Em *DA:Alentejo*, foram reexaminadas as experiências vividas na aldeia onde cresci, mas onde sempre me senti estrangeira, para confrontá-las com uma visão particular sobre Aljustrel e a região do Baixo Alentejo, na atualidade.

Aljustrel é uma pequena vila mineira, situada no Baixo Alentejo e onde ainda vivem os meus pais. Tal como toda região é um território culturalmente rico, luminoso, silencioso. Mas também esquecido e fechado ao mundo.

De certa forma, a pesquisa de campo levou-me a criar a minha própria versão de Aljustrel, que eu designei de Alentejo: um lugar discursivo que reúne todos os meus apegos particulares a Aljustrel, à casa dos meus pais e às memórias das diferentes vivências na região.

Tal como foi anteriormente referido, ao contrário dos outros livros, os desenhos não foram realizados no local de pesquisa de campo, mas sim, de forma fragmentada em diversas localizações, partindo de reflexões sobre as memórias das experiências vividas no Alentejo. Estabelece semelhanças com o trabalho produzido em Caldas da Rainha, por centrar-se no confronto entre as reflexões sobre o conjunto de vivências passadas e as vivências presentes, reconfigurando visualmente os significados dessas experiências.

*DA:Alentejo* tem um cunho mais biográfico e crítico do que os trabalhos antecedentes.

Foi dada relevância ao lado biográfico: centra-se numa pesquisa e análise sobre a minha raiz cultural e na análise sobre como essa matriz vai sendo desafiada e adaptada, através das experiências vividas nos diferentes *lugares* que compõem o projeto.

Propôs um olhar mais crítico: integrou todo um trabalho de procura e questionamento sobre formas de "experienciar-me" em vários contextos socioculturais, ampliando o espetro de análise reflexiva e autorreflexiva sobre a relação entre o autor e o *lugar*, relacionados com a identidade, diferença e representação cultural.

## ***7. Exposição do projeto artístico***

### **7.1 A relação com o público**

Pensar em formas de expor *DA*, é, em certa medida, pensar em maneiras de intensificar a experiência do público e potenciar a produção de significados.

Formalmente, *DA* foi pensado para ser uma proposta artística manifestamente visual, mas também tátil.

Os cadernos que lhe deram suporte, e os livros de artista enquanto resultados materiais do processo de trabalho, são desde logo objetos para ver, para tocar e explorar, num gesto quase privado. *DA* assumiu esses aspetos do projeto, os quais contribuíram para que se prestasse a ser materialmente partilhado.

As marcas de quem manuseou os livros, foram integradas como parte do desenvolvimento do trabalho, dotando-o de uma marca humana que não se cingiu à performatividade do autor durante o processo de criação.

A fragilidade das folhas e dos cadernos em si, conferiram uma dimensão efémera aos livros, que nos interessava também explorar enquanto objeto manipulável. Dimensão essa que foi sendo alterada, também, através da relação com público.

Os livros tornaram-se propositadamente objetos instáveis na sua materialidade, refletindo a impermanência do mundo que o trabalho propôs traduzir. O desenho como forma de reflexão, foi assumido como um processo em aberto, mais próximo do devaneio. Ao ser partilhado com o público, possibilitou ampliar os seus possíveis significados.

A riqueza cromática dos desenhos, incentivaram estimular a observação cuidada e a criação de leituras que transcendem o nível superficial da composição visual. Através da apresentação de imagens que resistem a interpretações simples e desorganizam a ordem natural do mundo tangível, *DA* invocou um espaço para indagação individual, permitindo a procura de significados exclusivos. Esse convívio privado com os desenhos foi potenciado através do ato de folhear os livros de artista.

No entanto, enquanto projeto que envolveu várias etapas, questões e reflexões, *DA* não se restringiu às imagens inscritas na materialidade dos cadernos. Para ampliar a experiência do público, foi importante pesquisar e estudar as diferentes dimensões que poderiam ser reveladas e desencadeadas a partir do encontro com o espaço expositivo.

## 7.2 Experiências expositivas

Durante o processo de desenvolvimento de *DA*, foram realizadas pequenas mostras ao público: 1) participação na 9ª edição das Galerias Abertas; 2) participação na exposição *Em Linha*; e 3) participação na sessão de *open studio* na KHMessen.

Estas experiências conformaram etapas importantes para: a) analisar o impacto com o público; b) ensaiar possibilidades expositivas; c) produzir reflexões sobre os possíveis significados do trabalho; d) estabelecer relações entre a pesquisa teórica e a investigação prática; e) e ainda gerar diretrizes para o seguimento do trabalho.

### 1) *Galerias Abertas*

Em abril de 2015, o ano curricular do curso de doutoramento, *DA* foi pela primeira vez mostrado durante a "9ª edição das Galerias Abertas", na FBAUL.

Tendo como foco o livro produzido em Maputo, foi apresentada uma projeção em médio formato (aproximadamente 70 x 50 cm) que exibia as páginas do caderno em sequência. Os livros produzidos no Brasil, em Bilbao e em Maputo foram dispostos numa mesa, dando ao público a possibilidade de manuseamento.

Um texto acompanhou a instalação para contextualizar o trabalho dentro do programa de doutoramento, no qual foi apresentada uma lista das palavras que acompanhavam as imagens que figuram em *DA:Maputo*. A lista, continha uma pequena explicação sobre as imagens correspondentes.

O fato das imagens terem sido ampliadas em formato de projeção, criou um impacto positivo no público. Tal como a disponibilidade para tocar e folhear os livros.



Figura 145 - Vista da instalação do projeto *DA* na exposição *Em Linha* (2017)

## 2) *Em Linha*

Em novembro de 2017, o projeto *DA* integra a exposição *Em Linha*<sup>110</sup> na galeria Bessa Pereira, em Lisboa. A exposição esteve integrada no programa da primeira edição do colóquio "Expressão múltipla. Teoria e Prática do Desenho", organizado dentro do programa de doutoramento em Belas Artes/Desenho da FBAUL, realizado nos dias 24 e 25 de novembro.

A exposição *Em Linha* inaugurou dia 23 de novembro mostrando exclusivamente obras de desenho.

*DA* foi apresentado através de uma instalação contendo sete desenhos (ver Figura 145). Cada desenho correspondia a uma dupla página selecionada dos livros produzidos em Salvador da Bahia, Bilbao, Maputo, Alte, Caldas da Rainha, Alentejo e Xangai.

Os livros foram montados na parede, sem moldura ou qualquer proteção, não estando disponíveis para serem manuseados. A proposta expositiva não revelava a totalidade das imagens que cada livro contém, nem propunha a leitura do projeto como um todo.

Não foi possível apresentar o processo e conceito do trabalho, no entanto, *DA* resistiu à perda de significado: mostrou versatilidade para ser enquadrado em narrativas expositivas consideravelmente diferentes das que fundamentaram a proposta.

Explorar um contexto diferente para expor o trabalho, permitiu, ao público e também ao autor, fazer leituras a partir de pontos de vista que não estavam considerados como prioritários, e neste sentido, a exposição *Em Linha* permitiu dar relevância aos aspetos plásticos, técnicos e expressivos do desenho.

---

<sup>110</sup> A exposição *Em Linha* contou com a curadoria de Juan Gonçalves, estudante de mestrado em Crítica, Curadoria e Teorias da Arte na FBAUL foi convidado pela organização do colóquio Expressão Múltipla para fazer a curadoria da exposição. Participaram os artistas Beatriz Manteigas, Filipa Pontes, Jorge Caseirão, Salmo Dansa, Inês Garcia, Alexandre Guedes, Klaus Reis, Aline Basso, Fábio Cerdera, Vinicius Gomes, Miguel Duarte, Natacha Antão, Luísa Arruda, Artur Ramos, Pedro Oliveira e José Maria Lopes, os quais fizeram também parte do programa comunicações do Expressão Múltipla

### 3) *open studio* na KHMessen

Em março de 2018, no final da residência de artista no Kunstnarhuset Messen em Ålvik, foi realizado um *open studio* com o objetivo de mostrar os trabalhos produzidos durante a residência. *DA* ocupou uma das salas do edifício apresentando uma instalação que integrou *DA:Maputo*, *DA:CaldasDaRainha*, *DA:Shanghai*, *DA:Alentejo* (ainda em processo) e *DA:Ålvik* (ver Figura 146).

Para além dos livros, a instalação contou também com a mostra de dois cadernos de esboços que acompanharam a produção de *DA:Ålvik*, e o conjunto dos riscadores usados para produzir os desenhos: cerca de oitenta canetas de gel e de feltro de diferentes cores e espessuras.

Os livros estiveram disponíveis para manipulação do público e foram expostos em dois núcleos: o primeiro composto pelos livros produzidos em Maputo, Caldas da Rainha, Xangai e Alentejo. O segundo, pelo livro produzido em Ålvik, acompanhado pelos cadernos de esboços.

As canetas foram dispostas numa linha horizontal diretamente na parede, organizadas a partir de uma gradação cromática pré-definida.



Figura 146 - Visionamento dos livros de artista *DA:CaldasDaRainha* e *DA:Maputo* durante o *open studio* no Kunstnarhuset Messen em Ålvik, na Noruega (2018)

A escolha de expor o material de trabalho (as canetas e os livros de esboços) propunha partilhar com o público o espaço reservado do autor e evidenciar a ideia de trabalho em processo. A disponibilização dos cadernos de esboços, contribuiu também para a evidenciar o espaço de reflexão que caracterizou a prática do desenho no projeto.

Permitir a manipulação dos livros, criou uma aproximação com o público, despoletando a partilha e discussão de ideias sobre os desenhos e sobre o trabalho em geral.

### 7.3 Mostra final: *A Experiência do Lugar*

Em 2019, a realização de *A Experiência do Lugar*, em Maputo, possibilitou pesquisar novas formas de partilhar o trabalho com o público, mas também, enquanto autor, criar um espaço para reflexão e análise retrospectiva do processo de desenvolvimento de *DA*. A exposição final, foi assumida como um desafio para amplificar visual e sensorialmente o resultado do trabalho.

*A Experiência do Lugar* foi o nome da obra de instalação apresentada na exposição *Desarmonia Fluente*<sup>111</sup> realizada na galeria da Fortaleza de Maputo, na capital de Moçambique entre os dias 31 de julho e 31 de agosto de 2019 (Figura 147).



Figura 147 - Detalhe da entrada da exposição "Desarmonia Fluente" em Maputo, 2019

---

<sup>111</sup> *Desarmonia Fluente* contou também com a obra de instalação '*Coisas' Entre Linhas* do artista Jorge Dias, nos espaços exteriores da galeria.

Jorge Dias (1972) é artista, curador e crítico de arte moçambicano, atualmente diretor do Centro Cultural Brasil-Moçambique em Maputo. Participa internacionalmente em exposições e projetos artísticos na área da escultura e instalação. Vive e trabalha em Maputo

O título: *A Experiência do Lugar*, está diretamente relacionado com a forma como a prática do desenho em *DA*, foi associada a um exercício crítico, reflexivo e autorreflexivo, de tradução das experiências quotidianas nas várias localizações. Designa um sistema de interpretação pessoal da relação com o *lugar*, onde foram misturados livremente, e de forma consciente: registos de memória sobre a pesquisa de campo; referências transculturais anteriores, relacionadas com experiências noutros lugares e também com a raiz cultural do autor; e imaginação.

Se por um lado a pesquisa sobre desenho e modos autoetnográficos foi sendo integrada no trabalho durante a produção, aperfeiçoando conceptual e formalmente o projeto. Por outro lado, a partilha do resultado desse processo com o público, intencionou criar um espaço imersivo, sensorial e provocador (no sentido de gerar questões), afastando qualquer necessidade de explicar ou documentar a dimensão investigativa.

Enquanto exercício expositivo, permitiu explorar meios de subjetivação da experiência, com o intuito de aumentar a proximidade do público com o trabalho exposto.

Maputo é a cidade onde foi produzido o livro que assumimos como principal referência para o desenvolvimento da presente investigação.

O convite, lançado pelo artista e curador Jorge Dias, para expor em Moçambique, foi acolhido com entusiasmo. Não somente por ter sido o "palco" da primeira pesquisa de campo, mas também, porque permitiu estudar a receção da obra num contexto não-europeu, e onde o livro de artista é ainda uma novidade enquanto género artístico.

*DA* foi exposto num formato ampliado, através de uma instalação que integrou os livros de artista e incluindo também: objetos com significado pessoal e coletivo, matérias vivas, fotografias do arquivo pessoal, som e vídeo; mostrando um processo de produção, desenvolvido ao longo de quase uma década.

Na instalação *A Experiência do Lugar* o ponto central é o projeto *DA*.

A instalação, integrou a construção de núcleos, os quais foram organizados em espaços dialogantes entre si, propondo uma rede invisível de linhas para ligar as diferentes áreas.



Figura 148 - Vista geral da instalação *A Experiência do Lugar* (2019)

A energia dos desenhos que "habitam" os livros de artista, foi misturada com resíduos da presença física e emocional do autor provenientes dos diferentes sítios onde foram realizadas as pesquisas de campo. Os desenhos "transpiraram" para fora do espaço dos cadernos, propondo ao público criar relações com elementos ligados ao universo de produção dos livros de artista, e possibilitando a criação de novas interpretações.

*A Experiência do Lugar* ocupou duas salas contíguas:

A primeira sala, apresentou uma projeção de vídeo, mostrando, em grandes dimensões todos as imagens que constam nos livros de artista apresentados, seguindo uma sequência cronológica, com início no trabalho realizado em Maputo. A ampliação das imagens através da projeção em grande formato (200 x 120 cm), possibilitou uma experiência de proximidade com os detalhes dos desenhos.

A segunda sala, continha uma instalação de vários objetos e som, disposta em cinco núcleos. Cada núcleo apresentou respetivamente os livros produzidos em: 1) Maputo; 2) Caldas da Rainha; 3) Xangai; 4) Ålvik; e 5) Alentejo.

Os núcleos foram definidos por um espaço centrado no livro de artista a ele associado.

Nesta segunda sala, os livros de artista encontravam-se entreabertos, prestando-se a ser folheados pelo público, permitindo reencontrar as imagens visionadas na primeira sala, mas também, de serem criadas relações com os objetos circundantes ( ver Figura 148, Figura 149, Figura 150 e Figura 151).



Figura 149 - Vista geral de *A Experiência do Lugar* (2019)



1) O núcleo dedicado ao trabalho realizado em Maputo, apresentou um conjunto de objetos composto por: um espelho, papaias verdes, capulanas (tecidos estampados tradicionais), farinha de milho e restos de cabelo trançado.

Todos os objetos tinham significado pessoal, no entanto, pelo fato de deterem também valor cultural, permitiram estabelecer uma relação com o imaginário coletivo. A forma como estavam dispostos, representava uma maneira subjetiva de interpretação da cultura local, que assumia a minha condição de estrangeira. O conjunto de objetos, juntamente com o livro de artista, traduziram um exercício pessoal de integração e compreensão das particularidades da sociedade e cultura moçambicana.



Figura 152 - Detalhe de *A Experiência do Lugar* (2019)



Figura 153 - Detalhe do núcleo dedicado a *DA:Maputo* na instalação *A Experiência do Lugar* (2109)

2) O núcleo para apresentar *DA:CaldasDaRainha* (Figura 154), compôs-se de uma instalação apresentando: o livro de artista; um conjunto de plantas e panos de limpeza encharcados em água. As plantas e os panos foram regados diariamente até ao final da exposição. A água, que escorria propositadamente para o chão, funcionava como um desenho que era construído à medida que o público transitava pela exposição e involuntariamente arrastava consigo os restos de água. Esta linha efêmera criava uma ligação entre os vários núcleos da exposição. A acumulação de humidade nas plantas e nos panos molhadas, representavam, metaforicamente, as dificuldades de readaptação ao lugar (e ao país), ampliando as várias reflexões propostas nos desenhos criados para *DA:CaldasDaRainha*.



Figura 154 - Detalhe do núcleo dedicado a *DA:CaldasDaRainha*, na instalação *A Experiência do Lugar* (2019)

3) O núcleo correspondente ao livro de artista produzido em Xangai (ver Figura 155), integrou: *DA:Shanghai*; reproduções do livro fotocopiadas a preto e branco; papel brilhante; arroz; e pequenos brinquedos de peluche e plástico. Os vários objetos espelhavam a ligação superficial com a cultura chinesa e o impacto do choque cultural, fortalecendo as sensações exploradas através dos desenhos criados durante a estadia na China.



Figura 155 - Detalhe do núcleo dedicado a *DA:Shanghai*, na instalação *A Experiência do Lugar* (2019)

4) O núcleo dedicado a Ålvik (ver Figura 156 e Figura 157) e à experiência na cultura rural norueguesa, mostrou: o *DA:Ålvik* rodeado por uma série de três fotografias a preto e branco da paisagem local; uma fotografia ampliando o mar do fiorde; um conjunto de pedras de tamanho reduzido e um ramo de árvore, recolhidos

em Ålvik. Integrou também um ficheiro de áudio, ampliando o eco de sons de gaivotas, gravado localmente durante a residência de artista. O ficheiro de áudio estava disponível ao público através de auscultadores individuais.

O conjunto dos vários objetos, espelhavam a dimensão subjetiva da vivência no magnífico ambiente dos fiordes, expondo também a impossibilidade do público para aceder às particularidades dessa experiência. Esta relação tem correspondência com os desenhos criados em Ålvik, onde transparece a dificuldade de aproximação à cultura local e a conseqüente aproximação aos detalhes da paisagem e gestos pessoais quotidianos.



Figura 156 - Detalhe do núcleo dedicado a *DA:Ålvik*, na instalação *A Experiência do Lugar* (2019)



Figura 157 - Detalhe do núcleo dedicado a *DA:Álvik*, na instalação *A Experiência do Lugar* (2019)

4) O núcleo reservado para apresentar o trabalho sobre o Alentejo, ocupava o espaço de maior dimensão, espelhando a importância atribuída ao mesmo.

Para além do livro *DA:Alentejo*, o espaço mostrou: um conjunto de casinhas alentejanas minúsculas feitas em barro; uma vela; uma fotografia do céu de Aljustrel; um pão alentejano; pedras de pirite alentejana da mina de Aljustrel; um espelho; e um ficheiro de áudio contendo o "hino dos mineiros" de Aljustrel (ver Figura 158, Figura 159 e Figura 160).

Todos os objetos apresentados tinham significado especial e pessoal, relacionados com o meu passado em Aljustrel e origem alentejana, mas também, valor cultural local evidente.

O som do "hino dos mineiros", foi reproduzido em modo repetido e ocupou toda a exposição: atuou como elemento de ligação entre os vários espaços, espelhando o peso da gênese cultural como principal influência na maneira de pesquisar sobre representação e diferença cultural, que é transversal ao projeto *DA*.



Figura 158 - Detalhe da instalação *A Experiência do Lugar* (2019)



Figura 159 - Detalhe do núcleo dedicado a *DA:Alentejo*, na instalação *A Experiência do Lugar* (2019)



Figura 160 - Detalhe do núcleo dedicado a *DA:Alentejo*, na instalação *A Experiência do Lugar* (2019)

A instalação *A Experiência do Lugar* propôs ampliar a obra *DA* através da produção de uma rede invisível de fragmentos com significado pessoal, para traduzir reflexões sobre a impermanência da identidade, a inconsistência da tradição e o poder do devaneio, os quais, sintetizam dimensões da pesquisa que se tornaram claras com a produção da exposição, ao proporcionar reflexões a partir de um olhar distanciado sobre o processo de desenvolvimento de *DA*.

*A Experiência do Lugar*, ao transcender o espaço material dos livros de artista, evidenciou também uma vontade de deixar o projeto em aberto, permitindo um processo contínuo de atribuição de sentido e intenções. Neste enquadramento, também todas as leituras e interpretações do público são válidas. As questões despoletadas, fizeram e fazem parte do significado inconstante da proposta.



## *Considerações finais*

O desenvolvimento da investigação a partir do projeto *DA*, a fonte primordial do presente trabalho, contribuiu não só para ampliar o entendimento sobre a nossa prática artística, mas, sobretudo, para desencadear e estabelecer ligações importantes com questões teóricas e práticas, seguindo o objetivo de pesquisar sobre apropriação autoetnográfica no âmbito do desenho contemporâneo.

A nossa análise da apropriação da autoetnografia no domínio da arte foi conduzida na perspectiva de aproximar a abordagem autoetnográfica ao fazer artístico num âmbito interdisciplinar. Assume-se conscientemente uma distorção do sentido original da autoetnografia enquanto método das ciências sociais, com critérios de investigação pré-determinados, para passar a ser olhada com um processo de pesquisa, questionamento e autoquestionamento sobre determinados aspetos da complexidade social e cultural do mundo contemporâneo, desencadeado no contexto da produção artística.

A partir do estudo das relações entre as áreas da arte e antropologia contemporâneas, foi possível enquadrar o surgimento da autoetnografia no contexto de desenvolvimento de formas experimentais de inclusão da dimensão reflexiva, subjetiva, criativa e emotiva no trabalho antropológico.

De forma idêntica, no campo da produção artística, nomeadamente a arte com apropriação etnográfica produzida desde o final do século XX, constatou-se uma valorização e reivindicação de posições individuais e subjetivas, próprias da criação artística, na forma como são interpelados temas e metodologias emprestados da antropologia.

Observou-se ainda que, nessas abordagens, a experiência individual e familiar do artista prevalece como base para desencadear o processo criativo e investigativo sobre determinadas problemáticas sociais e culturais. É precisamente este aspeto que é sublinhado para salientar a proximidade com a autoetnografia.

Identifica-se na correspondência autoetnográfica uma base comum com a apropriação etnográfica, nomeadamente na relevância dada à pesquisa de campo, à importância da presença do artista no local de produção da obra, e um comprometimento com as questões sociais, culturais e políticas locais; fatores também evidenciados em propostas de arte *site-specific*, pela ligação que é estabelecida entre artista, obra e lugar. Essa correspondência distingue-se do trabalho de raiz etnográfica, pelo reconhecimento e valorização da dimensão pessoal, subjetiva, emocional e ficcional das propostas artísticas, passando o foco do trabalho a estar centrado na relação do artista *com* os "outros" e não somente *nos* "outros".

O estudo aprofundado no âmbito do desenho revela, no contexto atual, um crescente número de artistas comprometidos em expor posições críticas e análises individuais sobre diferença e representação cultural. Exemplos variados que usam a linguagem do desenho, pelas características de ambiguidade e multiplicidade de leituras que lhe são inerentes, contribuem para gerar perspectivas que, tanto propõem interpretações conciliadoras do mundo, como contrapõem propostas a poderes e lógicas instituídos.

Os contributos da recente "viragem gráfica" na antropologia permitem destacar os elementos que caracterizam a tipologia do desenho com correspondência autoetnográfica, a partir de uma relação comparativa com as variações da tipologia do desenho etnográfico contemporâneo. Ambas as tipologias partem de uma linguagem autográfica (que é própria do desenho) e manifestam traduções particulares sobre a realidade tangível a partir de um olhar ativo sobre aspetos específicos da realidade social e cultural representadas. Contudo, por oposição, a importância dada ao processo, e a valorização da memória, da dimensão ficcional, do devaneio e da metáfora visual que prevalecem no tipo de desenho que relacionamos com a autoetnografia, distanciam-se do foco dado aos resultados no âmbito do desenho de tipo eminentemente etnográfico, caracterizado também pela valorização da dimensão documental, de registo direto e de testemunho.

Apesar da apropriação, das semelhanças e diferenças, convém sublinhar a clivagem nos objetivos, meios e métodos entre arte e ciência. Os modos de descrição do "mundo" são diferentes. A análise do contexto da arte contemporânea permite-nos constatar que o artista que se apropria da antropologia, usa livremente ferramentas da

etnografia para pesquisar sobre as questões que lhe importam aprofundar; não aspira a aproximar-se do antropólogo. A antropologia, a etnografia e a autoetnografia são assumidas, em graus variados de consciência e intencionalidade, como áreas complementares de referência para a pesquisa artística.

A partir do estudo dos resultados dos trabalhos produzidos durante o programa de *workshops* realizados com os estudantes de artes, confirma-se que a autoetnografia, quando sugerida como referência teórica e como metodologia que pode ser apropriada na prática artística, gera processos de investigação que adicionam ao ato de desenhar o exercício de pesquisa e reflexão, consciente, sobre aspectos da sociedade que afetam, intrigam ou questionam o autor.

A diversidade de propostas apresentadas, permite-nos constatar que a apropriação da autoetnografia não limita modos de materialização artística, nem predispõe regimes estéticos.

Reconhece-se nesses trabalhos o cariz interdisciplinar que identifica maneiras criativas de produzir pesquisa de campo e pontos de vista originais na forma de abordar, problematizar e traduzir questões de raiz antropológica.

Distingue-se ainda o uso do desenho de memória, por oposição ao desenho de observação direta, como meio excepcional para tradução de perspectivas singulares originadas pelo exercício de autorreflexão crítica sobre a realidade sociocultural e política, que é individualmente analisada e questionada.

A produção do nosso projeto artístico esteve associada a uma constante reflexão teórica sobre as diversas possibilidades de usar a autoetnografia no processo de investigação criativa, tendo como base as pesquisas teóricas e práticas que estruturam a presente tese.

*DicionáriosDeArtista (DA)* baseia-se na pesquisa de campo e na análise e reflexão comparativa das experiências vividas nos diferentes lugares onde que foi produzida a obra, as quais são traduzidas em desenho. O que propomos como *a experiência do lugar* identifica o modo particular da autora relacionar o processo investigativo sobre diferença cultural e representação social, ato de desenhar, e o exercício crítico e

reflexivo sobre si e sobre a sua relação com os diferentes enquadramentos socioculturais que se propõe vivenciar.

Nesta estrutura de investigação, que pertence ao domínio artístico, a autoetnografia caracteriza formas de apropriação etnográfica onde é dada relevância à dimensão da experiência pessoal e subjetiva da autora. Escolher a referência à autoetnografia, permite apresentar uma leitura alternativa para analisar a prática do desenho com cariz etnográfico, acolhendo a dimensão ficcional, a fantasia, o poético, a par das posições éticas e políticas individuais da autora. Enquanto apropriação autoetnográfica no campo da arte, identifica também modos de pesquisar o *lugar* que seguem dinâmicas diversas, em oposição às metodologias implicadas no exercício da autoetnografia no contexto das ciências sociais.

Para o âmbito do nosso projeto artístico, o formato livro permite conjugar a prática artística — o desenho em papel e a raiz autoetnográfica do trabalho — com investigação, pesquisa de campo e reflexão crítica da experiência social e cultural a partir da experiência pessoal. Em *DA*, o modo de usar o desenho tem pontos comuns com o desenho de cariz etnográfico: nomeadamente o objeto de estudo, um olhar atento e investigativo sobre aspetos da cultura e processos sociais; mas também, o fato de usar como base um caderno de notas, elemento diretamente ligado à condição nómada do trabalho. Contudo, diverge dos cadernos de desenho etnográfico, essencialmente porque não restringe a prática ao exercício de observação e representação direta do real, de apresentação objetiva de imagens claras e concretas. Revela-se antes uma prática intimamente ligada com o processo de reflexão e reinterpretação de um conjunto de memórias. Mas os nossos cadernos também se distinguem da natureza exploratória e privada dos diários gráficos e dos cadernos de viagem (mais comprometidos com um determinado género de registo ou relato visual), na medida em que estão comprometidos com um corpo de trabalho estruturado, intencionalmente projetado para ser materializado num objeto artístico, para ser partilhado com o público. Objeto artístico que é traduzido num conjunto de livros, aproximando-se mais, portanto, do conceito de livro de artista.

No contexto mais amplo das propostas artísticas em desenho, identificamos diversas formas de apropriação autoetnográfica. Pudemos reconhecer que é sobretudo

ao nível conceptual e dos processos desencadeados durante a produção das obras, que essa correspondência com a autoetnografia é estabelecida. A apropriação autoetnográfica pode ser identificada em projetos que interligam linguagem autográfica e indagação crítica sobre determinados aspetos da sociedade e cultura contemporâneas, intimamente ligados à experiência pessoal e familiar do artista. Destaca-se como fator motivador dessas propostas, o vínculo essencial que é estabelecido entre os temas e problemáticas trabalhadas e questões particulares do autor. A dicotomia entre o "eu" e o "outro" de raiz etnográfica é reconfigurada passando a estar centrada no universo individual e subjetivo do artista, o qual serve de base para traduzir impressões sobre o universo da experiência social e cultural.

Todo o ato criativo é uma experiência pessoal e subjetiva, que propõe um olhar particular sobre determinada realidade. O desenho, pela sua simplicidade, imediatismo e acessibilidade é uma linguagem excepcional para a tradução do pensamento, da experiência individual e transposição da realidade tangível. Ao ser acionada uma correspondência autoetnográfica, a dimensão subjetiva da prática artística passa a incorporar um olhar comprometido e reflexivo com questões de ordem antropológica. Esta relação interdisciplinar que é estabelecida, adiciona ao ato de desenhar, o exercício de reflexão, consciência crítica e tomada de posição sobre a dimensão social, cultural e política que nos molda como indivíduos e como sociedade.

Em termos de prática artística, a existência de artistas comprometidos com questões de ordem social e cultural — tais como género, raça, sexo, desigualdade social, discriminação étnica ou religiosa —, que apresentam olhares subjetivos com base nas suas experiências e crenças traduzidos em propostas singulares, não é um fenómeno novo na arte contemporânea, nem no âmbito específico do desenho. A interdisciplinaridade entre arte e antropologia é um terreno atualmente ativo, tanto desde a investigação artística, como da investigação antropológica, dentro e fora da academia. Ainda assim, a nossa abordagem assume a entrada pioneira numa zona de fronteira entre desenho e antropologia contemporâneas. Ao discorrer teoricamente sobre os conceitos e as bases que envolvem dos dois campos, procuramos evidenciar as implicações da sua ressonância na prática artística.

Durante o processo de desenvolvimento das pesquisas teóricas e práticas, o maior constrangimento sentido foi a falta de suporte teórico sobre a relação entre práticas

artísticas e autoetnografia, que pudessem sustentar a nossa argumentação. Perante um território ainda pouco explorado, a pesquisa no âmbito específico do desenho foi conduzida tendo como contraponto as pesquisas sobre desenho no domínio da antropologia contemporânea.

Evidencia-se na apropriação da autoetnografia, um modo de explorar essa relação interdisciplinar a partir de uma perspectiva artística, em oposição à investigação atual do desenho no âmbito da antropologia, onde é destacada uma correspondência com a etnografia.

O foco da presente tese deteve-se nas propostas circunscritas no contexto da arte contemporânea. Nesse enquadramento, a nossa pesquisa não abrange a arte política, arte ativista e de guerrilha, áreas onde a prática artística *engagé* reivindica um compromisso com a defesa de causas ligadas a movimentos específicos. Centramo-nos, portanto, em perspectivas, pontos de vista e posições manifestamente pessoais, ainda que social e culturalmente pertinentes.

Esta tomada de posição não exclui a possibilidade de se estudar as ligações entre desenho e antropologia desde outras perspectivas, ou de criar novas correspondências significativas com a autoetnografia e a etnografia. Identificamos também áreas atinentes ao campo específico do desenho, nomeadamente a banda desenhada, a novela gráfica e a ilustração, as quais constituem linhas de investigação ainda por estudar.

A pertinência da investigação interdisciplinar no âmbito da educação artística é de inestimável valor, pois permite relacionar conhecimentos de várias disciplinas para desenvolver visões mais íntegras e inclusivas nos processos de aprendizagem, apreensão e compreensão do objeto de estudo. A produção do projeto artístico e as experiências práticas decorrentes da realização de *workshops* atestam modos originais de explorar o desenho e de conduzir o desenvolvimento da expressão, da criatividade e do pensamento visual. Neste enquadramento, surgiram duas questões fundamentais que prometem a nossa atenção futura: Qual a pertinência de pensar a apropriação da autoetnografia na prática artística em contexto académico? De que forma poderia ser inserida nos currículos das disciplinas de desenho?

O trabalho desenvolvido em torno do projeto *DicionáriosDeArtista* apresenta-se como uma proposta para indagar formas de interligar a prática do desenho e a reflexão crítica, desde o olhar privilegiado do artista, a partir de novos quadros de referência apropriados da antropologia e da autoetnografia. Não pretende chegar a respostas conclusivas, mas sim incentivar um terreno para novas pesquisas. Espera-se que seja um contributo para a continuidade da atualização de conhecimentos sobre a prática, o ensino e a teorização do desenho, e de os inscrever nos discursos da arte e cultura contemporâneas.



## ***Bibliografia***

- Afonso, A. I., & Ramos, M. J. (2004). New Graphic for Old Stories. Representation of local memories through drawing. Em *Working images: Visual research and representation in ethnography* (pp. 72–89). Routledge.
- Alsop, C. K. (2002). Home and Away: Self-Reflexive Auto-/Ethnography. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 3(3). <https://doi.org/10.17169/fqs-3.3.823>
- Ashton, A. (2014). Drawing on the “Lived Experience”—An Investigation of Perception, Ideation and Praxis. *Art and Design Review*, 02(03), 46–61. <https://doi.org/10.4236/adr.2014.23007>
- Azevedo, A. (2016). Desenho e antropologia: Recuperação histórica e momento atual. *Cadernos de arte e antropologia*, Vol. 5, No 2, 15–32. <https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1096>
- Azevedo, A., & Ramos, M. J. (2016). Drawing Close. On Visual Engagements in Fieldwork, Drawing Workshops and the Anthropological Imagination. *Visual Ethnography*. <https://doi.org/10.12835/ve2016.1-0061>
- Ballard, C. (2013). The Return of the Past: On Drawing and Dialogic History. *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, 14(2), 136–148. <https://doi.org/10.1080/14442213.2013.769119>
- Berger, J. (1976). Drawn to that moment. Em J. Savage (Ed.), *Berger on Drawing* (pp. 41–44). Occasional Press.
- Berger, J., & Savage, J. (2005). *Berger on drawing*. Occasional Press.
- Berlo, J., & Vorano, N. (2006). *Introducing the Newest Curator of Inuit Art: A Dialogue between Native arts studies professor Janet Catherine Berlo and Candian Museum of Civilization Inuit art curator Norman Vorano*. <https://urresearch.rochester.edu/institutionalPublicationPublicView.action?institutionalItemId=3731&versionNumber=1>
- Bishop, C. (2007). The Social Turn: Collaboration and Its Discontents. Em *Right about now: Art & theory since the 1990s* (pp. 59–68). Valiz.
- Bishop, C. (2012). *Artificial hells: Participatory art and the politics of spectatorship*. Verso Books.

- Bochner, A. P., & Ellis, C. (2003). An Introduction to the Arts and Narrative Research: Art as Inquiry. *Qualitative Inquiry*, 9(4), 506–514.  
<https://doi.org/10.1177/1077800403254394>
- Burton, J., & Dexter, E. (Eds.). (2005). *Vitamin D: New perspectives in drawing* (Repr). Phaidon.
- Butler, C. H., Emerson, S., & Museum of Contemporary Art (Eds.). (1999). *Afterimage: Drawing through process*. MIT Press.
- Butler, C. H., & Zegher, M. C. de. (2010). *On line: Drawing through the twentieth century*. Museum of Modern Art ; Thames & Hudson [distributor].
- Cabau, P. (2016). Crús e descosidos. Reflexões em torno do ensino do desenho da antropologia. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 5, No 2, 33–48.  
<https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1104>
- Campbell, N., & Ashoona, S. (2017). *Shuvinaí Ashoona: Life & work*. Art Canada Institute. <http://www.aci-iac.ca/shuvinaí-ashoona>
- Carolyn Ellis, Tony E. Adams, & Arthur P. Bochner. (2010). Autoethnography: An Overview. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research; Vol 12, No 1 (2011): The KWALON Experiment: Discussions on Qualitative Data Analysis Software by Developers and Users*.  
<https://doi.org/10.17169/fqs-12.1.1589>
- Causey, A. (2017). *Drawn to see: Drawing as an ethnographic method*. University of Toronto Press.
- Clifford, J., & Marcus, G. (1986). *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*. University of California Press.  
<https://books.google.pt/books?id=EUfaQzxohY4C>
- Clifford, James. (1988). *The predicament of culture: Twentieth-century ethnography, literature, and art*. Harvard University Press.
- Coles, A. (Ed.). (2000). *Site-specificity: The ethnographic turn* (Vol. 4). Black Dog Publ.
- Collins, P., & Gallinat, A. (2010). *The ethnographic self as resource: Writing memory and experience into ethnography*. Berghahn Books.  
<http://public.eblib.com/choice/publicfullrecord.aspx?p=717884>
- Derrida, J. (1993). *Memoirs of the blind: The self-portrait and other ruins*. University of Chicago Press.
- Dias, J. A. F. (2004). O novo na arte de hoje: Arte e construção da realidade. *Marte*, 1, 4–8.

- Downs, S., Marshall, R., Sawdon, P., Selby, A., & Tormey, J. (2007). *TRACEY: Drawing now ; between the lines of contemporary art ; [including Tracey Emin, Paul Noble, Cornelia Parker, David Shrigley, Sarah Woodfine, Erwin Wurm]*. Tauris.
- Drucker, J. (1995). *The century of artists' books* (2. ed). Granary Books.
- Elkins, J. (Ed.). (2009). *Artists with PhDs: On the new doctoral degree in studio art*. New Academia Publishing.
- Ellis, C., & Bochner, A. (2000). Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject. Em *Handbook of Qualitative Research* (2.<sup>a</sup> ed., pp. 733–768). Sage Publications.
- Eschenburg, M. (2014). Artificial Hells: A Conversation with Claire Bishop. *Contemporaneity: Historical Presence in Visual Culture*, 3(0), 174–178. <https://doi.org/10.5195/contemp.2014.113>
- Foster, H. (1996a). The Artist as Ethnographer. Em *The Return of the Real: The Avant-garde at the end of the Century* (pp. 171–204). MIT Press.
- Foster, H. (1996b). *The return of the real: The avant-garde at the end of the century*. MIT Press.
- Foster, H., Green, R., Kene, M., Lindell, J., & Molesworth, H. (1994). On Site Specificity. *Documents*, 4/5, 11–22.
- Garner, S. (Ed.). (2008). *Writing on drawing: Essays on drawing practice and research* (1. publ). Intellect.
- Geirinhas, A. (2013). *Como Eu Sou Assim, mapeamento visual em primeira pessoa: Documento e indice* (<http://hdl.handle.net/10316/23629>) [Doutoramento em Arte Contemporânea]. Colégios das Artes, Universidade de Coimbra.
- Geirinhas, A. (2014). *The Cabinet of Dr. Alice*. Stolen Books.
- Geismar, H. (2014). Drawing It Out. *Visual Anthropology Review*, 30(2), 97–113. <https://doi.org/10.1111/var.12041>
- Gibson, N. J. (2013). Visual ethnographies of displacement and violence: Land(e)scapes in artists' works at Thupelo Artists' Workshop, Wellington, South Africa, 2012. *Critical Arts*, 27(5), 531–552. <https://doi.org/10.1080/02560046.2013.855519>
- Green, R. (2000). Scenes From a Group Show: Project Unité. Em *Site-Specificity: The Ethnographic Turn* (Alex Coles, Vol. 4, pp. 114–135). Black Dog Publ.
- Green, R., & Aïnouz, K. (Eds.). (2003). *Negotiations in the contact zone*. Drawing Center, New York.

- Hiller, S. (2008). *The provisional texture of reality: Selected talks and texts ; 1977 - 2007* (A. M. Kokoli, Ed.). JRP-Ringier [u.a.].
- Hiller, S., & Einzig, B. (1996). *Thinking about art: Conversations with Susan Hiller*. Manchester University Press; Distributed exclusively in the USA and Canada by St. Martin's Press.
- Hoptman, L. J. (2002). *Drawing now: Eight propositions*. Museum of Modern Art.
- Imperatore, L. (2016). See for yourself: Drawing (out) the interiors of vision. *Drawing: Research, Theory, Practice*, 1(1), 37–57.  
[https://doi.org/10.1386/drtf.1.1.37\\_1](https://doi.org/10.1386/drtf.1.1.37_1)
- Ingold, T. (2011a). *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. Routledge.
- Ingold, T. (2011b). Drawing Together. Doing, Observing, Describing. Em *Being alive: Essays on movement, knowledge and description* (pp. 220–226). Routledge.
- Ingold, T. (2013). *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. Routledge.
- Kealy-Morris, E. (2016). *The Artist's Book: Making as embodied knowledge of practice and the self [written element of PhD thesis]*.  
<https://doi.org/10.13140/RG.2.2.10776.19203>
- Kuschnir, K. (2014). Ensinando antropólogos a desenhar: Uma experiência didática e de pesquisa. *Cadernos de Arte e Antropologia*, Vol. 3, No 2, 23–46.  
<https://doi.org/10.4000/cadernosaa.506>
- Kuschnir, K. (2016a). Ethnographic Drawing: Eleven Benefits of Using a Sketchbox for Fieldwork. *Visual Ethnography*.  
<https://doi.org/10.12835/ve2016.1-0060>
- Kuschnir, K. (2016b). A antropologia pelo desenho: Experiências visuais e etnográficas. *Cadernos de arte e antropologia*, Vol. 5, No 2, 5–13.  
<https://doi.org/10.4000/cadernosaa.1095>
- Kuschnir, K. (2016c, Outubro 31). Antropologia e desenho. *Karina Kuschnir*.  
<https://karinakuschnir.wordpress.com/artigos/>
- Kuschnir, K. (2018). Drawing as Possibility: A Review of Andrew Causey's Drawn to See: Drawing as an Ethnographic Method | Teaching Culture. *Programa de Pós-Graduação Em Antropologia Social - PPGAS-Museu Nacional, Da Universidade Federal Do Rio de Janeiro - UFRJ*, 24(1), 171–175.
- Kwon, M. (2000). Experience vs. Interpretation: Traces of Ethnography in the Works of Lan Tuazon and Nikki s. Lee. Em *Site-specificity: The ethnographic turn* (Black Dog Publ, pp. 74–91).

- Kwon, M. (2002). *One place after another: Site-specific art and locational identity*. MIT Press.
- Lalonde, C., Pitseolak, & Art Canada Institute. (2015a). *Pitseolak Ashoona: Life & work*. <http://www.aci-iac.ca/pitseolak-ashoona>
- Lalonde, C., Pitseolak, & Art Canada Institute. (2015b). *Pitseolak Ashoona: Life & work*. <http://www.aci-iac.ca/pitseolak-ashoona>
- Lauf, C., & Phillpot, C. (1998). *Artist/author: Contemporary artists' books*. Distributed Art Publishers : American Federation of Arts.
- Lippard, L. (1997). *The lure of the local: Senses of place in a multicentered society*. New Press.
- Lippard, L. (2010). Farther Afield. Em *Between art and anthropology: Contemporary ethnographic practice* (pp. 23–33). Berg Publishers.
- Lyons, J. (Ed.). (1985). *Artists' books: A critical anthology and sourcebook*. Peregrine Smith Books.
- Marcus, G. E. (2010). Affinities: Fieldwork in Anthropology Today an the Ethnographic in Artwork. Em A. Schneider & C. Wright (Eds.), *Between art and and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice* (pp. 83–94). Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc.
- Marcus, G. E., & Fischer, M. M. J. (1999). *Anthropology as cultural critique: An experimental moment in the human sciences* (2nd ed). University of Chicago Press.
- Marcus, G. E., & Myers, F. R. (Eds.). (1995). *The traffic in culture: Refiguring art and anthropology*. University of California Press.
- Maya Deren's Legacy | MoMA*. (2010). <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1096>
- McShine, K. (1999). *The museum as muse: Artists reflect*. Museum of Modern Art : Distributed by H.N. Abrams.
- Nzewi, U.-S. C. (2017). Anthropology as practice: Artists of Africa and the ethnographic field in contemporary art. Em *Alternative art and anthropology: Global encounters* (pp. 27–46). Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, Plc.
- Nzewi, U.-S. C., & Schneider, A. (2017). African art in the global contemporary: Ugochukwu-Smooth C. Nzewi in conversation with Arnd Schneider. Em *Alternative art and anthropology: Global encounters* (pp. 47–52). Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, Plc.

- Paciencia, N. (2017, Janeiro 16). Urban Sketchers Portugal: Karina Kuschnir. *Urban Sketchers Portugal*. <http://urbansketchers-portugal.blogspot.com/2017/01/karina-kuschnir.html>
- Pink, S. (2006). *The future of visual anthropology: Engaging the senses*. Routledge.
- Pink, S., Kürti, L., & Afonso, A. I. (Eds.). (2004). *Working images: Visual research and representation in ethnography*. Routledge.
- Plaza, J. (1982, Abril). O livro como forma de arte (I). *Arte em São Paulo*, 6, sem paginação.
- Pratt, M. L. (1986). Fieldwork in Common Places. Em *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (pp. 27–50). University of California Press.
- Pratt, M. L. (1991). Arts of the Contact Zone. *Profession*, 33–40. JSTOR.
- Pratt, M. L. (1992). *Imperial eyes: Travel writing and transculturation*. Routledge.
- Pratt, M. L. (1994). Transculturation and autoethnography: Peru, 1615/1980. Em *Colonial discourse, postcolonial theory* (Barker, Francis; Hulme, Peter; Iversen, Margaret, pp. 24–46). Manchester Univ. Press.
- Ramos, M. J. (2009). *Traços de viagem*. Bertrand Editora.
- Ramos, M. J., & Gamada, A. (2000). *Histórias etíopes: Diário de viagem*. Assírio & Alvim.
- Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Orfeu Negro.
- Rattemeyer, C. (2013). *Vitamin D2: New perspectives in drawing*. Phaidon Press.
- Reed-Danahay, D. (Ed.). (1997). *Auto/ethnography: Rewriting the self and the social*. Berg.
- Reed-Danahay, D. (2017). Bourdieu and Critical Autoethnography: Implications for Research, Writing, and Teaching. *International Journal of Multicultural Education; Vol 19, No 1 (2017): Special Issue-Critical Autoethnography in Pursuit of Educational Equity*. <https://doi.org/10.18251/ijme.v19i1.1368>
- Rose, B. (Ed.). (1992). *Allegories of Modernism: Contemporary drawing; [New York: Museum of Modern Art, 16.2. - 5.5.1992]*. The Museum of Modern Art.
- Rutten, K., van Dienderen, A., & Soetaert, R. (2013). Revisiting the ethnographic turn in contemporary art. *Critical Arts*, 27(5), 459–473. <https://doi.org/10.1080/02560046.2013.855513>
- Sansi-Roca, R. (2015). *Art, anthropology and the gift*. Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing Plc.

- Sawdon, P., & Marshall, R. (Eds.). (2012). *Hyperdrawing: Beyond the lines of contemporary art*. I.B. Tauris.
- Sawdon, P., & Marshall, R. (Eds.). (2015). *Drawing ambiguity: Beside the lines of contemporary art*. Tauris.
- Schavemaker, M., Rakier, M., & Allen, J. (Eds.). (2007). *Right about now: Art & theory since the 1990s*. Valiz.
- Schneider, A. (Ed.). (2017). *Alternative art and anthropology: Global encounters*. Bloomsbury Academic, an imprint of Bloomsbury Publishing, Plc.
- Schneider, A., & Wright, C. (Eds.). (2006). *Contemporary art and anthropology* (English ed). Berg.
- Schneider, A., & Wright, C. (Eds.). (2010). *Between art and anthropology: Contemporary ethnographic practice* (English ed). Berg Publishers.
- Silveira, P. A. de M. P. da. (2001). *A página violada: Da ternura à injúria na construção do livro de artista* (1a ed). Editora da Universidade, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Silveira, P. A. de M. P. da. (2008). *As existências da narrativa no livro de artista*. <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/12111>
- Smith-Shank, D., & Keifer-Boyd, K. (2007). Editorial: Autoethnography & Arts-based Research. *Visual Culture & Gender*, 2, 1–5.
- Spry, T. (2001). Performing Autoethnography: An Embodied Methodological Praxis. *Qualitative Inquiry*, 7(6), 706–732. <https://doi.org/10.1177/107780040100700605>
- Spry, T. (2016). *Autoethnography and the other: Unsettling power through utopian performatives*. Routledge, Taylor & Francis Group.
- Taussig, M. (1993). *Mimesis and alterity: A particular history of the senses*. Routledge.
- Taussig, M. (2009). What Do Drawings Want? *Culture, Theory and Critique*, 50(2–3), 263–274. <https://doi.org/10.1080/14735780903240299>
- Taussig, M. (2011). *I swear I saw this: Drawings in fieldwork notebooks, namely my own*. The University of Chicago Press.
- Vale, P. P. do. (2015). Dos Signos e do Resto. Em *Todos os livros: Catálogo comprovado = All the books: Catalogue raisonné* (pp. 125–127). Documenta.
- Vasconcelos, A. (2015). *Hein Semke: Um alemão em Lisboa, a German in Lisbon*. Centro de Arte Moderna (Fundação Calouste Gulbenkian).

Zake, I., & DeCesare, M. (Eds.). (2011). *New directions in sociology: Essays on theory and methodology in the 21st century*. McFarland.

## *Apêndice A*

### **Estudos para o projeto DA**



## ***DA:RioDeJaneiro***

Realizado no Rio de Janeiro (Brasil) em 2010. Composto por 6 desenhos.

Materiais: canetas de gel e feltro sobre caderno.

Dimensões: 148 x 210cm (fechado), 297 x 210cm (aberto).

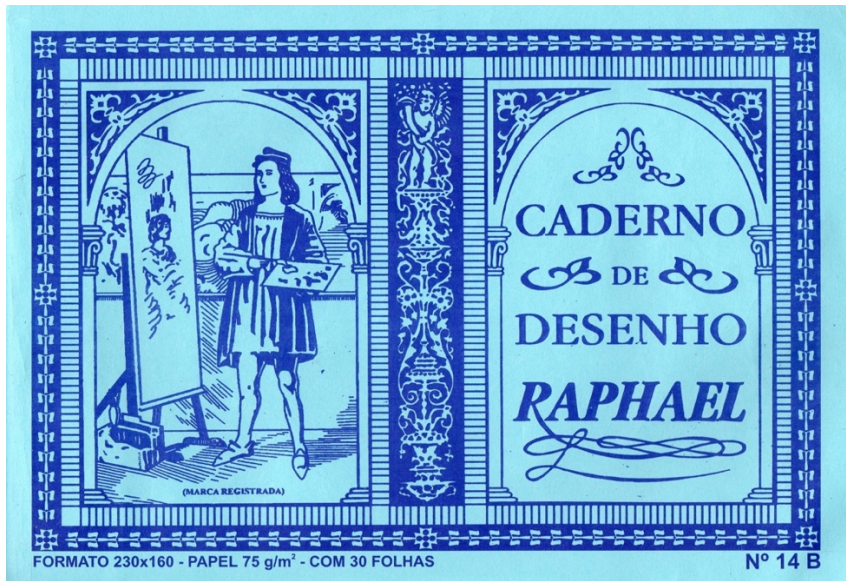


Figura 161 - Capa de *DA:RioDeJaneiro*

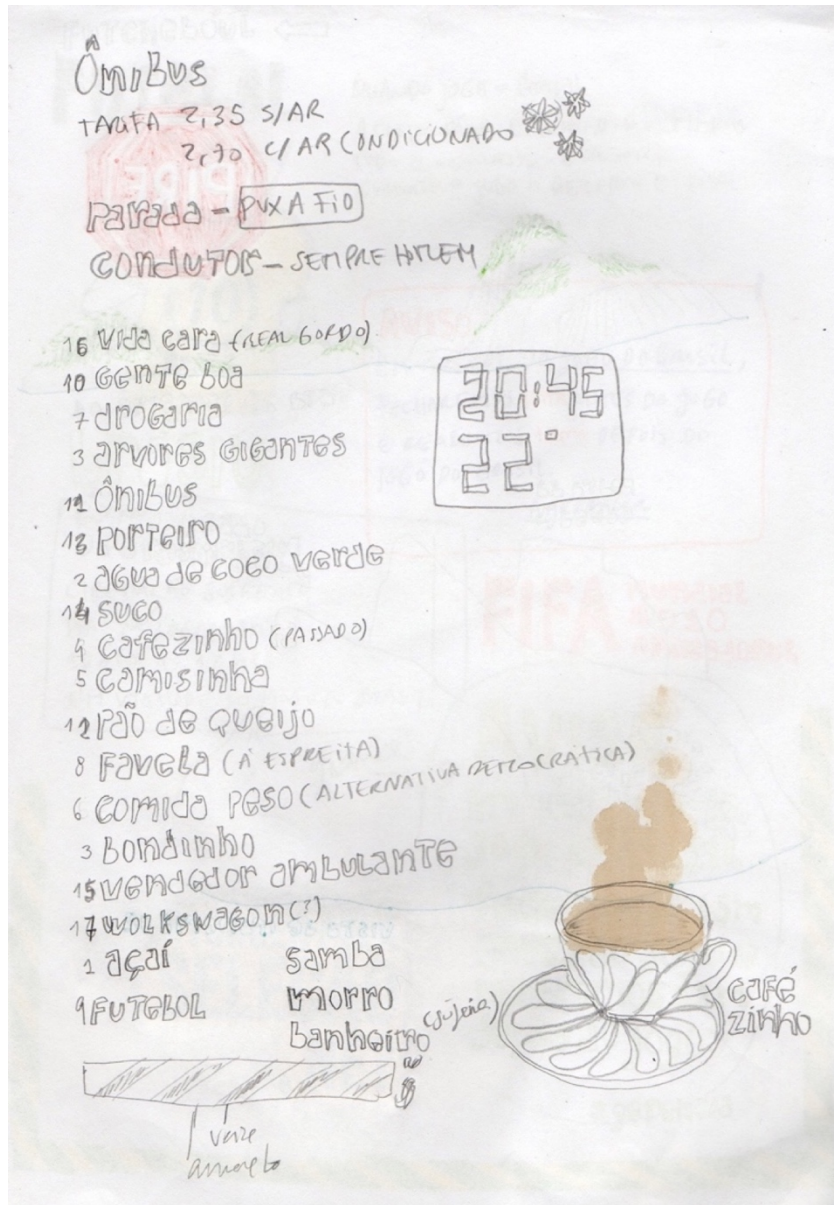


Figura 162 - Desenho 1/6 de DA:RioDeJaneiro



Figura 163 - Desenho 2/6 de DA:RioDeJaneiro



Figura 164 - Desenho 3/6 de DA:RioDeJaneiro



Figura 165 - Desenho 4/6 de DA:RioDeJaneiro

**DROGAMIL**  
**PARA VOCÊ SE SENTIR BEM**  
**DROGA LIFE**  
**O MELHOR PARA A SUA VIDA**  
**DROGA RAIA**  
**FAZEMOS ENTREGA EM CASA**

**Drogaria**

PORTA STI, PORTA MIB AS DROGARIAS...  
 AS LOJAS MAIS VITIKOSAS DO RIO DE JANEIRO...  
 FUNCIONAM COMO FARMACIA E TAMBEM...  
 NEGOCIANTES, COM ESPECIALIZACAO...  
 GENEKOS, PRODUTOS DE BELEZA, DIST...  
 LUTTA, PRODUTOS DE LITPERA...  
 CAJA. UNA CURADORA HISTORICA...  
 DE LITPERA, CAJETTICA, HIGI...  
 FARMACIA. FICAM ABE...  
 SÃO LOJAS MODERNIZADAS NA S...  
 MODERNIA

**VENDAMBULANTE**  
 NAS RUAS DA CAPITAL...  
 PIPOCÃO. COMIDA FEITA COM AMIL...  
 MILHO COZIDO, AGUA DE COCO FRESCA...  
 DE TARACUAFREITAS, BOIGADE...  
 TODA A LIT DE PRODUTOS ESCALADOS & SEBIM...  
 FREJAS. OS VEICULOS SÃO...  
 POUCOS MANUAMENTE E...  
 EXISTEM POREM ADAPTA...  
 OS A CASA NEGOCIO...  
 SERVEN A COMIDA EM PAC...  
 DE PAPEL COM ILUSTRA...  
 VERNACULAR.

**FREEELANCER**

**Feito com Amor**

**COMIDA CASEIRA**  
**Venda ambulante**

**COMA CHURROS GOSTOSO! DE MAIS!**

**PARA VIAGEM**

**PIPOCÃO**

**AS PLANTAS DA CASA DO JORGE TAMBEM SÃO FEITAS DE AMIL!**

Figura 166 - Desenho 5/6 de DA:RioDeJaneiro

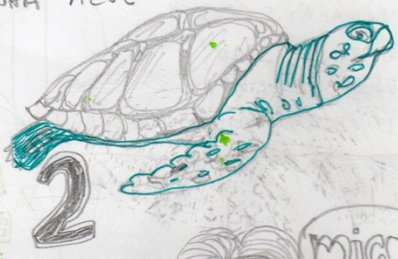
# Vida cara

A VIDA CARA É CARA. OS PREÇOS SÃO COMPARÁVEIS À TUDO DA  
DAS CARTAS EUROPEIAS.

NOTAS E NOTAS DIFERENTES PARA MESMO VALOR.  
NÃO É FÁCIL NEGOCIAR O PREÇO DOS PRODUTOS.  
PEÇAS: MUA COM AMIGOS. AS NOTAS SÃO AUTÊNTICAS OBRAS  
DE ILUSTRAÇÃO, COM BASTA TÃO EXÓTICA COMO O AMPLIO PAÍS.

Fa/fe 2010

- 100 - PEIXE
- 50 - TIGRE (ONÇA - PINTADA) AMARELO
- 20 - MACACO (MICO LEÃO DOURADO)
- 10 - PAPAGAIO (ARARA) -
- 5 - GARÇA - (GARÇA BRANCA) / ROSA
- 2 - TAMARICA PARANÁ - AZUL



10:20  
29

Figura 167 - Desenho 6/6 de DA:RioDeJaneiro

***DA:SalvadorDaBahia***

Realizado em Salvador da Bahia (Brasil) em 2010.

Composto por 14 desenhos.

Materiais: canetas de gel e feltro sobre caderno.

Dimensões: 148 x 210cm (fechado), 297 x 210cm (aberto).



Figura 168 - Capa de DA: Salvador Da Bahia

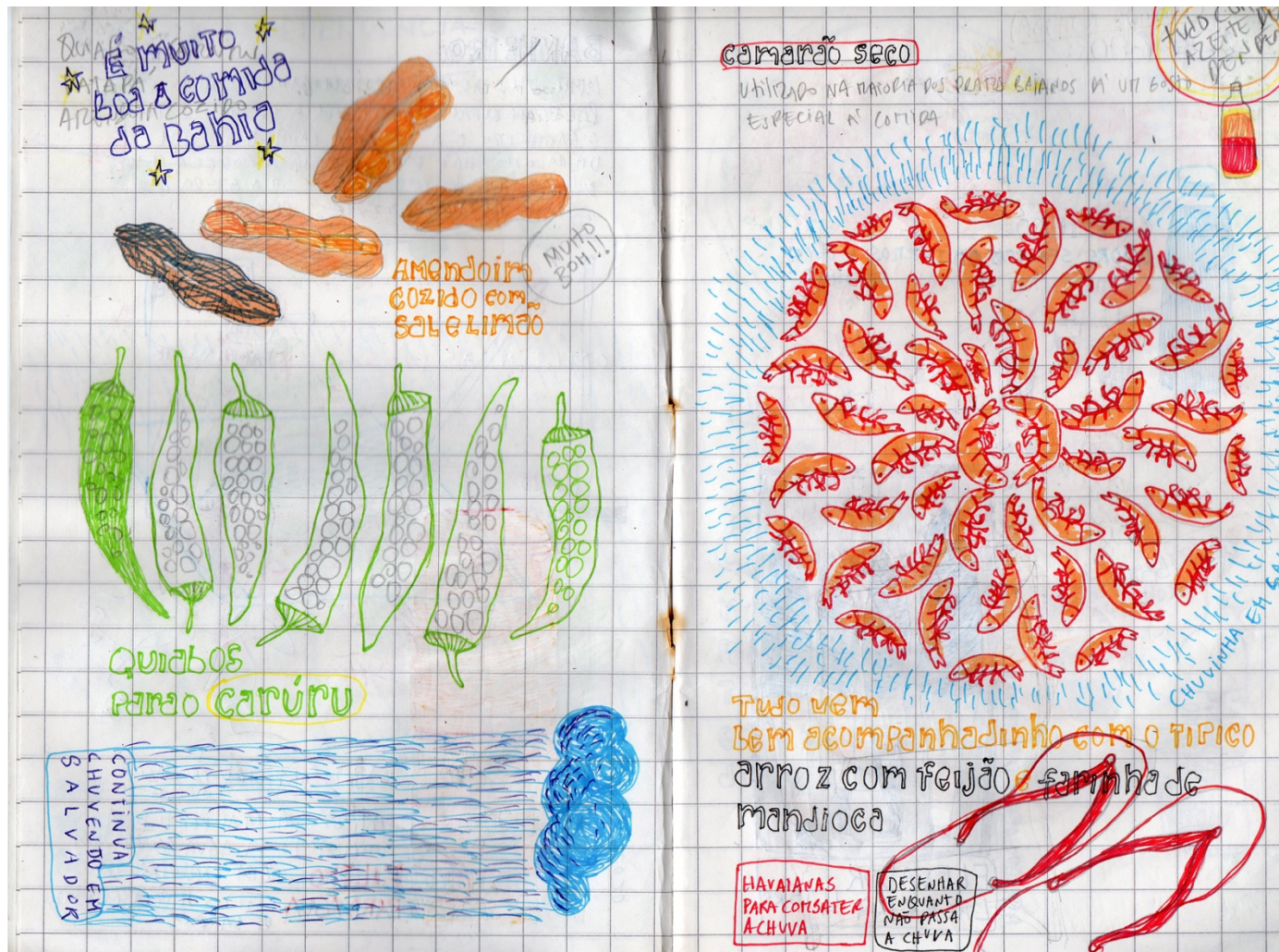


Figura 169 - Desenho 1 e 2/14 de DA:SalvadorDaBahia

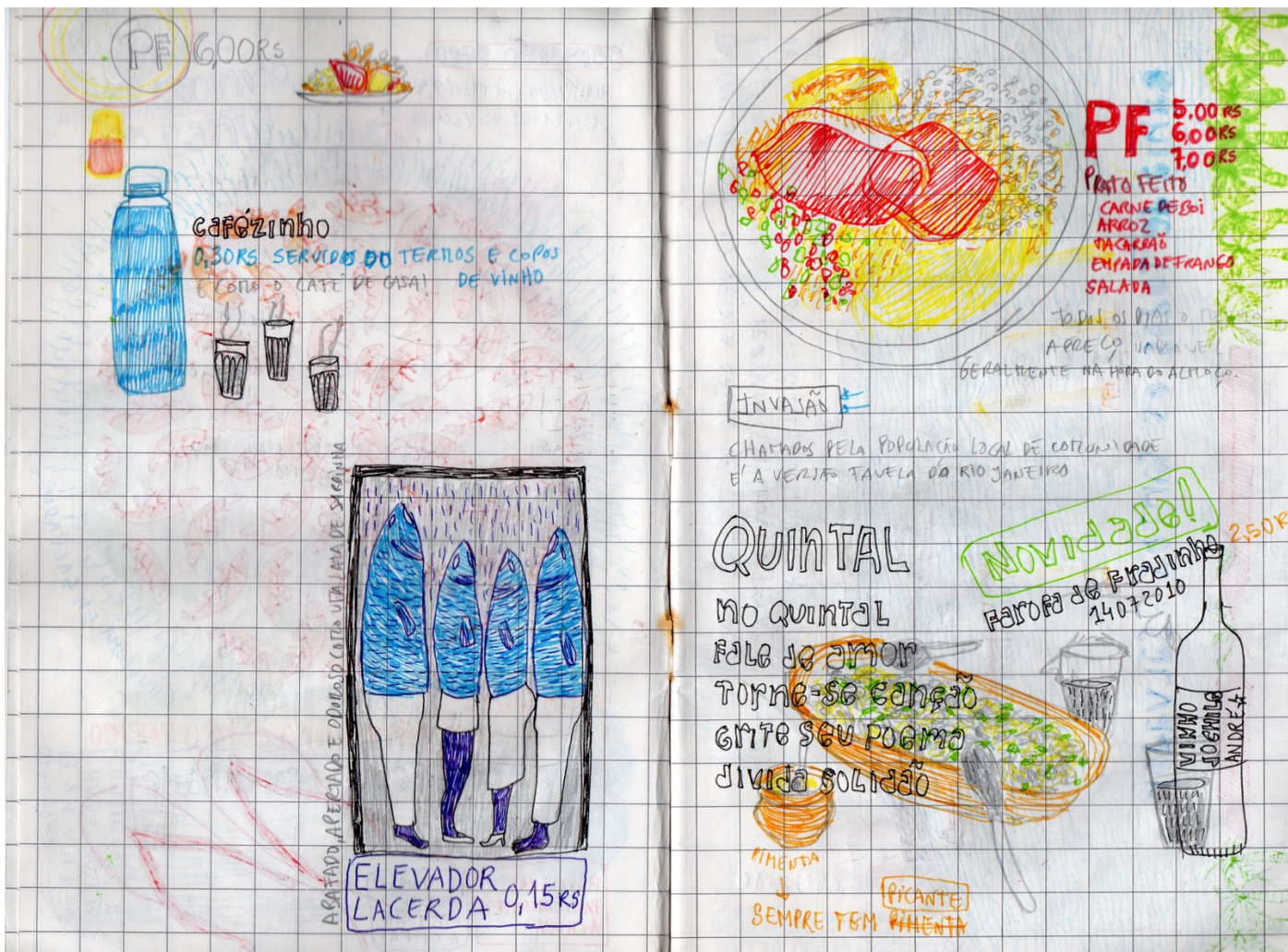


Figura 170 - Desenho 3 e 4/14 de DA:SalvadorDaBahia

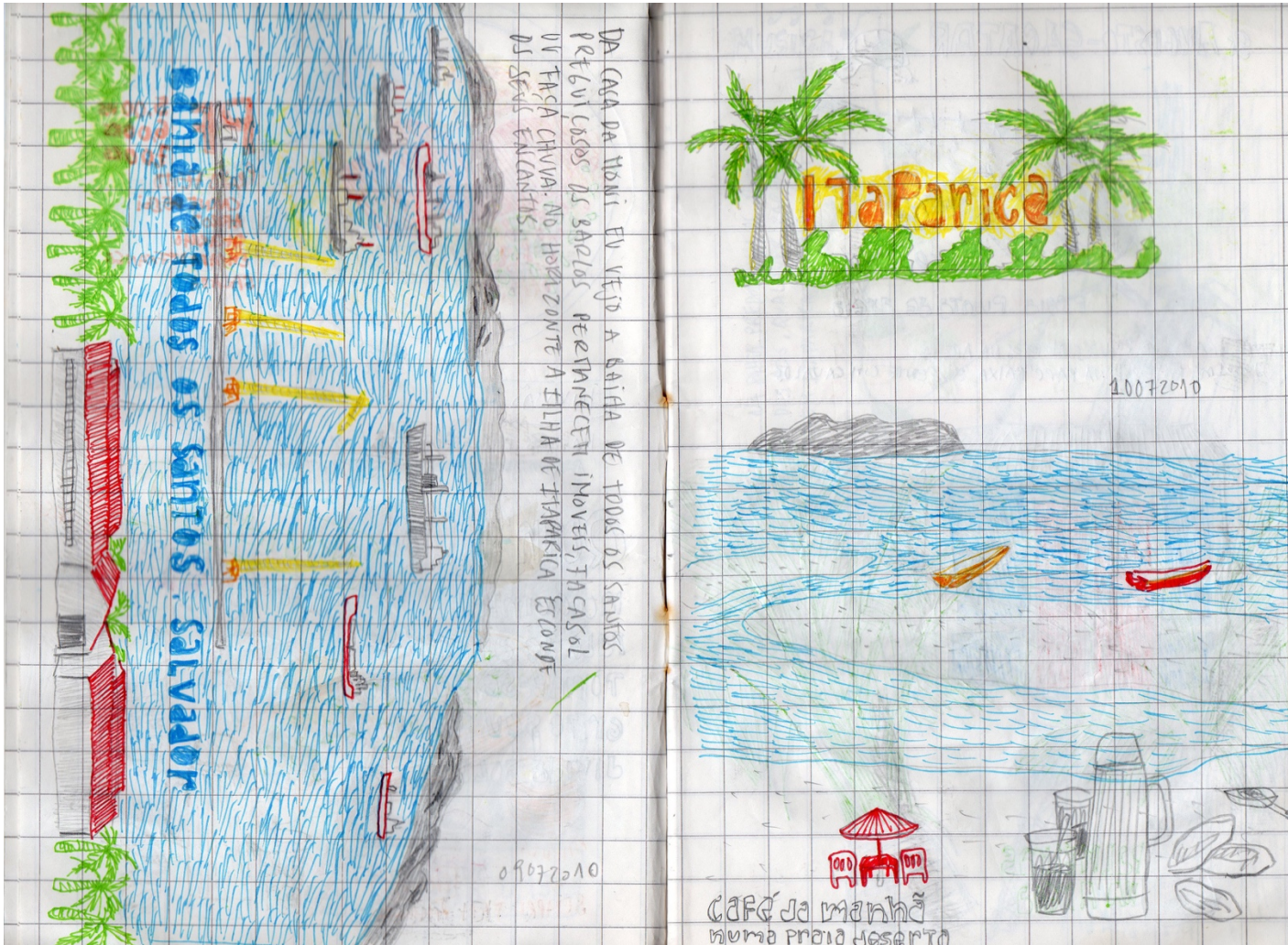


Figura 171 - Desenho 5 e 6/14 de DA:SalvadorDaBahia

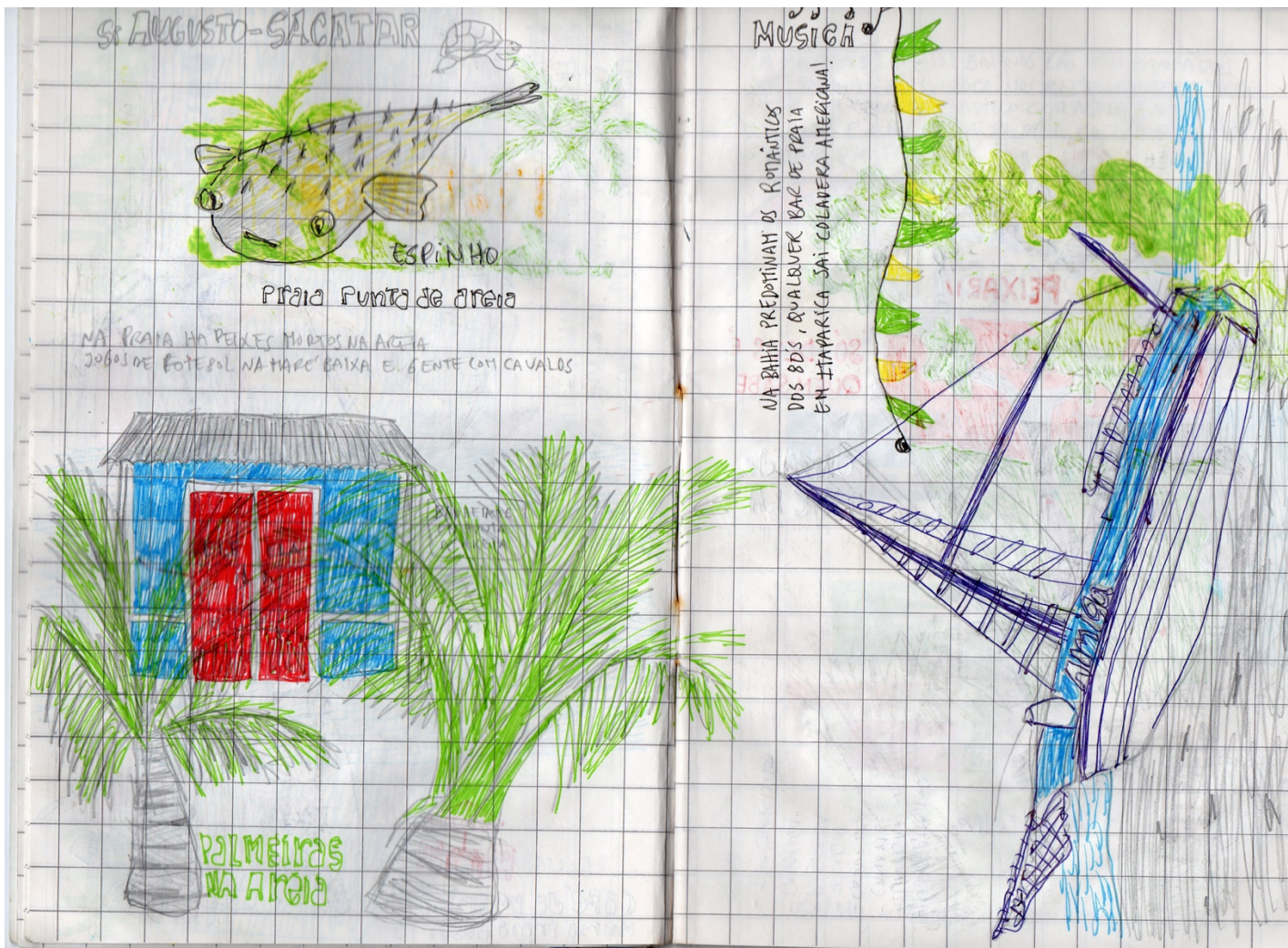


Figura 172 - Desenho 7 e 8/14 de DA:SalvadorDaBahia

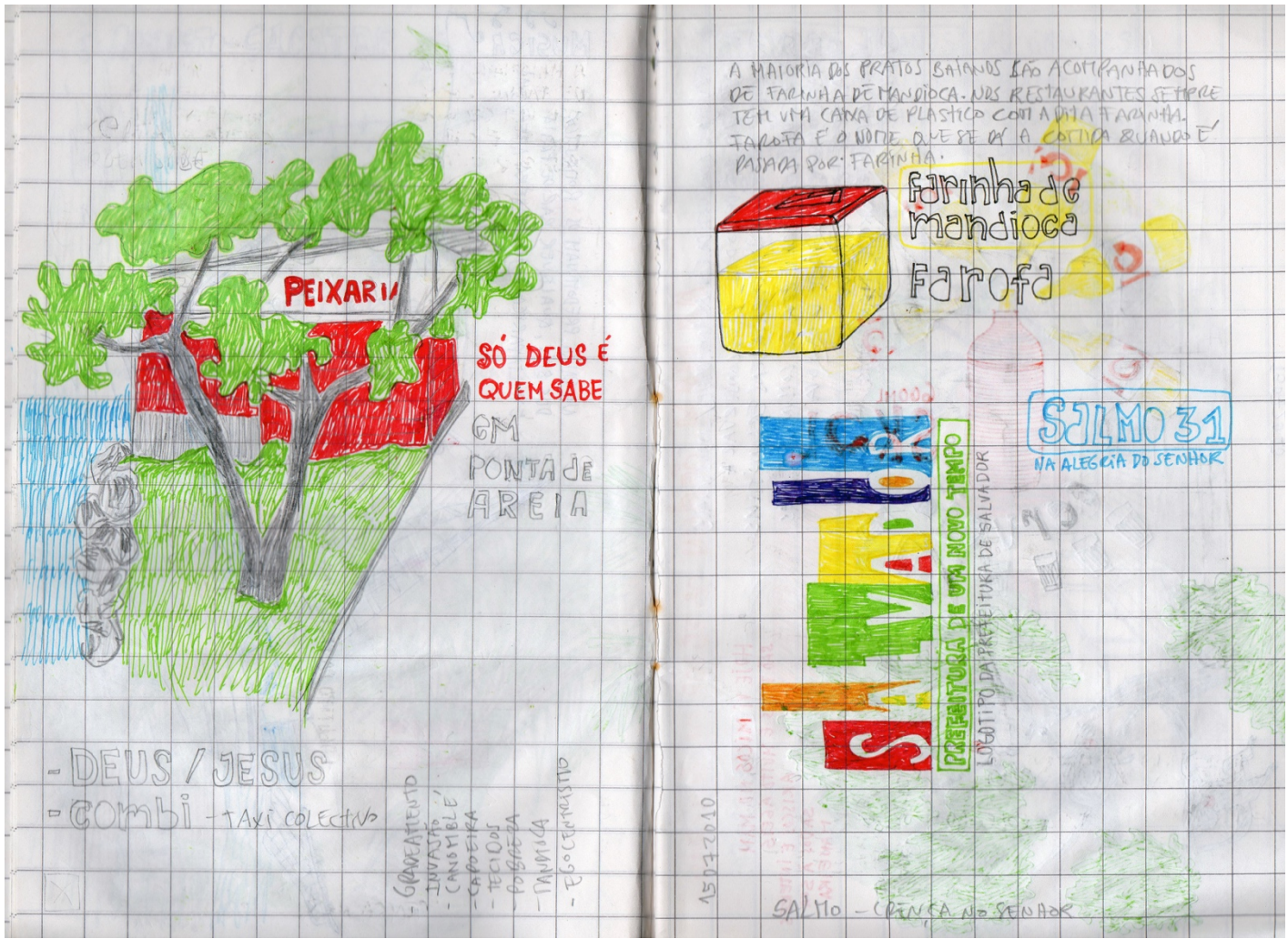


Figura 173 - Desenho 9 e 10/14 de DA:SalvadorDaBahia

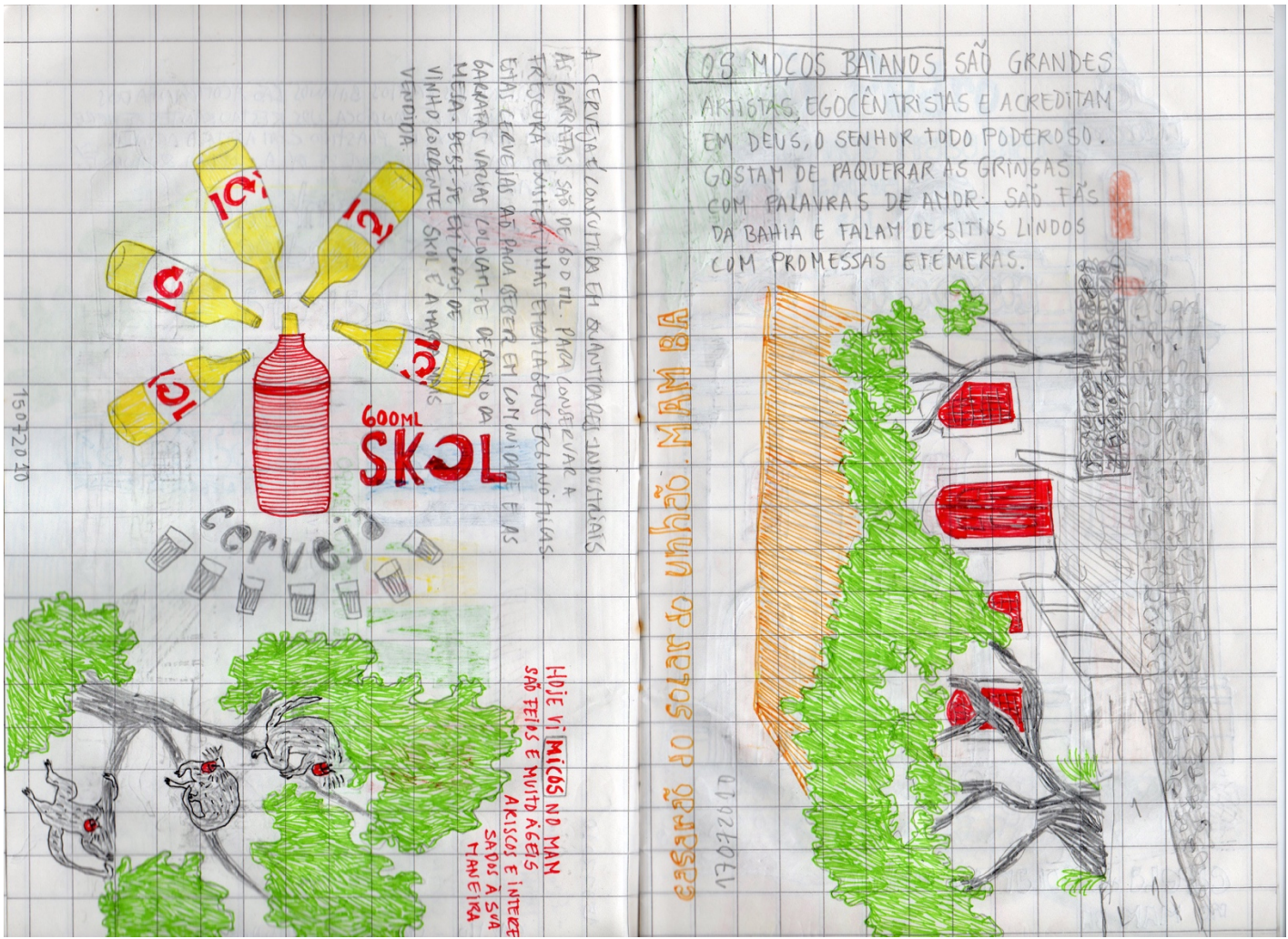


Figura 174 - Desenho 11 e 12/14 de DA:SalvadorDaBahia



Figura 175 - Desenho 13 e 14/14 de DA:SalvadorDaBahia



## *DA:Bilbao*

Realizado em Bilbao (Espanha) em 2010.

Composto por 11 desenhos.

Materiais: canetas de gel e feltro sobre caderno.

Dimensões: 148 x 210cm (fechado), 297 x 210cm (aberto).



Figura 176 - Capa de *DA: Bilbao*

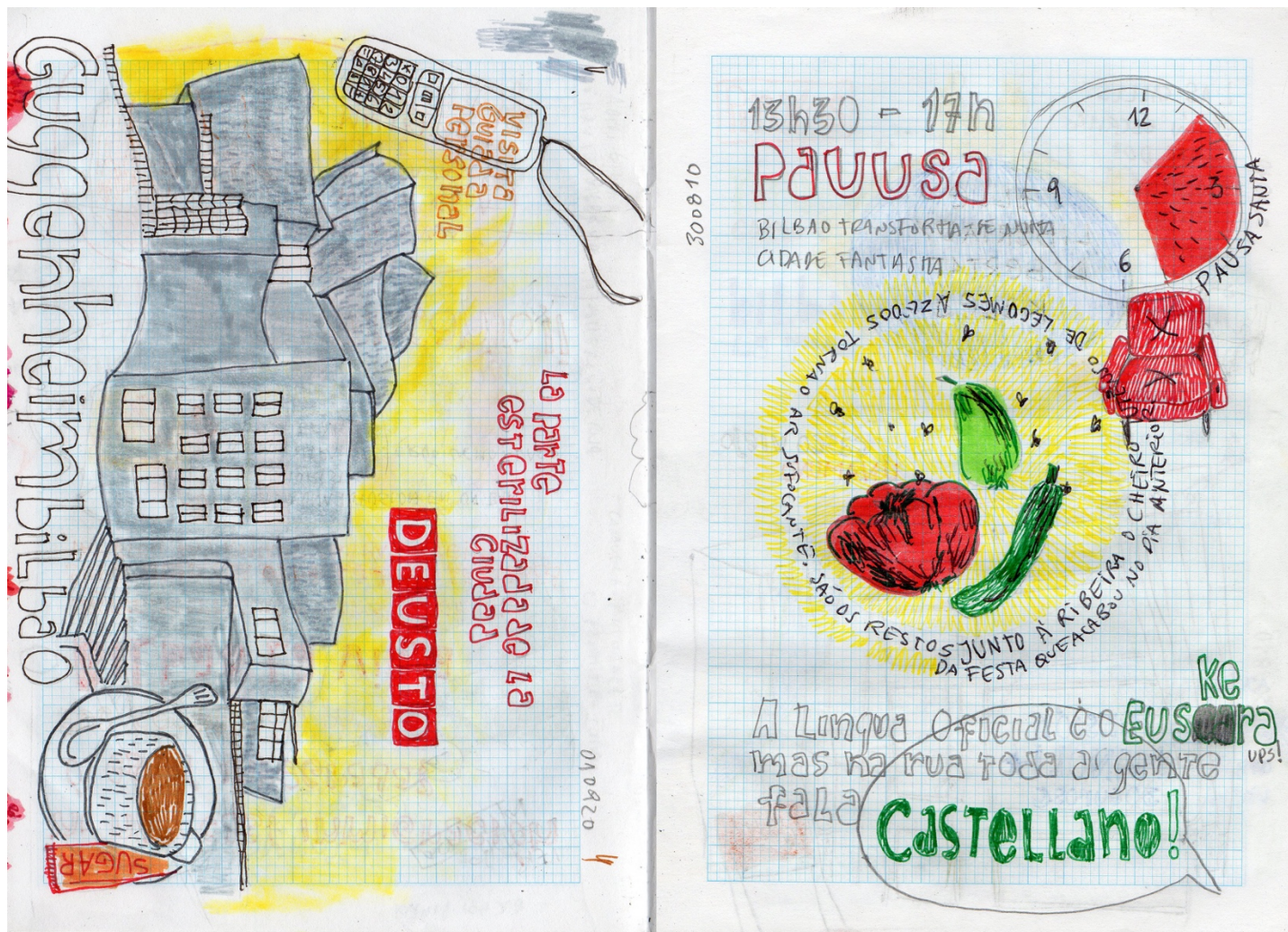


Figura 177 - Desenho 1 e 2/11 de DA: Bilbao



Figura 178 - Desenho 3 e 4/11 de DA: Bilbao

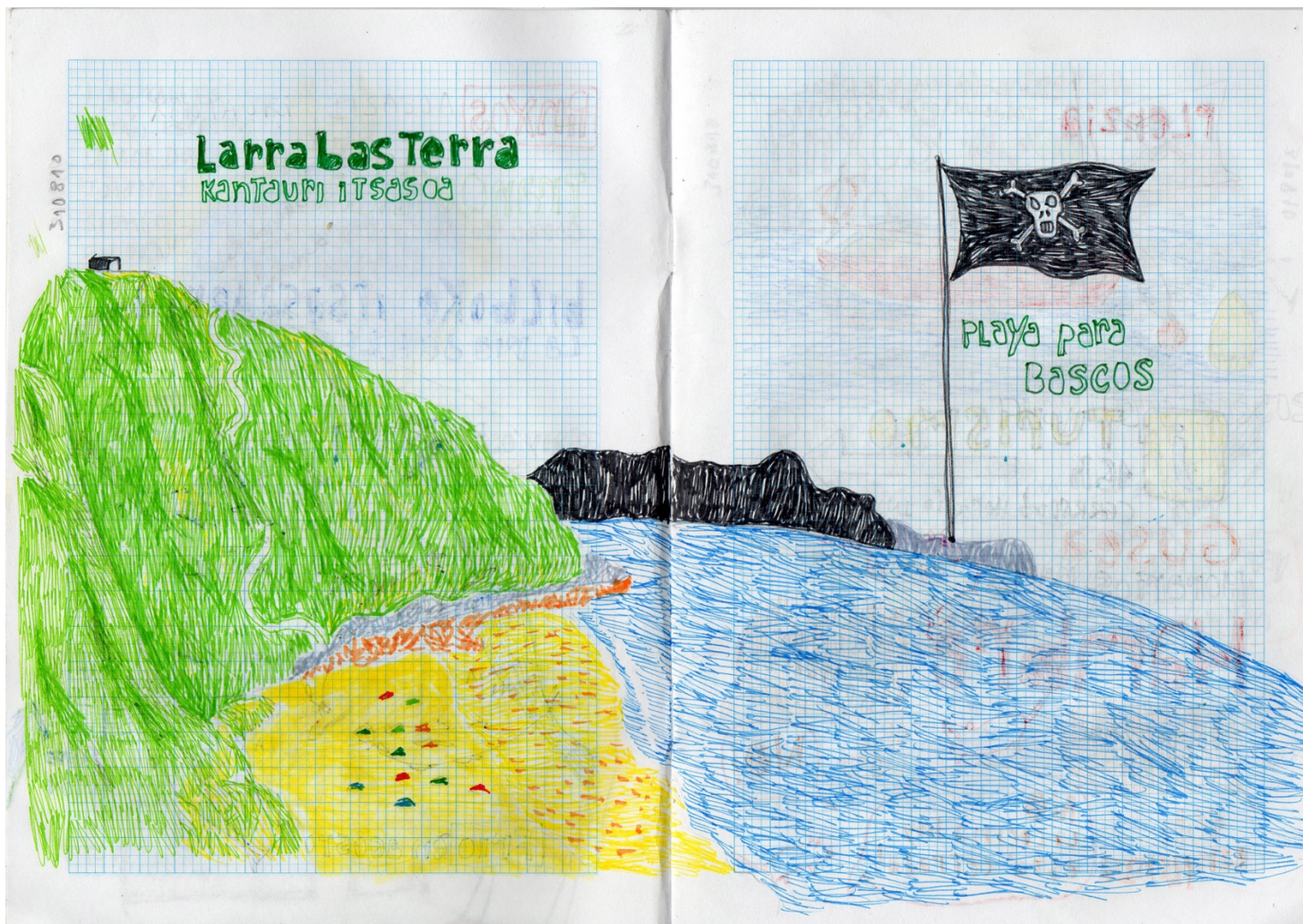


Figura 179 - Desenho 5/11 de DA: Bilbao



Figura 180 - Desenho 6 e 7/11 de DA: Bilbao



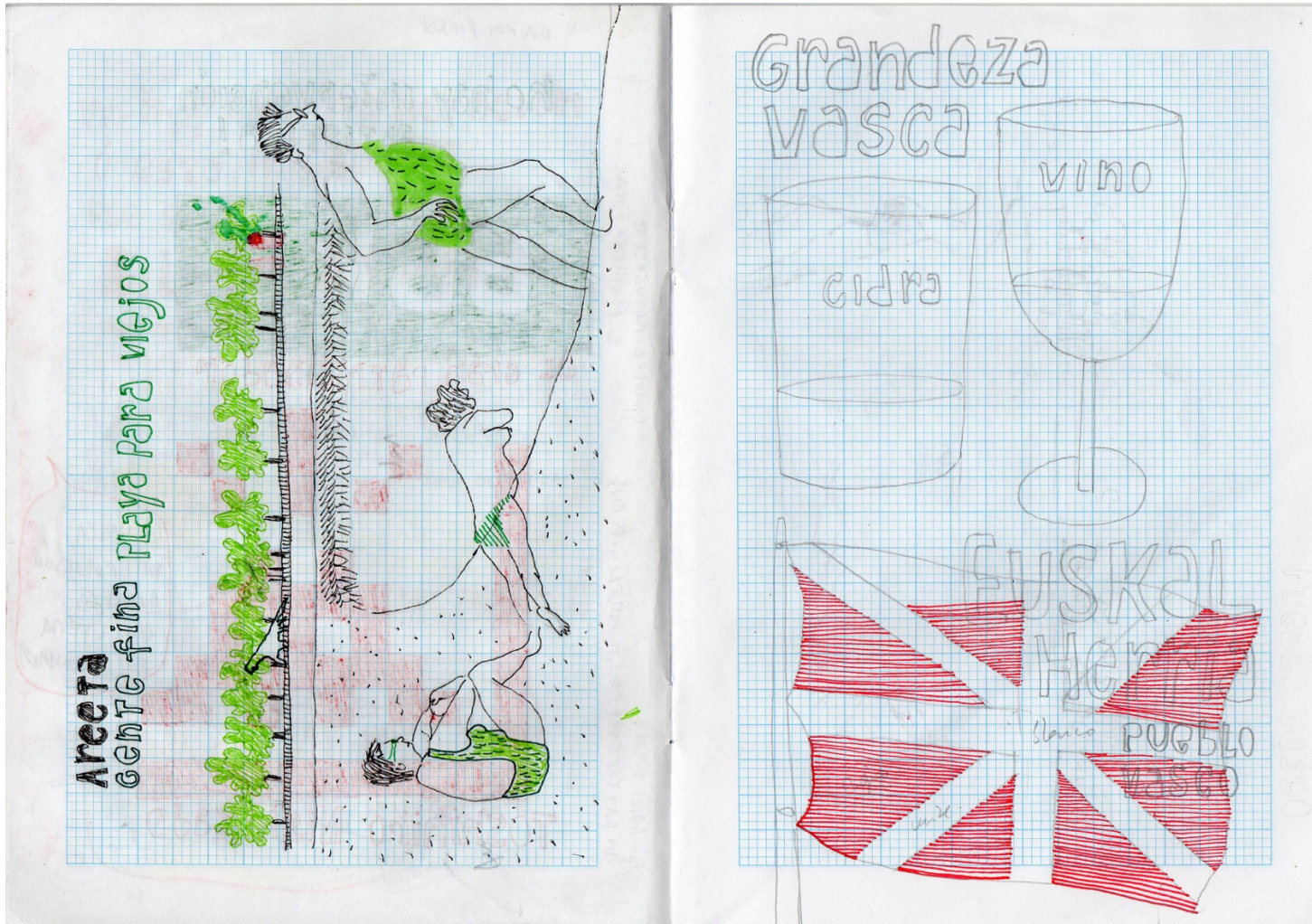


Figura 182 - Desenho 10 e 11/11 de DA: Bilbao

***DA:Alte***

Realizado em Alte (Portugal) em 2015.

Composto por 7 desenhos.

Materiais: canetas de gel e feltro sobre caderno.

Dimensões: 148 x 210cm (fechado), 297 x 210cm (aberto).

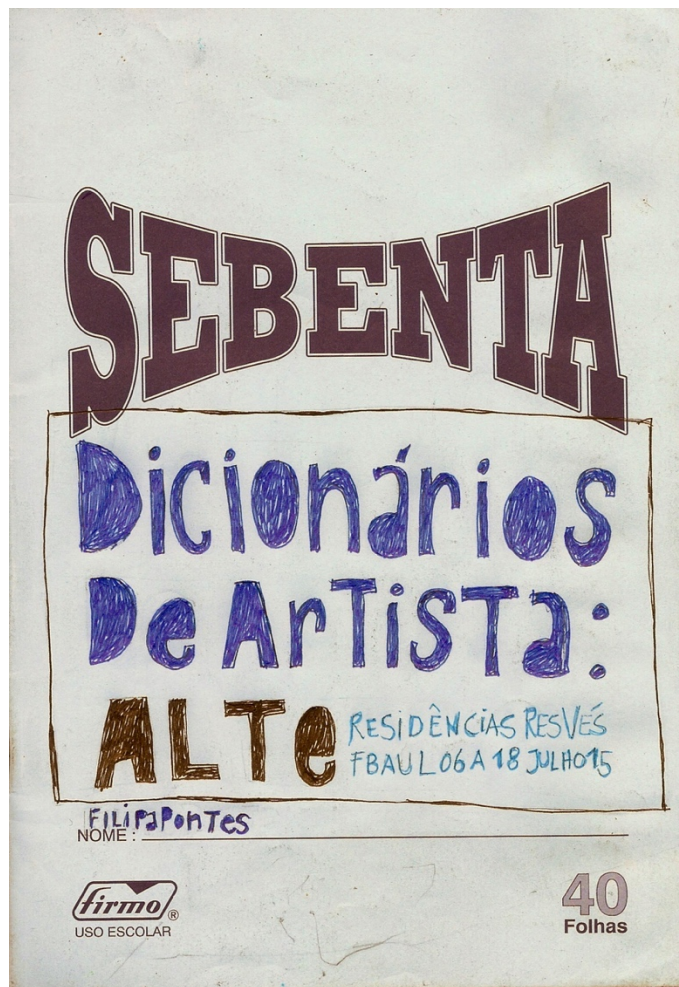


Figura 183 - Capa de DA:Alte



Figura 184 - Desenho 1/7 de DA:Alte



Figura 185 - Desenho 2/7 de DA:Alte



Figura 186 - Desenho 3/7 de DA:Alte



Figura 187 - Desenho 4/7 de DA:Alte

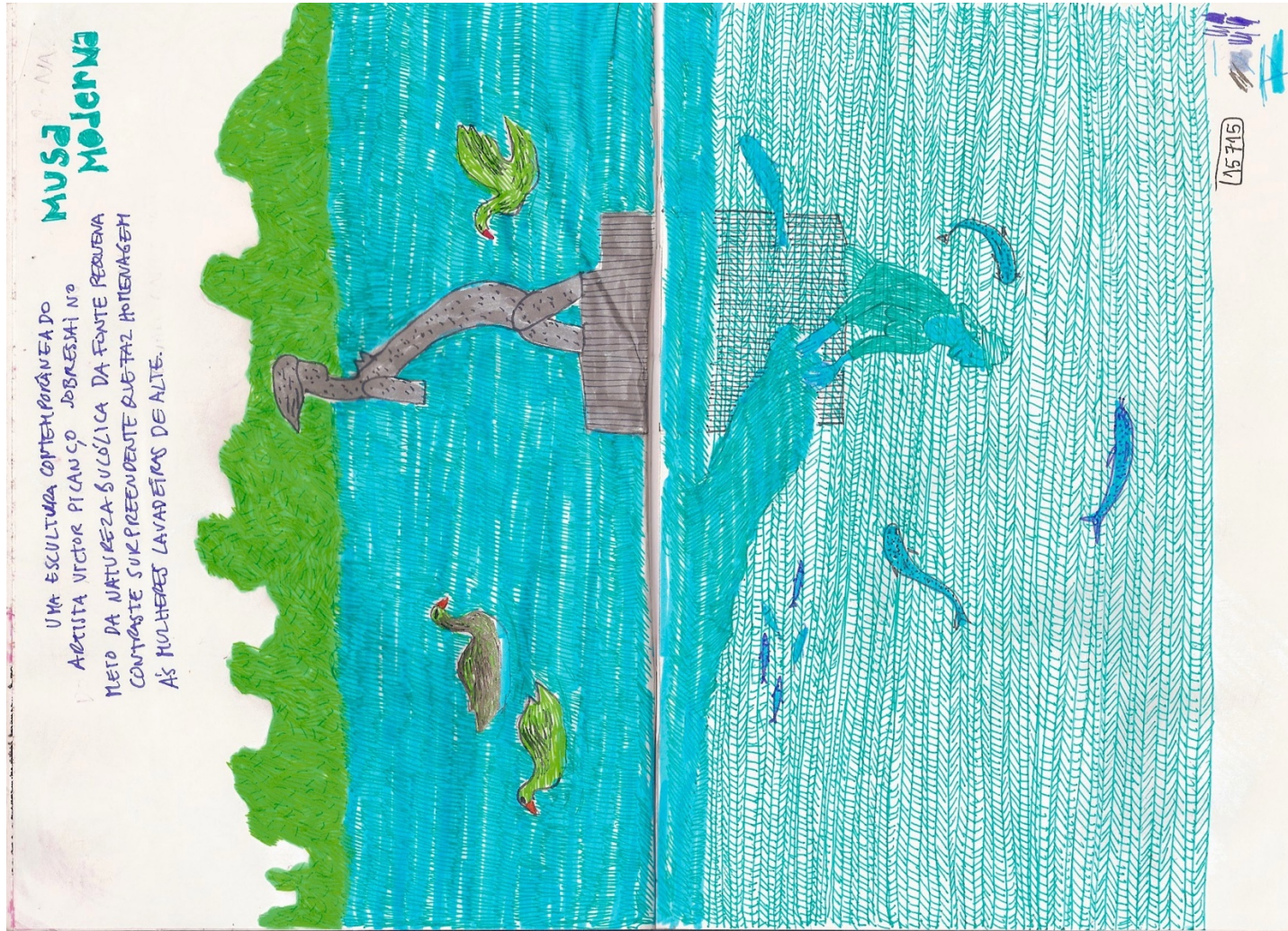


Figura 188 - Desenho 5/7 de DA:Alte

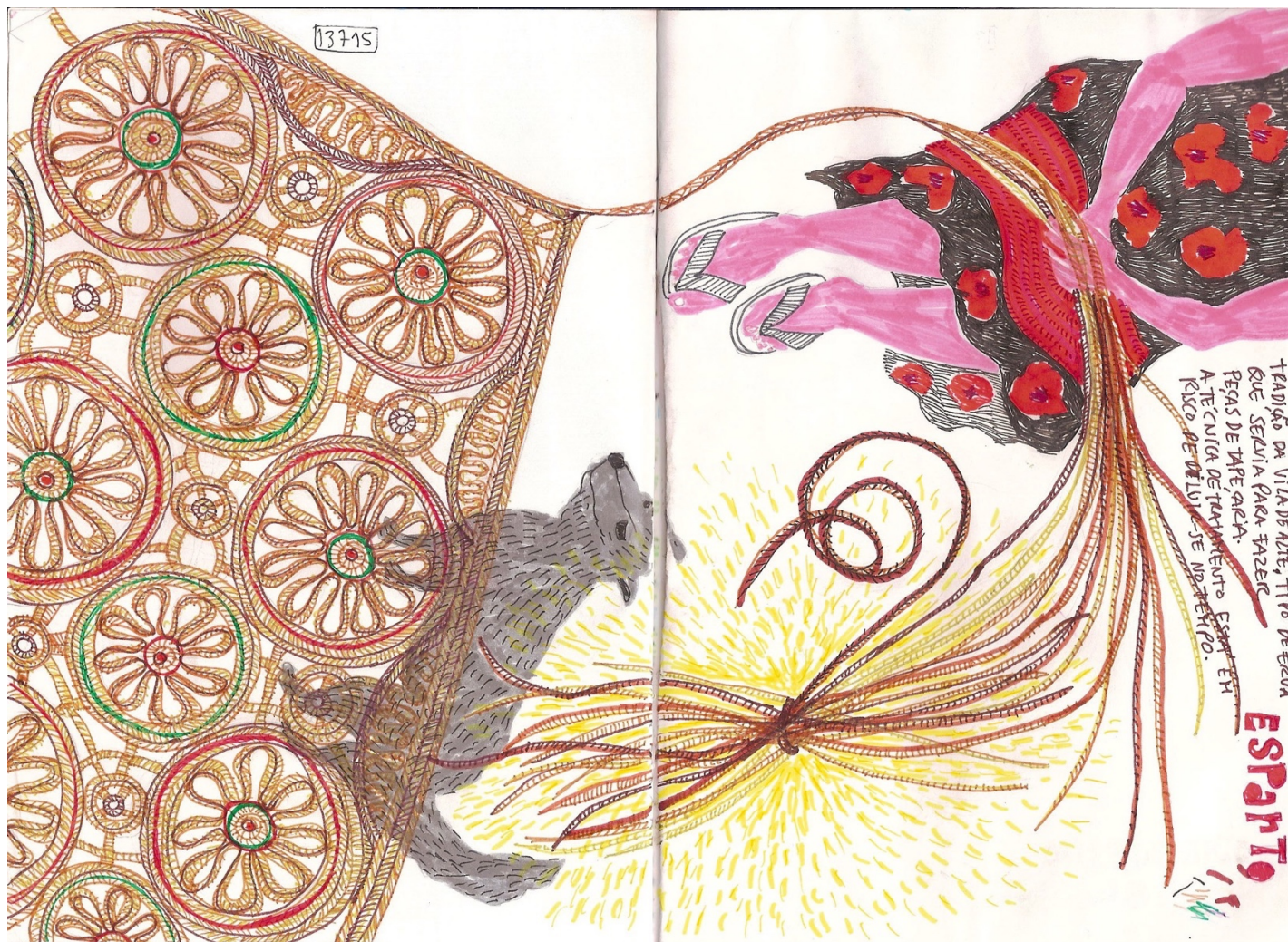


Figura 189 - Desenho 6/7 de DA:Alte

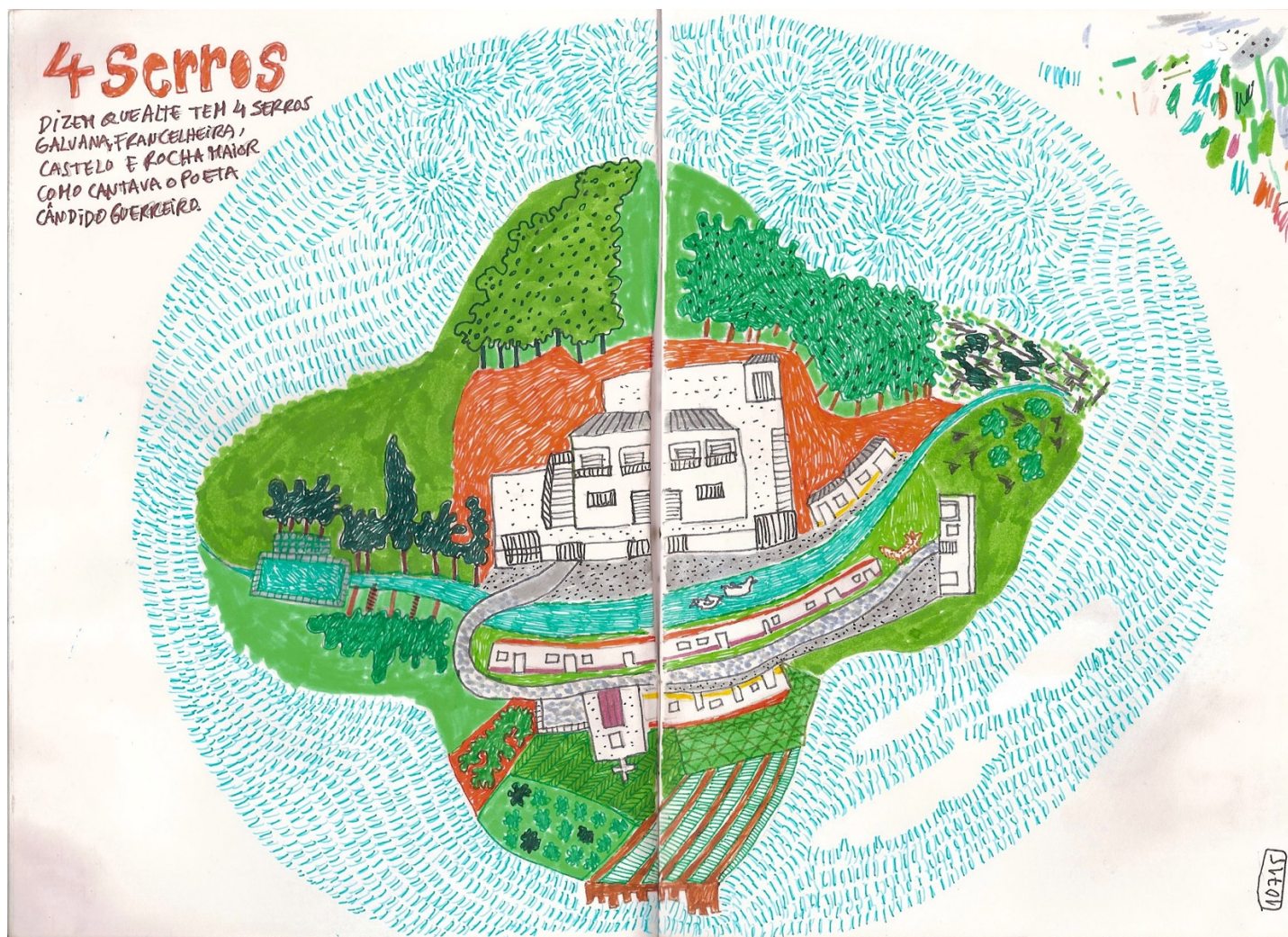


Figura 190 - Desenho 7/7 de DA:Alte



## *Anexo A*

### **Documentação sobre os *workshops* realizados**

Nota:

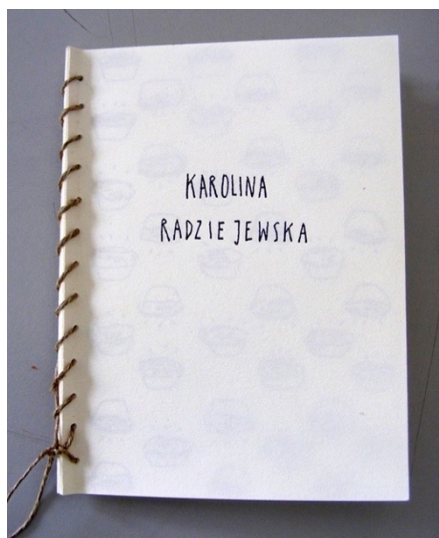
1.As imagens dos trabalhos realizados durante os *workshops*, foram registadas com o consentimento escrito dos autores e professores responsáveis pela programação da atividade.

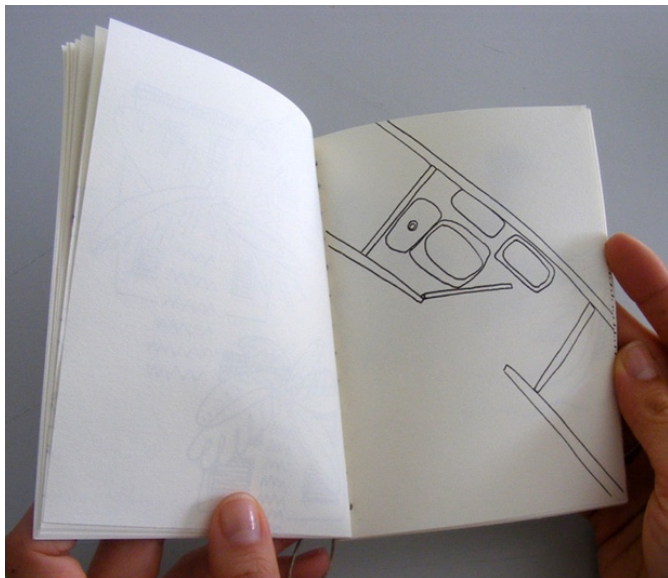
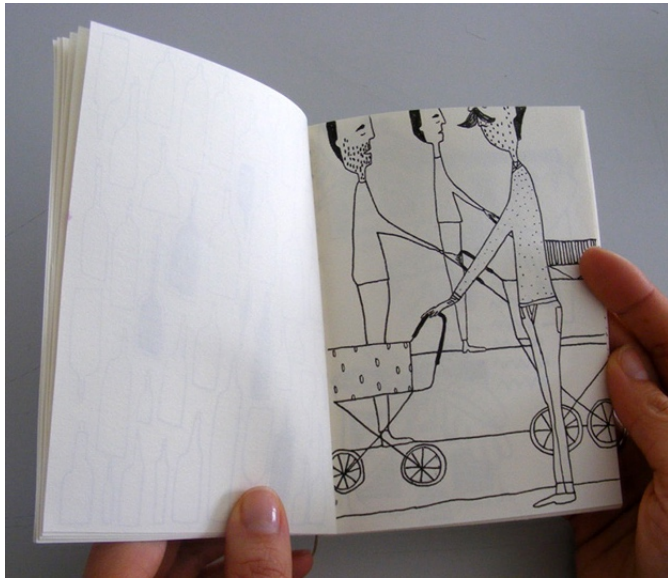
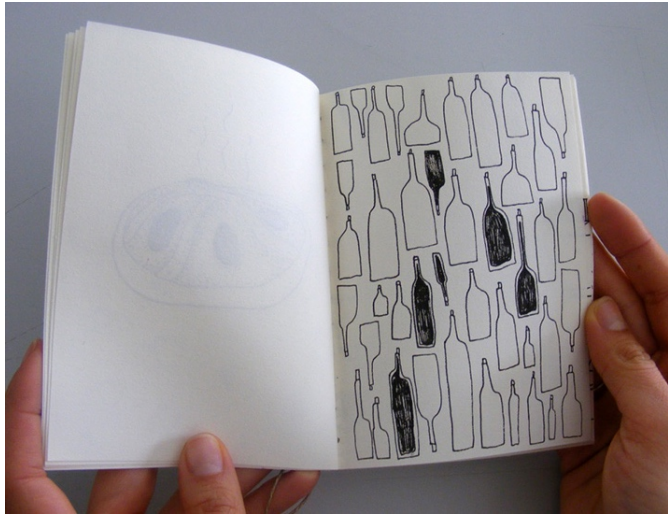




1. "Desenho como experiência do lugar. Autoetnografia em livros de artista" —  
ESAD.CR, 2016

Trabalho 01.1 Karolina Radziejewska

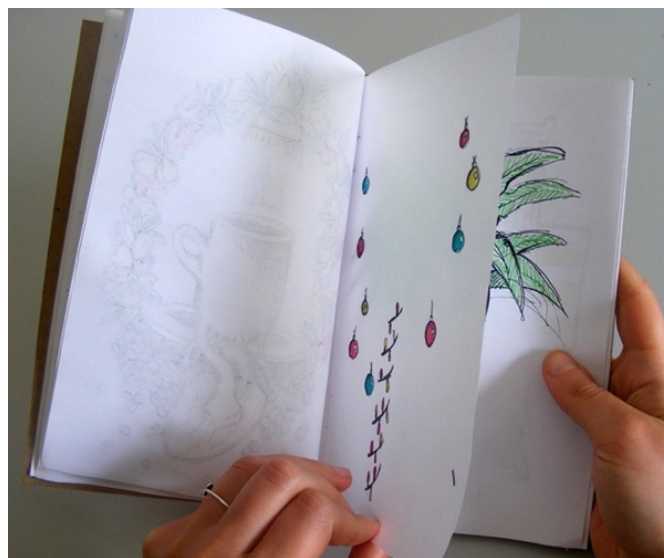
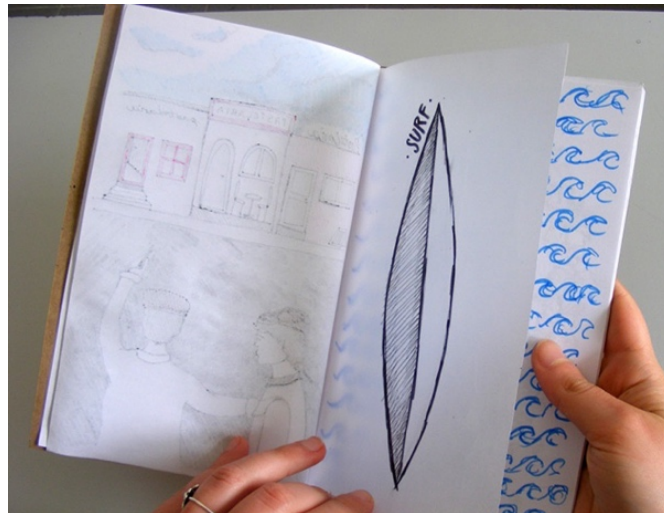




Trabalho 02.1 Linda Ungure

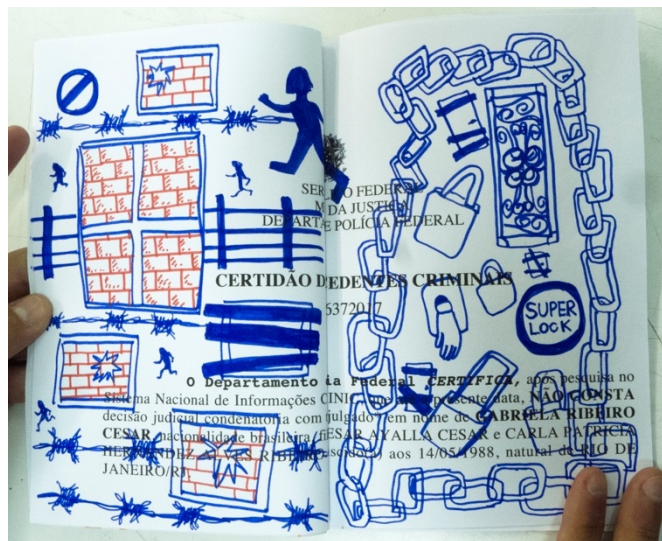


Trabalho 03.1 Marika Graczyk









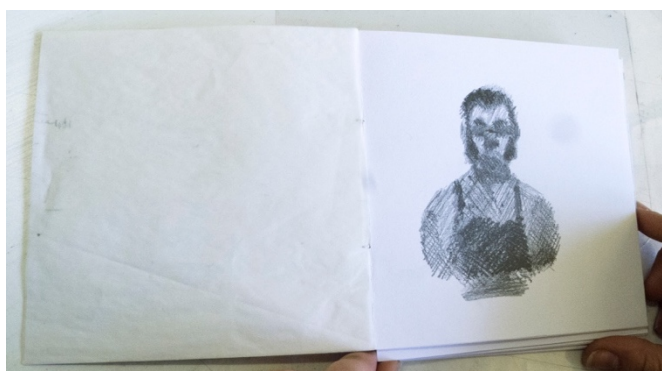
Trabalho 02.2 Miguel Branco Jaques



Trabalho 03.2 Orlando Bernal



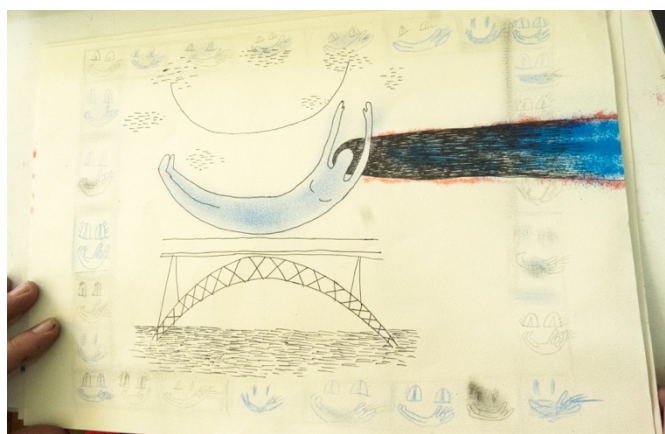
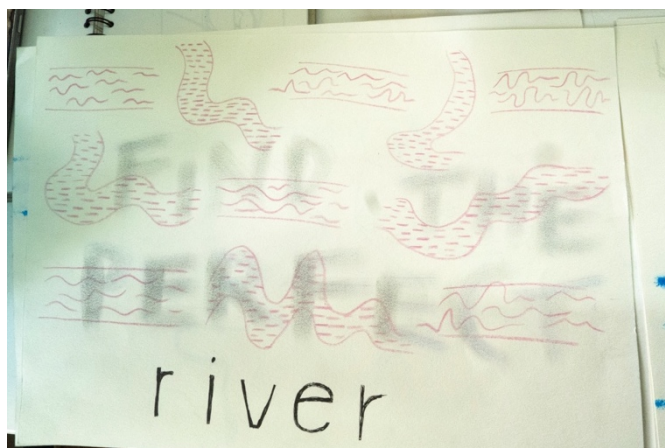
Trabalho 04.2 Sandra Laranjeira



Trabalho 05.2 Inês Bessa



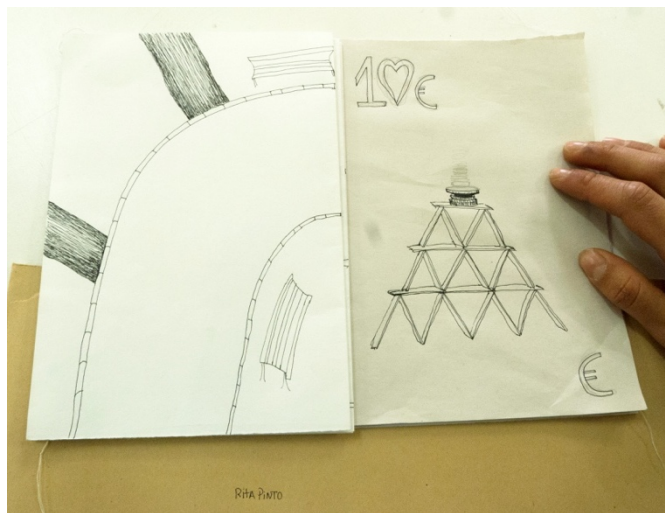
Trabalho 06.2 Tereza Nesládková



Trabalho 07.2 Flávia Matos

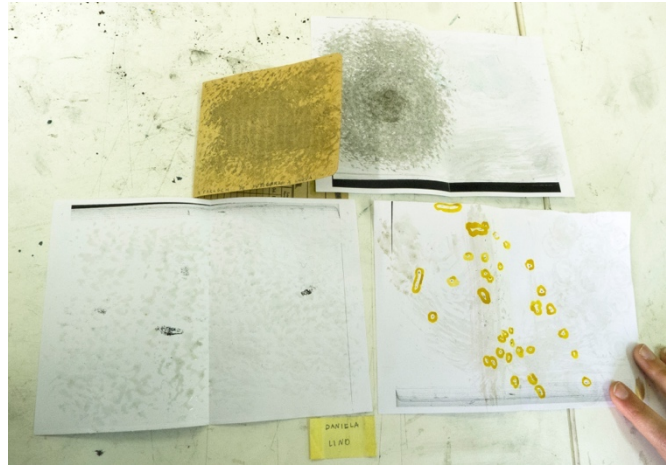


Trabalho 08.2 Rita Pinto





Trabalho 10.2 Daniela Lino



Trabalho 11.2 Ana Mota



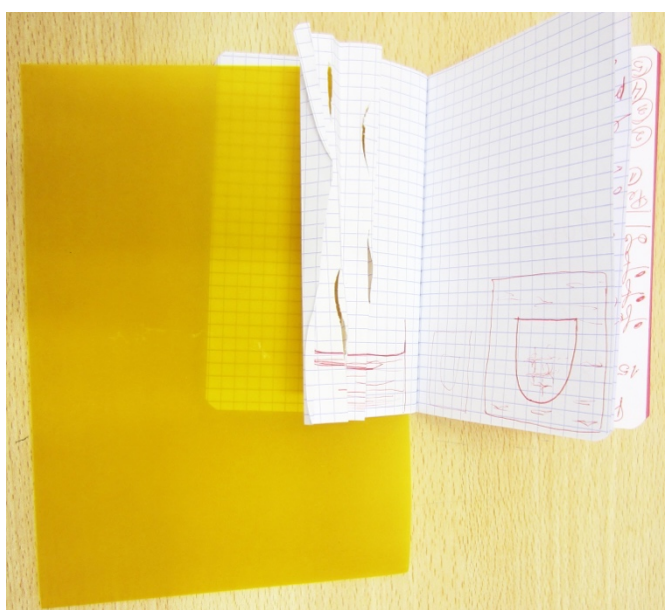


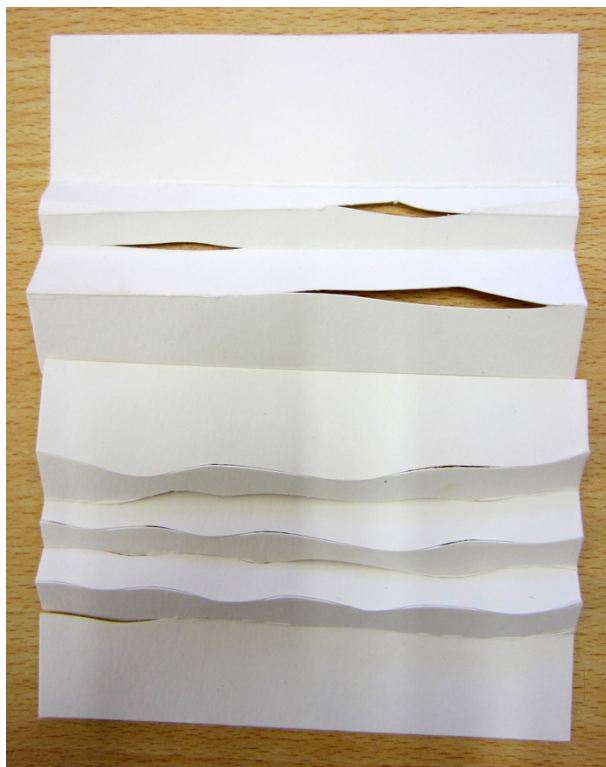
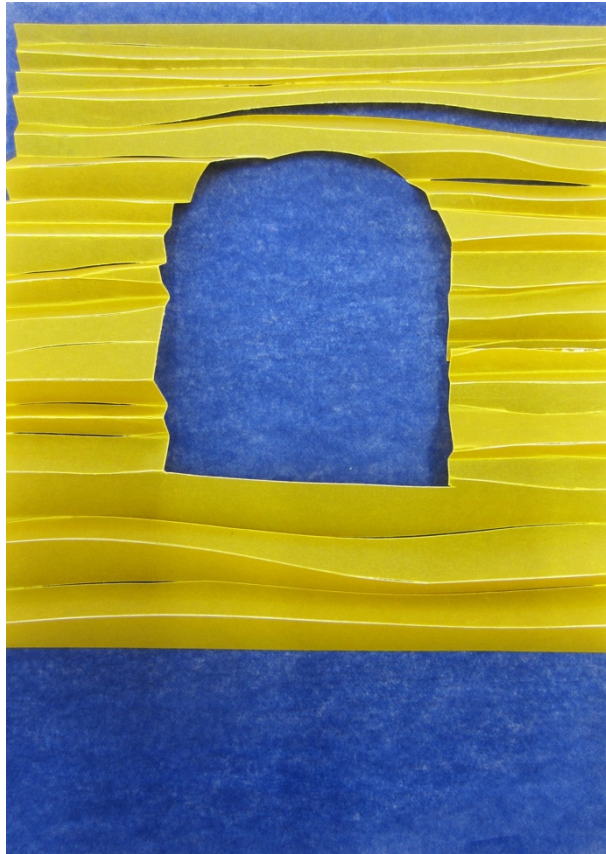
Trabalho 02.3 Rui Guerra





Trabalho 03.3 Joedy Barros

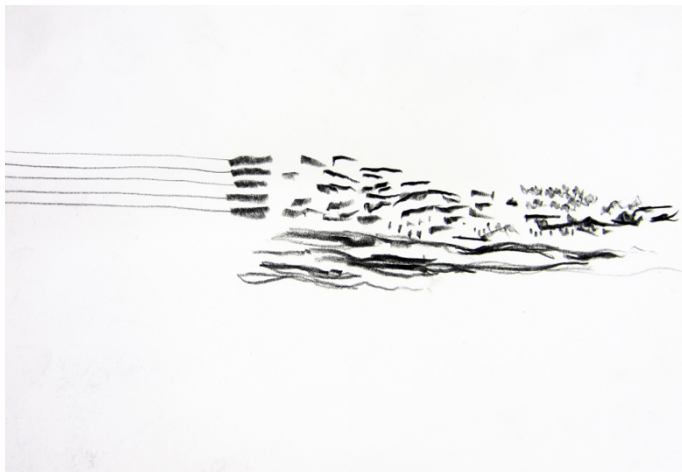
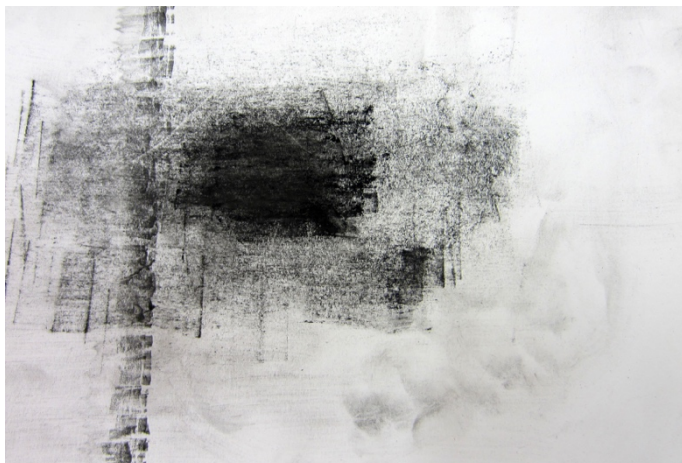




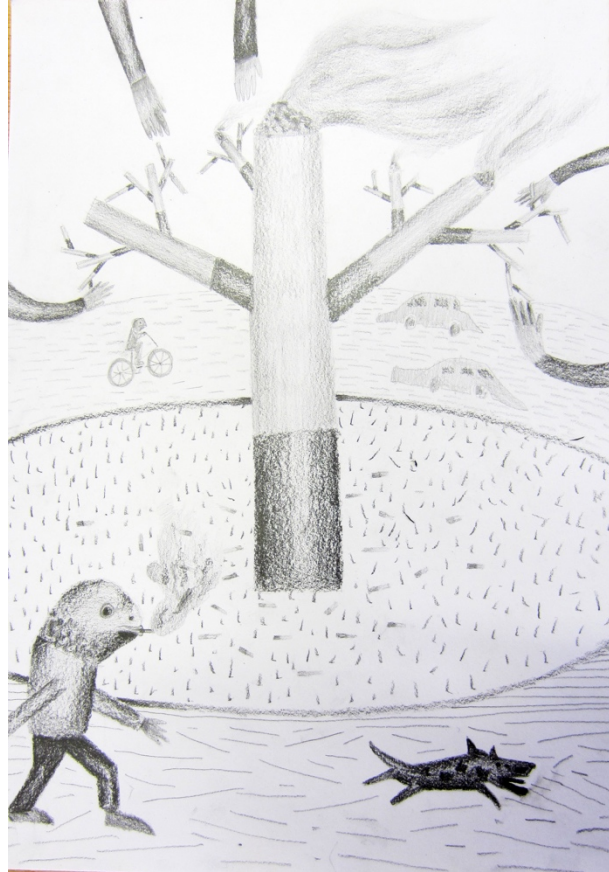
Trabalho 04.3 LÍgia Fernandes



Trabalho 05.3 Maria Pires



Trabalho 06.3 Ricardo Anastácio



Trabalho 07.3 Petra Naydanov





Trabalho 08.3 Cláudia Dias





#### 4. "Rethinking the everyday in the global contemporary" — Iwalewahaus, 2019

Trabalho 01.4 Kathrin Faltermeier



Trabalho 02.4 Kabelo Tselapedi

