

aNTRoPoLoGia

MODOS DE FAZER MODOS DE SER

CONEXÕES PARCIAIS
ENTRE ANTROPOLOGIA E ARTE

*Teresa Fradique
e Rodrigo Lacerda (orgs.)*

eTNo
GRáF
iCa press

Modos de Fazer, Modos de Ser

Conexões Parciais Entre Antropologia e Arte

Sous la direction de **Teresa Fradique** et **Rodrigo Lacerda**

O processo de construção deste livro demonstrou que as relações entre arte e antropologia não se limitam às subáreas já convencionais da antropologia visual e da antropologia da arte. Nesse sentido, podemos compreender tanto a antropologia como a arte enquanto mais do que um e, porém, menos do que dois. Ou seja, a arte e a antropologia possuem relações intrínsecas que as constituem enquanto disciplinas com fronteiras inconstantes e estas relações podem produzir outras conexões que originam afl...

→ Lire plus

Note de l'éditeur

As ilustrações deste livro não estão livres de direitos. Não podem ser reproduzidas sem a autorização dos detentores dos direitos de autor.



Éditeur : Etnográfica Press

Lieu d'édition : Lisboa

Publication sur OpenEdition Books : 29 juillet 2022

ISBN numérique : 979-10-365-9312-3

DOI : [10.4000/books.etnograficapress.8044](https://doi.org/10.4000/books.etnograficapress.8044) 

Collection : **Antropologia**

Année d'édition : 2022

Nombre de pages : 384

Sommaire

Résumé

Auteurs



Ficha técnica

Agradecimentos

Rodrigo Lacerda et Teresa Fradique

Introdução: mais do que um e, porém, menos do que dois – conexões parciais entre antropologia e arte

Parte I: Desafios Contemporâneos

Rita Natálio

Antropoceno ou o eterno garimpo do ou(t)ro

Daniela Rodrigues et Ana Gandum

Coisas de lá / aqui já está sumindo eu: sobre fazer uma exposição e um livro de artista no decurso de duas pesquisas etnográficas

Filomena Silvano

Sobre os desfiles de moda, os sentidos e os valores das roupas: a partir de uma etnografia do fazer no atelier de Filipe Faísca

João Figueiredo

“Uma panorâmica curiosa” – Os diagramas etnológicos de José Redinha e a instrumentalização do seu trabalho etnográfico

Parte II: Modos de Fazer

Ricardo Seça Salgado

Etnoteatro como modo partilhado de fazer mundo numa prisão

Federica Manfredi

Para além das entrevistas logocêntricas: quando o etnógrafo reforça a sua caixa de ferramentas com arte, símbolos e artefactos

Catarina Barata

The Gallery of Obstetric Experiences: addressing perceptions of obstetric violence through ethnography-based artistic experimentation

Parte III: Modos de Ser

José Capela

Uma Índia, ou várias: invenção iconográfica do “exótico”

Amaya Sumpsi Langreo

Ser realizador e fazer antropologia ou ser antropólogo e fazer cinema?

Cristina de Branco

Performando indigeneidades andinas migrantes em São Paulo e Buenos Aires

Tatiana Macedo

Practices versus processes in art & anthropology: reinforcing the distance in order to create proximity. Objects and images as migrant entities

Parte IV: Modos de Ver

Catarina Laranjeiro

Novas visualidades e resistências: partir do que os amuletos nos mostram para chegar ao que os amuletos escondem

Rui Mourão

O Tempo das Huacas: musealização de corpos ameríndios, ressignificações descolonizantes e contrarrepresentações artivistas

Biografias dos autores

Le texte seul est utilisable sous licence [Licence OpenEdition Books](#) . Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Para além das entrevistas logocêntricas: quando o etnógrafo reforça a sua caixa de ferramentas com arte, símbolos e artefactos

Federica Manfredi

ICS-UL

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, muitos antropólogos começaram a refletir e a experimentar uma dimensão etnográfica caracterizada por sinergias entre etnografia e arte. Os debates contemporâneos têm vindo a interessar-se pelas várias posições dos investigadores (simultaneamente etnógrafos, artistas, curadores ou outros), tendo em vista implicações sensoriais e emocionais para a prática em campo e como apresentar os resultados da pesquisa através de uma abordagem experimental (Foster 1995; Schneider 2008; Leavy 2009; Schneider e Wright 2010; Ingold 2011; Pink 2015; Estalella e Sánchez Criado 2018).

Os produtos artísticos têm sido objeto de reflexão etnográfica de acordo com diferentes perspetivas: podem ser produções pessoais do etnógrafo durante o trabalho de campo ou depois dele (como reação à experiência etnográfica) ou podem ser utilizados como dispositivo para interagir com os interlocutores, restabelecer o conhecimento antropológico ou para chegar a um nível mais profundo de entendimento mútuo

(Degarrod 2007). Noutros casos, a arte pode ser entendida como material etnográfico, como *performances* de dança (Bassetti 2008) ou tatuagens e *piercings*, nos estudos subculturais (DeMello 2000).

Ao conceber a arte como uma forma criativa, estética e comunicativa de expressão, assim como um dispositivo científico que constitui “o próprio conhecimento etnográfico” (Pussetti 2018: 2), a experiência de trabalho de campo levou-me a ir além das palavras e a ampliar a minha *caixa de ferramentas* etnográfica aos sons, cores, gostos e texturas, convidando os meus interlocutores para uma coprodução de artefactos para enfrentar os desafios da comunicação. Na minha experiência, as estratégias tradicionais de investigação eram limitadoras, as entrevistas dificultavam o entendimento mútuo e as palavras não eram uma forma proveitosa de construir uma ponte com os interlocutores.

Este artigo analisa a forma como a arte e as estratégias criativas ganharam espaço durante a minha pesquisa etnográfica sobre as suspensões corporais contemporâneas na Europa. Tal propiciou a implementação de autonarrativas, permitindo que os interlocutores pudessem exprimir-se para além das palavras. A arte tornou-se uma adaptação metodológica ao tópico, às pessoas que conheci e a mim mesma, durante a pesquisa etnográfica. De forma a ilustrar os desafios metodológicos enfrentados durante a pesquisa, o presente artigo tem como objetivo analisar questões como: as palavras são a melhor (principal/única) maneira de investigar, entender e transferir a visão de mundo vivida pelos interlocutores durante o trabalho de campo? E o que acontece quando os interlocutores não têm palavras para exprimir o que fazem? Deve a pesquisa ser interrompida pelo estudo de experiências, difíceis de exprimir através de formas tradicionais de autonarrativa? Por outras palavras, deveriam os antropólogos transmitir restrições descritivas etnográficas? Finalmente, como é que a arte, ou as estratégias complementares de investigação, sustentam um processo alternativo de comunicação na prática etnográfica?



Figura 1 – Suspensão corporal sob uma rocha

Fonte: F. Manfredi, junho de 2019

COMO CHEGO AO TERRENO

O presente artigo baseia-se em dados etnográficos recolhidos durante a minha pesquisa doutoral em curso sobre suspensões corporais contemporâneas na Europa. Do ponto de vista mecânico, a suspensão do corpo é a elevação de um corpo humano usando cordas, que são ligadas a ganchos de metal inseridos temporariamente na pele como *piercings* (figura 1).

A colocação, assim como o número de ganchos, depende da posição da suspensão, da experiência do suspenso e do estado geral de saúde dos praticantes. A prática pode ser descrita como um exercício biomecânico e técnico, mas a suspensão do corpo está longe de ser simplesmente interpretada nestes termos: dados etnográficos demonstram que os significados associados às suspensões têm uma abordagem social, assim como uma percepção emocional de uma transformação pessoal.

Desde o início do meu interesse por suspensões corporais realizadas por pessoas fora de contextos culturais em que essa prática é considerada tradicional (Liberty 1980; McLane 1993; Schröder 2012), decidi explorar significados associados à prática, na esperança de esclarecer como, onde e especialmente porque é que as pessoas o fazem. Como tal, a primeira coisa que fiz foi perguntar: porque é que tu te suspendes? O que é uma suspensão? Mas as respostas não eram as que eu esperava.

“Como é que te posso explicar o que é uma suspensão...? É impossível. Não há palavras para expressá-lo. Quero dizer, as palavras não podem explicar o que é, porque é... É tão poderoso e vibrante, intenso, profundamente ancorado nos meus órgãos, em cada célula e, é claro, em toda a minha alma... Quando *voó*, sinto tantas coisas, com todo o meu corpo, a minha mente voa para longe e... desculpa, é realmente difícil colocar isso em palavras. É difícil, como descrever um orgasmo ou o amor... Tens de experimentar, se realmente queres entender! Não sou poeta e nem conheço um poeta capaz de te sugerir algo útil para que possas entender... Talvez devamos inventar novas palavras para exprimir uma suspensão.”
(Sara, 28 anos. 18.02.2008)

O meu interesse antropológico pela suspensão do corpo surgiu no final de 2007, durante a realização do mestrado. Em 2016, decidi voltar a esse tópico, no âmbito do doutoramento, no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa. Entretanto, nunca deixei de me fascinar por suspensões corporais: continuei em contacto com os interlocutores do mestrado, participando em eventos de suspensão, e sendo apresentada a novos praticantes. Dessa maneira, passaram-se onze anos de trabalho de campo intermitente e o que fui progressivamente entendendo moldou as minhas estratégias de investigação. Este processo levantou questões fundamentais sobre a metodologia tradicional que os antropólogos devem pôr em prática, bem como a centralidade implícita das palavras

nas nossas interações. A sociedade ocidental contemporânea tem sido definida como logocêntrica (Eco 1975), o que é causado pela primazia da expressão oral. A longa experiência de trabalho de campo neste contexto sugeriu estratégias complementares para adaptar a minha abordagem ao terreno, ano após ano, suspensão após suspensão.

Na academia, aprendi que entrevistar, observar e conversar com os interlocutores eram as principais formas de aceder à sua visão do mundo. Desde as minhas primeiras experiências no terreno, enfrentei a inadequação da *fala* como principal ferramenta de investigação, tal como ficou demonstrado no excerto da entrevista de Sara. Contudo, na época, percebi que fazer perguntas sobre suspensões frustrava os meus interlocutores. Ao longo destes anos, dezenas deles sugeriram que eu experienciasse uma suspensão. Eu interpretei a ideia como um *atalho*, uma maneira de evitarem a dificuldade em exprimir por palavras o que era uma suspensão. E eu estava interessada (como, de resto, ainda estou) nas suas experiências e não nas semelhanças entre as suas e as minhas.

No início, tomei a dificuldade em descrever as suspensões por palavras como um desafio: “É difícil falar sobre isso, tenho de fazer perguntas melhores, observar mais e desconstruir a prática, investigando as suas componentes, uma a uma, ir aos detalhes”, pensei, durante anos. Por outras palavras, eu não questioneei a expressão oral como a melhor maneira de me comunicar, mas antes o uso específico que eu estava a fazer dela, encarando-a como um problema que precisava de ser solucionado.

Como muitas pessoas que descobrem as suspensões, também eu fiquei impressionada com os ganchos que penetram a pele, com as gotas de sangue que pingam das feridas, com o tamanho dos ganchos inseridos e com a elasticidade que uma pequena porção de pele tem, para suportar todo o peso de um corpo. O meu espanto aumentava com os sorrisos dos praticantes, especialmente durante a inserção do gancho, quando os seus olhos, dentes e mãos se cerravam, aguentando a dor, para relaxar após a fase de perfuração.

Enquanto observava as suspensões, assumia uma conexão entre a dor e a prática, o que orientou muitas das minhas perguntas. Paradoxalmente, todas as minhas entrevistas questionavam sobre a dor, quando os praticantes referiam que esta não era importante. “Sim, a dor está aí, mas há muito mais...”, ouvia, com frequência. Se a dor não era tão relevante, porque é que toda a gente continuava a falar sobre isso? Somente anos depois é que entendi que estava a conduzir conversas orientadas para a dor porque era eu quem estava interessada na relação entre dor e suspensão. A dor é uma passagem obrigatória, não o objetivo do procedimento. Demorei anos a perceber isso. Quando entendi que era eu quem introduzia a dor nas nossas interações, percebi que fazia parte do problema: não estava preparada para ouvir. De mesma forma que os meus interlocutores tinham dificuldade em falar sobre suspensões, eu não estava preparada para recolher os seus testemunhos através de uma abordagem oral. Como poderia eu estar mais perto das suas experiências sem falar?

Outro elemento merece destaque na avaliação do contexto do trabalho de campo e dos seus desafios: o facto de as pessoas que realizam suspensões corporais terem uma clara inclinação criativa, assim como uma abordagem corporal propensa a modificações a longo prazo: geralmente, são intensiva e extensivamente decoradas com grandes tatuagens, *piercings*, implantes, escarificações, lóbulos esticados e cortes de cabelo originais (como cabeças meio rapadas e madeixas em tons pastel). Os seus corpos são telas para a autoexpressão (Shilling 1993; Sweetman 2000), onde os seus gostos artístico-estéticos tiveram um papel relevante: visível na escolha das dimensões de cada marca corporal, bem como na sua posição no corpo, nas cores usadas (ou não) para realizar e nas combinações de diferentes formas de intervenção corporal, como tatuagens com implantes metálicos ou escarificações em tatuagens totalmente negras. Além dos seus corpos, a criatividade dos meus interlocutores também foi confirmada pelos seus empregos: muitos deles estavam envolvidos nas áreas profissionais de modificações corporais, como *piercers*, tatuadores,

modificadores de corpo, nas quais a inclinação e a educação artísticas são narradas e consideradas como habilidades profissionais (DeMello 2000). Nesse contexto, os informantes se apresentaram como artistas e definiram como produtos de arte tanto o que eles profissionalmente percebem no corpo de outras pessoas (como tatuagens ou *piercings*) quanto em si mesmos, quando adicionavam uma nova modificação corporal. Como tal, tentei reduzir a distância percebida da *experiência-expressão-compreensão*, aproveitando as características dos praticantes. Formei-me como etnógrafa construindo uma caixa de ferramentas adaptada à pesquisa, às pessoas que encontrei e à maneira como interagíamos. Os interlocutores não estavam prontamente disponíveis e, portanto, adaptei as minhas estratégias de investigação.

COMO A ARTE (ME) SALVOU (D)O TRABALHO DE CAMPO

No verão de 2016, fui a Coimbra assistir ao VI congresso da Associação Portuguesa de Antropologia (APA) e participei no painel intitulado “*Ethnography-based art: horizontes futuros do trabalho de campo*”. Esse momento constituiu a origem de muitas reflexões que me levaram a pensar na arte como uma lógica e uma linguagem alternativas de comunicação com os praticantes da suspensão, ajudando-os a comunicarem-se comigo. Nesse mesmo verão, surgiu a ideia de um laboratório criativo, onde as pessoas pudessem experimentar formas alternativas de comunicação, através da construção de objetos manufaturados pelos próprios, capazes de representar vários significados. A natureza polisêmica dos símbolos poderia ser uma maneira de apoiar as desconstruções dos múltiplos significados associados às suspensões corporais e sem focar especialmente na dor. Essa oficina passou a ser denominada “artística” pelos participantes e por mim ao longo da prática. No início, isto foi uma solução para indicar facilmente todas as nossas práticas relacionadas com o desenho, a escultura, a fotografia e a poesia onde a

atenção às escolhas estéticas estava ligada a significados mais profundos relacionados com as experiências de suspensão corporal. Com a prática, os objetos assumiram uma referência artística mais sólida em nossos discursos: foram capazes de desestabilizar nossos pressupostos e provocar emoções intensas combinando visões de beleza cada vez mais evidentes.

Nesse ano, durante um dos festivais de suspensão a que planeei assistir, comecei a propor a alguns dos praticantes que se juntassem a mim num “laboratório criativo”. Usei o grupo do Facebook dedicado ao evento e a lista de pessoas interessadas em participar para as contactar antes do festival. Começámos a interagir virtualmente com vários meses de antecedência, construindo, pouco a pouco, uma relação de confiança e conhecimento mútuo. O experimento metodológico começou não apenas a implementar (futuras) entrevistas orais, mas também a construir formas inesperadas de intimidade antes do primeiro encontro presencial. Essas condições tiveram como consequência positiva a ampliação da minha amostra de entrevistados porque quando as pessoas chegam aos festivais, geralmente concentram-se na prática da suspensão, e pode ser difícil encontrar participantes com tempo e interesse para reservar um momento para se sentarem e conversarem com uma estranha (especialmente uma etnógrafa que não se suspende!).

Comecei a enviar mensagens *online*, personalizando essas mensagens com o nome da pessoa e mencionando alguns nomes de amigos que tínhamos em comum entre os nossos contactos do Facebook para me apresentar (figura 2).¹

-
1. “Olá [nome da pessoa], o meu nome é Fede e sou amiga do/a [nome do primeiro amigo] e do/a [nome do segundo amigo]. Em breve encontrar-nos-emos no Suscon italiano e gostaria de te convidar para um projeto artístico que estou a desenvolver. Vi o teu perfil no Facebook e acho que talvez gostasses da experiência. Sou antropóloga e proponho que as pessoas expressem as suas experiências de suspensão corporal através de símbolos, arte ou imagens para entender a cultura da suspensão,

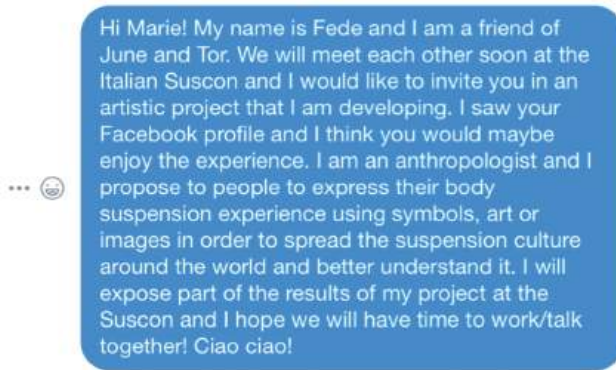


Figura 2 – Print screen de uma das mensagens enviadas por Messenger a uma praticante de suspensão, junho de 2016

Depois de as pessoas terem aceitado participar, incentivei cada uma a escolher um aspeto da sua suspensão corporal que merecia ser narrado: poderia ser um aspeto positivo ou negativo, um medo, uma motivação, uma expectativa, ou qualquer outra característica ou emoção que merecesse ser explorada. Martina, secretária de um estúdio de tatuagens, com 30 e poucos anos, decidiu focar-se nos efeitos esperados da próxima suspensão: leveza e restauração. Outro interlocutor escolheu o sentimento de liberdade experienciado durante a prática, enquanto outra pessoa decidiu elaborar o sentimento de responsabilidade que sentia em relação às pessoas que suspenderia. As suas propostas ofereciam informações inesperadas sobre a exploração de significados, algo que continuei a aprofundar em entrevistas qualitativas, tanto *online* como *offline* (Kozinets 2010).

Durante uma dúzia de semanas antes do evento, troquei de três a vinte mensagens com cada participante por cada sessão de trabalho, realizadas

como parte de minha pesquisa de doutoramento. O meu objetivo é dar a conhecer as experiências de suspensão e expor parte dos resultados do meu projeto no próximo Suscon. Espero que tenhamos oportunidade para trabalhar juntos/conversar! Para qualquer dúvida, não hesites em me escrever. *Ciao ciao!*” [tradução minha].

diária ou semanalmente, de acordo com o nível de envolvimento e disponibilidade. Os momentos de quebra entre mensagens foram importantes para refletir sobre sugestões recíprocas. Esta nova condição de entrevista tornou-se gratificante quando comparada com os momentos tradicionais de investigação, em que os silêncios e pausas devem ser cuidadosamente geridos no fluxo das conversas (Rubin e Rubin, 1995). Além disso, o recurso a mensagens *online* permitiu a liberdade de escolha do melhor momento para responder, sem a necessidade da copresença da outra pessoa envolvida na comunicação.

Para não confundir as interações e os projetos das pessoas, desenvolvi vários arquivos no meu computador para gravar as nossas mensagens (que foram enviadas por texto, gravadas por voz e enriquecidas com *links* audiovisuais, *emoticons* e outras imagens) e cada plano de trabalho individual. Essas notas de campo em formato digital, assim como o meu diário de campo, eram atualizadas praticamente todos os dias e forneciam material precioso para reflexão durante o trabalho de campo.

Depois de escolhermos um aspeto interessante da suspensão (como a leveza ou a importância da privacidade), passámos ao segundo passo: associar um símbolo capaz de exprimir, de alguma forma, o que os meus interlocutores decidiram trabalhar. Sons, cheiros, gostos, poemas, músicas, cores, imagens ou outras ideias eram bem-vindas: eu não impus um material específico ou disciplina criativa aos participantes. Martina escolheu uma borboleta para exprimir a sensação de leveza, mas após algumas interações decidiu mudar, preferindo uma borboleta noturna, porque sentiu que seria menos próxima dos padrões convencionais de beleza feminina e muito mais próxima da percepção que ela tinha de si mesma.

As explicações das escolhas foram momentos preciosos para aceder a significados sobre as suspensões, incluindo motivações e expectativas, além de outras dimensões da vida não imediatamente relacionadas com práticas etnográficas anteriores. Até as reclamações sobre as escolhas dos símbolos eram preciosas: entender porque as escolhas de cada um não se



Figura 3 – Trabalho tripartido de Martina e a sua suspensão corporal.
Fonte: F. Manfredi, setembro de 2016

tornaram totalmente satisfatórias foi uma ocasião para descobrir que as suspensões estavam relacionadas com significados sujeitos a alterações. Além disso, se sugeria uma ideia que, por sua vez, era rejeitada, utilizava as explicações da exclusão para marcar a diferença entre as minhas suposições e o que a pessoa estava a tentar exprimir. O meu foco não estava especificamente no resultado final, mas no processo de criação: cada projeto era uma fonte de significados e um criador de intimidade, porque as explicações se baseavam na partilha de momentos e emoções da vida privada. Essas trocas levaram-nos a um trabalho mais relaxado e menos orientado para a dor, em comparação com o do passado.

Durante as sessões de trabalho, Martina desenvolveu significados adicionais relacionados com a borboleta noturna, como a ideia de evolução que foi associada à transformação de uma crisálida em borboleta adulta. Para incluir essa transformação no seu projeto artístico, ela decidiu pintar de maneira tripartida: as três partes da pintura correspondiam ao seu sentido de fragmentação pessoal, restaurado graças à suspensão corporal (figura 3). O seu envolvimento nas suspensões desenvolveu-se ao longo de anos de prática, partindo do desafio aos limites até um processo

de criação e autoexploração. Desde 2009, ela também realiza suspensões em frente a audiências pagas, durante concertos ou festivais de tatuagem, com a sua equipa de suspensão, sediada em Milão.

Tal como as entrevistas, a realização dos projetos criativos terminou quando os participantes se sentiram satisfeitos com o tópico abordado. Os momentos de trabalho foram mais relaxados, em comparação com as entrevistas, momento em que a conversa começava com uma pergunta orientada ou um pedido específico da etnógrafa. Muitas vezes, reconhecemos fortes experiências sensoriais que nos colocavam numa intensa proximidade, criando um vibrante ambiente de trabalho que ia além das palavras. Graças à intimidade construída, pudemos partilhar emoções e significados num ambiente descontraído, muito mais íntimo, confortável e protegido do que durante uma entrevista. Usámos as emoções como ponto de partida e “esses pontos tornaram-se o ponto de entrada na confiança, afirmação e base para a partilha de informações pessoais e sensíveis” (Hampshire *et al.* 2012: 10).

Usar símbolos em vez de palavras e materiais como referências adicionais durante as conversas moldou as nossas interações de uma maneira nova e surpreendente. O que eu propunha era uma estratégia metodológica de comunicação capaz de ir para lá de uma narrativa logocêntrica e os resultados ultrapassaram as minhas expectativas. Símbolos e metáforas relacionados com os artefactos produzidos durante o laboratório tornaram-se dados antropológicos. Através da estética, os participantes exteriorizaram pensamentos, ideias, emoções, memórias e reflexões associadas às suas experiências de suspensão. A madeira ou o papel do artesanato deram um suporte (não apenas) tátil às nossas interações, criando a oportunidade de envolver mais significados do que aqueles geralmente associados a conversas sem objetos envolvidos na comunicação. Graças à natureza material do artefacto, os participantes puderam narrar-se através dos objetos, concentrando-se em detalhes que não tinham sido planeados. Por exemplo, o peso de um artefacto ou a sua cor sob uma luz

específica pode constituir uma ocasião inesperada para refletir sobre o peso da vida quotidiana, libertado pela prática da suspensão, ou sobre a sua beleza. Nesse sentido, os objetos tornaram-se referências adicionais de significados, automoldados após um projeto comunicativo, mas também capazes de albergar ideias imprevisíveis.

Convidei os participantes a modificarem o seu projeto artístico/simbólico a qualquer momento, especialmente após a *performance*, caso este não correspondesse às suas expectativas ou se a suspensão proporcionasse informações inesperadas. Eles tinham liberdade para adicionar ou retirar alguns aspetos, a fim de melhor representarem o desempenho corporal que tinham acabado de experienciar. Mesmo que não houvesse grandes mudanças, os artistas usavam a ocasião para enfatizar os aspetos mais importantes da sua experiência, usando o seu produto artístico como material de referência para ilustrar aquilo que as palavras não eram capazes de comunicar imediatamente. A elaboração oral foi uma ferramenta adicional, estratégia complementar adotada em combinação com os artefactos produzidos.

O objeto simbólico, como espelho ou materialização da experiência, tornou-se material de autoexpressão, oferecendo mais significado do que o esperado. No caso de Martina, a pintura tripartida transformou-se numa densa autonarrativa, cheia de significados associados a vários símbolos incluídos na sua pintura. Ela elaborou uma sensação de bem-estar associada à prática, através de cores que vão do escuro ao verde-claro no fundo, desenvolvendo também uma autonarrativa de género (através do símbolo de uma borboleta noturna). A suspensão ajudou Martina a confiar em si mesma, durante a defesa das escolhas associadas ao seu estilo de vida, pouco convencionais para o padrão de beleza feminina, de acordo com a sua própria interpretação. Através do seu desenho tripartido, Martina sentiu-se satisfeita ao exprimir a sua ideia de perfeição, enquanto o seu corpo experimentava a prática. Embora fosse difícil exprimir verbalmente, ela sentiu que descreveu elegantemente a sua experiência,



Figura 4 – Fotografia da performance artística de Stefania durante o laboratório criativo (2016). Etnógrafa e praticante partilhando (um momento de) intimidade e inventando/criando dados etnográficos

Fonte: A. Galad

através das suas habilidades criativas e da sua vontade de agir sobre o corpo dos materiais.

Através de uma abordagem reflexiva, as interações mediadas por artefactos reduziram a diferença de experiência entre etnógrafa e praticantes, proporcionando um espaço em que todos estávamos envolvidos numa experiência colaborativa. Mesmo que eu não pudesse basear a minha contribuição em experiências de suspensão, durante o processo reduzimos a distância entre as nossas perspetivas, colaborando num projeto comum de criação e aprimorando os nossos pontos de vista com sugestões recíprocas. A partilha do poder etnográfico aproximou-nos e, graças a isso, eu aproximei-me das suspensões corporais (figura 4).

ARTEFACTOS DE SUSPENSÃO CORPORAL COMO AUTONARRATIVAS COMPLEMENTARES

A cultura tem uma natureza artificial (Wagner 2016): materializa-se no momento em que a consideramos explicitamente, caso contrário é quase invisível sem uma abordagem antropológica adequada, algo que Franz Boas denominou *kulturbrille*. Uma dimensão artificial do conhecimento antropológico continuou a ser enfatizada por diversos autores após Boas (Geertz 1973; Clifford e Marcus 1986) e, graças a esse processo reflexivo, hoje podemos observar a prática etnográfica destacando o seu lado criativo. Fazer etnografia é um ato artificial, imaginativo e criativo “que revela a vontade e a decisão estética do autor” (Pussetti 2018: 1) e dos envolvidos na pesquisa.

Nesse sentido, referi-me a “laboratório artístico” ou a “habilidades criativas dos participantes” durante a ilustração das minhas experiências no trabalho de campo: o meu objetivo é sublinhar a experiência coproduzida e partilhada que passou por mãos, pés, toques, sons, palavras, sorrisos, risos, silêncios e muitos outros elementos corporais e multisensoriais. As práticas criativas foram ferramentas para a produção do conhecimento etnográfico, implicando gostos estéticos e invenções de metáforas para materializar e exteriorizar significados associados às suspensões corporais. Graças aos materiais, os participantes na pesquisa aumentaram a qualidade da comunicação no espaço intersubjetivo.

Uma abordagem crítica das palavras, escrita ou oral, não é equivalente a uma recusa em escrever ou falar como meio de comunicação. Durante o trabalho de campo, decidi implementar entrevistas orais e escrever notas, a fim de ignorar as dificuldades de expressão relacionadas com uma intensa experiência sensorial de suspensão corporal, tanto como praticante quanto como participante/observador.

Pelas razões mencionadas, as palavras, escritas ou pronunciadas, nem sempre foram a forma mais confortável de exprimir narrativas de suspensão. Segundo a perspectiva fenomenológica, a linguagem corre o risco

de se substituir pelo mundo. “É muito fácil esquecermos que as pessoas sentem dor e alegria e pensam de maneiras que não podem ser facilmente capturadas por palavras” (Jackson 1994: 24). Como Jean Jackson afirma, à semelhança de outros autores que trabalharam ao longo de décadas com dor e experiências corporais, as narrativas orais destacaram-se pela dificuldade da sua tradução (Scarry 1985; DelVecchio Good *et al.* 1992; Jackson 2003). A fala está muito distante do momento em questão para exprimir a intensidade de uma profunda experiência sensorial. Essa lacuna frustra informantes e ouvintes, dificultando a eficácia da comunicação sobre o tópico investigado. No caso do meu trabalho de campo, como já foi dito, essa distância comprometeu a interpretação da prática, sobrestimando o papel da dor.

Pelo exposto, argumento que as suspensões são o local do discurso. Estendo o conceito de discurso, para além do ato de falar, à inclusão de canções e poemas (Abu-Lughod e Lutz 2005), piadas e brincadeiras, gritos. Por meio de discursos sobre a prática, escritos e orais, direcionados, ou não, a um interlocutor, os meus interlocutores colocaram em prática estratégias de autonarração. Abraçando a noção de discurso de Foucault (1985) como uma prática que molda sistematicamente os objetos narrados, entendo o discurso como produtor de experiência e construtor de realidade. Seguindo uma perspectiva fenomenológica, o discurso não apenas representa verbalmente a experiência, como também a molda, fundamentando-a no mundo e solidificando uma maneira específica de estar no mundo (Merleau-Ponty 1945).

As interações simbólico-artísticas que descrevi no presente artigo são exemplos de narrativas de suspensão nas quais a expressão logocêntrica é desenvolvida, passando por objetos cocriados, a fim de aprimorar a comunicação intersubjetiva. Graças a essa metodologia experimental, em que inclinações criativas tiveram a possibilidade de serem usadas como habilidades adicionais de expressão, as experiências sensoriais encontraram um novo lugar a ser materializado entre os corpos.

Ao se comunicarem sobre suspensões, as pessoas exprimem as suas próprias histórias e narram sobre si mesmas, moldando uma forma específica de um eu adequado. Paralelamente, também criam ordem nas suas vidas, com a possibilidade de reavaliarem experiências vividas no passado. Acredito, por isso, que esse ato narrativo tenha efeitos práticos: dá forma à suspensão, molda a experiência e dá uma configuração específica ao eu que se suspende. Nesse sentido, o discurso é uma forma de ação social que cria efeitos no mundo.

As narrativas de suspensão criam significados, estão sujeitas a alterações ao longo do tempo e, de acordo com o público, funcionam como um material flexível para a autoexpressão. Os artefactos eram espelhos desse processo, sendo manipulados novamente em cada encontro, a fim de albergarem mais significados ou perspectivas diferentes. Através das palavras, mas não apenas, os indivíduos moldam a experiência e o eu que a realiza, porque as autonarrativas são ocasiões para colocar a vida em ordem (Portis 2005).

CONCLUSÕES

Na presente contribuição, apresentou-se uma metodologia experimental de interação baseada na criação de objetos simbólicos, com o objetivo de exprimir significados da experiência da suspensão corporal. Os projetos foram codefinidos como artísticos durante o processo de criação, seguindo sugestões endémicas. Acredito que o *status* obtido potencializou a obra e os resultados que foram alcançados. A narração oral foi aprimorada, graças à materialidade dos artefactos, que se tornaram referência para a autonarração e a manifestação de significados inesperados.

As escolhas metodológicas discutidas neste artigo devem ser interpretadas como resultado da adaptação do etnógrafo ao fenómeno estudado, aos seus praticantes, às suas inclinações e vulnerabilidades criativas. O laboratório também tem sido uma estratégia para enfrentar os limites



Figura 5 – Instalação artística de Helena desenvolvida em Lisboa (entre 2016 e 2017) e exposta no festival italiano de suspensão corporal em 2019.
Fonte: F. Manfredi

personais do etnógrafo, como a decisão de não realizar suspensões e a reação sensorial à prática.

Como afirmou Chiara Pussetti, que trabalha com abordagens etnográficas baseadas na arte (*art-based ethnography*), os usos das práticas artísticas podem melhorar a experiência etnográfica, descobrindo um novo tópico de pesquisa, capturando a dimensão não-verbal de estar no mundo, explorando o não dito e o indizível, favorecendo uma abordagem reflexiva e “comunicando de maneira mais eficaz as experiências multisensoriais vividas no campo, abrindo espaço para que uma multiplicidade

de vozes seja ouvida” (Pussetti 2018: 7). No caso ilustrado do trabalho de campo, as artes estão *ao serviço* da prática etnográfica. Nesse sentido, concordo com Pussetti quando defende a compreensão de práticas artísticas e criativas como ferramentas estéticas constitutivas de um conhecimento etnográfico coproduzido, em vez de formas e representações deste.

A coleção de artefactos constitui-se como material precioso, originado de experiências de pesquisa intersubjetivas. Como tal, interpreto cada objeto como uma porta de entrada, capaz de divulgar significados de suspensão, fornecendo lembranças de momentos da pesquisa e participações sensoriais incorporadas (Csordas 1990; Stoller 1997; Pink 2015). É uma coleção que viaja pela Europa, aparecendo durante congressos antropológicos, exposições artísticas e convenções de suspensão corporal (figura 5). Circula com significados e experiências sensoriais, relatando a cultura das suspensões corporais e as suas interpretações, de acordo com as vozes dos protagonistas entrelaçadas à minha.

AGRADECIMENTOS

O presente artigo baseia-se numa pesquisa financiada pelo Fundo Social Europeu (FSE) e pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), no âmbito da bolsa de doutoramento “Learning to Fly. A trans-spatial ethnography on body suspensions in Europe” (referência: SFRH/BD/131914/2017), desenvolvida no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa (curso de doutoramento DANT-ULISBOA). A pesquisa contou ainda com o apoio do projeto “EXCEL - A Busca pela Excelência. Biotecnologias, valorização e capital social em Portugal”, financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), no âmbito do contrato de subvenção nº PTDC/SOC-ANT/30572/2017 e que é coordenado no Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa por Chiara Pussetti (Principal Investigator). Por fim, agradeço aos colegas Rita Marcelino dos Reis, Emerson Roberto de Araújo Pessoa e Ronaldo

Gurgel Pereira pelas críticas e sugestões, bem como aos editores desta publicação, que acompanharam a elaboração deste artigo. Expresso ainda a minha particular gratidão a Rolf, Martina e Stefania, que surgem retratados nas imagens que acompanham este texto, e a Andread Galad pela cortesia de utilização uma das suas fotos, assim como a todos os parceiros de pesquisa que cooperaram no projeto ao longo destes anos.

BIBLIOGRAFIA

- ABU-LUGHOD, Lila, e Catherine LUTZ, 2005, “Emozione, discorso e politiche della vita quotidiana”, *Antropologia*, 6: 15-35.
- BASSETTI, Chiara, 2008, “Danzare in Italia. Etnografia di un’arte performativa”, *METIS*, 1: 115-140.
- CLIFFORD, James, e George MARCUS, 1986, *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnographic*. Oakland: University of California Press.
- CSORDAS, Thomas, 1990, “Embodiment as a paradigm for anthropology”, *Ethos*, 18 (1): 5-47.
- DEGARROD, Nakashima Lydia, 2007, “Paintings as ethnographic representation”, *The International Journal of the Arts in Society*, 1 (7): 147–156.
- DELVECCCHIO GOOD, Mary-Jo, Paul E. BRODWIN, Byron J. GOOD, e Arthur KLEINMAN (orgs.), 1992, *Pain as Human Experience. An Anthropological Perspective*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press.
- DEMELLO, Margo, 2000, *Bodies of Inscription. A Cultural History of the Modern Tattoo Community*. Durham e Londres: Duke University Press.
- ECO, Umberto, 1975, *Trattato di Semiotica Generale*. Milão: Bompiani.
- ESTALELLA, Adolfo, e Tomás SÁNCHEZ-CRIADO, 2018, *Experimental Collaborations: Ethnography through Fieldwork Devices*. Nova Iorque: Berghan Books.

- FOSTER, Hal, 1995, "The artist as ethnographer?", in George Marcus e Fred Myers (orgs.), *The Traffic in Culture: Refiguring Art and Anthropology*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press, 302-309.
- FOUCAULT, Michel, 1985, *L'ordine del Discorso. I Meccanismi Sociali di Controllo e di Esclusione della Parola*. Turim: Einaudi.
- GEERTZ, Clifford, 1973, *The Interpretation of Cultures*. Nova Iorque: Basin Books.
- HAMPSHIRE, Kate, Mwenza BLELL, Nazalie IQBAL, e Bob SIMPSON, 2012, "The interview as narrative ethnography: seeking and shaping connections in qualitative research", *International Journal of Social Research Methodology*, 17 (3): 215-231.
- INGOLD, Tim, 2011, "Worlds of sense and sensing the world: a response to Sarah Pink and David Howes", *Social Anthropology*, 19 (13): 313-317.
- JACKSON, Jean, 1994, "Chronic pain and the tension between body as subject and object", in Thomas Csordas (org.), *Embodiment and Experience. The Existential Ground of Culture and Self*. Cambridge: Cambridge University Press, 201-228.
- JACKSON, Jean, 2003, "Translating the pain experience", in Tullio Maranhão e Bernhard Streck (orgs.), *Translation and Ethnography: The Anthropological Challenge of Intercultural Understanding*. Tuscon: The University of Arizona Press, 172-194.
- KOZINETZ, Robert, 2010, *Netnography: Doing Ethnographic Research Online*. Londres: Sage.
- LEAVY, Paul, 2009, *Method Meets Art: Arts-Based Research Practice*. Nova Iorque: The Guilford Press.
- LIBERTY, Margot, 1980, "The sun dance", in W. Raymond Wood e Margot Liberty (orgs.), *Anthropology on the Great Plains*. Lincoln: University of Nebraska Press, 164-178.
- MCLANE, John R., 1993, *Land and Local Kingship in Eighteenth-Century Bengal*. Cambridge: Cambridge University Press.

- MERLEAU-PONTY, Maurice, 1945, *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- PINK, Sarah, 2015, *Doing Sensory Ethnography*. Segunda edição. Londres: Routledge.
- PORTIS, Lucia, 2005 (org.), *Storia di Storie*. Turim: ASAI.
- PUSSETTI, Chiara, 2018, “Ethnography-based art. Undisciplined dialogues and creative research practices. An introduction”, *Visual Ethnography*, 7 (1): 1-12.
- RUBIN, Herbert J., e Irene S. RUBIN, 1995, “Choosing interviewees and judging what they say”, in Herbert J. Rubin e Irene S. Rubin, *Qualitative Interviewing. The Art of Hearing Data*. Londres, Nova Deli, Thousand Oaks: Sage, 65-92.
- SCARRY, Elaine, 1985, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- SCHNEIDER, Arnd, 2008, “Three modes of experimentation with art and ethnography”, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 14: 171-194.
- SCHNEIDER, Arnd, e Christopher WRIGHT (orgs.), 2010, “Between art and anthropology: contemporary ethnographic practice”, *Museum of Anthropology Review*, 6 (1): 224-236.
- SCHRÖDER, Ulrike, 2012, “Hook-swinging in South India: negotiating the subaltern space within colonial society”, in Ute Hüsken e Frank Neubert (orgs.), *Negotiating Rites*. Nova Iorque: Oxford University Press, 215-236.
- SHILLING, Christian, 1993, *The Body and the Social Theory*. Londres: Sage.
- STOLLER, Paul, 1997, *Sensuous Scholarship*. Filadélfia: University of Pennsylvania Press.
- SWEETMAN, Paul, 2000, “Anchoring the (postmodern) self? Body modification, fashion and identity”, in Mike Featherstone (org.), *Body Modification*. Londres: Sage, 51-76.
- WAGNER, Roy, 2016, *The Invention of Culture*. Segunda edição. Chicago e Londres: The University of Chicago Press.