

DIÁRIO DE CAMPO E DIÁRIO GRÁFICO: contribuições do desenho à antropologia¹

Aina Azevedo

Professora adjunta no Departamento de Ciências Sociais da
Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

Resumo:

A fim de discutir e localizar o desenho e o desenhar na antropologia atual, busco re-pensar as formas de registro possíveis no diário de campo em que predomina a escrita. Para tanto, inspiro-me no chamado diário gráfico que, como mostra Salavisa (2008), designa um caderno de registro predominantemente gráfico. Ou seja, se usualmente pensamos apenas em preencher nossos diários com a escrita, aqui pensaremos também no desenho como uma forma de observação e descrição pertinente. A partir do desenho, passamos a refletir não só sobre a observação, como também sobre o lugar em que esta observação será descrita. Ou seja, problematizaremos o espaço do diário, a escolha dos materiais, o que desenhamos e a relação entre escrita e desenho. O objetivo dessas reflexões é restaurar o desenho como uma prática de observação e descrição na antropologia.

Palavras-chave: Desenho. Método. Diário de campo. África do Sul.

FIELDWORK NOTEBOOK AND GRAPHIC DAILY: Contributions of drawing to anthropology

Abstract:

The aim of this article is to re-think forms of description in fieldwork notebooks, discussing and localizing drawing in contemporary anthropology. Therefore, I am inspired in the so-called graphic diary mentioned by Salavisa (2008) as a predominately graphic record notebook. If we are used to think about fieldwork notebooks as filled with text, here we will think about drawing as a pertinent way to observe and describe. Departing from drawings, we will think about observation, as well as the place where this observation is described, which means a discussion about materials, support, what we draw and the relation between text and drawing. In a nutshell, the fieldwork notebook will be regarded not only as a written place. The final objective here is to recover drawing as a practice of observation and description in anthropology.

Key words: Drawing. Methods. Fieldwork notebook. South Africa.

¹ Este artigo teve sua versão preliminar discutida na III Semana de Antropologia da Universidade Federal da Paraíba, no Grupo de Trabalho Etnografia e Narrativas Imagéticas em 2013. De lá para cá, muitas ideias foram renovadas e re-elaboradas, inclusive durante outro encontro organizado por essa mesma instituição no *campus* de Rio Tinto (Paraíba), quando participei da mesa redonda “Imagem, arte e performance: perspectivas cruzadas” durante o S em fronteiras: simpósio de etnografias urbanas, etnicidade e imagem em 2014. Aproveito para agradecer os comentários e sugestões que recebi nessas ocasiões, especialmente, os de Lara Amorim e João Mendonça.

Em 2015 tive a oportunidade de fazer pós-doutorado na University of Aberdeen (Escócia), quando me dediquei à pesquisa sobre desenho e antropologia. Assim, aproveito igualmente para agradecer à CAPES pela bolsa concedida, imprescindível à realização do presente artigo.

Há uma imensa diferença entre ver uma coisa sem o lápis na mão e vê-la *desenhando-a*.

Paul Valéry,

Degas dança desenho

Em outra oportunidade, escrevi sobre a possibilidade do desenho ser incorporado aos métodos e técnicas de pesquisa na antropologia com a ideia de que se não soubermos que podemos desenhar, talvez não o façamos (AZEVEDO, 2016a). Foi na chave dessa dúvida sobre poder ou não desenhar que a minha própria experiência na África do Sul se inscreveu. Se hoje me parece impossível não ter desenhado em campo, sou obrigada a recordar as diversas vezes em que me cobrei por estar desenhando - ao invés de escrevendo - e por também ter pensado em fazer uma tese desenhada, como se esse desejo (irrealizado) fosse absurdo.

Na verdade, tais dúvidas seguem pulsantes, tanto é que no presente me dedico a investigar a relação entre desenho e antropologia, recuperando histórica e contemporaneamente essa relação (AZEVEDO, 2016b) e debatendo - por meio de oficinas de desenho - o lugar que o desenho tem e pode vir a ter nas nossas pesquisas atuais (AZEVEDO; RAMOS, 2016). Além disso, há o investimento na produção de verdadeiras narrativas gráficas antropológicas, como é o caso de *Weathering – a graphic essay* (AZEVEDO; SCHROER, 2016), um trabalho colaborativo que se apresenta na forma de um artigo desenhado.

Na atualidade, é possível que não haja mais um impedimento fantasmagórico à inserção de desenhos – enquanto método ou resultado – numa pesquisa, tendo em vista que uma simples busca no *google* relacionando “desenho”, “antropologia”, “drawing”, “graphic” e “anthropology” nos leva a autores conhecidos trabalhando sobre o tema no Brasil – como Karina Kuschnir – e no exterior – como Tim Ingold. Entretanto, esse não era o caso quando fiz trabalho de campo em 2010/2011.

Para recuperar apenas os dois autores mencionados acima e os seus primeiros investimentos em relação ao desenho, datam de 2011 as publicações de um artigo de Kuschnir sobre a experiência dos *Urban Sketchers* – “Drawing the city: A proposal for an ethnographic study in Rio de Janeiro” (KUSCHNIR, 2011) – e de dois livros de Ingold: *Re-drawing anthropology: materials, movements, lines* (INGOLD, 2011b) e *Being Alive: essays on movement, knowledge and description* (INGOLD 2011a). *Re-drawing anthropology* é uma coletânea de ensaios precedida por um prólogo de Ingold sobre o que ele chama de “graphic anthropology” e, *Being Alive*, um livro de ensaios que reúne a

primeira década do século XXI de reflexões do autor em cinco sessões, sendo uma delas dedicada ao desenho. Isso para não mencionar a publicação do livro *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own* de Michael Taussig (2011), também naquele mesmo ano.

O cenário propício à reflexão sobre a relação entre desenho e antropologia ganhou mais espaço ainda com publicações, senão mais recentes (INGOLD, 2013; BALLARD, 2013; KUSCHNIR, 2014; GEISMAR, 2014; RAMOS, 2015), mais acessíveis e em ampla circulação no presente (NEWMAN, 1998; COLLOREDO-MANSFELD, 1999, 2011; RAMOS, 2004, 2009, 2010, 2015; HENDRIKSON, 2008, 2010; TAUSSIG, 2009). Com isso, restam poucas dúvidas quanto à relevância do desenho na antropologia atual.

Entretanto, talvez permaneça um certo constrangimento em publicar o(s) desenho(s). A final, não parece muito claro onde poderíamos fazê-lo. No Brasil, poucas revistas aceitam algo como um artigo desenhado – à exceção, por exemplo, da revista *Cadernos de Arte e Antropologia*, que se define como um veículo aberto a publicações que “não se enquadram nos meios habituais da comunicação acadêmica”². Recentemente, no segundo semestre de 2015, esse periódico realizou uma chamada pública para um Dossiê relacionado ao desenho, aceitando contribuições como “ensaios visuais e diários de campo visuais”³.

Outra informação relevante quanto à ausência de uma esfera capaz de publicizar o desenho na antropologia se refere aos prêmios Pierre Verger de Filme Etnográfico (em sua XI edição) e de Ensaio Fotográfico (em sua VIII edição), concedidos durante a bienal Reunião Brasileira de Antropologia, em que não há nenhuma menção ao desenho. Neste caso, o que se evidencia é um certo

² “*Cadernos de Arte e Antropologia* é uma revista semestral que enfoca os campos de ligação entre as ciências sociais e as artes. A revista publica, com um sistema de arbitragem por pares, tanto artigos científicos ‘convencionais’ como conteúdos textuais, audiovisuais e multimídia que não se enquadram nos meios habituais da comunicação acadêmica, sempre que estes contribuam decisivamente para debater e questionar as fronteiras entre o campo científico e o artístico, entre o analítico e o sintético, entre o visual e o textual.” (<https://cadernosaa.revues.org/235>).

³ “A ilustração científica tem ocupado uma posição de relevo em muitas disciplinas acadêmicas. Em antropologia já ocupou um lugar de algum destaque, tendo gradualmente sido esquecida. Daí que a utilização do desenho e da ilustração em processos de natureza etnográfica seja um tema algo ignorado pela academia, quer no que respeita ao seu potencial metodológico, quer no que concerne às possibilidades que estes abrem para a construção de narrativas etnográficas. Na verdade, a fotografia e o vídeo tornaram-se as ferramentas visuais dominantes nas ciências sociais, facto que está associado não apenas à facilidade de utilização destes recursos, mas também à aparente objectividade mecânica e fidelidade ao real. Todavia, muitos persistem em utilizar o desenho e a ilustração no trabalho de terreno. A realização de esboços, de esquemas, de notas de campo visuais podem servir diferentes fins analíticos ou reflexivos que a fotografia ou o vídeo não cumprem.

Com este dossiê, pretendemos convidar investigadores que empregam estes recursos na sua prática académica, na recolha de dados no terreno, nas suas reflexões antropológicas ou na construção de narrativas etnográficas. Aceitam-se artigos, ensaios visuais e diários de campo visuais.” (<http://cadernosaa.revues.org/897>).

imbróglio em relação ao que o desenho representou e representa para a chamada antropologia visual. Senão, vejamos: é comum o desenho aparecer em companhia da antropologia visual apenas quando se faz uma retrospectiva das relações possíveis entre antropologia e imagem ou entre o inegável legado das imagens para a pesquisa antropológica, justificando assim que o visual e a antropologia já têm história para contar, não sendo uma invenção recente⁴. A referência às ilustrações da obra de Hans Staden (1557) e Jean Léry (1578), às pinturas de Eckout (século XVII), às pinturas e aos desenhos de Debret (século XIX) e às ilustrações de naturalistas estão aí para nos mostrar isso (CAIUBY NOVAES, 2004).

Entretanto, os desenhos parecem desaparecer subitamente dessa história, dando lugar à fotografia e ao cinema como marcos contemporâneos do surgimento da antropologia moderna. Na virada do século XIX para o XX, a difusão da imagem fotográfica e cinematográfica era destacada, por exemplo, pela conhecida expedição ao Estreito de Torres de 1898 – apenas dois anos depois da primeira exibição pública de cinema – quando foram produzidos pequenos filmes de populações autóctones fazendo fogo e dançando⁵ (CAIUBY NOVAES, 2004; BARBOSA; TEODORO DA CUNHA, 2006). A partir daí, há uma série de outros investimentos amplamente conhecidos que irão corroborar a íntima relação entre antropologia e imagem, como é o caso das simetrias encontradas nas leituras das fotografias “totalizantes” de Malinowski, do retrato atemporal – com longos plano sequência – do filme *Nanook of the North* de Flaherty, das sequências fotográficas do gestual balinês de Bateson e Mead, da “verdade do filme etnográfico” de Jean Rouch (BARBOSA; TEODORO DA CUNHA, 2006).

Tudo isso para dizer que a fotografia e o audiovisual seguem encontrando cada vez mais espaço em todas as fases da pesquisa antropológica, algo bastante democratizado na atualidade pelo amplo acesso à tecnologia digital – o que não significa dizer, por outro lado, que os pesquisadores saibam o que estejam fazendo, ou seja, que dominem essas técnicas. Nesse caso, não me refiro aos participantes de núcleos de antropologia visual ou antropologia e imagem espalhados pelas universidades brasileiras que, obviamente, estão pensando e fazendo antropologia visual com seriedade. A crítica aqui se dirige ao uso muitas vezes irrefletido e com pouco rigor técnico da fotografia e do filme de maneira geral. É curioso que não cause espanto filmar sem saber editar ou fotografar sem saber enquadrar. Isso para não mencionar o desconhecimento das tecnologias de

⁴ Clarisse Peixoto tem um texto chamado “A antropologia visual já tem história para contar”. No caso, não estou fazendo uma referência. Além disso, o texto de Peixoto trata apenas do cinema, do documentário e do filme etnográfico.

⁵ Filme da expedição ao Estreito de Torres disponível aqui <<https://www.youtube.com/watch?v=XuVDciKvJ0Q>>.

armazenamento de dados, das baterias, dos *pixels* etc. Entretanto, mais curiosa que a falta de espanto em relação a fotografar e filmar sem saber, é o horror que se tem de pensar em desenhar. No último caso, saber desenhar parece ser um requisito tão fundamental, quanto paralisante. E é aqui que me volto para o objetivo do presente artigo.

Com o propósito de discutir e localizar o desenho e o desenhar na antropologia atual, busco re-pensar as formas de registro possíveis no diário de campo – como convencionamos chamar o nosso caderno de anotações levado para o trabalho de campo, em que predomina o registro escrito. Para tanto, inspiro-me no chamado diário gráfico que, como mostra o desenhista português Eduardo Salavisa (2008), designa um caderno de registro predominantemente gráfico. Ou seja, se usualmente pensamos apenas em preencher nossos diários com a escrita, aqui pensaremos também no desenho como uma forma de observação e descrição pertinente.

Entretanto, tomar o diário gráfico como uma entrada para pensar o desenho na antropologia, não deve ser confundido com a exclusão de outras localizações do desenho. Por meio do diário gráfico debateremos o diário de campo – localizando conseqüentemente o desenhar no percurso do trabalho de campo. Por outro lado, vale notar a existência de formas distintas de refletir sobre a relação entre desenho e antropologia, como aquelas em que o desenho surge como uma forma de apresentar os resultados de nossas pesquisas⁶. Além disso, há investimentos que ultrapassam os desenhos realizados pelo(a) antropólogo(a), como as investigações de desenhos produzidos por outros pesquisadores⁷ e de etnografias que contam com desenhos feitos pelas pessoas com quem trabalhamos⁸.

Neste artigo, parto de minha própria experiência enquanto pesquisadora de doutorado na África do Sul para pensar a prática do desenho na antropologia. Naquela ocasião, realizei pesquisa de campo junto à família Kubheka, negra e falante de zulu, que vivia em Ingogo – interior da província de KwaZulu-Natal. Ali, produzi cerca de 20 desenhos nos meus diários de campo ao longo dos anos de 2010 e 2011. Embora ainda não estivesse em contato com a literatura referente aos *sketchbooks* – cadernos usados para desenhar –, opto por discutir os diários de campo à luz dos diários gráficos (cadernos em que destaca-se o registro desenhado) e elejo justamente o diário como *locus* privilegiado para as reflexões deste artigo, visto que há pouca discussão na antropologia a respeito de sua

⁶ Cf. Newman (1998) e Ramos (2015), por exemplo.

⁷ Cf. Geismar (2014), por exemplo.

⁸ Cf. Lagrou (2007) e Wright (2008).

confecção, com exceção do livro já mencionado *I swear I saw this: drawings in fieldwork notebooks, namely my own* de Taussig (2011).

A partir do desenho, passamos a refletir sobre a observação e também sobre o lugar em que esta observação será descrita. Ou seja, problematizaremos o espaço do diário, a escolha dos materiais e o que desenhamos, além da relação entre escrita e desenho. Em suma, desnaturalizaremos o diário como um espaço de registro puramente escrito. O objetivo dessas reflexões é restaurar o desenho como uma prática de observação e registro na antropologia.

Desenho e trabalho de campo

Introduzo a temática do desenho no trabalho de campo a partir da pesquisa que realizei por ocasião do meu doutorado na África do Sul (AZEVEDO, 2013). Ali, desenhei nos meus diários de campo sem qualquer conhecimento refletido a respeito da possibilidade de trabalhar com o desenho como forma de observação e descrição. Quando aterrissei pela primeira vez naquele país, ainda no aeroporto de Joanesburgo, desenhei uma mulher negra que carregava suas bagagens nas mãos e seu filho nas costas preso a um pano. A espécie de “encantamento” que me levou a desenhar, pode ser evocada também em relação ao desenho que fiz do primeiro ritual dedicado aos ancestrais que tive a oportunidade de participar. Ainda: situações corriqueiras e “des-importantes” foram igualmente desenhadas, como as caminhadas cotidianas com as crianças em direção à venda de uma vizinha pelas estradas de Ingogo.

Em todos esses casos, o desenho surgiu como uma ferramenta de observação e registro capaz de revelar algo não premeditado. Por exemplo: quando aterrissei na África do Sul, observar a mulher que carregava o seu filho ganhou outros contornos ao desenhá-la. Buscando dar conta das formas de seus gestos e de seus corpos, tive a oportunidade de responder a perguntas sequer formuladas anteriormente.



AZEVEDO, A. Aterrissagem. 2010.

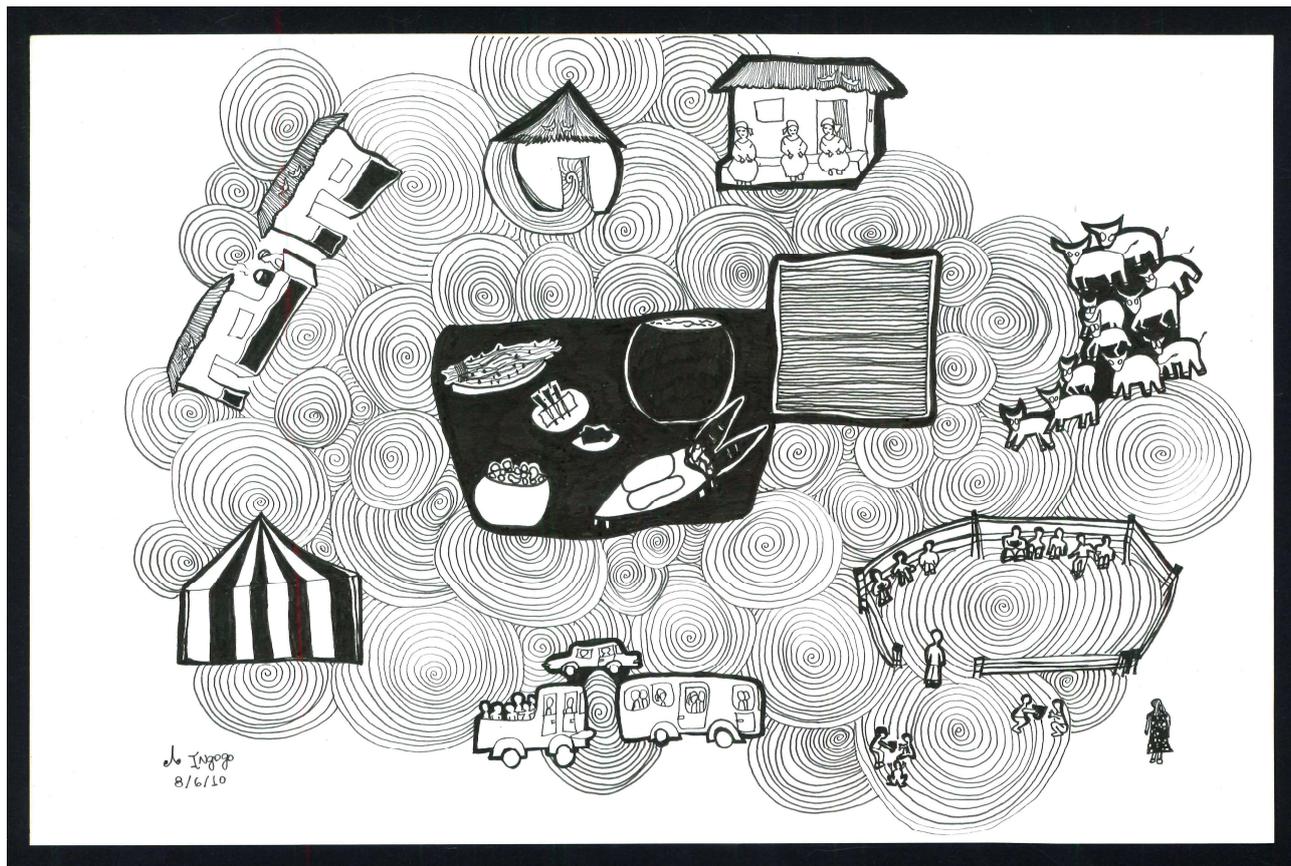
Tais perguntas relacionavam-se à diferença nas estampas de tecido usados pelas mulheres e que as distinguíam umas das outras na África Austral, e às funções da técnica corporal de carregar bebês nas costas que permitia ter as mãos livres para desempenhar outras atividades, naquele caso, carregar as malas. Embora ainda não estivesse em meu horizonte de pesquisa tais relações, desenhar me fez registrar detalhes cheios dessas informações.

Talvez, alguns dirão, a fotografia teria o mesmo efeito. Porém, não seria o caso de fotografar uma pessoa desconhecida. Se fosse, provavelmente tal fotografia teria se perdido entre outras tantas que tirei em campo. Como é natural, não se revisita com a mesma atenção e intenção todas as imagens que produzimos e damos mais importância àquilo que tem uma relação mais direta com a nossa investigação. Só casualmente eu daria importância a uma fotografia tirada no aeroporto de Joanesburgo. Entretanto, não é por casualidade que retorno ao primeiro desenho que fiz na África do Sul, nem ao segundo, nem ao décimo. Com isso, não quero dizer que a diferença entre desenhar e fotografar esteja na quantidade (fotografamos muito mais do que desenhamos), mas na qualidade daquilo que fazemos, sendo necessário esclarecer o que pretendo por qualidade.

Um desenho tem a qualidade de demorar-se em sua execução, algo que o aproxima de uma filmagem, sem termos, no entanto, a necessidade quase mimética de “re-bobinar a fita” para recuperar aquela passagem temporal a fim de observarmos novamente o que registramos. Ao demorar-se em sua execução – seja esse desenho mal feito ou até mesmo um simples esboço – o que ocorre é um certo tipo de investimento na observação que, por alguns momentos, se detém na percepção e inscrição de elementos eventualmente desconhecidos do pesquisador.

Na ocasião em que desenhei o ritual dedicado aos ancestrais ocorreram duas coisas que vale a pena mencionar. A primeira delas refere-se à temporalidade do evento inscrita no desenho. A segunda remete novamente à possibilidade de descrever relações ainda desconhecidas por mim que, no entanto, foram evidenciadas ali.

O desenho em questão foi feito durante o desenvolvimento de um *umsebenzi* (como são chamados os rituais dedicados aos ancestrais em zulu) que durou dois dias. Comecei o desenho na quinta-feira, quando fui convidada a partilhar da carne do bode sacrificado junto aos familiares mais próximos da dona da casa que sediava o *umsebenzi*. No centro do desenho estão as oferendas aos ancestrais contendo, entre outras coisas, as partes desse animal sacrificado. Por acaso, no sábado subsequente, recebi novamente o convite para ir àquela casa, quando me deparei com a magnitude do ritual que contava com mais participantes, como vizinhos e amigos. Desenhei em volta do centro inicial os novos elementos que compunham o *umsebenzi*, tais como a tenda para abrigar os inúmeros participantes, vans que faziam o trânsito entre aquela área rural e os arredores, cozinha a céu aberto, gado, *kraal*, etc. Os dois dias principais do *umsebenzi* foram reunidos no desenho que evidenciava ainda algumas relações, a exemplo do respeito aos ancestrais por meio do gesto de se agachar para beber a cerveja caseira ritual e da presença dos ancestrais emanando da casa redonda – inscrita no desenho através de linhas circulares que conectam o *umsebenzi*.



AZEVEDO, A. *Umsebenzi*. 2010.

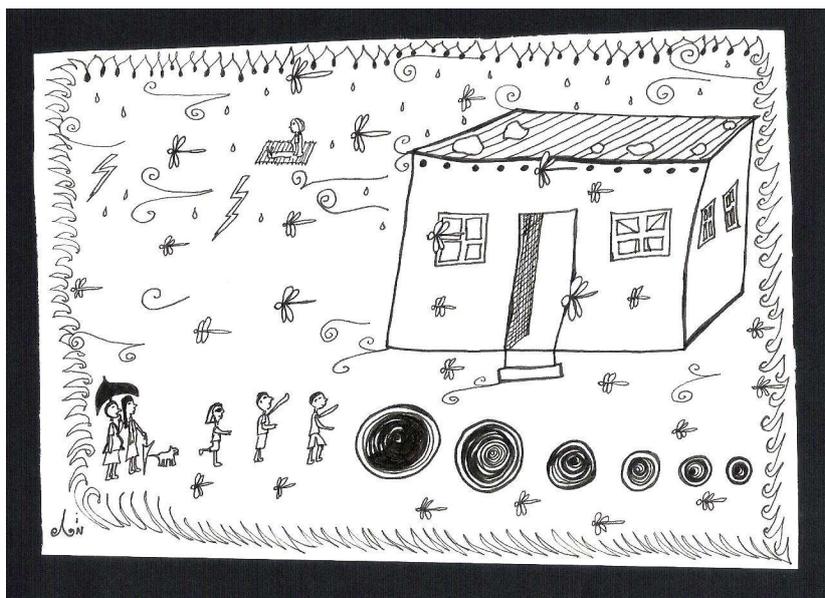
Embora eu não soubesse que o *umsebenzi* se desenvolveria em dois dias principais, nem que os ancestrais viviam perto do chão – sendo necessário se agachar para deferir respeito a eles – e que os movimentos circulares (como cantar em roda) eram formas de arredondar os lugares em que os ancestrais estavam por ocasião de um ritual - como mostram as linhas circulares –, tudo isso está naquele desenho. A especificidade desse desenho ou sua magia, relaciona-se a essa capacidade de descrever algo em seu desenvolvimento, em seu crescimento, em sua temporalidade, sem que o desconhecido, o “não-sabido” surja como lacuna.

À medida que o meu conhecimento da língua e da cosmologia zulu ganhou profundidade, fui capaz de fazer descrições escritas cada vez mais detalhadas e densas dos inúmeros outros *umsebenzi* de que participei e das relações performatizadas ali. O tabu de evitação conhecido como *hlonipha* dava conta, por exemplo, dos gestos de respeito aos ancestrais. Comumente denominados de *amadlozi* em zulu, os ancestrais recebiam ainda diversos outros nomes, como *abaphansi*, que significa os que moram perto do chão (*-phansi*). Dessa forma, manter o olhar voltado para o chão quando na casa

redonda e se agachar para tomar a cerveja caseira ritual eram gestos que compunham tal tabu, explicitado também nas relações entre os termos linguísticos.

Com o tempo, aprendi a (des)escrever melhor o que observava. Aprendi a explicar as relações e a nomear as coisas. Aprendi também a dispor linearmente uma série de elementos, ideias, informações que se apresentavam espaçados, sobrepostos, contraditórios, etc. Por outro lado, mesmo tendo participado de tantos outros *umsebenzi*, nunca mais fiz um desenho desse ritual. De fato, não senti mais a necessidade de desenhá-lo. Certamente, o que havia me motivado inicialmente fora a sensação impactante e emudecedora diante do ritual. Não saber (des)escrever linearmente o que via, me impeliu a buscar outras vias de observar e descrever o fascínio causado pelas primeiras impressões daquele momento. Isso não significa que desenhar é melhor ou pior que escrever. Significa apenas que se trata de uma forma diferente e, por que não, complementar à escrita na composição do conhecimento.

Por fim, no caso do desenho referente às idas à casa da vizinha, houve a possibilidade de registrar afetivamente uma cena cotidiana e, ao mesmo tempo, inexistente, que condensou diversas experiências em um único desenho. Ali estamos eu, Danisile (grávida), o cachorro chamado Bonjour, meu filho Mateo e os dois outros meninos da fazenda em que morávamos em Ingogo – Mlamuli e Nthutuko. Estão também o vento (*-umoya*) frio e forte que traz mau augúrio, o guarda-chuva para nos proteger do sol árido, as libélulas e raios da estação seca, a expectativa de chuva, os montes de capim enrolados na paisagem e uma senhora voando em sua esteira de volta para casa.



AZEVEDO, A. Venda da vizinha. 2011.

Elementos reais e imaginários deram forma a uma cena cotidiana: caminhar pela estrada de Ingogo em direção à venda da vizinha para comprar balas. Invariavelmente, encontrávamos ali mulheres com mais de 60 anos que recebiam uma pensão do governo. Na venda, elas compravam milho e fermento – ingredientes para a produção de uma cerveja caseira bastante barata e praticamente instantânea conhecida como *mbamba*. Como sempre as via sentadas em suas esteiras no chão da venda, mas não as encontrava caminhando na estrada, desenhei-as voando em suas esteiras, junto com o vento e as libélulas que cruzavam o nosso caminho.

Cada um desses desenhos, além dos outros que também fiz em campo, delineia uma experiência, uma recordação, uma informação. São instrutivos de uma forma específica e não geral. Ou seja, não é possível dizer de maneira genérica quais motivos me levaram a desenhar e quais são as contribuições gerais positivas para fazê-lo. Há diversos motivos e diversas contribuições. E já que a tarefa de inventariar essa diversidade me parece inócua, alguns podem inclusive estar se perguntando se eu não teria chegado as mesmas conclusões sem o desenho. De fato, não se trata de defender o desenhar e o desenho como uma fórmula mágica ou um atalho para se chegar a algum lugar. No caso, não se trata de um resultado de pesquisa, mas de seu percurso e isso me leva ao diário de campo ou ao diário gráfico.

Diário gráfico

Não planejei desenhar no trabalho de campo na África do Sul, todavia, logo na aterrissagem no aeroporto de Joanesburgo passei a fazê-lo. Até aquele momento, eu desenhava de forma diletante, sem pretender qualquer relação entre desenho e antropologia. Por uma feliz coincidência, usava os mesmos materiais para escrever e desenhar – cadernos sem pauta e caneta descartável de tinta *nakim* modelo Uni pin fine line da marca Mitsubishi Pencil Co – o que me deu a oportunidade de simplesmente desenhar quando senti vontade em campo. Ou seja, não me decepcionei por querer desenhar e não ter os materiais necessários.

Entretanto, não tive a mesma sorte com relação a outras questões. A ausência de maiores reflexões sobre o diário de campo e o desenho em especial, me fez cometer “gafes” que hoje considero absurdas, como a fragmentação do diário. Com medo de perder os desenhos – a parte mais “desnecessária”, porém mais intrigante da pesquisa – eu os arrancava do diário e guardava as folhas

soltas em algum lugar que considerava seguro. Ao evitar transportar os desenhos para todo o lado, eu desmembrava o meu diário, destruindo qualquer “princípio de narratividade” (RAMOS, 2008, p. 153) que pudesse ser evidenciado ali.

Para não dizer que estive completamente alheia à reflexão sobre o diário de campo, antes de ir para a África do Sul, consultei Luis Cayón – amigo e experiente antropólogo – sobre as técnicas que ele utilizava em seus próprios diários. Foi aí que recebi a minha primeira e única lição sobre como fazer um diário de campo. Sua preciosa recomendação foi a seguinte: escrever na página direita, deixando a esquerda livre, pois assim eu poderia retomar as minhas notas, fazer comentários e acrescentar informações na página em branco, sem rasurar o que já havia escrito, nem ter a necessidade de criar algum sistema de referência complicado. Luis me deu ainda outras dicas, como arranjar um galão para proteger os diários e a máquina fotográfica em viagens de barco – algo imprescindível para o seu trabalho de campo na Amazônia colombiana entre os Makuna e que era totalmente dispensável no meu caso.

Com isso, quero dizer que há uma série de técnicas e metodologias que poderiam ser úteis (para dizer o mínimo), acaso fossem compartilhadas. Embora a antropologia tenha o trabalho de campo como atividade central de pesquisa e o diário de campo como principal instrumento de trabalho⁹ – além do próprio corpo do(a) antropólogo(a) –, os métodos e as técnicas dessa investigação fazem parte de uma aventura pessoal que conta especialmente com o sabor do acaso e da sorte. No Brasil, há esforços canonizados em problematizar o trabalho de campo. Exemplares são as reflexões de Cardoso de Oliveira (2000) – quando enuncia os pilares do trabalho do antropólogo: olhar, ouvir e escrever –, de Velho (2013) – sobre etnografia no contexto urbano, em que o familiar é posto em perspectiva – e de Rial (2003) – quando a observação participante surge por meio do trabalho ou da “co-visita” nas redes de *fast food*. Porém, nesses casos, como em outros, raramente é feita alguma menção à confecção de um diário.

Em cursos de antropologia, alguma atenção é dada ao diário de campo, assim como à coleta de dados genealógicos, termos de parentesco, desenvolvimento de croquis, etc. Entretanto, pensar o diário ainda é uma tarefa invisível no âmbito acadêmico, sendo o mais comum que cada um aprenda a fazer o seu próprio diário pelo método empírico de tentativa e erro, desenvolvendo as suas próprias

⁹ O fato de atualmente os pesquisadores levarem *laptops* para o campo, usarem *tablets* ou outras formas de tomar nota não torna irrelevante as questões suscitadas pelo diário de campo e, no caso particular tratado aqui, pelo desenho. Na verdade, o uso de suportes como o *tablet* tem revelado até mesmo uma maior propensão em desenhar por meio de aplicativos específicos – assunto que não será objeto do presente artigo.

técnicas e escolhendo os seus próprios materiais. Talvez por essa razão, Jackson (1990) tenha encontrado as seguintes caracterizações para as “fieldnotes” de 70 antropólogos que entrevistou: “fetiche”, “tabu”, “sagrado”, “mascaramento”, “mística”, etc. Sobre essa curiosa tipologia, Taussig comenta o seguinte: “Na verdade, é tanto bonito como também alarmante ver o desembaraço com que termos trazidos das chamadas sociedades primitivas podem ser aplicados às notas de campo” (2011, p. 26, tradução nossa)¹⁰. Taussig ainda acrescenta: a mística que envolve os diários de campo é tamanha que não é raro os elegermos como a primeira coisa que salvaríamos em caso de incêndio (2011, p. 26).

Se os diários se apresentam como um tabu para os antropólogos, este não é o caso da literatura sobre diários de viagem, diários íntimos ou, como é o caso que nos interessa aqui, os diários desenhados. Na introdução ao livro *Diários de Viagem: desenhos do cotidiano* (SALAVISA, 2008) que hoje conta com um segundo volume *Diários de Viagem 2: desenhadores-viajantes* (SALAVISA, 2014) – Salavisa compila diversos nomes possíveis dados aos diários de viagem: “caderno de esboços”, “caderno de campo”, “caderno de procura paciente”, “*carnet de voyage*”, “*sketchbook*” e “livro de artista” (SALAVISA, 2008, p. 13). É nessa introdução que Salavisa (2008, p. 14) irá distinguir os “diários gráficos” como cadernos portáteis em que a forma de registro predominante é o desenho.

No caso, Salavisa escreve sobre as particularidades de se desenhar em viagem num suporte móvel como um caderno. Os desenhos feitos num caderno seriam diferentes de outros, pois resultariam “de um percurso, de um conjunto de experiências e de situações que aconteceram ao longo de um tempo determinado” (SALVISA, 2008, p. 16). Nesse percurso, não causaria surpresa que muitos desenhos fossem produzidos em lugares de espera, como as rodoviárias, as estações de trem ou de barco, os quartos de hotel ou os aeroportos (SALAVISA, 2008, p. 17) – como foi, “coincidentemente”, o meu caso na aterrissagem em Joanesburgo.

Ao longo desses dois livros, nos deparamos com a reunião de diversos autores que revelam as suas técnicas e metodologias para a produção de um diário gráfico. A diversidade de ideias se revela bastante instrutiva para quem nunca parou para pensar ou escolher, por exemplo, um caderno – que pode ser pautado ou sem pauta, retangular, quadrado, tamanho A4, A5 (...), com folhas numeradas, espiralado, costurado, de capa dura, de capa mole, pode ser em forma de fichário, as

¹⁰ Do original: “It is indeed quite beautiful as well as startling to see the aplomb with which terms drawn from such so-called primitive societies can be applied to fieldnotes” (TAUSSIG, 2011, p. 26).

páginas podem ser arrancadas e o diário ser desmembrado ou permanecer intacto, etc. Além disso, o pesquisador pode preenchê-lo de diferentes formas, dividindo-o em descrições e entrevistas, usando uma página e pulando outra, começando de trás para frente, dividindo a página ao meio, etc. Para mencionar materiais relativos ao diário, poderíamos incluir os tipos de caneta (à prova d'água ou não, por exemplo), os grafites (lapiseira ou lápis), a utilização de kit de aquarela portátil, lápis de cor, giz de cera, pastel, etc. Agregado a isso, há ainda a reflexão sobre as composições do diário que, a exemplo do *scrapbooks*, podem conter colagem ou materiais locais como tecidos, pigmentos, etc.

No que tange particularmente o desenho, Salavisa recupera algumas imagens e a relação que autores consagrados tinham com seus diários. Este é o caso de Edward Hopper (1882-1967): um desenhista de “não-lugares” – ambientes que começavam a despontar nos Estados Unidos e caracterizavam-se pela ausência de história ou identidade, além de serem marcados pelo anonimato das pessoas que passavam algum tempo ali em seu trânsito. Influenciado pela literatura “On the road” de Kerouac, o próprio Hopper viajava no seu Dogde e desenhava os lugares pelos quais passava, particularmente atraído pelo comum: motel, estacionamento, restaurante, bomba de gasolina, sala de espera. Sua importância enquanto artista é reconhecida no modo como retratou a banalidade (SALAVISA, 2008, p. 36-39).

Outro exemplo de um pintor que também fez uso de diários gráficos é Eugène Delacroix (1798-1863) que, embora tivesse dificuldade de desenhar em público a partir do real, tomava notas e apontava as cores nos seus cadernos, assim como as palavras no idioma local – quando fez uma viagem à África –, para posterior investimento no desenho (SALAVISA, 2008, p. 40-41).

A artista Frida Kahlo (1907-1954) também é mencionada nos *Diários de Viagem* como a maior expressão do “diário íntimo”. No seu conhecido *O diário de Frida Kahlo – um autorretrato íntimo* (Kahlo, 2012) – referente aos últimos 10 anos de sua vida – não existe observação, nem relato do cotidiano ou o estudo para pinturas posteriores. Seus temas prediletos são a paixão por Diego Rivera e o seu próprio sofrimento. O que caracterizava a sua técnica de desenho era a diversidade de materiais e o uso espontâneo de elementos, como a impressão da tinta que atravessava as páginas e os respingos que ensejavam novos desenhos (SALAVISA, 2008, p. 44-46).

A partir de uma viagem de Veneza à Addis Abeba sem máquina fotográfica, a experiência do quadrinista italiano Hugo Pratt (1927-1995) de fazer diários é igualmente lembrada. Naquela ocasião, o artista preencheu diversos cadernos com desenhos com medo de esquecer o que via. Sua técnica consistia em usar o material essencial, ou seja, o mínimo. O quadrinista também fez do desenho uma

forma de interação com a população local quando em viagem pela Amazônia (SALAVISA, 2008, p. 47-48).

No âmbito da arquitetura, os estudos gráficos de Le Corbusier (1887-1965) por meio de seus diários são reveladores de suas técnicas de observação e desenho que incluíam a fascinante ideia de desenhar diversas vezes a mesma coisa sob diferentes pontos de vista. O arquiteto ainda utilizava binóculo e máquina fotográfica como apoios e numerava todas as páginas de seus diários. Salavisa lembra também que Le Corbusier desenhava enquanto falava e denominava tais desenhos esquemáticos como “desenhos taquigráficos” – que evidenciavam a “economia de meios” e a “simplicidade formal” de desenhos feitos com o apoio da palavra escrita e símbolos (SALAVISA, 2008, p. 49-53).

Por fim, o pintor cubista Pablo Picasso (1881-1973) é apresentado como “um desenhador compulsivo”, a exemplo da capa de um dos seus 175 diários que continha a seguinte frase: “Je suis le Cahier” [“Eu sou o caderno”]. Picasso usava seus cadernos para tudo (como listas de compras e pagamentos) e para o desenho – quando é possível observar ali esboços e estudos de pinturas posteriores (SALAVISA, 2008, p. 54-57).

Nos *Diários de Viagem* (SALAVISA, 2008, 2014), autores contemporâneos também contribuem com mais uma série de reflexões sobre o desenho feito num caderno. Para citar dois exemplos que reforçam o propósito de reunir desenho, diário e produção científica/acadêmica, temos ali dois portugueses: o biólogo e ilustrador científico Pedro Salgado e o antropólogo e ex-quadrinista Manuel João Ramos.

Pedro Salgado compara o rigor de seu trabalho no ateliê com aquele desenvolvido no campo. Se no ateliê a ilustração científica deve ser inequívoca quanto aos elementos, proporções e estruturas, os esboços de campo – “*field sketching*” – feitos no caderno, lhe servem como um antídoto. Em suas palavras:

É a desenhar no terreno que se aprende a observar com maior profundidade, a absorver os pormenores, a antecipar problemas e soluções gráficas, a entender o representável, o estame, o arbusto, a paisagem. O resultado poderá ser pouco mais que o conjunto de algumas notas visuais, mas o registro dessa informação irá construir um pequeno espólio que se revelará valiosíssimo mais tarde, no *atelier*. (SALGADO, 2008, p. 202).

Manuel João Ramos também se refere de modo descontraído aos desenhos que faz nos seus cadernos. Entretanto, no seu caso, os desenhos feitos ali não servem como estudo para um trabalho que será posteriormente lapidado. A princípio, o autor demonstra total descompromisso com a

qualidade e exibição de seus cadernos, que caracterizam-se, inclusive, por terem papéis de má qualidade, como ele mesmo diz (RAMOS, 2008, p. 152). Todavia, em trabalho recente, Ramos publicou uma reportagem desenhada do museu Quai Branly baseada totalmente nos desenhos e escritos feitos no seu caderno (RAMOS, 2016).

Sobre o diário, Ramos observa que foi o desenhar em cadernos, ao invés de folhas soltas, que lhe deu a consciência do “princípio de narratividade” (RAMOS, 2008, p. 153) que mencionei anteriormente por ocasião do desmembramento dos meus diários sul-africanos. Além disso, Ramos também evoca as particularidades de se olhar por meio do desenho:

Uma paisagem desenhada não encontra um correspondente na realidade observada, não há uma paisagem que seja captada exactamente como é criada graficamente, mas o desenho é uma compilação de informação e a expressão de uma vontade ordenadora da memória cerebral (RAMOS, 2008, p. 153).

Entretanto, desenhar no caderno nem sempre é possível, mesmo para aqueles acostumados a fazê-lo. Na contribuição que Ramos fez ao segundo volume dos *Diários de Viagem* (2014) é curiosa a experiência de parálise relatada pelo autor. Em uma viagem à Índia, quando esperava se deleitar com a diversidade de cores, pessoas, animais, etc., Ramos não conseguiu fazer praticamente nenhum desenho. Em suas palavras: “Eram tantos os apelos e estímulos visuais, tantos os requisitos de todos os sentidos, tanto o esforço mental exigido, que pura e simplesmente não consegui processar nada.” (RAMOS, 2014, p. 238). Assim, os desenhos apresentados no referido volume não correspondem à viagem à Índia e sim a Nova York, cidade que o autor não pretendia desenhar, mas que o capturou, por se apresentar envelhecida, em preto e branco e algo provinciana – à moda de Will Eisner (RAMOS, 2014, p. 238-245).

Comentários Finais

Pensar o diário em termos gráficos é uma forma de instruir a observação – o *modus operandi* do antropólogo em campo. Já que sabemos que para ver não basta simplesmente abrir os olhos e que o(a) antropólogo(a) trabalha com o desenvolvimento do “olhar etnográfico” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 2000), o desenho como técnica de observação se mostra, no mínimo, uma ferramenta útil na investigação antropológica, uma vez que, simplesmente, paramos, literalmente, para observar.

Finalizo este artigo chamando a atenção para o fato de que desenhar em um diário não significa saber desenhar, nem ter de expor aquilo que se desenhou (SALAVISA, 2008). Do mesmo modo que, em geral, não mostramos nossos diários de campo para ninguém – apenas versões editadas do mesmo –, não temos a necessidade de desenhar bem, porque não somos obrigados a exibir os desenhos que fazemos em campo. Eles nos servem como esboços, rabiscos, garranchos, rascunhos, *insights* de pesquisa. E se por ventura decidirmos que os desenhos têm valor de exposição – assim como, às vezes, decidimos colocar em nossos textos acadêmicos citações entre aspas retiradas dos nossos diários – isso pode ser feito.

Em suma, o diário gráfico acrescenta ao diário de campo a reflexão e a ampliação das formas de notação e registro como formas particulares de produzir conhecimento. Assim, desnaturalizamos esse espaço de registro dominado pelo texto (seja ele polifônico, monológico, etc.) e também passamos a pensar o diário antes de irmos a campo.

As experiências descritas aqui corroboram que há uma infinidade de motivos para desenhar, não sendo o caso de finalizarmos o presente artigo com um compêndio sobre desenho e antropologia. Se não foi convencido até agora, o leitor certamente não será conquistado na última página. Ao longo do artigo, além de situar brevemente o desenho na antropologia, foquei a discussão nos meus primeiros investimentos antropológicos desenhados e cheguei ao debate sobre o diário de campo e o diário gráfico. O objetivo foi centrar o desenhar e o desenho no trabalho de campo – consciente de que há outras localizações possíveis para o desenho. Por meio da discussão de algumas experiências com o desenho em diários, especialmente de autores destacados nos *Diários de Viagem* (SALAVISA, 2008 e 2014), busquei contribuir para a percepção de detalhes que podem fazer alguma diferença quando se pensa no suporte que será usado para fazermos nossas pesquisas.

Certamente, o presente artigo teria ganhado muito mais se os autores que “falaram” sobre os seus diários fossem todos antropólogos – lembrando que o interesse aqui não estaria no que sentem pelo seu diário e, sim, quais materiais e técnicas foram utilizadas nos processos particulares de observação e descrição. Com interesses como esses em mente e um horizonte cheio de perguntas, a antropologia desenhada ou “graphic anthropology” – na definição de Ingold (2011a, 2011b) – parece ter um interessante caminho pela frente.

Referências

AZEVEDO, Aina Guimarães. **Conquistas cosmológicas: pessoa, casa e casamento entre os Kubheka de KwaZulu-Natal e Gauteng**. 2013. 346 f. Tese (Doutorado em Antropologia)-Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

_____. Um convite à antropologia desenhada. **METAgrafias: metalinguagem e outras figuras**. Brasília, v. 1, n. 1 (1), p. 194-208, mar. 2016a. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/metagraphias/article/view/15821>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

_____. Desenho e Antropologia. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 5, p. 15-32, 2016b. Disponível em: <https://cadernosaa.revues.org/1096> Acesso em 28 de mar. 2017.

AZEVEDO, Aina; SCHROER, Sara Asu. Weathering – a graphic essay. **Vibrant (Florianópolis)**, v. 13, p. 177-194, 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1809-43412016000200177&script=sci_arttext Acesso em: 28 mar. 2017

AZEVEDO, Aina; RAMOS, Manuel João. Drawing Close – on visual engagements in fieldwork, drawing workshops and the anthropological imagination. **Visual Ethnography**, v. 5, p. 135-160, 2016. Disponível em: <https://ufpb.academia.edu/AinaAzevedo> Acesso em 28 de mar. 2017.

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

BALLARD, Chris. The Return of the Past: On Drawing and Dialogical History. **The Asia Pacific Journal of Anthropology**, 14:2, p.136-148, mar. 2013. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14442213.2013.769119>>. Acesso em: 20 out. 2015.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. O uso da Imagem na Antropologia. In: SAMAIN, Ethienne (Org.). **O fotográfico**. São Paulo: Hucitec e SENAC, 2004. p. 113-120.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever. In: **O trabalho do antropólogo**. São Paulo: UNESP, 2000. p. 17-35.

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

_____. “Space, line and story in the invention of an Andean aesthetic”. **Journal of Material Culture**, 16 (1), p. 3-23, 2011. Disponível em: <<http://mcu.sagepub.com/content/16/1/3.abstract>>. Acesso em: 5 abr. 2015.

GEISMAR, Haidy. Drawing it Out. **Visual Anthropological Review**, 30 (2), p. 96-113, 2014. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/var.12041/full>>. Acesso em: 5 mar. 2015.

HENDRIKSON, Carol. Visual Field Notes: Drawing Insights in the Yucatan. **Visual Anthropology Review**, 24 (2), p. 117-132, 2008. Disponível em: https://www.academia.edu/4513481/2010_Ethno_Graphics_Keeping_Visual_Field_Notes_in_Vietnam>. Acesso em: 8 mai. 2016.

_____. Ethno Graphics: Keeping Visual Field Notes in Vietnam. **Expedition**, Vol 52, n 1, p. 31-39, 2010. Disponível em: <<http://penn.museum/documents/publications/expedition/PDFs/52-1/Ethno-Graphics.pdf>>. Acesso em: 8 mai. 2016.

INGOLD, Tim. **Being Alive: Essays on movement, knowledge and description**. London and New York: Routledge. 279 f. 2011a.

_____. Prologue. In: INGOLD, Tim (Org.), **Redrawing Anthropology. Materials, Movements, Lines**. England: Ashgate. p. 1-20, 2011b.

_____. **Making. Anthropology, archeology, art and architecture**. London and New York: Routledge, 2013.

JACKSON, Jean E. "I am a fieldnote": Fieldnotes as a symbol of professional identity. In: SANJEK, Roger (Ed.), **Fieldnotes: the makings of anthropology**. Ithaca & London: Cornell University Press, p. 3-33, 1990.

KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo: um autorretrato íntimo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

KUSCHNIR, Karina. Desenhando Cidades. **Sociologia & Antropologia**. Vol. 02.04, p. 295-314, 2012. Disponível em: <http://revistappgsa.ifcs.ufrj.br/pdfs/ano2-v2n4_registro_karina-kuschnir.pdf>. Acesso em 16/07/2014.

_____. Ensinando antropólogos a desenhar: uma experiência didática e de pesquisa. **Cadernos de Arte e Antropologia**. 3(2), p. 23-46, 2014. Disponível em:<<https://cadernosaa.revues.org/506>>. Acesso em: 20 jan. 2015.

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

NEWMAN, Deena. Prophecies, Police Reports, Cartoons and Other Ethnographic Rumors in Addis Ababa. **Etnofoor**, 11 (2), p. 83-110, 1998. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/pdf/25757941.pdf?seq=1#page_scan_tab_contents>. Acesso em: 5 jun. 2015.

RAMOS, Manuel João. Drawing the lines – The limitation of intercultural ekphrasis. In: PINK, S.; KURIT, A., AFONSO, A. I. (Ed.), **Working Images: Visual Research and Representation in Ethnography**. London and New York: Routledge, 2004. p. 147-156.

_____. Manuel João Ramos. Portugal. 1960. In: **Diários de Viagem: desenhos do cotidiano**. SALAVISA, Eduardo (Org.). Lisboa: Quimera Editores, 2008. p. 152-157.

_____. **Traços de Viagem**. Lisboa: Bertrand Editora, 2009.

_____. **Histórias Etíopes, Diário de viagem.** Lisboa: Tinta da China, 2010.

_____. Manuel João Ramos. In: **Diários de Viagem 2: Desenhadores-Viajantes.** SALAVISA, Eduardo (Org.). Lisboa: Quimera Editores. 2014. p. 238-245.

_____. Stop the Academic World, I Wanna Get Off in the Quai de Branly. Of sketchbooks, museums and anthropology. **Cadernos de Arte e Antropologia**, 4 (2), p.141- 178, 2015. Disponível em: <<https://cadernosaa.revues.org/989>>. Acesso: 5 jan. 2015.

RIAL, Carmen. Pesquisando em uma grande metrópole: fast-foods e *studios* em Paris. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (Org.), **Pesquisas urbanas: desafios do trabalho antropológico.** Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

SALAVISA, Eduardo. **Diários de Viagem: desenhos do quotidiano.** Lisboa: Quimera Editores. 288 f., 2008.

_____. **Diários de Viagem 2: Desenhadores-Viajantes.** Lisboa: Quimera Editores. 349 f., 2014.

SALGADO, Pedro. Portugal. 1960. In: SALAVISA, Eduardo (Org.). **Diários de Viagem: desenhos do quotidiano.** Lisboa: Quimera Editores, 2008. p. 202-207.

TAUSSIG, Michael. What Do Drawings Want? **Culture, Theory and Critique**, vol. 50, issue 2-3, dez., 2009. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14735780903240299?journalCode=rctc20>>. Acesso em: mai. 2015.

_____. **I swear I saw this. Drawings in fieldwork notebooks, namely my own.** Chicago and London: The University of Chicago Press. 173 f., 2011.

VALÉRY, Paul. **Degas dança desenho.** São Paulo: Cosac Naif, 192 f., 2015.

VELHO, Gilberto. Observando o familiar. In: VIANNA, Hermano; KUSCHNIR, Karina; CASTRO, Celso (Org.), **Um antropólogo na cidade.** Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

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

Sites Consultados:

Alfred Cort Haddon - 1898-1899. **Youtube.** Publicado em 2013. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=XuVDciKvJ0Q>. Acesso: 6 mai. 2016.

Cadernos de Antropologia e Arte. Chamada para contribuições: Antropologia e desenho. Disponível em <http://cadernosaa.revues.org/897>. Acesso: 1 nov. 2015.

_____. Acerca da revista. Disponível em: <https://cadernosaa.revues.org/235>. Acesso: 22 abr. 2016.

Urban Sketchers. Disponível em: <http://www.urbansketchers.org/>. Acesso: 27 abr. 2016.

