

Pesquisa em artes: *temporalidades inconciliáveis*

Research in arts: irreconcilable temporalities

Isabel Almeida Carneiro¹

Resumo: O sistema 1 por dia é uma forma fragmentária que tenta conter o todo em partes, a sistematização do pensamento artístico em intervalos de um dia permite que esmiúçemos ao máximo cada parte fragmentada, que seria a única maneira de tentar abarcar sistematicamente o pensamento que é, no todo, inapreensível ou inabarcável.

Palavras-chave: colagem, fragmento, diário, processo artístico.

Abstract: The 1 per day system is a fragmentary form that tries to contain the whole in parts, the systematization of artistic thought in intervals of one day allows us to break down each fragmented part as much as possible, which would be the only way to try to systematically encompass the thought that is, as a whole, inapprehensible or ungraspable.

Keywords: collage, fragment, daily, artistic process.

¹ Artista-pesquisadora. Professora do Programa de Pós-graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) Doutora (2015) EBA//PPGAV/UFRJ. Vínculo institucional- Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Francisco Xavier, 524, Maracanã, Rio de Janeiro – RJ, 20943-000. E-mail: bebelcarneirogm@gmail.com ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2054-5705> Lattes ID <http://lattes.cnpq.br/4988281259224394>

Ao abordar a experiência cotidiana nos voltamos para a própria prática artística a fim de refletir como nossas produções poéticas criam um campo de ressonância entre procedimentos e reflexões filosóficas dentro da esfera do banal, do cotidiano e do extraordinário. O conceito *de* extraordinário para o escritor Georges Perec está na ordem dos acontecimentos das coisas, e é tão banal que passa despercebido, é o *infra*, o mínimo, aquilo que está entre e requer a retenção da atenção e pode tomar forma em um objeto artístico. O extraordinário se relaciona ao conceito de *infracino* (ou *inframince*) de Marcel Duchamp, que seria uma micropercepção que infere na percepção da experiência estética. Esse modo de percepção da realidade que Perec chama de *l'infra-ordinaire* pode ser uma contradição, que emanava do simples, do banal, aquilo que é comum e ao mesmo tempo valioso.

Anotava tudo o que via, ainda sem saber que o escritor francês Georges Perec também tinha sentado naquela praça, naquele mesmo café, durante uma semana em 1974, registrando os mesmos vaivéns- táxis, ônibus, o pessoal comendo tortinhas, o modo como soprava o vento-, tudo na tentativa que seus leitores percebessem a beleza insuspeitada do cotidiano, aquilo que chamava de extraordinário: o que acontece quando nada acontece. (ELKIN, 2022, p. 16)

O conceito de *infracino* de Duchamp e *extraordinário* de Perec traz para o primeiro plano, para a superfície das coisas, os problemas que tangenciam a ordem poética, dos sub-relevos dos objetos, aquilo que está no quase, no entre, naquilo que difere a percepção e acaba se tornando evidente e vindo à tona posteriormente. *Inframince* ou *infracino* estaria num espaço entre as coisas, algo intangível, não perceptivo, mas que seria tudo que não está na obra mas é a obra. O coeficiente artístico advém da imaginação do mínimo, do coadjuvante, o elemento que preexiste ao conjunto e que determinará se o objeto é arte ou não é arte.

Escreveremos sobre nossas produções artísticas. Mas, por que ainda escrever, ou melhor, quais mulheres teriam tempo hábil para escrever? Sandra Mara Corazza, uma professora-intelectual, falecia em 2021, dizia que a sala de aula na contemporaneidade seria vista como esvaziada daquilo que a intelectualidade pensa sobre a escrita, que estaria intrinsecamente ligada ao pensamento filosófico, e esse sim, valorizado. O ato de criação ordinária não exclui a opinião, os pensamentos secundários que não são considerados filosofia. O ordinário não é a busca da criação do pensamento raro, e está dentro e fora do senso comum. Eliminar os clichês a partir desse sujeito cotidiano de fora. Lida com o lado amorfo para criar o pen-

samento raro contraditoriamente. O ordinário não pretende o original, a tela em branco. O ordinário nasce do excesso, do obsessivo, do robótico, do caos, da entropia. Campo aberto de possibilidades, porém o ato performativo da prática artística é um crivo nesse caos. A obra cria uma continuidade da própria autora, e cumpre a tarefa de mudar a vida, mudar a existência pela fabricação de artefatos que saem e continuam fora da experiência subjetiva.

O conceito de temporalidades inconciliáveis surge do estratagema da colagem que consiste em retirar os conteúdos de seus locais originais e levá-los para uma outra superfície, outra temporalidade, nunca suprimindo seus locais e identidades iniciais. O conceito de colagem atravessa os campos específicos plásticos, sonoros e semânticos e ganha sentido no próprio transbordamento do que pode ser considerado arte¹. O tecido do cotidiano produz práticas diárias rotineiras e obsessivas na elaboração de um sistema artístico. Nessa concepção ampla de processo artístico, a pesquisa se interessa pelo caráter performático que está contido em toda obra de arte - seus atravessamentos conceituais - e desenvolve um processo artístico diário que problematize a relação ver/ouvir e suas várias maneiras de correspondências, equivalências e paralelos. O conceito de colagem se aproxima ao de *assemblagem* (Deleuze e Guattari), servindo como um termo amplo de agenciamento que permite processos artísticos expandidos.

A pesquisa em artes: temporalidades inconciliáveis relaciona a experiência da atuação docente com a prática artística no estratagema da colagem.

1 O limite entre arte e não arte está presente nessa citação de Arthur Danto sobre o trabalho do compositor John Cage na comparação entre música e mero barulho: “Muito da mesma habilidade comum usada para distinguir as obras do inventário do resto do mundo poderia ser facilmente usada para fazer uma distinção entre música e mero barulho. Certamente, muitos dirão que a música proveniente de culturas exóticas soa como barulho para eles. Mas os sons emitidos por instrumentos de cordas, ou por tubos sendo soprados, e pedaços de madeira sendo batidos uns contra os outros os convenceria de que estavam sendo executados disciplinarmente. Em razão disso, sua cultura classificaria esses sons como musicais, independentemente do quão cacofônico poderia soar o efeito a seus ouvidos. Mas isso não seria dito dos meros barulhos da vida diária. Foi precisamente esta fronteira que o compositor americano John Cage colocou em questão nos anos 1950: “Eu tinha dado os primeiros passos”, escreveu Cage, “para fazer uma música que seria simplesmente composta por sons, sons livres de julgamento sobre se seriam ou não ‘musicais’”. (CAGE apud DANTO, 2002, p. 24). É o esgarçamento do limite entre barulho e música que busco nas minhas colagens.

Utilizamos a A/r/tografia² como uma bússola de orientação, uma aproximação entre fazer artístico e científico, uma produção em arte como uma modalidade da pesquisa científica.

Pesquisa, docência e experiência estética podem se imbricar de tal forma que se torna impossível dizer onde começa uma e termina a outra. Harold Pearce (2003, p. 196), no livro *A/r/tography: rendering self through arts based living inquiry*, organizado por Rita Irwin e Alez Cosson, observa: “pode-se dizer que arte, pesquisa e ensino contêm partes de cada uma, e na prática, formam um tipo de síntese”. (...) Com esses pressupostos em mente, quero ressaltar que meu interesse é pensar a “metodologia” como um jogo criativo, estético, impregnado das nossas histórias, projetos e experiências de vida. (TOURINHO, 2013, p. 64)

A partir da noção expandida de prática artística estabelecemos abordagens anárquicas com a rotina sistemática do 1 por dia. Quais palavras se ligariam a outras palavras e formariam pequenos núcleos conceituais, mapas radiais e teias. 1 palavra por dia: a principal ideia da abordagem diária das palavras seria tentar reunir e “criar uma relação entre todas as coisas do mundo”, como num sonho (gesto) dadaísta de Kurt Schwitters³. Métodos com os quais as futuras artistas-professoras irão se confrontar, relacionar conteúdos e saberes pelas relações de proximidade ou vizinhança.

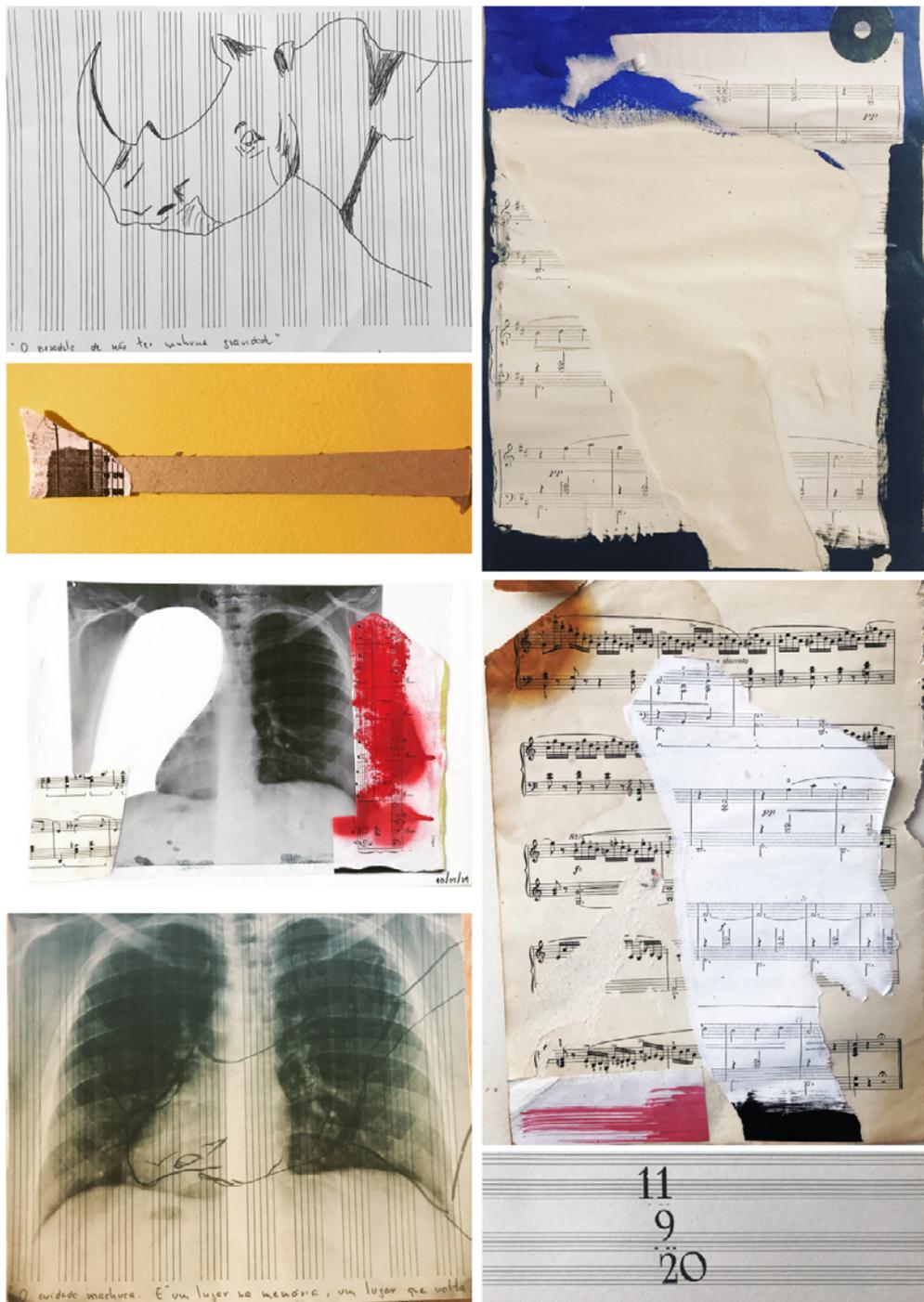
O conceito de temporalidades inconciliáveis (2008) reúne sob um mesmo anteparo dimensões visuais e sonoras e suas múltiplas formas de equivalências, paralelos e correspondências. A pesquisa em artes prevê a elaboração de meios que contemplem relações de correspondências entre o visual e o sonoro. Dentro dessa ideia de colagem plástica/conceitual o que seria mantido ou transgredido no processo de deslocar os conteúdos de seus locais originais e levá-los para uma outra temporalidade.

A relação entre banal e ordinário, poéticas em que a dimensão rotineira e diária se torna o sistema. O sistema do 1 por dia se torna mais importante que

2 A/R/T é uma metáfora para Artist, Researcher, e Teacher. A/R/Tografia é uma forma de representação que privilegia tanto o texto (escrito) quanto a imagem (visual) quando eles se encontram em momentos de mestiçagem ou hibridização.

3 Kurt Schwitters. Artista dadaísta que entre 1922 e 1932 publicou a revista *Merz*. O título da publicação é uma palavra criada por ele, derivando da palavra “comércio” (*Kommerz*) em alemão, com um significado pessoal de “obra de arte total”. Desejava com sua *Merz art*, “criar relações entre as coisas do mundo”.

Figura 1
 Isabel Carneiro.
 1 pintura por dia,
 2020. Técnica mista,
 dimensões variadas,
 acervo pessoal da
 artista.



o objeto artístico resultante. As séries 1 partitura por dia (2024), 1 vídeo por dia (2023), 199 Notas sobre a forma-colagem (2021), 1 pintura por dia (2020), 90 telas em 90 dias (2008), 180 vídeos em 180 dias (2011), 1 compasso por dia (2013), Composição das horas (2013), Farsa (2013),

1 cartão postal sonoro por dia (2013)⁴. Essa mesma prática do exercício diário todos os dias foi expandida para a série iniciada em maio de 2020 e intitulada 1 pintura por dia⁵ durante o isolamento social causado pelo novo coronavírus, depois 1 vídeo por dia e 1 partitura por dia na atualidade, uma prática diária como um adestramento, uma disciplina diária, uma terapêutica, ou ainda, uma escrita de si⁶, que busca um regramento e atenção as ações cotidianas e corriqueiras, como uma anotação diária.

O sistema 1 por dia é uma forma fragmentária que tenta conter o todo em partes, a sistematização do pensamento artístico em intervalos, em notas ou blocos permite que esmiúcemos ao máximo cada parte fragmentada, que segundo a teoria de Schlegel⁷ seria a única maneira de tentar abarcar sistematicamente o pensamento que é, no todo, inapreensível ou inabarcável.

A minha filosofia, escreveu Friedrich Schlegel em 1797, “é um sistema de fragmentos em uma progressão de projetos (...) Eu sou um sistemático fragmentário. Um fragmento deve ser igual a uma pequena obra de arte, totalmente separado do mundo ao redor e perfeito em si mesmo como um ouriço. (SELIGMANN, 1999, pg. 41-42).

A arte se faz necessária, mesmo depois da filosofia (KOSUTH, 2006), pensar seus próprios meios, assim como questionar toda natureza artística seja ela pintura ou performance. Arte se ensina, se aprende e se transmite. A arte como linguagem provoca assujeitamentos, entendimento do que é o contemporâneo, linhas de errância (DELINGY, 2015). A própria ideia de imagem, aquela que escapa da comunicabilidade.

4 1 cartão postal sonoro por dia (2013) em que todos os dias enviei um postal a um amigo, nesse postal havia a descrição de cada evento sonoro que captura naqueles 1 min de escuta e subsequente escrita, 1 compasso por dia (2014) em que todos os dias cortava um pedaço de uma partitura e relacionava a uma pintura e depois os tocava ao pino. Além de pequenos vídeos 180 vídeos em 180 dias (2011) em que realizava um vídeo por dia. Uma instalação sonora em que durante 365 dias (1 ano) repetia a mesma frase irônica “hoje acordei feliz, tudo faz sentido”. A série Composição das horas (2013) em que cada hora do relógio era uma sequência de notas musicais.

5 Foram realizados 968 trabalhos na série 1 por dia entre 8 de maio de 2020 a 31 de dezembro de 2022.

6 Escrita de si é um conceito de Michel Foucault que deriva da ideia dos escritos hypomnematas. “Tal é o objetivo dos hypomnemata, fazer da recordação do logos fragmentário e transmitido pelo ensino, a audição ou a leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível.” Michel Foucault em “A escrita de si”.

7 Friedrich Schlegel, filósofo alemão do séc XVIII.

Isso significa que a natureza da arte mudou de uma questão morfológica para uma questão de função. Essa mudança- de aparência para concepção – foi o começo da arte moderna e o começo da arte Conceitual. Toda a arte (depois de Duchamp) é conceitual (por natureza), porque a arte só existe conceitualmente. (KOSUTH, 2006, p.217)

Prática artística, acompanhamento de experiências em sala de aula. Para isso propomos um jogo: 1 por aula. A partir de palavras construímos mapas radiais que são formados por essas palavras e suas relações conceituais e bibliográficas. Práticas artísticas e suas reverberações no ensino das artes, formando um sistema complexo que possibilita pensar ações para além da sala de aula. “Pensar a metodologia como um jogo criativo, estético, impregnado das nossas histórias, projetos e experiência de vida.” (TOURINHO, 2013). Como a sala de aula muda a relação da artista dentro do ateliê?

Pode-se apreciar uma primeira relação que se poderia denominar como tautológica que assume que em toda atividade artística existe um propósito investigativo. Ao tempo de uma finalidade pedagógica, no sentido de que constroem e projetam representações sobre parcelas da realidade, maneiras de olhar e de se olhar são fixadas. (HERNÁNDEZ, 1998, p. 44)

Busco construir coletivamente e alargar o entendimento de que uma prática artística é necessariamente uma prática pedagógica e faz com que esse conjunto possa contribuir para outras epistemologias do fazer artístico. São processos artísticos que têm o fazer repetitivo como motor gerador da obra e que trabalham com a construção de arquivos e memórias a partir da forma-fragmento. Pesquisas em arte que formam inventários que funcionam pelo sistema do fazer diário. Processos artísticos que têm fundamento na série, no fazer cotidiano, pois a obra se torna o sistema. Quais outras imagens se relacionam com o objeto ou a palavra proposta? Como construímos abordagens anárquicas baseadas ainda na ideia de método? Por que evitamos o método?

O método é uma construção histórica e que desconhecê-lo significa descontextualizá-lo e desvirtualizá-lo. Por essa razão, quando se utiliza a palavra método costuma-se fazê-lo como limitada a prefixar e predeterminar o que “vai acontecer” na sala de aula. Estabelece-se, assim um percurso linear derivado da particular interpretação que um especialista realiza do saber científico que se pode ensinar. Essa linearidade permite a alguns professores dizer ainda que com isso não se utilizem a expressão método, “claro que lhes perguntamos o tema que vamos estudar e organizamos o índice conjuntamente, mas depois, ajusto as decisões do alunato para ensinar-lhes o que está estabelecido que devem aprender na programação do curso. Ainda que

essa atividade possa ser, para alguns docentes, o início de um processo de mudança, que lhes levará a questionar seu marco de atuação com posteridade, talvez valesse a pena ficar em guarda e não perpetuá-lo, com a ideia de que, como já se esteja seguindo os passos para realizar o projeto, já se tenha compreendido a concepção educativa que os guia. (HERNÁNDEZ, 1998, p. 77).

Para a pesquisa em artes, a concepção de método se torna antagônica à ideia de experiência, de uma prática ou de um processo. A construção de uma prática se dá pela ideia de uma experiência, aquilo que transcorre, que exige mais estar ex-posto a uma ação. Experiência no seu sentido mais amplo e radical, a experiência íntima.

Podemos falar em método como linhas de errância, desmetodologias, psicogeografias a partir da figura da professora-cartógrafa: investigação do desejo, criação de subjetividades, relação libidinal em sala de aula. A professora-cartógrafa lida com a esfera do infinito ilimitado, corpos vibráteis. Atento às estratégias de poder, construções de pedagogias, emancipação da vida, metodologias anárquicas. Quais as derivas a trabalhar, sem caminhos, sem rotas, apenas derivas. Desmetodologias, o possível encontro de si mesmo.

Entre a vibratibilidade do corpo e sua capacidade de percepção há uma relação paradoxal. É a tensão desse paradoxo que mobiliza e impulsiona a potência da criação na medida que nos coloca em crise e nos impõe a necessidade de criarmos formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio de representações de que dispomos. Assim, movidos por esse paradoxo, somos continuamente forçados a pensar/agir de modo a transformar a paisagem subjetiva e objetiva.[...] o que importa é que o cartógrafo esteja atento às estratégias do desejo em qualquer fenômeno da existência humana que se propõe a perscrutar, desde os movimentos sociais, formalizados ou não, as mutações da sensibilidade coletiva, a violência, a delinquência... Até os fantasmas inconscientes e os quadros clínicos de indivíduos, grupos e massas, institucionalizados ou não. (ROLNIK, 2017, p. 02)

O conceito das temporalidades inconciliáveis é também uma tentativa de relacionar experiências visuais e sonoras. Experiências traduzíveis foram questões que desenvolvi durante o doutorado⁸. Uma pintura que se transmuta em som e um som que se transforma numa pintura. São diferentes

níveis em que ocorrem essas relações: o primeiro nível seria a relação de *equivalência*, em que um som é uma imagem ao mesmo tempo e no mesmo suporte físico. A relação entre visualidades e sonoridades está num mesmo e único objeto, não necessitando de um anteparo entre a dimensão sonora e visual. A *equivalência* seria o primeiro grau, em que a relação imagem/som se estabelece de maneira direta: som e imagem se fundem, a imagem é um som, e o som se torna uma imagem. Nas experiências de Norman McLaren, como em *Synchromy*, de 1971, o filme seria o próprio anteparo que chamamos de partitura, a causa material da música, o modo pelo qual cada desenho se transforma em som através da película fotoelétrica. Outro exemplo seria Christian Marclay, em sua série *Recycled Records* (1980-1986) em que o vinil recortado e pintado pode ser tocado como um vinil comum, pois as colagens plásticas se transformam em ruídos musicais.

A relação de correspondência seria um grau intermediário em que as construções de partituras (anteparos) são fundamentais para se estabelecer uma troca entre o visual e o sonoro. A escrita da sonoridade ou a escrita da visualidade (invenção de partituras) são necessárias para se traduzir uma linguagem na outra. Nessa relação de correspondência acontece o sistema da colagem, a retirada dos fragmentos de sua condição inicial, estabelecendo-os temporariamente em outro espaço. Exemplos dessa relação são os trabalhos do jesuíta Castel (1725), que criou correspondências entre nota e cor, assim como os bauhasianos Klee e Kandinsky, que fazem relações formais entre a pintura e a música, suas pinturas podendo ser interpretadas como partituras num sentido ampliado.

Na terceira ordem, do *paralelo*, a relação imagem/som se dá de forma discursiva, não havendo de fato troca ou correspondência entre as duas linguagens. Não há tentativa de substituição e sim demarcação de seus limites e singularidades. Autores como Lessing e Greenberg estão nessa ordem de relação.

Temporalidades inconciliáveis: uma série de práticas artístico-pedagógicas que trabalham com o conceito de colagem; podem se materializar em/por diversos meios tais como: pintura, escultura, gravura, desenho, vídeo, fotografia, cerâmica entre outros, desde que trabalhem com a relação conceitual de colagem e de uma prática sistêmica do fazer todos os dias.

A colagem, técnica de sobrepor duas ou mais materialidades heterogêneas sobre um mesmo plano é investigada aqui como possibilidade de atraves-

samentos e deslizamentos no campo da arte, pois estamos falando de sobreposição de temporalidades inconciliáveis nos diversos meios plásticos formando redes de relações. Essas materialidades heterogêneas se colam, mas não se amalgamam, pois não se tornam uma única coisa: pressupõem duas ou mais materialidades diferentes coladas sobre um mesmo plano, que reservam entre elas significados próprios.

A colagem pressupõe a distinção entre os diversos elementos no mesmo plano pictórico/suporte e/ou criando planos justapostos. O conceito de colagem que interessa à pesquisa está atrelado a um pensamento que perpassa as décadas do século passado e continua a participar do debate da separação do mundo das artes com o mundo dos objetos comuns ou ordinários, e de como esta relação possibilitou a construção de diálogos promovidos pela superposição ou justaposição de múltiplas vozes contidas nas colagens plásticas; ainda, como essas múltiplas vozes ecoam no mundo.

A ideia de temporalidades inconciliáveis surge da estratégia da colagem que coloca sobre um mesmo plano, da sala de aula, vivências, referências, proposições, repostas de vários tempos e modos diferentes e que tem relação com o fazer diário e cotidiano, formando um sistema complexo com a tentativa de abarcar o todo em partes. A noção de fragmento também é muito importante para entender essas poéticas do 1... por aula, pois a temporalidade é a chave da fragmentação, essa vontade contemporânea de quebrar, despedaçar (JACQUES, 2004). Cada imagem que se liga a um texto é ao mesmo tempo um fragmento, uma parte, mas que tenta abarcar fragmentariamente o todo. Se relacionam entre si nas suas mais diversas temporalidades, pois se aproximam por ideias de vizinhança, suas temporalidades são inconciliáveis como na estratégia de colagem.

Ao aprofundar questões sobre a pesquisa em artes investigamos os procedimentos, meios e abordagens do 1 por dia como meios possíveis onde pudesse acontecer o evento artístico-pedagógico, “esboçar uma teoria das práticas cotidianas para extrair do seu ruído as maneiras de fazer” (CERTEAU, 2000), construir assim, espaços comuns entre palavras, imagens ou objetos em que o *gesto performático* incompleto, inacabado, aberto e múltiplo se torna mais importante que o objeto resultante, apto aos endereçamentos institucionais.

Referências:

- BENJAMIN, W. *A tarefa do tradutor*. Disponível em: <http://www.c-e-m.org/wp-content/uploads/a-tarefa-do-tradutor.pdf>. Acesso em: 24 abril 2013.
- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. São Paulo: Globo, 2001.
- CAMNITZER, Luis. Pensar em torno da arte e através da arte. In: *Um saber realmente útil*. Madri: Museu Reina Sofia, 2014.
- CRARY, Jonathan. *Suspensões da percepção*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, E. Vozes, 2000.
- DANTO, Arthur. O mundo como armazém: “Fluxus e Filosofia”. In: *O que é Fluxus? O que não é! O porquê*. (cat.) Brasília: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- DELEUZE, Gilles. Guatarri, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DELIGNY, Fernando. *O aracniano*. São Paulo: Editora N-1, 2015.
- ELKIN, Lauren. *Flâneuse*. São Paulo: Fósforo, 2022.
- FOUCAULT, Michel. *A escrita de si*. Ditos e escritos vol. 1. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2011.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da autonomia*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2014.
- HERNÁNDEZ, Fernando. *Transgressão e mudança na educação*. Os projetos de trabalho. Porto Alegre: Artmed, 1998.
- IRWIN, R. L. *Towards an aesthetic of unfolding in/sights through curriculum*. Journal of the Canadian Association for Curriculum Studies, 1(2), 63-78. Disponível em: <http://www.csse.ca/CACS/JCACS/PDF%2520Content/07.-Irwin.pdf>, Acesso em: 20 mar. 2024.
- JACOPO, Crivelli Visconti. *Novas derivas*. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da deriva*. Rio de Janeiro: Casa de palavra, 2004.

KOSUTH, Joseph. *Arte depois da filosofia*. In: *Escritos de Artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

LARROSA, Jorge. *Tremores*. Escritos sobre a experiência. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

MONDZAIN, Marie José. *L' image peut-elle tuer?* Bayard: Paris, 2002.

PEREC, Georges. *A vida modo de usar*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental*. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>. Acesso em: 05 fev. 2017.

SELIGMANN. Márcio Silva. *Ler o livro do mundo*. São Paulo: FAPESP, 1999.

TIBERGUIEN, Gilles. Hodológico. In: *Revista- Valise*, Porto Alegre, v. 2. N. 3, ano 2, julho de 2012.

TOURINHO, Irene. *Metodologia (s) de pesquisa em Arte/Educação: o que está (como vejo) em jogo?* In: "A/r/tografia". Belidson Dias e Rita Irwin (Org.) Santa Maria: Ed. Da UFSM, 2013.

Recebido em 10 de maio de 2023 e aceito em 31 de maio de 2023

Este é um artigo publicado em acesso aberto sob uma licença Creative Commons.

