

A CARTOGRAFIA E A ARTOGRAFIA COMO MÉTODOS VIVOS DE INVESTIGAÇÃO EM ARTE E EM EDUCAÇÃO ARTÍSTICA CARTOGRAPHY AND ARTOGRAPHY AS LIVING METHODS OF RESEARCH IN ART AND ART EDUCATION

Leonardo Verde Charréu*
leonardo.charreu@gmail.com

Pretende-se abordar dois métodos que têm vindo a ser utilizados por investigadores recentes na escrita das suas dissertações e teses, com particular destaque para as que têm sido implementadas (não sem resistências) em algumas instituições universitárias que têm ousado romper com os métodos tradicionais de investigação, não só em áreas como as artísticas, como também naquelas que pertencem ao que se convencionou chamar de humanidades. A dimensão performativa e assumidamente ‘artística’ destes trabalhos, afasta-se dos critérios avaliativos e respetivos parâmetros de análise correntemente utilizados na investigação qualitativa. Esta tem claras limitações para avaliar o *artístico*, e o que implicam de inefável e fenomenológico, sobretudo se nos posicionarmos a partir do lugar do investigador-artista consciente da própria natureza única e irrepetível do seu trabalho e da sua prática.

Palavras-chave: Métodos artísticos de investigação. Cartografia. Artografia. Investigação viva.

It is intended to address two methods that have been used by recent researchers in the writing of their dissertations and theses, with particular emphasis on those that have been implemented (not without resistance) in some university institutions that have dared to break with traditional methods of research, not only in areas such as the arts, but also in those that belong to what has been called the humanities. The performative and undeniably ‘artistic’ dimension of this work escapes from the evaluation criteria and respective parameters of analysis currently used in qualitative research. It has clear limitations to evaluate the artistic, and what imply ineffable and phenomenological, especially if we position ourselves from the place of the researcher-artist aware of the unique and unrepeatable nature of his work and practice.

Keywords: Artistic research methods, Cartography. Artography. Living inquiry.

* Escola Superior de Educação de Lisboa; Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes (CIEBA); Centro Interdisciplinar de Estudos Educacionais (CIED), Portugal.

1. Introdução

Cada método é uma linguagem, e a realidade responde na língua em que foi perguntada.
(Boaventura de S. Santos 2002, p. 48)

Que função para os artistas de hoje senão a de (também) fazer perguntas incômodas ao mundo, em particular as que saem da esfera daquilo que se pode (e se espera) apreender pelo que é cognoscível, logo dizível e verbalizável e, numa segunda análise, verificável, podendo (eventualmente) ser aceite ou refutado pela comunidade académica. Extrapolando a citação inicial de Boaventura Sousa Santos, com que decidimos abrir o nosso texto, podemos dizer que um(a) artista visual que *pergunta* ao mundo com formas, cores, linhas, manchas, volumes, sons, bits, os movimentos do seu corpo, etc. obtém uma resposta nessa *linguagem* que conforma uma *realidade* que frequentemente não é aquela que se enquadra nos eixos cartesianos que, desde a revolução científica do século XVII, determinam metaforicamente tudo o que pode ser conhecido. À semelhança do artista plástico, o(a) músico(a), o(a) bailarino(a) o(a) ator (atriz) /performer que indaga o mundo com o som e o silêncio, ou com o movimento e o próprio corpo, recebe (e concebe) uma resposta que, em parte, faz parte dessa realidade (assim) respondida e, nesse sentido, o objeto artístico (o que é produzido material e/ou imaterialmente) não está ontologicamente separado do artista/performer.

Torna-se assim difícil conceber um campo de conhecimento em arte em que a obra de arte, minimamente cognoscível (para ser considerada enquanto tal), esteja separada do artista e, por extensão, de outros entes cognoscentes, sejam eles o crítico de arte, o simples fruidor/apreciador de arte, ou até, no limite, qualquer académico na difícil função de participação num júri académico (de dissertação ou tese) numa qualquer área artística. Por isso, a universidade, tradicionalmente tão marcada pela sobreposição do *logos* sobre o *aesthesis*, da razão sobre a sensibilidade, tem dificuldade em lidar com a especificidade de um campo – o artístico – que tem sido obrigado, por várias razões, a utilizar metodologias de investigação subsidiárias ou inspiradas nas que são usadas nas ciências sociais.

Se é certo que nem toda a experiência humana pode ser racionalizada e captada (e capturada) pela linguagem, a arte parece surgir da necessidade de um preenchimento desse espaço (por via expressiva e não verbal) que pode ser até significativa, se só recorrermos e nos limitarmos aos tradicionais dispositivos disciplinares cognitivos. Uma determinada ambiguidade e, até, de certo modo, algum paradoxo, que acompanharão (não sabemos por quanto tempo) o debate sobre a investigação em arte, e daquilo que profundamente essa indagação pode significar para a academia e para o indivíduo, radica-se na constatação de que, afinal, há um *discurso mínimo* que é tão necessário quanto inevitável. A habilidade de fazer com que não interfira em demasia na intensidade e expressividade da investigação que se serve da obra de arte, parece ser o desafio assumido por alguns investigadores-artistas ao escolherem os métodos que neste texto estão sob análise: o cartográfico e o artográfico.

2. Uma resenha (muito) breve das metodologias emergentes de investigação em artes

Durante algum tempo, os investigadores nos campos artísticos pensavam que bastava transferir para as áreas das artes visuais (e por extensão para as outras áreas artísticas) os mesmos procedimentos tradicionalmente validados e experimentados noutros campos do conhecimento para aferir validade e fiabilidade à investigação

(...) porque os métodos que se tomam como modelo demonstraram noutros campos do conhecimento a sua utilidade e eficácia, (...) parece bastante razoável esperar resultados interessantes quando são extrapolados para os domínios visuais. (Roldán & Marín-Viadel 2012, p. 121)

Fruto do enorme incremento das artes nos sistemas de ensino superior no espaço lusobrasileiro e anglosaxónico, em particular nas duas últimas décadas, a produção científica (no que respeita à vertente *escrita*) tem crescido exponencialmente. Tal advém, naturalmente, da conseqüente necessidade de investigação para fazer face e dar sentido às inúmeras dissertações e teses dos programas de mestrado e doutoramento que enxameiam nas instituições de formação de artistas, ou que formam educadores de arte no âmbito da educação formal e informal. Por conseguinte, coloca-se então a questão de qual método seguir, e qual o mais adequado para investigar um campo de conhecimento tão específico e *sui generis* como é o campo artístico na sua globalidade.

Por enquanto, e porque vivemos ainda num período de afirmação daquilo que parece ser um novo paradigma investigativo, não se vislumbra nenhum método ou metodologia que se afirme mais que todas as outras, ou que se posicione hierarquicamente num patamar que a torne mais adequada do que qualquer outra.

Na verdade, a aparente diversidade de metodologias ‘artísticas’ de pesquisa, (...) é a prova da vitalidade que atualmente atravessa o campo metodológico de pesquisa de uma vasta área transdisciplinar que abarca a educação e as artes, em sentido lato, e que já não se revê inteiramente nas metodologias clássicas de pesquisa. (Oliveira & Charréu 2016, p. 366)

Se alguns autores, como Ephrat Huss e Julie Cwikel (2005), consideram a arte como um método, uma forma de análise, um tema, ou tudo junto, *dentro* da investigação qualitativa; outros autores, como Ricardo Marín-Viadel (2005), afirmam que estas metodologias artísticas já estão separadas das metodologias qualitativas e ainda muito mais das metodologias quantitativas e constituem, por direito e especificidade próprios, metodologias independentes e mais uma possibilidade que os artistas têm para investigar, narrar e expressar o seu campo de conhecimento.

Começamos então, desde há cerca de duas décadas atrás, a assistir ao surgimento de uma constelação de metodologias e respetivos acrónimos que hoje já povoam uma boa parte dos estudos académicos recentes e a bibliografia que, entretanto, vai sendo lançada. É disso exemplo: as MAI (Metodologias Artísticas de Investigação) (Roldán & Viadel 2012) ou, no espaço anglo-saxónico, as ABER (Arts-Based Educational

Research) e as ABR (Arts-Based Research) (Barone & Eisner, 2006) que têm *nuances* diferenciadoras. Uma Investigação Educacional Baseada nas Artes (IEBA=ABER) não tem exatamente os mesmos objetivos, nem produz os mesmos resultados, da Investigação Baseada nas Artes (IBA=ABR). Por isso, importa esclarecer um pouco os acrónimos. A Investigação ‘Educacional’ Baseada nas Artes terá, naturalmente, preocupações que pertencem ao campo da educação e ao amplo território educativo, aos seus atores (alunos e professores) e produtos, (manuais de estudo, recursos, didáticas, currículos, etc.). Já a Investigação (simplesmente) Baseada nas Artes poderá ter como foco outros campos e outras disciplinas do conhecimento que não concretamente a educação mesmo que, paradoxalmente, em muitas investigações estudadas, termos verificado alguma dificuldade de posicionamento conceptual para podermos afirmar perentoriamente quando nos situamos ‘numa’ (IEBA) ou ‘noutra’ (IBA) investigação.

Uma determinada dimensão *híbrida* e/ou *mestiça* parece caracterizar uma boa parte deste tipo de investigação, o que também a torna bem peculiar no seio da investigação universitária, tradicionalmente conservadora e defensora dos modelos ‘clássicos’, qualitativos ou quantitativos, até há pouco tempo hegemónicos no panorama investigativo universitário. O mesmo é dizer que, situando-nos nestes territórios cruzados, estamos já no campo da transdisciplinaridade que

busca exatamente a perda da identidade de cada teoria, de cada prática, para ocorrer algo no ‘entre’, a partir da desestabilização das ‘certezas’ de cada disciplina, apostando ainda na criação de uma relação de intercessão com outros saberes/poderes/disciplinas, pois é nesse ‘entre’ que a invenção acontece. (Romagnoli 2009, p. 169)

E neste sentido, as Metodologias Artísticas de Investigação são ‘inventivas’ e esta característica, quanto mais apurada for nessa investigação, mais qualidade lhe aferirá. No limite, nenhuma (ou rara) investigação servirá de modelo a outra (como acontece com tanta frequência nas investigações qualitativas e quantitativas). Cada uma *soará* como algo singular, uma forma única de leitura/expressão/interpretação do mundo, não sem que tenha profundas implicações epistemológicas, as que advém da dificuldade de tornar claro os seus propósitos, em particular para uma forma de pensamento logocêntrico que tem sido dominante no seio da academia.

3. Numa Metodologia Artística de Investigação os dados não se recolhem, produzem-se (!)

Se existe uma característica bem própria das metodologias artísticas, ela diz respeito à questão do que vulgarmente se entende por *dados*. Podem ser ‘tudo’ o que pertence à realidade passível de ser verificável, qualitativa ou quantitativamente. Por conseguinte, podem ser recolhidos por intermédio dos chamados *instrumentos de recolha de dados* que podem assumir diversificadíssimos formatos (entrevistas, questionários, memorandos, listas de verificação, etc.). São fundamentais na investigação e na relação que tem com o sujeito investigador pois que

(...) cada método possui sua explicação do que ocorre entre sujeito e objeto. O método experimental parte do pressuposto de que essa articulação é mediada por relações ordenadas entre fatos observados empiricamente. O objeto é exterior ao sujeito. (Romagnoli 2009, p. 168)

Ora, quando se investiga a partir das artes (ou com elas), os dados não existem previamente para serem posteriormente interpretados segundo a perspectiva teórica escolhida pelo investigador (definida *a priori* na chamada *revisão teórica da literatura*). Na investigação ‘clássica’ é esta perspectiva teórica que se espera ir servir de estrutura conceptual para a avaliação final da investigação que, em regra, é realizada pelos pares. O propósito deste tipo de investigação, segundo o paradigma dominante na academia, que poderemos considerar como *paradigma moderno*, é o de aferir se determinada noção ou conceção de realidade, está de acordo ou em consonância com a teoria que lhe serve de sustentação. O conhecimento assim gerado será tão ou mais *verdadeiro* quanto mais eficazmente for suportando as investidas da refutação, como sugeriu Karl Popper, de forma pertinente, na sua Teoria da Refutabilidade, segundo a qual, qualquer teoria científica se mantém como verdadeira até que seja refutada por outra melhor, uma nova perspectiva, ou um novo paradigma (Popper 1959, 1963).

A arte, enquanto produção emocional-expressiva humana, não é da mesma natureza da chamada produção racional-cognitiva, ainda que muitas correntes artísticas, sobretudo no campo das artes visuais, tenham feito uso de esquemas e estratégias mais racionais do que abstrato-expressivas. Não podemos refutar ações artísticas ou produtos (obras de arte) gerados pela criatividade humana, sobretudo quando é sujeita a forças que escapam a uma espécie de ordenamento, ou até a uma certa previsibilidade daquilo que é produzido seguindo tradições, fórmulas, procedimentos, repetições ou receitas, que é no fundo quase toda a restante produção humana. A arte não é produzida para ser refutada, mas para ser fruída. Podemos, eventualmente, verificar a incoerência de uma dada proposta artística face a um tempo, ou a um espaço, mas não podemos dizer que não é verdadeira. Mais do que ‘representar’, a arte ‘presenta’, isto é *torna presente*, de forma original, única e singular, determinadas dimensões da vida humana que não podem ser expressas ou veiculadas pelos outros dispositivos culturais e simbólicos que tem à sua disposição. No fundo, preenche necessidades humanas que, tal como as de ordem física, também merecem ser investigadas em busca de tentar chegar à compreensão da extraordinária complexidade que constitui o sentido da vida humana que Paul Gauguin exprimiu romanticamente há mais de um século, traduzido nos célebres questionamentos: ‘De onde viemos? O que somos? Para onde vamos?’

A(s) arte(s), nas suas manifestações mais diversas, é(são) então o(s) *dado(s)* de toda a investigação que se considera ‘artística’ nos seus princípios e nos seus *modos*. As Metodologias Artísticas de Investigação distintivamente *produzem* dados, não *recolhem* dados. E estes, ao não se colocarem totalmente debaixo da Teoria da Refutabilidade Popperiana, tornam obsoletos e inadequados os parâmetros de análise e avaliação standardizados muitas vezes utilizados, por exemplo, na avaliação de provas académicas.

De certa forma as Metodologias Artísticas de Investigação têm profundos pontos de contacto com o que tem vindo a ser designado como *método cartográfico*, que

analisaremos mais à frente, no que diz a esta questão distintiva que tem a ver com os dados da pesquisa:

O pesquisador-cartógrafo não vai ao campo para coletar os dados de pesquisa, como algo que já está lá, pronto e à espera de alguém que os colha e os analise. A questão que importa à cartografia é saber o que se analisa e não o que são os dados. Levando-se em conta a transversalização e a implicação, não se trata de ir ao campo para coletar os dados de pesquisa, mas de imergir no campo, interagir com ele, deixando-se envolver reflexivamente, sempre atento aos movimentos e intensidades, à espreita ao que vai sendo produzido como material de pesquisa. Mais do que focalizar e selecionar informações, a atenção deve se concentrar e se voltar para os processos em curso, buscando detectar signos e forças circulantes, mesmo que, aparentemente, desconexos e fragmentados. (Lima de Souza & Francisco 2016, p. 818)

Sob o ponto de vista morfológico, isto é, o ponto de vista da aparência física da investigação (tese, dissertação ou relatório) e sob o ponto de vista da apresentação dos seus *conteúdos*, é pois muito natural que uma investigação que siga uma metodologia artística contenha muitas imagens, no entanto estas não devem apenas ilustrar ou servir de decalque, razão pela qual se constituiriam como simples *dados*, idênticos, afinal, aos de qualquer outra metodologia. Nas metodologias artísticas de investigação, em particular nas de índole visual, as imagens, mais do que ilustrar ou representar o texto, *dialogam* com o que é escrito, *tensionam* essa escrita, por vezes estabelecendo ou assumindo-se como uma espécie de mapas e, enquanto imagens artísticas, não apenas documentais, devem ter essa capacidade peculiar de estabelecer ressonâncias com o leitor.

Isto significa que o leitor não encontrará na investigação um caminho a ser percorrido como, diligentemente, as outras metodologias procuram proporcionar. Nas propostas que seguem as metodologias artísticas, permite-se que o leitor construa também esse caminho e estabeleça os nexos que a investigação insinua ou convida a determinar.

Nesse sentido, o que caracteriza a ‘investigação baseada nas artes’ não é a inclusão de imagens ou de textos literários, poesias, desenhos, etc., para compor a pesquisa, mas o modo como essas e outras formas de representação artística se inserem na pesquisa, onde se situam e, acima de tudo, onde nos situam como pesquisadores e leitores. Não se trata, portanto, de usar determinados métodos ou práticas ‘artísticas’, mas de nos relacionarmos de ‘outro modo’ com o que investigamos, de nos apropriarmos de um outro tipo de olhar que reconhecemos no ‘artístico’ e que nos permite vislumbrar aquilo que, mediante outras metodologias, seria impossível. (Oliveira & Charréu 2016, pp. 373-374)

E situar o leitor na pesquisa não consiste em, simplesmente, convidá-lo a conferir se qualquer hipotético propósito inicial da investigação foi cumprido ou não. As investigações resultantes da utilização das metodologias artísticas buscam mais a empatia do leitor do que a sua concordância com uma suposta verdade que a investigação procura desvelar.

4. A cartografia

Nos estudos geográficos e áreas afins, a cartografia assume-se como um campo de estudos fascinante. Os cartógrafos foram, talvez, as figuras mais relevantes do mundo a partir do século XVI, quando uma parte da Europa, em particular os países com costa marítima atlântica, e com os estados ibéricos à cabeça, lançaram as rotas e os princípios (para o bem e para o mal) do que hoje vulgarmente se designa como globalização. Os desenhos e os mapas, cada vez mais elaborados e rigorosos, dos ‘novos’ continentes, permitiram medir e calcular localizações precisas, distâncias e tempos de viagem que deram larga vantagem aos europeus no domínio quase absoluto do mundo.

Nestes últimos tempos, tem surgido, também, outras designações derivadas ou complementares da cartografia, como a *cartografia social* que tem sido definida como

(...) a experiência desenvolvida no território mapeado, baseado na capacidade de acionar leituras e interpretações de realidades sociais por meio de práticas culturais, artísticas e educativas que articulam o âmbito investigativo e corporal através do mapeamento, observação e percepção do território. A cartografia se converte em uma representação artística da realidade que trabalha com o movimento e mudança. A cartografia social cria fluxos entre o visível e invisível, é um mapa de experimentação e de interpretação da realidade diária que opera simultaneamente em um campo local e global, real e virtual. (Amaral 2016, pp. 13-14)

Esta *cartografia* que tratamos aqui, e a que nos referimos nalguma investigação baseadas nas artes, estando mais implícita ou mais explícita nestas metodologias, se bem que ainda possa ter ténues pontos de contacto com a cartografia geográfica, refere-se sobretudo a um *método de investigação* muito singular. Na verdade, o termo é mais tomado de empréstimo da geografia do que, propriamente, roubado, como propõe Deleuze e Guattari (2011), isto porque, em nossa opinião, permanecem fortes pontos de conexão. Estes autores propõem o método cartográfico logo nos anos sessenta, mas só nos anos noventa foi colocado em livro e surge então detalhado nos *mil platôs* (a nossa fonte, reedição de 2011) designação pela qual os *Mil Planaltos* foi intitulada no Brasil (tradução original no Brasil de 1995). Os modelos de investigação vigentes à época foram considerados por Deleuze e Guattari como totalmente inadequados para fazer face à esquizoanálise. A produção de subjetividade, isto é, a forma como cada um se constrói enquanto sujeito, foi o grande centro de interesse destes dois filósofos franceses e os modelos de investigação demonstrativos-representacionais, de forte cunho empírico-positivista, falhavam completamente na forma de dar conta do teor processual do seu objeto de estudo.

Se para os geógrafos, a cartografia, e o mapa que dela emerge, se refere a uma representação de uma dada realidade estática, para os investigadores que a partir de inúmeros campos das humanidades (arte, educação, sociologia, ciências da saúde, etc.) buscam sentidos para determinadas dimensões que escapam aos métodos tradicionais qualitativos de pesquisar, a cartografia é um processo que implica, sobretudo na sua utilização por artistas e arte educadores, a elaboração de desenhos e imagens inventivas que acompanha e se faz ao mesmo tempo que os movimentos de transformação da paisagem, não só física, como (e sobretudo) humana e cultural. Segundo Suely Rolnik

(1989), as paisagens psicossociais (não físicas) também são cartografáveis e desse modo, a cartografia acompanha e faz-se ao mesmo tempo que a perda de sentido de certos mundos até agora dados como certos, previsíveis e inamovíveis. Os artistas, em particular, têm percebido que a contemporaneidade e as pulsões vitais que a determinam, têm instigado a formação de outros mundos que são criados para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais, na opinião de Rolnik, os universos vigentes tornaram-se obsoletos. Assim, a tarefa do investigador cartógrafo, ou do artista cartógrafo, seria essencialmente a de estabelecer uma nova linguagem para uma infinidade de relações e de afetos que ‘pedem passagem’ (Rolnik 1989).

Basicamente, a cartografia pode então ser o método mais adequado quando os objetos de estudo apontam para análise e *acompanhamento de processos* e de *produção de subjetividade*, como já foi referido atrás (Lima de Souza & Francisco 2016). A produção artística, como processo, consciencializável, em primeira mão, pelo artista, pode ser cartografada em pesquisa o que, na maioria dos projetos artísticos, ajuda a dar coerência a propostas que muitas vezes, comodamente, são qualificadas como ‘non sense’. O que alguns artistas hoje fazem é dar um sentido sensível, estético e visual (ou corporal, ou musical ou dramático...) às *multiplicidades*, tal como Deleuze e Guattari as concebem:

(...) as multiplicidades ultrapassam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, o corpo e a alma. As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, os processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. (Deleuze & Guattari 2011, p. 10)

O sujeito, a subjetividade e a noção de eu, são assim, e de forma crescente, à medida que entramos no que é designada por pós-modernidade, construídos e reconstruídos, sendo concebidos como devires, sempre em movimento e, ao mesmo tempo, produzindo-se na interrelação do sujeito com essas multiplicidades que atravessam a contemporaneidade. Gilles Deleuze e Félix Guattari definem multiplicidade como algo “que não tem nem sujeito nem objeto, mas somente determinações, grandezas, dimensões que não podem crescer sem que mude de natureza” (*idem*, p. 10). Dão o exemplo concreto dos fios da marionete para entendermos melhor a ideia de *rizoma*, um dos conceitos mais popularizados pelo primeiro volume dos *Mil Planaltos*:

Os fios da marionete, considerados como rizoma ou multiplicidade, não remetem à vontade suposta de um artista ou de um operador, mas à multiplicidade das fibras nervosas que formam por sua vez uma outra marionete seguindo outras dimensões conectadas às primeiras. (Deleuze & Guattari 2011, p. 10)

Num mundo globalizado, fortemente marcado pela mobilidade de pessoas e ideias, há questões que importa responder a partir daquilo que sentimos, que a investigação, no fundo, nos faz ‘sentir’. Daí que podemos chamar de ‘viva’ a uma investigação que, pelo seu método, ao invés de nos separar do objeto de pesquisa, antes nos implica e nos compromete com ele próprio e com a própria investigação.

Por isso uma investigação cartográfica é naturalmente questionadora, fazendo-nos gerar perguntas fundamentais, tais como as que coloca Aline Nunes da Rosa numa interessante investigação doutoral de 2015:

O que nos move a sair de nossos territórios? O que buscamos? O que aprendemos durante os percursos e pelo que somos afetados na nova experiência? O que deixamos pelo caminho? Em que outras partes nos reterritorializamos? O que produzimos e como somos produzidos nesta experiência de mudanças? (Rosa 2015, p. 31)

Portanto, quando falamos em investigação ‘viva’ no campo da ‘investigação baseada nas artes’, que pode apoiar-se no método cartográfico, significa que o que nos importa mais é o que está em progresso e em percurso durante o processo de investigação. Mais do que recolha e análise de dados, amostras, verificações, ou os cuidados, por vezes limitadores, relativos à própria materialidade da pesquisa, uma investigação ‘viva’, mais artística, ou menos artística, vai implicar a *criação*, a *invenção* e a consciencialização em como os espaços, as coisas, os objetos e as pessoas (pelo menos algumas) nos *atravessam*, e de algum modo, nos transformam, ou nos reconstroem. Por isso o tradicional capítulo metodológico das teses e dissertações deixa de fazer sentido numa investigação cartográfica, pois o método está frequentemente diluído no *produto* e isso torna estas investigações únicas. Os cuidados exagerados com o método podem tolher, inclusive, a originalidade da investigação como alertam Oliveira e Charréu (2016):

Nossa experiência como examinadores de dissertações e teses tem nos mostrado que muitas vezes a obsessão pelo método é tanta que o pesquisador se detém longamente explicando o método e suas implicações com capítulos inclusive extensos que acabam por encobrir a materialidade. Não resta dúvida de que, em toda pesquisa, há um posicionamento epistemológico prévio, um marco de referência que inspira o modo de abordar e situar-se na investigação, mas ele não deve sobrepor-se à própria pesquisa. (Oliveira & Charréu 2016, pp. 373–374)

Consequentemente, há na singularidade deste tipo de investigações, uma determinada dimensão que podemos chamar de ‘artística’ *per se*. Em certa medida, em muitas teses e dissertações, ressalta uma certa dimensão poético-literária que nos obriga também a considerar outros modos de escrita que melhor deem conta do que se quer contar. E esta forma de escrita tanto é válida para a cartografia como para a artografia cujos traços gerais se exporá a seguir.

5. A artografia

A artografia é um aportuguesamento do termo anglo-saxónico *artography* e tem sido também referida com uma barra inclinada (/) separando as três primeiras letras da sua composição: a/r/tography. Apesar dos muitos pontos de contacto com a cartografia, trata-se de uma metodologia de investigação muito peculiar claramente derivada da Investigação Educacional Baseada nas Artes (IEBA). Tal como a cartografia, assenta igualmente numa perspetiva narrativa. Parte do acrónimo original que é mais do que

uma coincidência e um jogo feliz de palavras: a/r/t sintetiza ‘a’ de *artist*, ‘r’ de *researcher* e ‘t’ de *teacher* (em língua portuguesa, respetivamente, artista, investigador e professor). Já o termo *graphy*, na sua etimologia grega (γράφειν = graphein), significa “escrever, representar graficamente” e trata-se de um sufixo muito comum na designação de áreas e campos de conhecimento (geografia, topografia, demografia...) que de certo modo implicam uma visualização gráfico-desenhativa dos conteúdos de conhecimento.

Na sua caracterização mais peculiar, a artografia (que preferiremos designar sem as barras a separar as suas primeiras letras) abarca toda a investigação que é levada a cabo por um investigador que, ao mesmo tempo, exerce também, na própria investigação, a função de professor e artista (sendo que o artista poderá ser músico, poeta, bailarino, ator, performer, escultor, pintor, cineasta, fotógrafo, gravador, etc.) com produção artística pessoal explícita na própria tese ou relatório de investigação.

A génese desta metodologia, crescentemente popular no mundo anglo-saxónico e em algumas universidades brasileiras, encontra-se na Faculdade de Educação da Universidade da Columbia Britânica (UBC), no Canadá. Os investigadores canadianos, e em particular os que orientavam investigação avançada (mestrados e doutoramentos) a partir do monitoramento e de uma *avaliação de conjunto* retrospectiva das cerca de trinta teses de doutoramento, realizadas entre 1994 e 2004 da Faculdade de Educação da (UBC) aperceberam-se que estavam em presença de uma metodologia nova, ainda não nomeada, apesar da extraordinária diversidade das pesquisas efetuadas. E dessa metodologia ressaltava, na própria morfologia e diagramação das teses, uma certa dimensão visual e artística, onde os próprios investigadores assumiam como *dados* o seu próprio trabalho artístico (visual, gráfico, fotográfico, pictórico, performativo, etc.) integrados nas temáticas e problemáticas eleitas para investigação. Por outro lado, apesar do aspeto peculiar dos formatos artísticos e ‘vivos’ destas investigações, importa lembrar que todas elas continuam a manter uma certa dimensão educacional, ao não esquecerem as vertentes e as dimensões idiossincráticas que pertencem ao ensino e aprendizagem das múltiplas práticas artísticas que, em determinados momentos da investigação, podem até assumir a centralidade. Em suma, uma investigação para ser artográfica, tem que ter evidências dos três papéis (artista-investigador-professor) assumidos sequencialmente ou de forma integrada na estratégia investigativa escolhida. “O ponto crítico da artografia é saber como desenvolvemos interrelações entre o fazer artístico e a compreensão do conhecimento” (Dias 2013, p. 10) o que não pode, portanto, deixar de fora a dimensão educacional, e até, julgamos nós, outras dimensões do conhecimento que escapam à esfera positivista.

A artografia também deve muito aos estudos de Elliot Eisner (1933–2014), nos anos setenta e oitenta, na Universidade de Stanford, nos Estados Unidos. Estudos que depois foram ampliados mais tarde em parceria com Tom Barone, um dos seus mais aplicados e produtivos discípulos. Eisner teve a ousadia de pensar e considerar a arte como elemento básico no desenvolvimento das suas investigações. Tal como nas investigações baseadas nas artes, na artografia, a arte, nas suas mais diversas manifestações, assim como o processo de escrita, não se separam, ao invés, complementam-se e misturam-se. Como podemos ver em exemplos práticos de

investigações realizadas sob esta perspectiva, já estudados e divulgados (Charréu & Oliveira 2015), nas investigações artográficas a imagem e o texto não se duplicam um ao outro. Como na cartografia, a imagem não é ‘desqualificada’ em simples ilustração. O tensionamento entre a imagem e o texto geram novos *insights* que não poderiam ser captados numa mera relação passiva, identificativa ou ilustrativo-exemplificativa, entre imagem-texto, como a que é normalmente considerada nas restantes investigações qualitativas. A imagem artística tem uma espécie de corporalidade e gera narrativas que se interlaçam com o restante texto da investigação.

As inter-relações da imagem artística com o texto, e vice-versa, ensinam, portanto, algo de diferente, permitindo que nos questionemos mais profundamente a respeito das nossas práticas enquanto artistas e professores e também enquanto investigadores, posto que muitos dos *insights* gerados por estas investigações *processuais*, levam-nos também a pensar a investigação enquanto dispositivo que temos ao nosso dispor para conhecermos meta-cognitivamente determinados aspetos de uma dada realidade exterior, (sobretudo os estéticos e os sensíveis, entre outros) enquanto também nos conhecemos a nós mesmos e nos construímos subjetivamente (Irwin 2008; 2013).

Ultrapassando as reclamações de independência metodológica já referidas no início deste texto, em particular as de Marín-Viadel (2005), ao considerarem a existência de três perspectivas metodológicas: a quantitativa, a qualitativa e... a artística, já separada da qualitativa, achamos que ainda existe uma carência de estudos que afirmem definitivamente as Metodologias Artísticas de Investigação como processo autónomos de pesquisa. Por outro lado, importa aperfeiçoar certas dimensões epistemológicas que confirmam mais seriedade e consistência intelectual a estas metodologias.

Preferimos antes considerar a artografia como uma metodologia que traz uma abordagem dinâmica à investigação de cunho qualitativo. Uma espécie de refrescamento. Por aquilo que já afirmamos anteriormente, parece-nos claro que esta metodologia, tal como a cartografia, desafia as noções naturalizadas e conservadoras de fazer investigação. Como a constituição de um *novo* colegiado académico se opera com muita lentidão no meio universitário legitimador, a desejada mudança de paradigma, a partir da qual, as investigações cartográficas e artográficas tenham mais possibilidade de realização e expansão, em muitos lugares, ainda é, na verdade, uma miragem.

A artografia parte da perspectiva crítica comprometida com o desenvolvimento de formas de conhecimento transdisciplinar, o que quase parece ser um sacrilégio, sobretudo num mundo académico que ainda é tão marcado por uma forte especialização, como ainda são muitos ambientes universitários. É prova disso o ritual das provas académicas para professor associado. Elas fazem-se, regra geral, numa disciplina ou conjunto de disciplinas, mas raramente numa área transdisciplinar.

A artografia oferece uma escala de métodos que permitem auxiliar os processos de questionar, refletir e fazer, ao mesmo tempo que incentiva novas maneiras de se pensar, abordar e interpretar questões teórico-práticas relacionadas com múltiplas áreas que gravitam à volta das artes e dos territórios artísticos (Dias 2009). Na artografia, saber, fazer e realizar, fundem-se, criando uma linguagem mestiça e híbrida que, na maioria das propostas, tem como propósito entender como se poderá dialogar, por meio

da investigação, entre o fazer artístico, a compreensão do que se fez, e a produção da profissionalidade do docente(-artista), numa área de conhecimento tão peculiar. É neste diálogo que se desenvolvem e interagem, numa só pessoa, os três papéis distintos: o do artista, o do investigador e o do professor de arte/educador. Colocados num plano horizontal, a investigação artográfica será tanto mais equilibrada, quanto mais equitativamente distribuído for o desempenho desses papéis.

A artografia procura então maneiras de acolher as imagens, em especial as artísticas, nos seus processos e produtos, não somente nas suas práticas de ensino/aprendizagem. Estas imagens, naturalmente cuidadas e elaboradas, são também consideradas na sua prática de investigação/questionamento, como forma de complementar ou romper com a ordem do texto escrito (Oliveira & Charréu 2016). Por isso esta metodologia oferece outra forma de escrita e criação dentro da própria investigação educacional com ênfase na imagem e numa morfologia de investigação que salta para fora da formalidade do frio relatório académico. E isto acaba por ser até uma forma de contrariar uma certa hegemonia do texto sinalizada pertinentemente por Pierre Bourdieu:

Todas as produções culturais, a filosofia, a história, a ciência, a arte, a literatura, etc. são objetos de análise com pretensões científicas. Há uma história da filosofia, uma história das ciências etc. e em todos esses campos encontra-se a mesma oposição, o mesmo antagonismo, frequentemente considerados como irreduzíveis – sendo o domínio da arte onde essa oposição é mais forte – entre as interpretações que podem ser chamadas internalistas ou internas e aquelas que se podem chamar de externalistas ou externas. Grosso modo, há, de um lado, os que sustentam que, para compreender a literatura ou a filosofia, basta ler os textos. Para os defensores desse fetichismo do texto autonomizado que floresceu em França com a semiologia e que floresce em todos os lugares do mundo com o que se chama pós-modernismo, o texto é o alfa e o ómega e nada mais há para ser conhecido, quer se trate de um texto filosófico, de um código jurídico ou de um poema, a não ser a letra do texto (...). (Bourdieu 2004, p. 19)

O investigador que adota a artografia como método não está interessado em identidades, mas em construções e reconstruções subjetivas, só em papéis temporais e transitórios, onde frequentemente salta de um papel e de uma função, para outro papel e para outra função. Na realidade, o seu triplo papel (artista-investigador-professor) obriga-o a habitar intervalos, espaços limiares, terceiros espaços, ‘entre-lugares’, a maioria, como sabemos, em mudança galopante. Quando falamos da cartografia e da artografia como investigação ‘viva’ é precisamente tendo em conta os desafios que estes cenários mutantes colocam à investigação, mas também ao próprio investigador que se coloca também como objeto autoestudado, consciente das interrelações entre as três esferas, porosas, que habita no espaço-tempo que levará a investigação.

A artografia é então uma metodologia *viva* porque, na verdade, os artógrafos estão vivendo o seu trabalho investigativo-artístico-docente, estão procurando dar uma visualidade e uma textualidade particular à sua compreensão de uma problemática eleita para investigação e estão executando, numa qualquer instituição de ensino, as suas práticas pedagógicas artísticas e, enquanto integram teoria, prática e criação através das suas experiências estético-artísticas, ‘produzem sentido’ com a sua intervenção artística

(qualquer que seja a forma de arte utilizada) e com os textos, sejam de cunho mais crítico-reflexivo, sejam de cunho mais literário e poético, em substituição do registo de factos e dos tradicionais dados (Oliveira & Charréu 2016).

A produção artística é então o centro do processo de investigação na perspetiva artográfica (Irwin 2008) e essa centralidade a distingue da maioria das formas de Investigação Educativa Baseada nas Artes (IEBAs), que se limita a dar conta da investigação reduzindo a utilização da arte a meras ‘representações’ que apenas ilustram conceitos, sem terem nenhum tensionamento com o texto, que na artografia (tal como na cartografia) é, em regra, inventivo e quasi-literário, ou até mesmo literário, por se entender que esta forma de escrita (onde pode, inclusive, entrar a poesia, como dispositivo de compreensão) é a forma de narração mais coerente com o campo de conhecimento (emocional-expressivo-sensível) que circunscreve a arte e, por extensão, muitos campos da educação artística.

A linguagem literária é concebida para estimular as faculdades imaginativas, convidando o leitor a preencher os interstícios do texto com significado pessoal. Na literatura as escolhas são mais expressivas e conotativas do que diretas e denotativas. Esta espécie de convite à participação ou à integração do leitor na pesquisa é, de certa forma, revolucionário. (Charréu 2018, p. 24)

A artografia não busca um resultado final inequívoco, mas sim uma espécie de consciencialização – do autor e também do próprio leitor - daquilo que, naturalmente, está *em processo*. Tal como muitas perspetivas atuais de ensino artístico, como a da *Compreensão Crítica da Cultura Visual*, por exemplo, a artografia, como a cartografia, (como vimos atrás, citando Rosa 2015) têm a peculiaridade de se sustentarem numa espécie *questionamento sistemático* com a convicção de que este pode, como sugere Stephanie Springgay (2008) estar *informado* por e através das artes.

Stephanie Springgay, com Rita Irwin e Sylvia Kind (2005), apresentaram seis formas de interpretar e de operar na investigação artográfica. Estes seis itens servem como uma primeira aproximação no momento da análise dos processos artísticos e do tipo de conhecimento gerado pela investigação (Springgay, Irwin & Kind 2005, pp. 900–908):

(1) *Contiguidade*: são os conceitos ou as ideias da investigação que nascem geminados, intrinsecamente juntos, ou que apenas se tocam ou existem numa presença e numa relação mútua, como as artes visuais e o texto e a grafia, (ou tipografia), por exemplo), razão pela qual estas investigações (em particular, as dissertações e teses produzidas pela formação avançada) costumam ser morfologicamente instigantes; não só nas diagramações como nos usos da cor e da imagem, apresentando algumas, até, texturas próprias, sobreposições de texto relevante e de tipografias inovadoras com imagens igualmente relevantes);

(2) *Questionamento vívido*: está completamente corporizado na experiência de quem investiga e do triplo papel (artista-investigador-professor) que é assumido, de tal modo que o fenómeno educativo e cultural que está sob o foco investigativo se encontra entrelaçado com as nossas próprias perceções do mundo e de nós mesmos. Neste sentido, entendemos porque é este método tão apropriado à construção subjetiva do

sujeito que investiga, faz arte e ensina;

(3) *Aberturas*: o método cartográfico é uma forma de pensar sobre como teorizar a multiplicidade como é definida por Deleuze e Guattari (2011) e já citada anteriormente. Não tem a ver com a definição de marcos ou compreensões pré-determinadas, ou a conferência de princípios que existem previamente à investigação, mas com possibilitar *encontros* que Deleuze e Guattari definem como ‘inter-corporais’. Por isso esta dimensão permite as contradições e as resistências corporizadas no questionamento vívido que se desempenha e expressa na contiguidade e no que ela é capaz de inventivamente proporcionar a quem investiga. Essas aberturas produzem ‘descontinuidades’ que resistem à previsibilidade, ao conforto e à segurança de uma investigação clássica que ‘adivinha’ o resultado da investigação e é por isso que o método artográfico não encaixa com as exigências de muitos programas doutorais positivistas que requerem, à partida, um projeto de dissertação ou de tese que logo desvele ou pré-anuncie os propósitos e parte dos *findings* da investigação.

(4) *Metáfora e metonímia*: como consequência do que afirmamos no ponto anterior, a investigação artográfica não persegue a certeza da lógica positivista e a garantia da validação universal, por confirmação, ou conferência, dos resultados da investigação com uma (ou várias) teoria(s) contrastante(s). O método artográfico, pela *artisticidade* que corporiza, está completamente envolvido na inventividade e na imaginação, no risco, na experimentação, na singularidade daquilo que é único (incluindo o modo de escrever) e nas conjeturas que escapam às certezas que os métodos científicos clássicos buscam. São formas de abertura, ou de escape, que buscam provocar e gerar significados (frequentemente não expectáveis) através do uso frequente de relações metafóricas e metonímicas. No limite, o produto de uma investigação artográfica pode muito bem ser (e frequentemente é) ele próprio, uma obra de arte *múltipla*.

(5) *Reverberações*: são consciencializadas na investigação artográfica através de ligações/vínculos e conexões criativas que, em vez de seguirem uma suposta linha reta ascendente em direção a uma suposta chave de determinados aspetos do conhecimento que se acredita estar no final desse percurso, como preconizam as metodologias tradicionais de pesquisa, antes segue linhas sinuosas/ziguezagueantes, o que nos leva a outro conceito Deleuze-Guattariano: o de rizoma (Deleuze & Guattari, 2011) que metafórica e visualmente, (por oposição ao conceito de árvore, que tem um tronco de onde tudo parte) traduz esse espaço onde nada começa nem nada se conclui. O rizoma encontra-se sempre no meio e, nesse sentido, encontra-se entre-ser(es), ‘intermezzo’, e consequentemente as reverberações constroem o significado como um espaço ‘entre’ as partes, indicando variações, descontinuidades e complexidades. Por isso, uma investigação artográfica nunca estará verdadeiramente concluída.

(6) *Excesso*: por fim, talvez o item mais desafiante no método cartográfico, o excesso é evocação e, ao mesmo tempo, provocação. O facto de dar um uso, por vezes quase vibrátil às imagens e de utilizar, em muitos casos, a linguagem literária, onde a metáfora e metonímia encontram espaço livre, já de si pode dizer muito desta dimensão. Também é a mais perigosa para uma aceitação académica (nem que seja tácita) da investigação, no sentido em que pode fazer resvalar uma investigação para o domínio de

incompreensibilidade absoluta, se os itens anteriores e o próprio *excesso*, não encontrarem um ponto de equilíbrio. Ver o *excesso* como algo que cria estrategicamente um transbordamento que nos desafia a experimentar algo a partir do que nós ainda não podemos nomear, parece ser um bom guia para articular a investigação e escapar da lógica reprodutiva que costuma circunscrever boa parte da pesquisa acadêmica. E o que ainda permanece inominável, depois de uma investigação cartográfica, pode muito bem ser um novo corpo de teoria que só posteriormente poderá ser batizado.

Por tudo o que estes itens-guia da artografia instigam, “podemos facilmente perceber que pesquisa artográfica não pode ser compreendida a partir de uma perspectiva científica tradicional, uma vez que traz no seu bojo muitos afluentes que a performam de uma maneira particular” (Oliveira & Charréu 2016, p. 378).

O método de pesquisa artográfico, como assinala Rita Irwin (2013) tem claras conexões com a conhecida investigação-ação. Reconhece-se em ambas um caráter intervencionista que percebe a própria investigação como uma prática ‘viva’ em que o próprio trabalho dos docentes e as propostas artístico-estéticas dos artistas se tornam, não só os cenários da investigação, como também os seus produtos.

Por fim, o método artográfico convida os educadores a repensarem as suas múltiplas subjetividades (como artistas, investigadores e professores) num mundo em que nada já está dado como garantido e em que a (adaptação à) mudança vai constituir, ou já constitui, o moto-contínuo da sociedade contemporânea. Estas subjetividades podem ser pensadas não como entidades separadas, mas como organismos que, como afirma Springgay (2008, p. 37) “podem entrar em colisão, a fim de explorar o modo como os significados, os entendimentos e as teorias geradas se multiplicam, se entrecem e complicam”. Em suma, na investigação artográfica, assim como na cartográfica, não se trata de entender como funciona uma teoria num dado contexto, a aplicação de uma dada técnica artística ou o domínio enciclopédico de uma determinada simbologia ou iconografia. Não se trata de manipularmos ideias ou técnicas e artefactos exteriores a nós, antes pelo contrário, trata-se de mergulharmos de cabeça na investigação e esperar que, de alguma maneira, possamos sair dela transformados. Em certa medida, num determinado fragmento de espaço-tempo *nós* (também) *somos* a investigação e ela será tanto mais viva quanto mais nós nos pudermos rever nela.

6. Conclusão

Tratamos aqui de dois métodos de investigar que, em nossa opinião, têm um potencial enorme para inovarmos a investigação no campo das artes, da educação e de certas áreas das humanidades, em geral. Estes dois métodos, conhecidos como cartográfico e artográfico caminham e estruturam-se ao arpejo do que normalmente os manuais de metodologia de investigação qualitativa propõem.

Nas propostas investigativas que seguem as premissas cartográficas e artográficas, normalmente escreve-se na primeira pessoa, em regra não se recolhe dados, mas produzem-se dados ao longo da investigação, adota-se com frequência uma certa perspectiva literária na escrita e, muito particularmente, faz-se um uso constante e

inventivo de imagens e de artefactos artísticos, sejam eles, desenhos, fotografias, pinturas e, até, poemas. O que difere basicamente a artografia da cartografia é o facto da artografia fazer uso do próprio trabalho artístico do investigador, que também é professor, ou pelo menos tem alguma relação com o campo educacional.

Já a cartografia pode realizar-se sem que haja, necessariamente, uma dimensão educacional nos seus propósitos e muito menos uma dimensão artística. Por isso tem sido utilizada, por exemplo, na área das ciências da saúde e da enfermagem. A cartografia pode também fazer uso de materiais visuais documentais apropriados, colados, refuncionalizados e ressignificados, contudo não são considerados obras de arte, ou performances artísticas, sendo antes utilizados como elementos *tensionadores* do texto.

A construção subjetiva do sujeito, (o próprio investigador) as forças a que está submetido, no confronto e na ‘colisão’, com outros contextos, com outras pessoas, ou com outras ideias e experiências, constitui, em muitas investigações que seguem a perspetiva artográfica ou cartográfica, o próprio objeto do estudo. Estes métodos procuram construir uma alternativa aos métodos positivistas que, normalmente, separaram o objeto de estudo do sujeito cognoscente e buscam estabelecer uma pergunta inicial que deve ser respondida pela estratégia e dispositivos metodológicos da investigação.

Estando, a cartografia teorizada desde meados dos anos noventa (1995) e a artografia desde, pelo menos, meados da primeira década dos anos dois mil (2005), passadas quase duas décadas, não têm encontrado grandes ressonâncias nem ‘espaço’ nos cenários académicos de investigação em Portugal. Poderíamos apontar um extenso conjunto de razões para que tal aconteça, como o tradicional conservadorismo do mundo académico à cabeça e a necessidade de uma mudança de paradigma que confira à vida de cada um que investiga e ao modo como se constitui como pessoa, o mesmo interesse e dignidade que são conferidos a tudo aquilo que é normalmente investigado pelas metodologias quantitativas e quantitativas de investigação. Na verdade, tudo aquilo que tem sido investigado pelos processos tradicionais de investigação é todo o *resto* que não está em nós e sobre o qual julgamos ter domínio quando inventamos o conhecimento disciplinar. Investigar-nos a *nós* próprios e aos modos de *sermos* nos atuais contextos sociais e culturais extraordinariamente exigentes, onde a virtualidade e a realidade se confundem, onde o que pensáramos ser sólido, se desvanece, afinal, no ar, é a ousadia e a provocação proposta pelos métodos que estiveram sob análise. Haja então coragem para nos arriscarmos a utilizá-los.

Referências

- Alonso-Sanz, A. (2013). A favor de la investigación plural en educación artística. Integrando diferentes enfoques metodológicos. *Arte, Individuo y Sociedad*, 25(1), 111–120.
- Barone, T. & Eisner, E. (2006). Arts-based educational research. In J. Green, G. Camille & P. Belmore (Eds.), *Handbook of complementary methods in educational research* (pp. 95–109). New Jersey: AERA.

- Bourdieu, P. (2004). *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. S. Paulo: Editora UNESP.
- Charréu, L. (2018). A pesquisa educacional baseada nas artes (PEBA): Os seus elementos de concepção segundo Elliot Eisner. *Revista Portuguesa de Educação Artística*, 8(1), 17–29.
- Charréu, L. & Oliveira, M. O. (2015). A/r/tography in practice: reviewing three research projects at the Federal University of Santa Maria, Brazil. In AAVV, *2nd Encounter on practices of research in arts education: some texts* (pp. 63–75). Porto: I2ADS-NEA, Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2011). *Mil platôs*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Ed.34.
- Dias, B. (2009). Uma epistemologia de fronteiras: Minha tese de doutorado como um projeto a/r/ tográfico. In AAVV, *Anais 18. Anpap* (pp. 3173–3187). Salvador: ANPAP.
- Dias, B. (2013). A/r/tografia como metodologia e pedagogia em artes: uma introdução. In B. Dias & R. Irwin (Eds.), *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia* (pp. 6–12). Santa Maria: Edufsm,
- Huss, E & Cwikel, J. (2005). Researching creations: Applying arts-based research to bedouin women’s drawings. *International Journal of Qualitative Methods*, 4(4), 44-62.
- Irwin, R. (2008). A/r/tografia: uma mestiçagem metonímica. In A. M. Barbosa & L. Amaral (Eds.), *Interterritorialidade: mídias, contextos e educação* (pp. 87–104). São Paulo: SENAC.
- Irwin, R. (2013). A/r/tografia: uma introdução. In B. Dias & R. Irwin (Eds.), *Pesquisa educacional baseada em arte: a/r/tografia* (pp. 13–23). Santa Maria: Edufsm.
- Lima de Souza, S. & Francisco A. (2016). O método da cartografia em pesquisa qualitativa: estabelecendo princípios, desenhando caminhos. In A. P. Costa *et al.* (Eds.), *Atas do Vº Congresso Ibero-americano em investigação qualitativa, Vol 2: Investigação qualitativa na saúde* (pp. 811–820). Porto: Edição Ludomedia.
- Marín-Viadel, R. (2005). La “Investigación educativa basada en las artes visuales” o “Arteinvestigación educativa”. In R. Marín (Ed.), *Investigación en educación artística* (pp. 223–274). Granada: Editorial Universidad de Granada.
- Oliveira, M. O. & Charréu, L. (2016). Contribuições da perspectiva metodológica investigação baseada nas artes e da a/r/tografia para as pesquisas em educação. *Educação em Revista*, 31(1), 365–382.
- Popper, K. (1959). *The logic of scientific discovery*. New York: Basic Books.
- Popper, K. (1963). *Conjectures and refutations*. London: Routledge.
- Roldán, J. & Marín-Viadel, R. (2012). *Metodologías artísticas de investigación en educación*, Málaga: Ediciones Aljibe.
- Rolnik, S. (1989). *Cartografia sentimental. Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Editora Estação Liberdade.
- Romagnoli, R. C. (2009). A cartografia e a relação pesquisa vida. *Psicologia & sociedade*, 21(2), 166–173.
- Rosa, A. (2015). *Sobre mudar de paisagens, sobre mirar com outros olhos – narrativas a partir de deslocamentos territoriais* (Tese de doutoramento - não publicada, Universidade Federal de Goiás).
- Santos, B. de S. (2002). *Um discurso sobre as ciências*. Porto: Afrontamento.
- Springgay, S. (2008). *Body knowledge and curriculum. Pedagogies of touch in youth and visual culture*. New York: Peter Lang Publishing.
- Springgay, S., Irwin, R. & Kind, S. (2005). A/r/tography as living Inquiry through art and text *Qualitative Inquiry*, 11(6), 807–912.

[recebido em 30 de janeiro de 2019 e aceite para publicação em 04 de julho de 2019]