

ENTRE O VEROSSÍMIL E O INEFÁVEL: PESQUISA COMO POÉTICA

Luisa Günther
VIS|IdA|UnB

ISSN 2316-6479

Resumo

Palavras são imagens, coisas feitas com linhas. Esta sutileza na percepção de conteúdos verbais permitiu que uma poética panfletária de visualidades híbridas configurasse o encaminhamento epistemológico de uma tese em sociologia da arte. O presente artigo apresenta esta experiência especulativa mediante um memorial remissivo que acrescenta outra camada de sentidos ao compor uma metalinguagem da pesquisa como poética. A significação mútua entre imagem e palavra, denominada pangrafismos, revelou um desdobramento particular para prover uma contaminação teórica das metodologias de pesquisa em artes em ramificações cognitivas da subjetividade.

Palavras chave: pangrafismos; metalinguagem; pesquisa baseada em artes; sociologia da arte.

Abstract

Words are images, things made with lines. This subtlety in the perception of verbal content allowed for a poetic of hybrid visuality to result in an epistemological proposal for a thesis in sociology of art. This article presents an account of this experience, an impassioned tradition of poetic hybrid visualities configure epistemological forwarding of a thesis through a memorial which adds another layer of meaning by creating a metalanguage of research as poetics. The mutual significance between words and images, called pangrafismos, allowed for a particular gain by providing a theoretical contamination of research methodologies in the arts with implications for subjectivity.

Keywords: pangrafismos; metalanguage; arts based research; sociology of art

Era uma vez uma pesquisa que tinha uma identidade jungida à de uma pesquisadora que sequer suspeitava tudo o que ainda estava por vir. Por algum motivo, entre o projeto submetido e a qualificação, a pesquisa deixou de ter um objeto. Pasmem! Eis que de repente, por entre outras ansiedades, a pesquisadora percebeu ser detentora de um arcabouço teórico genérico, repleto de diálogos entre autores que poderiam ser acoplados a inúmeros conteúdos distintos. Entretanto, isto não parecia honesto, não parecia digno. Além deste impasse, restava ainda outro: como escapar das infundáveis digressões teóricas que *sociologizam* a Arte e qualificam o artístico como mero reflexo da sociedade. Eis que de repente, surgiu a dúvida redentora: seria possível *artificar* o sociológico?

Esta dúvida provocou um celeuma cuja consequência foi a escrita de um memorial descritivo para configurar uma exposição dos motivos do interesse por temas da Sociologia da Arte. Sem dúvida, o fato de ser realizadora de uma

poética *verbovisual* impôs uma vontade de compreensão de aspectos de si e do contexto. Talvez esta seja a derradeira desculpa para que este artigo assuma, daqui por diante, uma estrutura discursiva confessional.

Devo admitir, no entanto, que esta escolha não se efetua impune. Afinal, ao confessar engendro um cúmplice, um partícipe de um tipo de discurso identificado por Michel Foucault (2011) quando este explicitou a vontade de saber que circunscreveu o encontro entre a sexualidade e a psiquiatria do século XIX. Segundo o autor,

Nesse momento os prazeres mais singulares eram solicitados a sustentar um discurso de verdade sobre si mesmos (...) constituía-se, então, essa coisa improvável: uma ciência-confissão, ciência que se apoiava nos rituais da confissão e em seus conteúdos, ciência que supunha essa extorsão múltipla e insistente e assumia como objeto o inconfessável-confesso. Escândalo, seguramente e, em todo caso, repulsão do discurso científico, tão altamente institucionalizado no século XIX, quando assumiu todo esse discurso inferior. Paradoxo teórico e metodológico também: as longas discussões sobre a possibilidade de constituir uma ciência do sujeito, a validade da introspecção, a evidência da experiência, ou a presença para si da consciência respondiam sem dúvida, a esse problema que era inerente ao funcionamento dos discursos de verdade: poder-se-ia articular a produção da verdade, segundo o velho modelo jurídico-religioso da confissão, e a extorsão da confiança segundo a regra do discurso científico? (FOUCAULT, 2011, p.73-4).

Devo confessar que também fiquei desamparada neste mesmo emaranhado de paradoxos. Afinal, como poderia uma poética artística constituir o fundamento de um conhecimento em sociologia da arte? Um pesquisador poderia ser objeto de conhecimento para si mesmo? A subjetividade seria instância legítima para a elaboração de arcabouços teóricos, de neologismos conceituais, de possibilidades metodológicas? Pior: e se todos os autores, citações, escolhas epistemológicas fossem, meramente, revelações de si mesmo, do pesquisador e de seus valores. Será que toda uma tese de doutorado é nada mais, nada menos, que vítima de uma daquelas formas tradicionais de extorsão da confissão disfarçada de método? Uma tese, por ser a instituição de um tipo de verdade, nada mais é que uma confissão? O embaraço estava no próprio ato de confessar isto para a interpretação de outros (aos meus algozes|arguidores, por exemplo). Isto porque ao confessar, produz-se, também e simultaneamente, duas instâncias de sentido e significação. Em um primeiro momento, é preciso prestar atenção nos conteúdos em si mesmos, como se isto fosse possível. Em seguida, faz-se necessário interpretar o motivo que leva alguém a elaborar a confissão. Afinal, segundo Foucault “a verdade não está unicamente no sujeito, que a revelaria pronta e acabada ao confessá-la” (2011, p.76). Não.

A interpretação duplica a confissão e revela outras possibilidades de verdade; algumas aporias; inúmeras mentiras. Diante disto, outra dúvida: afinal, qual a relação disto tudo com a Sociologia? Afinal, é de fato estranho: fazer uma análise sociológica de uma prática poética engendrada pela própria pesquisadora. Que situação! Qual seria a repercussão de uma sociologia do indivíduo; ou, da subjetividade; ou, da intimidade poética? Como transformar o que poderia transparecer como uma auto-referência desmedida, um egocentrismo exacerbado ou um comodismo promocional, em algo que fosse plausível? Ao invés de abarcar as carreiras de outros artistas (ou aspirantes de artista) como contra-exemplaridade de uma teoria sociológica sobre os agenciamentos coletivos do mundo artístico, será que poderia seguir o percurso inverso? Poderia desdobrar minha própria biografia, memórias, interpretações, impressões e imprecisões em comentários sobre o mundo social? Em meio a tantas dúvidas, a satisfação de encontrar um aliado teórico:

Quem não esteja familiarizado com a dimensão social das realizações individuais, vendo apenas os produtos acabados dos processos mentais e ignorando como eles se realizam, não está realmente capacitado a distinguir os componentes individuais dos sociais na atividade criativa (MANNHEIM, 2004, p.15).

Aos poucos, surgia a possibilidade de considerar aquela pesquisa como um estado de suspensão entre uma poética e confissões teóricas. Assim, o problema passou a ser outro: era preciso *simplesmente* conseguir sair do vício teórico que apresenta como inconciliáveis as dualidades entre agência-estrutura; admitir que o sujeito sociológico tem uma subjetividade própria (também consequente de processos mais amplos de socialização); permitir que a escrita do conhecimento sociológico não fosse separada do próprio processo de vir a ser deste. Afinal, um relato de pesquisa não precisa aparentar que aquele conhecimento acumulado aconteceu como um instantâneo da inteligência. Não é mesmo? Ainda mais em uma pesquisa que elabora uma metalinguagem do processo criativo da pesquisa como poética. Com isto, comecei a perceber que uma tese, para além de uma confissão, é também um enquadramento que compõe uma possibilidade que será respaldada (ou não) pelas dinâmicas do próprio espaço dos possíveis e pelas articulações decorrentes da reflexividade dos envolvidos.

Às vezes o que realmente importa é como alocamos a cognição e a compreensão, o entendimento e o afeto. Isto porque, em tratando-se de pesquisas que resultam em poéticas da visualidade,

Parte significativa da produção artística das últimas décadas, a separação entre o que seja a obra e outros elementos relacionados – como a documentação ou o seu registro – não é necessariamente ou nitidamente delimitada. Assim, podemos observar uma série de produções artísticas

que em sua realização irão incorporar, problematizar, questionar e misturar categorias a um certo momento consideradas estanques, no campo da produção, exibição e apresentação das obras de arte, no de seu registro e documentação (FERVENZA, 2008, p.1736).

Seria isto? Acumulamos registros e documentações como se fossem obras? Poderiam ser obras? Então uma tese poderia muito bem ser o registro de todo o processo que levou a ela, contendo as marcas, os rastros e os resíduos do pensamento. Assim, se o próprio pensamento é resultado de processos, existem certas condições que, ao invés de impor limitações, escancaram contextos e situações. Afinal, se certos entendimentos exigem uma compreensão de suas próprias condições de possibilidade (de seus enquadramentos) então, seria preciso considerar que cada momento propõe suas próprias questões. Cada momento do pensamento produz visibilidades e dizibilidades, enquadramentos entre o que seria oportunismo, bem como limites entre o plausível e o absurdo; entre o possível e o ilógico; entre o necessário e o inconcebível. Eis que esta fronteira tríplice entre a extravagância do desconhecido, a arrogância do óbvio e a covardia do impensável gerou mais um questionamento quanto à vicissitude teórica mais endêmica deste meu pensar sociológico camuflado de poética (ou, na verdade, vice-e-versa). Com isto, pude retomar Anthony Giddens (2009) que aponta sobre a possibilidade de uma (meta)reflexão sobre o fazer sociológico ao especificar a *dupla hermenêutica* que caracteriza esta prática social.

Segundo este autor, os indivíduos em sua vivência conhecem seu contexto e atribuem significação aos mesmos fenômenos pesquisados pelo sociólogo. A *dupla hermenêutica* seria este processo de interpretação que acomete o sociólogo por ser pesquisador, mas antes por ser apenas mais um imerso de cotidiano. Com isto, algo que me chamou a atenção foi o espaço teórico disponibilizado para as consequências imprevistas do pensamento e da ação que, inclusive, são interpretadas dentro do fluxo da conduta intencional.

Isto é: cada um de nós constitui suas relações a partir das propriedades estruturais e, quaisquer que sejam nossas práticas, somos conhecedores, discursiva e tacitamente, do ambiente do qual fazemos parte e, por meio de tal conhecimento, traçamos nossa conduta. Assim, um pesquisador poderia reduzir o conflito epistêmico perante sua pesquisa sem suscitar constrangimentos em função desta estranha mania de hierarquizar linhas de pesquisa, sistemas teóricos, autores e posturas cognitivas.

Com isto, poderia dar continuidade a uma pesquisa desbravadora de minha própria subjetividade preenchida de ansiedades e dúvidas imperguntáveis. Em outros momentos, tinha a certeza que, se ao menos conseguisse estruturar

minhas angústias poderia encontrar interlocutores para as questões que me povoavam. Afinal, como alguém escolhe ser artista? Será que é simplesmente uma questão de autoconhecimento: um dia qualquer entre outros, a pessoa percebe seu próprio talento e resolve dedicar-se? Se for assim, como ocorre a escolha da forma de expressão? Por que alguém é músico e não poeta? Escultor ao invés de pintor? Será que, de fato, trata-se de uma escolha feita? Quem sabe não é o destino que escolhe o artista? Sim, porque não? Se as instâncias concessionárias de consagração têm este poder, que dirá o destino, que é mais universal e imponderável! Ou talvez não fosse nada disso. Talvez uma ironia maliciosa estava me compondo de certezas e de vontades de saber.

De uma forma ou de outra, tudo começou meio que por acaso, só depois é que foi ficando intencional. Minha progressiva inserção em circuitos artísticos teve início após um estranhamento com o contexto acadêmico ao qual tinha certeza de eventual pertença. Sem acreditar, percebi o óbvio: os constrangedores procedimentos de exclusão discursiva explicitados por Michel Foucault (1996), procedimentos que embargam a fala de qualquer um sobre qualquer coisa em qualquer circunstância mediante interdições como o *tabu do objeto*, o *ritual das circunstâncias* ou o *direito privilegiado* do sujeito que opina. Agora, o que seria de mim? Logo eu, que quando iniciei a poética que, em um futuro ainda desconhecido, seria motivo para minha tese, ainda estava na graduação? Claro que não valia nada.

O transtorno foi imediato: quer dizer que só vou ser ouvida daqui a uma década de estudos? E se até lá eu não tiver mais nada a dizer? E se até lá as normativas acadêmicas tiverem corrompido minhas entranhas e polido minha sinceridade mais inconveniente? Não mais que de repente fui nutrida pela vontade de ser esdrúxula e criar possibilidades adversas de contestar os fatos e promover uma baderna por mais ínfima que fosse.

De pronto lembrei-me dos subversivos panfletários que na surdina divulgam seus ideais, suas fantasias, suas promessas utópicas. Será que teria coragem ou seria dominada pela timidez? Antecipando o transcorrer dos eventos, naquele momento, a coragem só foi suficiente para confeccionar os tais panfletos. Entregá-los exigiu mais do que isso. Em todo caso, era de meu intento disseminar conteúdos inusitados aproveitando o fato do panfleto ser uma folha volante, uma estrutura dispersiva em sua própria existência. Restava apenas consolidar um formato que pudesse ser simples o suficiente para ser preenchido com os mais diversos conteúdos. Comecei a rabiscar uma folha de papel e percebi ali o suporte para meus significados: uma folha, na sua totalidade de frente e verso, era suficiente para promover um escândalo por mais comedido que fosse. Ainda mais considerando

que a intenção era fazer uma arte pública e, entre o mural e o panfleto, considerava este último mais portátil e menos ostensivo. Era o começo do insuspeitado.

Devo esclarecer que o que aqui está sendo considerado como um panfleto é simultaneamente um todo e uma parte. Realizados à mão, em nanquim, compõem-se enquanto totalidade quando inteiriços no formato do papel A4. Esta totalidade era, a princípio, uma exclusividade minha, já que fotocopiava e fragmentava cada folha em duas metades formando quatro panfletos, para serem distribuídos entre transeuntes e solidários. Ao entregar cada um dos quartetos a quatro pessoas distintas, minha intenção era promover um incentivo à aproximação entre desconhecidos que, se quisessem compreender a totalidade da estrutura discursiva, teriam de se encontrar e recompor a imagem. Minha intenção era agregar pessoas de modo que elas fossem confrontadas com outros sujeitos, outras verdades, outras opiniões. Ao atuar desta forma, queria não era apenas privilegiar uma fruição estética, mas principalmente motivar vontades, promover identidades e socializar estruturas de sentimento e cognição.

Como regra geral, cada totalidade de panfletos realizaria sua existência como estrutura dialógica dicotômica formada por uma imagem e um tema motivacional na frente e quatro considerações sobre o tema no verso. Estas quatro considerações não tinham a obrigação de ser coerentes entre si e nem sempre representavam minha opinião específica sobre um determinado assunto. Muito pelo contrário, eram opiniões possíveis, cuja mera possibilidade justificava a própria existência.

Quanto aos desenhos, estes eram representações pictóricas dos detalhes que me escapavam ao não levar em conta o que ainda não havia sido pensado. Na maior parte das vezes era estabelecido um contraste entre o teor dos comentários escritos (um tanto pungentes, irônicos ou críticos) e a leveza ingênua dos desenhos. Apesar desta convergência de significados opostos aparentarem uma dissonância cognitiva, acreditava que era justamente aí que residia a sua riqueza polifônica e seu potencial provocador. Afinal, para quê levar as opiniões tão a sério, ofender-se tanto com a divergência de sentidos, expiar a culpa nos mal-entendidos desta vida? A primeira composição entregue em 17 de julho de 2000 manifestou de modo explícito o imaginário que motivava a proposta. A frente tinha por tema motivacional a frase “A Humanidade é Anacrônica... quanto a seus contemporâneos, são mais caretas que suas maiores loucuras imaginam”, frase que pontuava meu desassossego perante a nossa enfadonha mesmice. O conteúdo apresentado no verso anunciava a intenção de promover uma *guerrilha semiológica*, atividade cultural proposta por Umberto Eco (1986) como um confronto simbólico de significados aparentemente contraditórios que confluem para uma compreensão mais crítica dos conteúdos que sufocam nossa atenção.

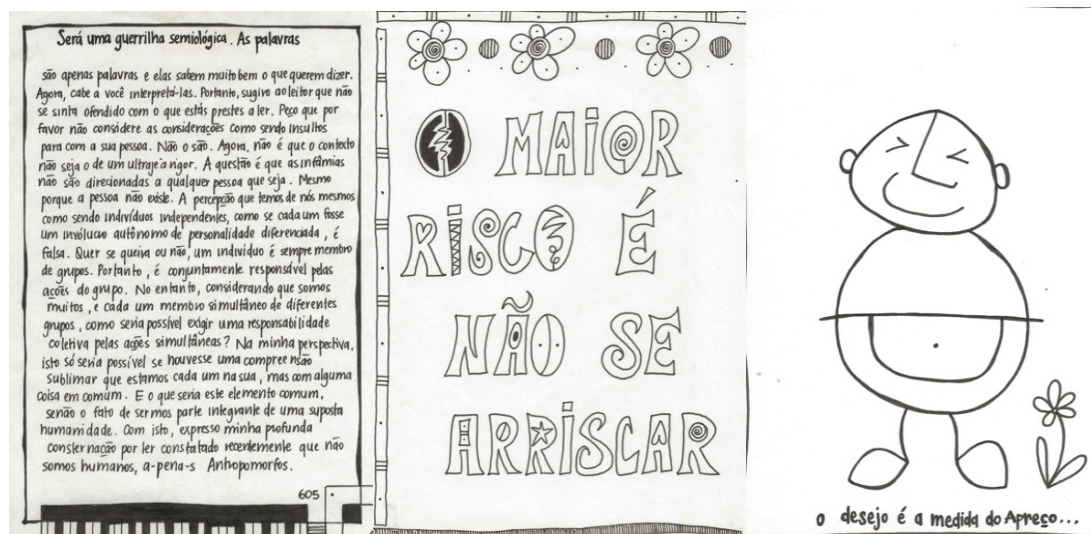


Figura 1: Luisa Günther, Pangrafismos, xerografia, 2000-2002.

Ao longo de dois anos, busquei diferentes temas para estes panfletos desde o infinito até o escatológico e tinha uma predileção particular pela manipulação de aforismos e ditados populares. Na busca de temas que pudessem comover e suscitar discussões imediatas fui eventualmente confrontada por uma estranha constatação, mais uma vez óbvia: não apenas a expressão verbal poderia explicitar temáticas, mas também a expressão pictórica tinha esta prerrogativa. Até então, havia percebido apenas o contraste sentimental entre a ingenuidade do traço e meu melancólico sarcasmo. Eis que de repente percebi que o desenho poderia ser uma narrativa em seu próprio direito. Confrontei-me com a constatação de que cada meio expressivo era não apenas um obstáculo técnico, mas também uma tradição com consequências determinantes para *o quê* era expresso e *como*. Agora, qual não foi minha surpresa ao descobrir que desenhava? Fui levada a considerar sobre a existência ou não de discrepâncias entre eu e mim mesma. Entre a pessoa que escrevia e a que desenhava. Entre aquela que se permitia descobrir possibilidades artísticas e aquela que precisava dedicar atenção às tradições escolásticas da academia. Esta disputa entre duas partes de mim durou tempo suficiente. Eventualmente, percebi que a escrita era nada mais, nada menos, que um rastro gráfico de sensibilidade e intenção assim como o desenho. As próprias palavras eram em si mesmas, imagens, coisas feitas de linhas que tornavam visível tudo aquilo que só existia na minha imaginação.

Os confluente códigos discursivos que constituíam minhas composições forneciam um repertório simbólico que me permitia assumir a existência de um paralelismo que não implicava similaridade ou homologia. Assim, ao realizar a convergência de diferentes meios de expressão, não apenas para comunicar, mas também para evidenciar a existência de ambiguidades e oposições, estava

promovendo uma nova possibilidade, novidade que gerou um neologismo: PANGRAFISMO.

A partir de então, para mim já não importava mais se escrevia ou desenhava, se escrevinhava ou caligrafava. Para além destes limites residia a possibilidade de confluência entre subjetividades minhas e dos outros. Cada composição entregue instalava em si a promessa de contato entre um *eu* e um *tu*. Cada composição era, em efeito, uma proposição artística contendo em si o estatuto de sua própria definição. Eventualmente, meu enfoque foi tomando outro direcionamento. Comecei a interessar-me pelos significados atribuídos ao momento criativo, não apenas por outros, mas principalmente por mim mesma. Assumi que estava interessada nos meus próprios sentimentos, nas transformações que estavam acontecendo com a minha própria sensibilidade. O mais paradoxal talvez tenha sido o fato que foram justamente os teóricos que conheci no circuito acadêmico que apaziguaram meus anseios. Justamente aqueles que pensei ter deixado para lá, do outro lado de lá.

Tinha consciência que uma poética não era apenas uma relação formal de produção de sentido, mas principalmente parte de um mecanismo social de inscrição para a intersubjetividade. Apesar disso, ao perceber a mim mesma simultaneamente como força de trabalho, meio e modo de produção, minha insegurança passou a advir principalmente da suposição de que “a carreira de artista era um investimento arriscado cujos resultados só transparecem ao longo prazo” (BOURDIEU, 1992, p.200). Em tantas palavras, não bastava que a manifestação que promovia fosse um advento, uma promessa de acontecimento que realizava o desvendamento do mundo ao recriar em outra dimensão uma realidade que não estava nem aquém, nem além da obra, mas era a própria obra.

Considerações sobre *talento, criatividade, inscrição de significados ...* tudo aquilo reforçava um julgamento de que, em Arte, era preciso que houvesse uma *intenção simbólica* que permeasse todo o *processo criativo*, mas não apenas isto: era preciso que esta intenção simbólica fosse percebida e legitimada. Aos poucos busquei uma compreensão desta dimensão sociológica da intenção simbólica que reverbera no contexto ampliado. Estructurei leituras em torno da Teoria, História, Crítica e Sociologia da Arte. Desde então, e ainda hoje, continuo povoada por inúmeras dúvidas relativas às poéticas e suas particularidades expressivas. Afinal, cada um dos panfletos ao completar-se, gerou novas certezas e novas perguntas. Da mesma forma, cada leitura gerou outras questões e novas ansiedades. Por mais que atualmente eu tenha mais tolerância com minhas próprias inseguranças, tenho também conquistado certa conciliação entre a dimensão acadêmica e a

prática artística. Ao que merece mencionar que esta conciliação não é pacífica. Percebo que existe certa resistência e um limite quanto à exemplaridade da dimensão sociológica de minha própria experiência. Agora, não que uma exploração conceitual de minhas próprias realizações seja impossível.

Percebo que a maior resistência realmente seja quanto à permeabilidade recíproca e simétrica das intra-linguagens acadêmicas e artísticas, sociológicas e poéticas, verbais e visuais. Penso que este lugar de existência pode conferir possibilidades específicas para certos aspectos relacionados a efeitos e intenções sensitivas que me interessam no artístico. Isto porque, além de ser comentário sobre temas humanos, o artístico também é espaço de/para sentimentos, afetos e percepções.

O que gera outro ponto de convergência para meus pensamentos: e se para além de sujeito de interlocução cognitiva com as diferentes especificidades sociológicas de teorizar sobre a vida social (o que é diferente de ser objeto de pesquisa sociológica), o artístico também tem autonomia para configurar comentários que interpelam a própria Sociologia? Neste caso, como seria possível uma interlocução, considerando que tanto a Sociologia quanto o artístico têm especificidades formais distintas e aparentemente incompatíveis? Ou ainda: se alguns temas do artístico são também sociais, em seu próprio cerne, como a Sociologia lida com aquelas possibilidades por ela não consideradas.

Afinal, qual o gosto da cor azul? Porquê a beleza causa um simultâneo embaraço? Sentir prazer pode causar dor? A aparência engana? Como se imagina o inédito? Onde se aloca a fantasia? Como o desejo mobiliza a ação? Qual a autarquia do imaginário? Dito de outra forma, o artístico aparentemente ocupa um espaço exclusivo de certas possibilidades do imaginário. É nele que encontramos cães sem plumas, músicas silenciadas, relógios derretidos, xícaras peludas, livros de carne, objetos relacionais, pinturas em branco, esculturas moles e parangolés. Escrito tudo isto, uma última questão ainda me habita. Por mais que esta postura de evidenciar minhas incertezas reflita uma aparente insegurança é preciso expor que este não é, necessariamente, o conteúdo emocional que ocupa meus afetos. Muitas vezes, no entanto, parecem-me mais sinceras justamente as incertezas, as dúvidas, as ansiedades, os desgostos, as contrariedades, as consternações, os erros, as aflições, as amarguras, os fracassos... todo um campo semântico de sentimentos que muitas vezes não encontram lugar nem nas certezas acadêmicas, nem no sucesso artístico.

Talvez estas questões sejam de foro íntimo, de presença impossível, de conteúdo delicado. Talvez só mesmo cada um saiba de onde vem sua inspiração, como prossegue em seu *métier*, porque surgem suas realizações. Ou nem

isto. Da mesma forma, cada um pode nutrir certo constrangimento, embaraço, vergonha ou até mesmo timidez em expor sua dimensão mais sutil e, talvez por isto, demasiadamente humana. A questão é que tais reflexões, tão particulares ao meu próprio devaneio, aos poucos transbordaram sua presença em minha atuação no magistério superior na formação de professores de Artes. Esta situação apresentou confluência de possibilidades de reflexão não apenas sobre como deve atuar um arte/educador, mas como este elabora uma identidade cindida com o significado atribuído ao artista. Principalmente em um contexto no qual ocorre a projeção de uma experiência coletiva de *vir a ser artista* em um processo de formação estruturado por competências e habilidades desejadas, métodos e técnicas inventariados, parâmetros curriculares e conteúdos formais, experiências e oportunidades. Neste contexto, por sorte, transpareceram ansiedades e inseguranças, certezas e arrogâncias, decepções e desistências.

Aos poucos percebi que isto também motiva inquietações correlatas a uma Sociologia Estética ou do Imaginário por permitir que se compreenda como a prática do artístico gera processos subjetivos de reflexão sobre a própria prática e sobre o contexto sociológico que estrutura a prática em dimensões que não necessariamente transparecem na poética ou na didática sobre a poética. Às vezes, outras coisas são mais significativas e mais frágeis. Diante de tantas considerações, sensato é aquele que lembra dos próprios instantâneos de percepção sensorial. Refiro-me a momentos singulares que fazem com que o avesso se demonstre em sua forma mais exteriorizada. Ou então, aquele espaço de exatidão onde não é mais possível fingir para si mesmo que não existem outros sentidos para tudo. Pois bem. Talvez tudo isto tenha sido necessário somente para explicitar que a estrutura deste texto reflete um questionamento sobre como deve ser a narrativa sociológica que lida com a relação entre criatividade e contexto. Afinal, a consagração de uma forma específica de escrita sociológica realmente revela o contexto de qualquer conteúdo? Ao problematizar discursos e também a maneira de ver e olhar, de ser e de sentir, a intenção é configurar uma possibilidade sociológica sinestésica não apenas sobre o artístico.

Referências bibliográficas

BOURDIEU, Pierre. Campo do poder, campo intelectual e habitus de classe. *Economia das Trocas Simbólicas*. Tradução: Sérgio Miceli. São Paulo, Perspectiva, 1992, p. 183-202.

ECO, Umberto. *Travels in Hyperreality*. Tradução: William Weaver. 1ª Edição. Nova York, Harcourt Brace & Company, 1986.

FERVENZA, Hélio. Formas de apresentação: documentação, práticas e processos artísticos. In: Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 2008, p. 1734-44.

FOUCAULT, Michel. *A Ordem do Discurso*. São Paulo: Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. *A História da Sexualidade 1. Vontade de Saber*. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. São Paulo, Graal, 2011.

MANNHEIM, Karl. *Sociologia da cultura*. Tradução: Roberto Gambini. São Paulo: Perspectiva.

Minicurrículo

Luisa Günther é professora do Departamento de Artes Visuais da UnB. Mestre (2007) e Doutora (2013) em Sociologia da Arte, desenvolve considerações plásticas e teóricas sobre metodologias de pesquisa em artes; formação de professores de artes; a/r/tografia; arte contemporânea e registros; grafismo|ilustração; performance|dança contemporânea|videodança. www.cargocollective.com/pangrafismos