

A palavra-*punctum* como método de investigação poética

MARINA JERUSALINSKY

•213

Marina Jerusalinsky é artista visual, escritora e pesquisadora. Doutora em Artes pela USP, com período sanduíche na Universidade Nova de Lisboa, Mestra em Artes pela UERJ e graduada em Artes Visuais pela UFRGS. Trabalha com a palavra de modo transdisciplinar, em projetos de arte participativa, livros de artista e leitura crítica de textos literários e acadêmicos.

Contato: marijeru@gmail.com

Afiliação: Grupo de pesquisa Poéticas da Participação (CNPq/UFRGS).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4904552996990087>

Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-4958-6845>

• RESUMO

Este trabalho traz uma reflexão sobre as especificidades da investigação em poéticas visuais em relação a outras linhas e campos do conhecimento, compreendendo que, na pesquisa em artes, os métodos devem ser formulados pela própria poética que a movimenta. São analisadas, em particular, duas perspectivas sobre esses caminhos metodológicos: uma formulada por Jean Lancri (2002), e a pragmática da cartografia, abordada por Luciano Bedin da Costa (2014), de modo a torná-las singulares em contato com minha poética de pesquisa, que é atravessada por uma releitura do conceito de *punctum* de Roland Barthes (1984), ligada à linguagem verbal, e às questões de gênero. Compreendendo o trabalho escrito como parte dessa mesma poética e sendo a palavra minha principal matéria de trabalho, neste texto realizo algumas experimentações da escrita, buscando transmitir, na prática, parte do que é desenvolvido teoricamente.

• PALAVRAS-CHAVE

Pesquisa poética, metodologias, linguagem e corpo, cartografia, escrita criativa.

• ABSTRACT

This paper reflects on the specificities of research in visual poetics in relation to other lines and fields of knowledge, understanding that, in this type of research, the method must be formulated by the very poetics that drives it. I analyze two perspectives of methodological paths in arts research: one formulated by Jean Lancri (2002), and the pragmatics of cartography, approached by Luciano Costa (2014), to propose ways of making them singular in contact with my research poetics, which is crossed by a reinterpretation of Roland Barthes' (1984) concept of *punctum*, linked to verbal language and gender issues. Understanding written work as part of this same poetics and the word being my main working material, in this text I carry out some writing experiments, seeking to convey, in practice, part of what is developed theoretically.

• KEYWORDS

Poetic research, methodologies, language and body, cartography, creative writing.

1. Introdução

, aconteceu quando participei de um curso sobre a história de São Paulo¹ e ouvi que, durante séculos, em Portugal, existiu algo chamado “juízo das bravas”: um julgamento que castigava mulheres pobres por falarem de forma inapropriada nas ruas, bradando, discutindo, ou proferindo impropérios. Na aula, que assistia com atenta indiferença, aquelas palavras, juízo das bravas, de repente me despertaram – *não o interesse, mas o corpo mesmo, como se acabasse de receber uma alfinetada*. Brava... um adjetivo que, no feminino, costumamos ouvir em tom de recriminação, uma palavra que inclusive foi arremessada algumas vezes em minha direção, não pousou, dessa vez, nesse significado pejorativo; ficou vagando, por um bom tempo, não dizendo nada e voltando a dizer muitas coisas. Até que, meses depois, decidi falar sobre ela; cuspir o alfinete de volta no mundo. Assim, surgiu a ideia para o livro de artista *Guia de conduta para mulheres bravas* (Jerusalinsky, 2025) (Figura 1).

•215

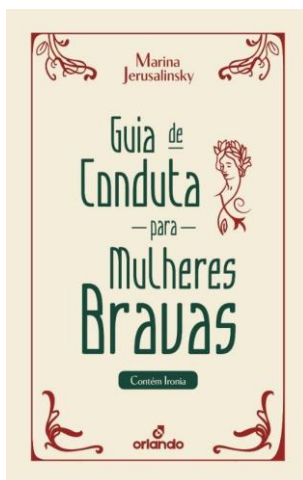


Figura 1. Marina Jerusalinsky, capa do livro *Guia de Conduta para Mulheres Bravas*, 1ª ed., 2025. 159 p., 11,5 x 18 cm. Fonte: acervo da autora.

1 O curso “Redescobrimdo 465 anos da cidade de São Paulo” foi ministrado por Danielle Franco da Rocha, Edimilson Peres Castilho e Eriberto Peres Castilho, promovido pelo Instituto Bixiga, em São Paulo, em janeiro de 2019.

Outra vez, aconteceu em uma visita ao Museu de Arte da Bahia em 2019. Enquanto lia distraidamente as etiquetas de sua coleção de louças históricas, deparei-me com um punhadinho de palavras: “Louças mudas, século XIX”. Assim, sem mais nem menos, entre pratos e travessas *m u d a f i q u e i e u , s e n t i n d o a q u e l e t e r m o n o c o r p o*, sem entender por quê. Depois descobri que a mudez é identificada somente nas louças que não têm desenhadas insígnias, como brasões, coroas, acrônimos ou armas – um fato que me levou a abrir um malicioso sorriso para aqueles supostos pratos mudos, que se tornaram todos os possíveis pratos mudos do mundo, e sussurrar-lhes: eu sei que vocês têm algo a dizer. Assim foi que iniciei o processo de criação do trabalho *Louças mudas*, que tomou forma em uma instalação (Figura 2) e uma coleção de cartões impressos, compostas por pratos, fotos e histórias de 18 pessoas².

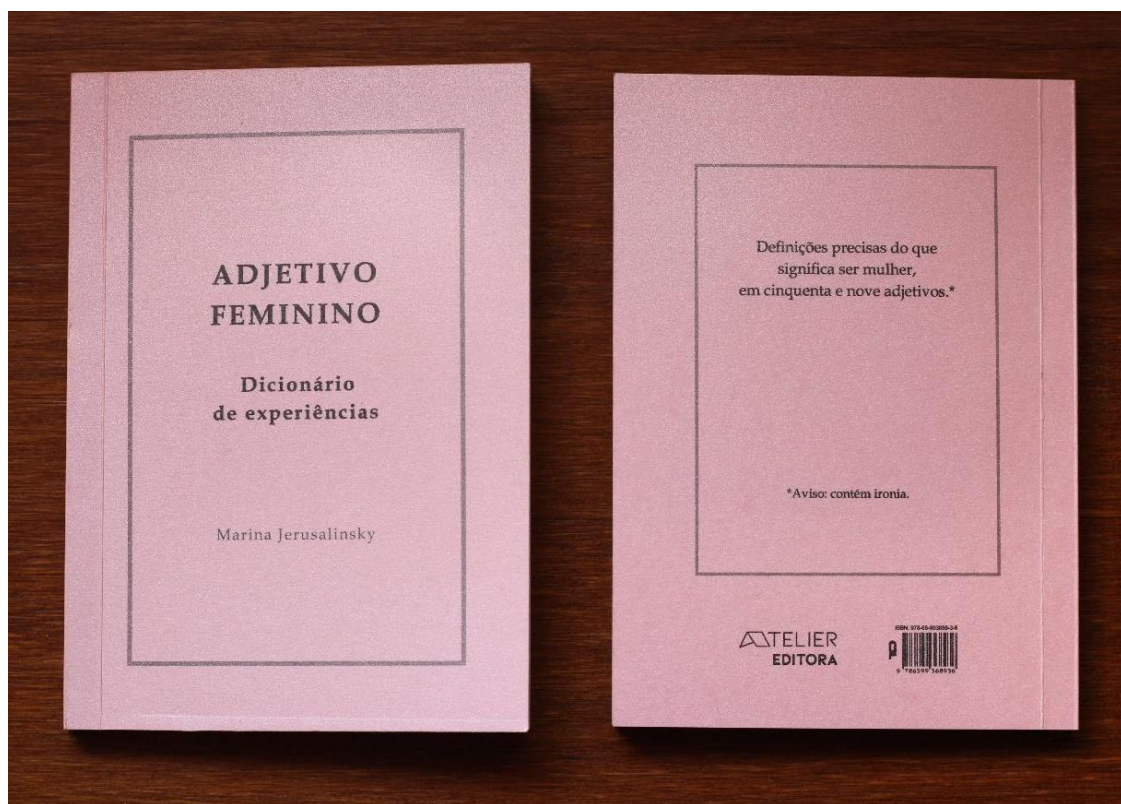
•216



Figura 2. Marina Jerusalinsky, *Louças mudas*, 2022-2024. Instalação com vitrine, 16 pratos com inscrições em decalque e impressões em papel, dimensões variáveis. Fonte: acervo da autora.

² Divulguei em redes sociais o convite para o trabalho, apresentando-me como artista e colecionadora de louças. Os participantes podiam opcionalmente vender ou doar seu prato para a coleção, mas tinham de enviar uma foto deste em sua mesa, junto com um texto ou áudio contando os significados que atribuíam ao objeto. Participaram 24 mulheres (das quais 17 foram selecionadas) e 1 homem, o que trouxe à tona o fator de gênero para a obra.

De novo, foi quando um homem me chamou de bra.va e alguns outros ad.je.ti.vos – palavras que *senti a necessidade de escrever* numa listinha e guardar na gaveta, sem saber por qual razão. Um ano depois, peguei a lista e entendi que aquilo se tornaria um trabalho participativo, chamado *Adjetivo Feminino* (Figura 3): hoje, um dicionário publicado (Jerusalinsky, 2023), cujos irônicos verbetes incorporam histórias de 41 mulheres³ sobre os adjetivos que as marcaram ao longo da vida.



•217

Figura 3. Marina Jerusalinsky, capa e contracapa do livro *Adjetivo Feminino: dicionário de experiências*, 1ª ed., 2021. 96 p., 10 x 15 cm. Fonte: acervo da autora.

3 Em 2021, durante o isolamento social da pandemia, lancei um convite virtual aberto para a participação no trabalho, que teve resposta de mulheres brasileiras de diferentes perfis sociais.

Essas três breves narrativas, preciso confessar, não estão neste texto para in.tro.du.zir seu tema: o que elas buscam é transmitir algo das experiências que me levaram a escrevê-lo. Existe ao menos uma constante em meus trabalhos artísticos da última década: a palavra; e o fato de criar com palavras leva-me, com ainda mais profundidade, ao entendimento de que a escrita de um texto acadêmico no contexto de uma pesquisa *em artes*⁴ pode ou até deve ser parte da poética que a move. Assim, eis que surge o assunto: proponho aqui uma reflexão sobre algumas especificidades da pesquisa *em artes* em relação a outras linhas e campos do conhecimento, sobretudo no que diz respeito à abordagem metodológica, e como esta se deu em minha investigação de Doutorado em Artes⁵.

•218

Na primeira seção, abordo a forma pela qual se dá a entrada das palavras em meus processos de criação, a partir do conceito de *punctum*, de Roland Barthes (1984). Em seguida, analiso duas perspectivas sobre possíveis caminhos metodológicos a serem adotados em uma pesquisa *em artes*: um colóquio realizado por Jean Lancri (2002), transcrito no livro *O meio como ponto zero*, e a pragmática da cartografia, tratada no texto *Cartografia: uma outra forma de pesquisar*, de Luciano Bedin da Costa (2014), para propor uma reflexão sobre formas de torná-las singulares em contato com minha poética de pesquisa, a partir do que é abordado na seção anterior.

Minha investigação lida, através dos trabalhos artísticos que apontei acima, com maneiras pelas quais a linguagem⁶ age na construção do gênero “mulher”, seja expressa em palavras que vêm de fora e são incorporadas pelas participantes, seja em sua presença na língua das próprias mulheres, como forma de partilha e resignificação. Assim, não pude deixar de operar com a linguagem, também na tese, como algo que age e que pode atingir o corpo – tanto o meu, que escreve, quanto o de quem lê –, levando em conta igualmente

4 Estou diferenciando aqui a pesquisa em artes, que abarca a criação poética da pesquisadora, da pesquisa sobre artes, como os estudos de história, crítica e teoria da arte, de curadoria, ou ligadas à educação.

5 Este artigo aborda, de forma revista e ampliada, parte da discussão desenvolvida em minha tese de doutorado, intitulada *Bravas mulheres: palavras que fazem corpo em uma poética participativa* (Jerusalinsky, 2024), vinculada ao Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da Universidade de São Paulo, com orientação do Prof. Dr. Artur Matuck e da Profa. Dra. Cláudia Zanatta e financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior no Brasil (CAPES).

6 Neste texto, a palavra “linguagem” refere-se exclusivamente à linguagem verbal.

as questões de gênero que a perpassam. Neste artigo, busco do mesmo modo colocar isso em prática, dentro dos limites de suas normas de publicação.

2. A outra ponta da palavra

Ainda que eu possa, por vezes, buscar palavras e textos cujos significados desejo trabalhar em meus processos criativos, em muitas outras, é um encontro inesperado com a linguagem que me leva a criar. De repente, durante uma fala ou leitura sou atingida: por um termo, uma letra, um sinal gráfico... Esse elemento aparece como algo, ao menos em parte, indecifrável, ressoando em mim além (ou aquém?) da dimensão consciente do conhecimento. Ele gera um escuro, intrigante, como uma espécie de epifania invertida: dúvidas e angústias são, ao invés de resolvidas, intensificadas num impacto súbito. Mas por não ser amorfo, e sim o escuro da letra, ele pode se tornar um suporte para a criação de outros sentidos.

Essa sensação de ser atingida não está no campo de um mero interesse. Ela é, antes, algo próximo do que Roland Barthes (1984) chama de *punctum* na Fotografia. O *punctum*, para o autor, é um detalhe, um elemento que se encontra na foto aparentemente por acaso e “que parte da cena, como uma flecha, e vem [nos] transpassar” (Barthes, 1984, p. 46). Ou seja, ele provoca no observador um abalo, uma ferida: “Pela marca de *alguma coisa*, a foto não é mais *qualquer*. Esse *alguma coisa* deu um *estalo*, provocou em mim um pequeno abalo, um *satori*, a passagem de um vazio” (Barthes, 1984, p. 77, grifos do autor). Esse efeito não pode ser explicado racionalmente, “não é situável, não encontra seu signo, seu nome; é certo e no entanto aterrissa em uma zona vaga de mim mesmo; é agudo e sufocado, grita em silêncio” (Barthes, 1984, p. 83). Nesse sentido, ele se opõe ao que Roland chama de *studium*, que seria, este sim, da ordem do interesse ou do gosto.

•219

Como um detalhe do texto ou da fala, seria possível a existência de palavras-punctum, que nos toquem como

s i l ê n c i o ?

Quem sabe seja esse o resultado de uma artista visual que trabalha com palavras: busco um conceito da imagem para transferir ao texto. Porém, não me parece ser um fato tão contraditório; afinal, Barthes chega ele mesmo à conclusão de que esse tipo de *punctum* não traz, em si, a essência da Fotografia (voltarei a isso em seguida). Nada nos impede de pensá-lo, portanto, em outros meios.

Punctum é uma palavra do latim derivada de *pungere*: picar, ferir. Pode ser traduzida, segundo Barthes (1984, p. 46), como “picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte – e também lance de dados”. A última tradução reforça a ideia do acaso (que na foto nos punge), mas o termo remete, ainda, à ideia de pontuação, como se algumas fotos fossem marcadas por pontos sensíveis. O “pedantismo”, como o autor chama, de usar o latim serve, é claro, ao propósito de manifestar todos esses significados em uma única palavra. Porém, quero propor que o desviemos para nossa língua – o português, que, mesmo importado e imposto, já é nosso – para que, quem sabe, possa dizer com ela o que desejo falar de meu trabalho.

•220

Em um dicionário de latim-português de Portugal, “*punctum*” significa:

1. Picada. 2. Pequeno buraco feito por uma picada. 3. Ponto (sinal de pontuação). 4. Parte dum todo, do tamanho dum ponto; pequeno espaço; pequena parcela; um nada. 5. Momento, instante, pequeno espaço de tempo. 6. Voto [...] 7. Ponto (geométrico); ponto (no jogo de dados). 8. Pequeno membro (da frase); divisão (no discurso). (Torrinha, 1942, p. 710-711)

No Brasil, não foi traduzido de modo muito diferente:

I – Sent. próprio: 1) Picada [...]. Daí: 2) Pequeno buraco feito por uma picada [...]. II – Sent. figurado: 3) Pequeno membro (da frase), pequeno corte [...]. 4) Ponto (geométrico) [...]. 5) Ponta, espaço ínfimo [...]. 6) Momento, instante [...]. 7) Voto (ponto que se colocava ao lado de cada nome daquele a quem se dava o voto) [...]. 8) Ponto (no jogo de dados) [...]. (Faria, 1962, p. 821)

Ou seja, existe nesse termo uma dimensão temporal que Barthes aborda para falar de um segundo tipo de *punctum* na imagem fotográfica: o próprio

Tempo, a noção de “Isso-foi”, que ele considera a essência da Fotografia – um encontro com o referente como aquele que de fato esteve lá, e um encontro também com a luz que foi emanada da cena e se presentifica, capturada na imagem. Isso, é claro, não é o que identifico em meus encontros com as palavras, já que elas não possuem a mesma relação com um referente; o que proponho é uma aproximação com aquele primeiro tipo de *punctum*, percebido por Barthes no de,ta,lhe.

O termo *punctum* apresenta um significado relativo à própria linguagem verbal: um fragmento da frase, produzido por uma divisão, um corte. É o detalhe da fala ou do texto ao qual me refiro. Em sentido espacial e gráfico, o *punctum* pode, ainda, ser um ponto (um sinal de pontuação, cheio; um ponto-buraco, oco) ou uma ponta (parte de algo, elemento muito pequeno, ínfimo)⁷. Porém, se o *ponto* pode ser algo encerrado em si mesmo, uma *ponta* é sempre a ponta de algo, produzida no encontro entre duas ou mais linhas. O ponto, ainda que possa atrair o olhar, não aponta para lugar nenhum. Relacionada à picada, a ponta é um ínfimo que não pode passar despercebido: somos feridas. O *punctum* de Barthes, enquanto ponto-ferida, está ambigualmente na imagem e no corpo da observadora. Quando ele fala do *punctum* que sai da imagem e vem nos tocar, ferir, é da ponta que se trata: ela atinge, vai ao encontro de – e o sentido que mais interessa do conceito de *punctum* ao meu trabalho é justamente o da *ponta*, enquanto encontro com algo (da linguagem) que parte do seu contexto e me toca, fere, mobiliza em uma dimensão sensível.

•221

Uma questão a ser encarada é que, enquanto o filósofo afirma que as fotos que possuem um *punctum* são “indesejáveis” – “tudo está dado, sem provocar a vontade ou mesmo a possibilidade de uma expansão retórica” (Barthes, 1984, p. 78) –, eu tendo a puxar desse encontro uma nova linha, desenvolvê-lo. A diferença talvez esteja em que ele fala desde uma posição de observador (o que ele chama de *Spectator*), enquanto falo de uma posição dupla, de quem está a observar (ler, ouvir...) as palavras e, ao mesmo tempo, cria com elas. Ou seja, Barthes vai da foto à palavra, buscando falar da natureza do *punctum*, mas não explicar seu significado. Eu vou da palavra à arte, desenvolvo, de algum modo, essa *ponta* que me tocou. Ela se faz *ponta*, inclusive, justamente por essa nova linha (o trabalho artístico) que crio a partir

7 Em francês (língua materna do autor), a tradução do termo também poderia levar a le point (o ponto) ou la pointe (a ponta).

da ferida. Porém, nem a arte busca a perfeita eloquência da retórica, nem o que ele chama de *punctum* é algo sem qualquer possibilidade de significação. O ato de colocar-se disponível para o aparecimento do *punctum* pode ser um entregar-se às associações livres, capazes de proporcionar o encontro com o desejo, a memória, um modo de sentir nossas feridas – como fica explícito nas remissões que o autor faz à sua mãe enquanto observa as fotografias. “Dar exemplos de *punctum* é, de certo modo, entregar-me” (Barthes, 1984, p. 69).

3. A ponta como meio

•222 Não sou uma artista disciplinada, dessas que de,ter,mi,na um tempo para produzir arte, nem que define rígidos métodos para construir meus trabalhos; sou dessas que precisa ser a,tin,gi,da por uma *ponta* – em meio à rotina, à vida, ao trabalho – para começar um processo de criação. Uma pesquisa em artes, segundo o professor e artista Jean Lancri (2002, p. 18), também começa sempre no meio de algo: “de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância”. Ele defende essa “apologia do *meio* (pelo qual começar)”, pela ideia de que, assim como a arte “insere-se a meio caminho entre o conhecimento científico e o pensamento mítico ou mágico”, conforme proposto por Lévi-Strauss (*apud* Lancri, 2002, p. 23), o pesquisador em artes opera sempre entre polos opostos, articulando-os: “entre conceitual e sensível, entre teoria e prática, entre razão e sonho” (Lancri, 2002, p. 19). Essa visão contribui, de fato, para explicar certas especificidades da pesquisa em artes face a outras linhas e campos de investigação; mas quero me aprofundar um pouco mais nessa ideia do “meio” em relação aos métodos de minha pesquisa.

O “entre” de que fala Lancri não é uma posição estática, pois a articulação, segundo ele, pressupõe um movimento de vaivém entre aquelas instâncias, que ele chama também de “claudicação”. Os polos de oposição são manifestados, por um lado, na produção plástica e, por outro, na produção textual, que o pesquisador em artes deve “entrecruzar”, não podendo,

[...] aos olhos de certos artistas como de certos teóricos, senão aparecer em posição trivial em relação à pureza de cada um destes dois domínios que ele se ocupa em abordar alternativa ou conjuntamente para, ao que parece, adulterá-los. Vê-se que claudicação, postura mediana, meio do

caminho, posição trivial e trabalho impuro é tudo uma só coisa [...] (Lancri, 2002, p. 24).

Ou seja, não há um trabalho puramente plástico, prático, ligado ao campo do sensível e do sonho (ou imaginário), e outro puramente textual, teórico, ligado ao conceito e à racionalidade, pois a pesquisa em artes opera a teoria à *sua própria maneira*, a partir do campo do sensível: “o uso da razão na pesquisa em artes plásticas deve, com efeito, ser temperado por uma certa dose de dúvida. Pois a arte tem razões que a razão desconhece.” (Lancri, 2002, p. 26). Por isso, nesse tipo de investigação, o uso dos conceitos pode ser muitas vezes contraditório, sem, no entanto, perder uma lógica interna própria. Nesse ponto, estou de acordo: a pesquisa em artes possui uma forma própria de se fazer, tanto com a razão quanto com o imaginário, tanto com o conceitual, quanto com o sensível. Contudo, embora Lancri faça uma consideração sobre a integração da criação artística com a teoria, afirmando que é a criação pessoal que “permite inventar uma nova forma de teorização” e que, portanto, o modelo de tese nesse tipo de pesquisa precisa ser reinventado a cada vez (Lancri, 2002, p. 22), ele estabelece uma divisão clara entre prática artística, por um lado, e produção textual da tese, por outro, e não chega a abordar a possibilidade de uma tese existir *enquanto prática poética*.

•223

É possível que, na perspectiva apresentada por Lancri, haja uma impossibilidade de dar esse passo a mais, justamente, porque ele coloca a pesquisadora numa posição “entre”: articular ou entrecruzar são ações que não provocam *fusão* . Além disso, definir uma pesquisa em artes (e seu começo) .no. meio, como pon.to médio entre dimensões antagônicas, um lugar de articulação en.tre polos, significa restringir o corpo do artista-pesquisador a um movimento axial (de vaivém), ligado a um cen.tro desde o qual deve movimentar e articular as dimensões binárias e antagônicas da pesquisa. Por isso, acredito, ele aparece antes como alguém que “claudica” do que como alguém que caminha: ficar entre, ou em um vaivém, é uma posição indecisa. O que defendi como propulsor de meus processos de investigação nada tem de indeciso: é, pelo contrário, um

, a , b a , l o ,

Algo me atinge em meio a um fluxo de vida, provocando interrupção e movimento. Por isso, vou deixar o artigo masculino de lado, porque mais me serve a noção de estar *em meio a* do que *no meio*: estar *em meio* até pode nos situar provisoriamente em um ponto, mas sem eixos e fronteiras delimitadas, o que significa que é impossível encontrar o seu centro – não há *entre*, apenas *em*.

Estar *em meio* pode ser como começar um livro pela vírgula (Figura 4). Não pude deixar de repetir o gesto de Clarisse Lispector aqui, no começo deste texto, como uma pequena homenagem. O momento em que virei a página e fui atingida por essa vírgula-*ponta* não parou de me vir à mente enquanto começava a escrever. Então eu não sabia, mas agora penso que foi exatamente como encontrar essa sensação de estar *em meio*: tudo era um mesmo, ao mesmo tempo – o livro, o silêncio e a vida.⁸

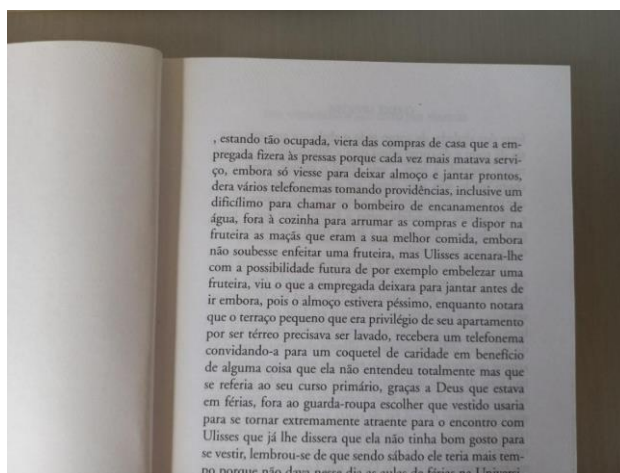


Figura 4. Clarisse Lispector, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*, 1969, p. 13. Livro.

⁸ Nessa página, Clarisse também consegue presentificar a vida sem respiros de uma mulher, como tantas (ainda que neste caso com condições de vida melhores do que muitas), que se desdobra em afazeres mesmo estando em férias graças a Deus, e se preocupa antecipadamente com a escolha de um vestido porque um homem lhe disse que não tinha bom gosto para se vestir, em uma sucessão esmagadora de vírgulas que nos deixa, igualmente, sem ar.

Estar *em meio* é uma ideia que pode também aproximar vida e arte. Talvez por não ser grande adepta de binarismos e disciplinas delimitadas, entendo que, em minha pesquisa, além de ser a poética que gera saberes, existe uma busca por integrar o campo da arte a outras áreas do conhecimento, e mais amplamente à vida cotidiana. Isso não ocorre na forma de produção da obra *como* vida (e vice-versa), conforme as práticas analisadas por Nicolas Bourriaud em “Formas de vida” (2011, p. 15), que “minimizam a importância dos ‘produtos’, exaltam o gesto, a gratuidade e a dilapidação das energias”, mas no sentido de que a arte é, para mim, um *meio* de investigação e elaboração de experiências vividas – usado na pesquisa em uma perspectiva transdisciplinar. Ou seja, nesta, são os fazeres artísticos e as experiências nele incorporadas que permitem a manifestação de uma *f a l a*, minha e de outras mulheres (participantes dos trabalhos), que tanto expõe questões *sobre* esse gênero, quanto permite nosso próprio *deslocamento* em relação às posições em que somos frequentemente colocadas, justamente por termos menos possibilidade de falar em diversas instâncias da sociedade⁹. Como métodos de investigação, portanto, meus processos de criação são meios através dos quais

•225

elaboro, junto a outras pessoas, determinadas situações ou problemas presentes em minha vida, mas também na sociedade em geral, e, desses processos, extraio saberes que dizem respeito tanto à arte, quanto a essas mesmas situações, problemas e sociedade. Assim, gêneros à parte, poderia retomar a célebre frase de Robert Filiou (*apud* Bourriaud, 2011, p. 5) para resumir o que penso: “A arte é apenas um meio de tornar a vida mais interessante que a arte.”

Uma alternativa metodológica que poderia servir à compreensão da pesquisa como prática mais integrada à vida cotidiana, que abarca a *p r e s e n ç a* da pesquisadora no campo (ou “território”) investigado, é a cartografia, que tem como base filosófica teorias de Gilles Deleuze e Félix Guattari. A cartografia pode ser entendida como um método ligado à noção de “rizoma”, desenvolvida pelos autores em *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia 2*

9 Aqui estou tratando da “fala” não apenas como emissão de sons pela boca, mas sim como possibilidade de manifestação ou expressão. Existe uma vasta literatura sobre as desigualdades de gênero, tanto no Brasil quanto no mundo, que abordam a menor presença de pessoas do gênero feminino na esfera pública e política, ou nos postos de trabalho mais valorizados, além de diversas formas de silenciamento sofridas por elas também no âmbito privado.

(Deleuze; Guattari, 2011), como uma forma de produção do conhecimento que traça relações em rede e mapeia multiplicidades, permanecendo aberta a novas conexões, opondo-se ao modelo “arborescente”, ligado às formas hierárquicas, centralizadas, lineares e binárias de organização do conhecimento que dominaram o pensamento ocidental. Nesse sentido, a cartografia está em contraposição ao que os autores chamam de “decalcomania”: uma cópia, representação ou aplicação dos modelos arborescentes ao real, que ajusta sujeitos, fenômenos e processos a um molde predefinido. Deleuze e Guattari defendem que a decalcomania impede que o real se diga por si mesmo, pois sobrecodifica e fecha o sentido daquilo que é analisado, enquanto a cartografia permite que o real emerja, já que é um traçado singular e imanente, que acompanha devires e permite modificações.

•226

Especialmente a partir dos anos 2000, diversos autores passaram a desenvolver a noção cartográfica proposta pelos filósofos no âmbito da metodologia de pesquisa em ciências humanas e sociais. Entre eles, Luciano Bedin da Costa (2014) defende uma abordagem com a qual dialogo aqui. Contrapondo-a à teoria de Lancri, podemos dizer que, na cartografia, a pesquisadora não claudica, mas caminha – e com o corpo poroso aos encontros. De acordo com Costa (2014, p. 70, grifos do autor), “Ao invés de se perguntar pela essência das coisas, o cartógrafo pergunta pelo seu encontro com as coisas durante sua pesquisa. No lugar de *O que é isto que vejo?* [...] um *Como eu estou compondo com isto que vejo?*”. Nesse sentido, a cartografia está focada antes no processo do que no resultado, e pode ser pensada mais como uma prática ou pragmática de pesquisa do que como uma metodologia científica, pois se trata, como afirma o autor, de um “exercício ativo de operação sobre o mundo, não só de verificação, levantamento ou interpretação de dados” (Costa, 2014, p. 67). Quer dizer, o cartógrafo conhece fazendo e, nesse sentido, além de caminhante, é um manipulador. Por isso, a cartografia é uma prática corporal, produz “traçados do corpo no encontro com o mundo” (Costa, 2014, p. 74).

Certamente meu corpo de pesquisadora-artista, *em meio* à criação poética e teórica, caminha, aberto e atento ao encontro, que “é da ordem do inusitado e nunca se faz sem um grau de violência”, no sentido de que “nos desacomoda e nos faz sair do mesmo lugar” (Costa, 2014, p. 72). O foco da minha pesquisa está no processo de criar, fazer, não na recepção e análise do objeto artístico feito, e, como já dito, ela busca uma integração de diferentes

campos do saber, assim como proposto na cartografia. Mas também aqui preciso incorporar e regurgitar essa pragmática a meu modo: ainda que não se contradigam, diferentes formas de se explicar um trajeto podem com certeza levar a diferentes lugares.

A cartografia permite às ciências humanas caminhos de pesquisa fora dos tradicionais dispositivos formulados pelo discurso científico, e, para isso, aproxima-os do fazer de artista – “só se faz cartografia artistando-se” (Costa, 2014, p. 76). Porém, se, como afirma Costa (2014, p. 71), “A cartografia não tem um único modo de utilização, não busca estabelecer regras ou caminhos lineares para que se atinja um fim” e, portanto, “O pesquisador-cartógrafo terá que inventar os seus na medida em que estabelece relações e passa a fazer parte de seu próprio território de pesquisa”, entendo que é preciso confrontar a própria noção de “cartografar” dentro da pesquisa artística de cada um: apropriar-se dessa teoria para torná-la singular, tanto na prática, quanto discursivamente.

Falo, em minha investigação, de como as palavras agem e, igualmente, criam imagens, o que significa que não posso deixar de lado uma preocupação com as imagens que certas teorias são capazes de produzir. Em minha poética (incluindo aí também a tese), o *ma.pa*, vindo da cartografia, certamente não é a imagem mais coerente. A imagem que nasceu nesta pesquisa é a da *ponta*: a *ponta* é um sinal gráfico, é o *punctum* levado à letra, à escrita. Esta pode ser compreendida como uma “apropriação contextual” da pragmática da cartografia a esta pesquisa em particular: os encontros, na cartografia, são pensados e sentidos, aqui, como *abalo-ponta-ferida*, a partir do conceito de Barthes.

•227

A noção da *ponta* procura abarcar quatro elementos: palavra, silêncio, corpo e imagem. Assim, além de operar nos trabalhos artísticos, conforme apontado, ela se torna *meio* para a construção da tese em vários sentidos. As escolhas teóricas e dos referenciais artísticos são feitas menos por convenção, necessidade de abordar autores e artistas por serem considerados *im.por.tan.tes*, e mais por reconhecimento daquilo que me *punge*, afeta, coloca em movimento: como defendido na pragmática cartográfica, a “importância” é o que o corpo “porta”, carrega consigo, a partir de um encontro (Costa, 2014, p. 73). Do mesmo modo, as categorias são tratadas apenas como suportes provisórios para a compreensão de certas ideias, mas aquilo que de fato importa é o que se pode dizer depois que elas atravessam o corpo e se tornam

singulares. Além disso, a partir da ideia de que as palavras agem, busco manifestar, na tese, assim como faço neste texto, algo dessa performatividade da linguagem: por um lado, incorporando na escrita o que acontece durante a própria escrita e, por outro, criando palavras-performances¹⁰ – que são, igualmente, imagens.

4. Ponto final

Todas chegamos, em algum momento, a este ponto, em que um texto deve terminar. E, embora não goste da ideia de começar e conduzir a pesquisa .no. meio, talvez a proposta de Lancri me sirva, em grande parte, no fim: é no momento de concluir que me percebo, de fato, claudicante; que a pesquisadora fica entre a necessidade de parar e a possibilidade infinita de seguir, articulando o fora e o dentro. Porém, ainda que um ponto final seja necessário, essa separação será sempre impura: a pesquisa não fica encerrada em si mesma, pois realiza constantes conexões com o que está, supostamente, fora de seu escopo. Ou seja, toda pesquisa é sempre, metaforicamente, uma vírgula.

•228

Tratei, aqui, de algumas possibilidades metodológicas ou de pragmáticas da pesquisa *em artes* que pudessem ajudar na compreensão de seus modos de funcionamento particulares, que diferem, em grande parte, daquelas realizadas em outras linhas de investigação e campos do conhecimento. Porém, apresentei maneiras pelas quais me apropriei dessas teorias para incorporá-las em minha pesquisa, de modo que fizessem sentido (e sentir) na poética que a sustenta.

Apesar de compreender que possam existir esforços de sistematização de modelos metodológicos para esse tipo de investigação, buscando uma validação no âmbito universitário, acredito que, em uma pesquisa *em artes*, não apenas os métodos, mas a própria metodologia, enquanto estrutura, devem ser formulados pela própria poética que a movimenta. Isso inclui não apenas os caminhos para a criação de obras de arte, mas também aqueles que dizem respeito à construção de uma tese, que pode, devido à singularidade desse

10 Para se configurar como performance, a palavra precisa ser experienciada; desacomodar o olho, o corpo, pular do papel, afundar na tela, existir enquanto algo mais do que cómodo suporte para um significado. Para maior aprofundamento nessa questão, ver a tese de Camila Alexandrini (2017).

processo de investigação teórico-prático, não condizer com as normas acadêmicas ,

Referências

ALEXANDRINI, Camila. **Palavra-performance**. 188 f. 2017. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós- Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, 2017.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**: nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BOURRIAUD, Nicolas. **Formas de vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

COSTA, Luciano Bedin da. Cartografia: uma outra forma de pesquisar. **Revista Digital do LAV**, Santa Maria, vol. 7, n. 2, p. 65-76, mai./ago. 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia 2. São Paulo: Editora 34, 2011, v. 1.

•229

FARIA, Ernesto (org.). **Dicionário Escolar Latino-Português**. Brasil: Ministério da Educação e Cultura, Departamento Nacional de Educação, 1962.

JERUSALINSKY, Marina. **Adjetivo Feminino**: dicionário de experiências. 3ª ed. São Paulo: Bebel Books, 2023.

JERUSALINSKY, Marina. **Bravas mulheres**: palavras que fazem corpo em uma poética participativa. 2024. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

JERUSALINSKY, Marina. **Guia de Conduta para Mulheres Bravas**. Joinville: Com.tato, 2025.

LANCRI, Jean-Jacques. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. *In*: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002, p. 16-33.

TORRINHA, Francisco. **Dicionário Latino Português**. Porto: Porto Editora, 1942.

Como Citar

Palavras-punctum: deixar-se atingir pela linguagem como método de pesquisa em artes. ouvirOUver, [S. l.], v. 21, n. 2, p. 213–230, [s.d.]. DOI: [10.14393/OUV-v21n2a2025-78656](https://doi.org/10.14393/OUV-v21n2a2025-78656). Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/78656>. Acesso em: 21 fev. 2026.

•230



A revista ouvirOUver está licenciada com uma Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.