



POR UMA PESQUISA À MEIA-LUZ EM CULTURA VISUAL.

Lara Lima Satler
FAV/UFG

Alice Fátima Martins
FAV/UFG

Resumo

Este texto traduz o esforço de compreender alguns aspectos de uma pesquisa em andamento ao buscar respostas para estas questões: de pesquisa estamos tratando? Em que se justifica sua voz discursiva? Como realizá-la em termos metodológicos? Assim, refletiremos sobre as nossas relações, desde o lugar de pesquisadoras, com os sujeitos no campo da pesquisa, a determinação de uma voz de pesquisa advinda desta relação e, por fim, um breve exercício de pesquisa com um aporte metodológico da cultura visual.

Palavras-chave: pesquisa, audiovisual, coletivos

Abstract

This paper is the effort to understand about a search in progress that try to answer these questions: what is about this search? How may we justify its discursive voice? How work with it considering methodological approaches? We will think about the relationship with the subject of the search, the choice about a voice in this search and finally we will do an exercise with the visual culture methodological support.

Keywords: search, video, collectives

1 Nem objetivo, nem subjetivo: um pouco dos dois

Este texto é um fragmento de uma pesquisa em andamento, na qual um dos objetivos é compreender possíveis contribuições de dois coletivos de realização audiovisual para a prática docente universitária. A Garapa e o Sistema Cooperação – Amigos do Cinema são, portanto, dois campos desta investigação, pois ambos são coletivos que se dedicam a estudar e realizar audiovisual simultaneamente. Neste texto partimos das seguintes questões: de pesquisa estamos tratando? Em que se justifica sua voz discursiva? E como discutir os dados de um dos coletivos – a Garapa – em termos metodológicos?

Iniciamos esta reflexão argumentando sobre a indissociabilidade entre objetividade e subjetividade na pesquisa tomando a metáfora da luz e sombra (MARTINS, 2013), a partir das reflexões de Agamben (2009, p. 62) sobre o contemporâneo, definido como “aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Perceber o escuro, na proposta do autor, implica em neutralizar as luzes, aquilo que é mais visível e brilhante. É como se à noite, desligássemos a lâmpada e aos poucos ativássemos a nossa capacidade de ver adaptando nossa visão ao escuro, que tem em si em alguma medida a mistura da luz e da sombra.



A pesquisa em cultura visual no contemporâneo requer a compreensão desta indissociabilidade, que se traduz pelo simultâneo crer e duvidar das próprias certezas no âmbito da investigação, afinal como a luz e a sombra ambas se misturam em algum momento do processo do conhecer (MARTINS, 2013).

Comolli (2008, p. 140), autor/professor/cineasta com o qual esta pesquisa dialoga proximamente, ao tratar desse nosso tempo de espetáculos e paetês, sugere ao/a espectador/a (e aqui adaptamos ao/a pesquisador/a) o crer desacreditando, implicando que “ver passa por não ver tudo”. O que no nosso contexto de pesquisa traduz a opção por ver os pontos obscuros, as incertezas, aquilo que não está claro e que, portanto, afirmamos ser provisório.

Assim, interessa-nos a opção desta pesquisa em estar à meia-luz, abarcando tanto a luz quanto a sombra. Por isso, não investigamos grupos cujas realizações audiovisuais são exibidas em salas de cinema comerciais, tampouco em festivais de cinema ditos de Arte com “A” maiúsculo.

As produções resultantes dos coletivos Garapa e Sistema Cooperação – Amigos do Cinema estão à margem destes dois espaços de circulação, sendo distribuídas ou em *sites* de compartilhamentos de vídeos em formato digital na internet ou em exposições restritas, privadas, mostras temáticas, etc¹.

O entre – nem apenas o eu (por isso nossa opção não privilegiou a primeira pessoa do singular), nem a despersonalização do sujeito (razão pela qual evitei a voz passiva, padrão na literatura científica), mas o ‘nós’ (a primeira pessoa do plural) – exigiu que a voz da pesquisa representasse esse lugar. Ou seja, que o seu discurso científico traduzisse tanto a relação expressa na presença da pesquisadora quanto o diálogo com os sujeitos colaboradores de toda esta empreitada.

Sem esta relação, nada do que está nestas páginas seria possível. Por isso, o foco está no ‘nós’, traduzindo uma relação específica de uma pesquisa determinada. Assim, a pesquisa “Fazeres e saberes coletivos em audiovisual: pesquisando a minha ação docente à luz de experiências audiovisuais em coletivos” problematiza os sentidos e as implicações de aprender a realizar audiovisual experimentando em coletivo.

A leitura de Enseñanza Universal de Jacotot (2008) foi fundamental para vislumbrar a compreensão de ‘aprender’ nesta investigação. O autor propõe um método que compreende o aprender pelo relacionar dos seus conteúdos, que pode ser traduzido pelo processo de associar o que já se sabe com o que se está aprendendo.

¹ Desde que esta pesquisa se iniciou, temos notado uma pequena modificação quanto a esta marginalização, mas sobre este tema trataremos em outro momento.



Mais do que o conjunto do método proposto, interessou-nos o princípio que o guia, a inteligência ou racionalidade que todos os seres humanos naturalmente têm para aprender.

“Todo homem é um animal racional, portanto capaz de captar relações. Quando quer instruir-se, é preciso que compare entre si as coisas que acaba de conhecer e que as compare com as que ainda não conhece”², afirma Jacotot (2008, p. 25). Embora o autor não faça referências diretas a Aristóteles (2004), no Ocidente a este pensador foi atribuída a descrição da natureza humana que como instintiva (portanto, animal), ao mesmo tempo que, também, racional (dotada de razão), a qual nos permite falar e pensar e nos distinguir dos demais animais. É sobre esta natureza humana que Jacotot (2008) fundamenta o princípio orientador de toda a discussão sobre o seu método de aprendizagem.

Segundo Rancière (2008, p. 11), na obra de Jacotot reside uma “potência de subversão” para a atualidade. No entanto, é preciso contextualizá-la para compreendê-la. A proposta da obra é destinada a derrocar uma das mais radicais tiranias sobre os humanos, a que os impedem de se conceberem como seres pensantes.

Jacotot nasceu no século das luzes, momento em que na Europa e especialmente na França, onde vivia, se acreditava que o progresso levaria a humanidade à fase adulta. Neste contexto, o povo iletrado tido por ignorante era considerado infantil, atrasado em relação ao brilho do progresso. Cabia às elites esclarecidas dar-lhe a instrução, como condição para a sua ascensão a uma ordem social moderna.

Durante a Revolução Francesa e o Império Napoleônico, Jacotot ensinou Ciências, Retórica, Matemática e Direito. Com o retorno da monarquia ao país, teve que buscar exílio na Bélgica, esta submetida ao domínio holandês. Pela necessidade de se comunicar com estudantes que não sabiam nada de francês, ele, que não sabia holandês, improvisou um procedimento: pediu aos seus alunos que, a partir de uma edição bilíngue de um clássico literário, buscassem construir aprendizagens. Buscando memorizar, deveriam “lê-lo todo e resumi-lo, utilizando-se apenas das palavras aprendidas no próprio livro” (RANCIÈRE, 2008, p. 13).

O sucesso da experiência o fez refletir sobre o sentido de explicações professorais quando sem elas os alunos, apenas pelo confronto de um texto escrito na língua materna ao de uma nova língua, geraram significativas aprendizagens semânticas e sintáticas. A partir de então, seu empenho residiu em questionar o

²Todas as traduções nesta reflexão são livres.



sentido de um ensino centralizado em explicações expositivas, argumentando que elas apenas serviriam como reforço a uma subtendida incapacidade do aluno para encontrar seus próprios métodos de aprendizado de modo a manter o fosso entre quem sabe e os ignorantes.

Resumidamente, seu método centra-se no esforço de levar o aluno a perceber as trocas simbólicas que ocorrem ao seu redor a fim de apropriar-se delas para se fazer compreender no mundo em que vive. Isso ocorre por meio de observação, escuta, comparação, repetição e improvisação. Para ele, todos estes itens podem ser aprimorados, mas já são praticados em alguma medida pelo animal racional. Desse modo, seu método fundamenta-se na crítica a um sistema educacional que hierarquiza não apenas professor e aluno, mas também o homem de erudição e ciência em relação ao empírico, que, supostamente ocupado com a rotina cotidiana, não teria capacidade de desempenhar atividades tidas como superiores, tais como a reflexão, no sentido da contemplação.

Veremos nesta investigação que a dicotomia entre o pensar e o fazer audiovisual, entre o teórico e o prático se instala até hoje nesta suposta desigualdade, que Jacotot (2008) insistiu em criticar. Isso exige de nós perceber que tanto o audiovisual quanto as suas aprendizagens estão dentro da cultura e não acima dela, implicando que ambos lidem com as incoerências, hierarquias e disputas próprias do campo social.

Mas por que vincular esta pesquisa ao campo de estudos da educação da cultura visual? No campo de estudos alcunhado de cultura visual, encontramos autores com os quais o diálogo tem se mostrado profícuo para pensarmos as imagens audiovisuais como artefatos culturais. Mas o que isso significa?

A partir de Dias (2008) compreendemos a cultura visual como um campo emergente de estudos e pesquisa transdisciplinar e transmetodológico interessado em todos os artefatos, tecnologias e instituições da representação visual, sem fazer distinção entre arte erudita e arte popular. Trazendo para a pesquisa em discussão, nos interessa abarcar todos os produtos audiovisuais, sem classificá-los por meio de hierarquizações que supervalorize o cinema de arte ou subestime o de entretenimento.

Essa dicotomia não serve à nossa pesquisa, pois nos impede de ver outras produções audiovisuais, que têm sido feitas à margem de ambas ou até com um pouco das duas características. Acreditamos que os coletivos artísticos Sistema Cooperação – Amigos do Cinema e Garapa se encontram exatamente neste entre, em termos de interesses e modos de produção, linguagem e circulação.



Rose (2001) nos sugere que, ao estudarmos sobre imagens, definamos de que âmbito trataremos quanto à sua construção de sentido: se da produção das imagens, se da própria imagem ou da audiência. A autora nos sugere ainda que tais definições dialoguem com ainda outras três modalidades de discutir sobre as imagens. Elas podem ser pensadas a partir da tecnologia utilizada para ser realizada, da sua composição ou das relações sociais que as envolvem.

Assim, nos interessa pensar o audiovisual destes coletivos no âmbito da sua produção em diálogo com as relações sociais, econômicas e políticas, instituições e práticas que envolvem tais imagens e através das quais elas são vistas e usadas. Para tanto, faremos agora um breve exercício na tentativa de explicitar o modo como tais perspectivas e modalidades se entrelaçam na pesquisa.

2 A produção audiovisual e o social no projeto Correspondências



Figura 1: Cartaz de divulgação do Projeto Correspondências (Autoria Garapa, 2013c)

A imagem acima é um cartaz de divulgação do projeto Correspondências. Por meio dele oficinas foram oferecidas gratuitamente a doze participantes, para cada uma das cinco capitais estaduais envolvidas (totalizando sessenta vagas): Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Rio Branco e São Paulo, no ano de 2013.

Faremos uma breve discussão sobre a produção das imagens audiovisuais originadas neste projeto, buscando compreender o que elas são, como foram produzidas e por quais razões. Consultando entrevistas realizadas com os participantes e o responsável pelo coletivo proponente do projeto, bem como documentos sobre o mesmo, disponíveis no seu site, analisamos a produção destas imagens buscando o diálogo com as relações sociais, econômicas e políticas, instituições e práticas que as envolvem e por meio das quais elas podem ser vistas e usadas.



O projeto Correspondências³ foi proposto pela Garapa, uma espécie de produtora situada na capital paulista, que se autodefine como “um espaço de criação coletiva” (GARAPA, 2015). Mas no que implica tal definição na produção das suas imagens audiovisuais? Se as imagens audiovisuais, em geral, costumam ser produzidas por equipes, o que difere sua realização em um coletivo? E ainda quais práticas singularizam a produção de imagens audiovisuais advirem de um espaço de criação coletiva?

Stimson e Sholette (2007, p.10) apresentam que “a coletivização da produção artística não é novidade”, mas ela

é uma ocorrência que parece não ter vida ideológica após o período pós-guerra, não ter ismos para se sustentar como um empreendimento vivo, não ter literatura crítica para lhe dar orgulho de ter um lugar na história.

Em contrapartida, afirmam que o moderno coletivismo artístico anterior ao pós-guerra estava vinculado ao comunismo como um ideal, que ao falhar teria deixado poucas escolhas a não ser distanciar-se de grandes ismos. Seria ingênuo, acrescentam, pensar que o coletivismo atrelado a grandes ideais sucumbiu, contudo, a obra busca refletir sobre as redefinições que coletivos artísticos buscaram em termos de significados, propósitos, formas de vitalidade política que tenham impacto em sua própria concepção de arte, tendo em vista este passado.

No Brasil, Hollanda (2013) afirma que,

Os coletivos, que se propagam em proporção geométrica pelo Brasil, trazem um plus de novidade. Os coletivos não se configuram por seus integrantes e sim por determinadas ações, agindo sempre num contexto de intervenção pública. Os coletivos também não são cooperativas, não são grupos, não têm número de participantes determinado, nem podem ser caracterizados como movimentos artísticos. Sua forma de organização é independente e, para cada ação ou conjunto de ações, os coletivos buscam patrocínio, oferecendo cursos, vendendo trabalhos ou realizando serviços como ilustração, design, vídeo etc. Esta autogestão elimina, portanto, a figura do curador, personagem cujos poderes seletivos e decisórios cresceram muito nos últimos 20 anos, adquirindo uma função de autoridade centralizadora no sistema das artes.

Quando a autora nega a nomeação de grupo ou de cooperativa aos coletivos dos dias atuais está considerando a mobilidade e a agilidade em que seus membros se organizam em torno de projetos curtos ou ações pontuais. Por exemplo, hoje um artista participa de um projeto em um Coletivo X e amanhã pode participar em um

³ Para saber mais sobre o projeto, suas características e o coletivo Garapa, conferir a discussão apresentada por Satler e Martins (2014).



Coletivo Y e posteriormente ainda voltar a se envolver com outros projetos no primeiro. Esta flexibilidade das relações entre os membros é que leva a autora a diferenciar os coletivos de hoje de grupos e cooperativas da década de 1970.

Desse modo, ela os caracteriza não pelos membros do grupo, mas pelas suas ações. São estas ações que geram, em sua opinião, a organização de um coletivo na atualidade. Por isso, ela qualifica a organização deles como rizomática e nômade. No projeto Correspondências, a Garapa, como coletivo promotor, viajou por cinco capitais para produzir imagens audiovisuais com os participantes e sobre estas cidades.

Argumentamos que tal nomadismo gerou espontaneamente um coletivo em cada uma das cinco cidades, pois embora a Garapa propusesse eixos norteadores, o tema era único e o formato era “um documentário coletivo” (vide figura 1) para todo o projeto, cada agrupamento pode dar um direcionamento próprio para a produção das suas imagens. O que implicou na transformação do formato de um documentário (longametragem) para vinte microdocumentários.

Mas observamos que isso só ocorreu no desenrolar do projeto. E porque a riqueza da experimentação peculiar a cada agrupamento foi posta em primeiro plano em detrimento de um planejamento prévio referente ao tema único e ao formato final das imagens. O ônus de não construir um documentário em rede como proposto inicialmente só pode ser custeado por uma relativa independência institucional que a Garapa defende ao se definir como coletivo.

Rosas(2013)argumentaqueaatuaçãoforadosmeiosculturaisinstitucionalizados, os quais validam algo como Arte com “A” maiúsculo tais como museus, galerias e, neste caso incluímos festivais de vídeo e cinema, é um ponto de partida para se entender a produção de imagens de coletivos. Dado que a circulação das imagens audiovisuais produzidas dentro do projeto Correspondências contou com plataforma do próprio site do projeto (GARAPA, 2013b) e com o Vimeo (GARAPA, 2013a)⁴, uma rede virtual de compartilhamento de vídeos, as instituições tradicionais que validariam as suas imagens em cinema de Arte, com “A” maiúsculo, importa bem pouco.

Em parte porque se autointitulam coletivo, mas também porque o Correspondências, enquanto projeto já tinha sido validado por uma instituição, a Fundação Nacional de Artes (Funarte) por meio do apoio financeiro para sua realização, concedido pelo programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais, na sua nona edição.

⁴ Os vinte microdocumentários foram disponibilizados, por um período de tempo, na plataforma Vimeo que traz a atuação do coletivo em formação. Durante a escrita deste texto, os vídeos não estavam mais disponíveis.



Desse modo ambíguo, as imagens audiovisuais produzidas dentro do projeto estão validadas. Se por um lado, definir-se como coletivo pode significar uma relativa independência das instituições que as validem, por outro elas já estão previamente validadas. E mesmo que não circulem em museus, galerias ou festivais de cinema e vídeo, elas puderam ser acessadas pelas redes digitais.

Assim, voltando ao que nos propõe o cartaz da figura 1, a produção destas imagens audiovisuais se deu em rede, isto é, foi originada a partir do encontro do coletivo Garapa com os participantes das cinco cidades *in loco*, presencialmente. Mas não só isso. O termo rede tem duplo sentido, sugere ainda que não só a circulação, mas também a produção destas imagens se utilizou da rede mundial de computadores, a internet.

Por meio de plataformas de redes sociais como Facebook, Tumblr e o espaço institucional do site do próprio coletivo, o Garapa Lab, a produção destas imagens se iniciou pelo estabelecimento de relações entre todos os cerca de setenta participantes (os sessenta selecionados, os membros da Garapa e ainda outros parceiros locais, como produtoras colaboradoras).

Hollanda (2013) ressalta que os coletivos artísticos utilizam de uma comunicação intensa por meio de sites de serviço de redes sociais e *blogs*, que podem ser utilizados como espaços de troca de informação, interação e produção de conhecimento. Para a autora, os coletivos artísticos contemporâneos caracterizam-se pela autogestão, descentralização, flexibilidade das relações, articulação situacional e por agirem intervindo no espaço público.

Nem apenas móvel, nem apenas fixo, Mesquita (2008, p. 22) observa que desde os anos de 1990, no Brasil, os coletivos artísticos têm se organizado de diversos modos e a partir de distintos objetivos, por isso, afirma “temos a existência de alguns coletivos trabalhando em conjunto há mais de dez anos, assim como agrupamentos efêmeros e temporários”.

Assim, estabelecendo um diálogo das suas relações sociais com a produção das imagens no projeto Correspondências, podemos constatar que o coletivo Garapa, com três membros fixos trabalhando juntos desde 2008, de modo nômade e rizomático, se configura em outros cinco coletivos distintos (um em cada cidade onde o projeto esteve) e neles produzem imagens audiovisuais pautadas, ao seu modo, por uma autogestão, descentralização, flexibilidade das relações. Embora todos estes temas demandem discussões próprias e sobre alguns já tratamos, Mariano (2013), um dos participantes do projeto em Goiânia, trouxe o seguinte relato:



A primeira coisa que eles mandaram foi o email de acesso, de aceite, né? Depois, alguns dias depois, eles pediram para a gente fazer esse Tumblr porque a maior parte das coisas ia ser tratada por lá, sabe? Era para todos terem feito, sabe, porque eles mandavam, as referências que eles... eles mandaram acho que quatro referências, só que era bem aberto, inclusive... as pessoas de todos os estados, eram cinco estados!? Cinco: Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Rio Branco e São Paulo. A gente podia mandar referência também, inclusive um rapaz mandou a referência de uma roda... daquele programa Roda Viva, que a discussão era Mobilidade Urbana, né? Então foi um negócio que acrescentou muito assim, pelo menos para mim, pontos de vista diferentes assim do que eu pensava.

3 Para se continuar a pensar entre a luz e a sombra...

A opção desta pesquisa pelo entre a luz e sombra implica que ela nem está focada nos processos de assujeitamento ou na maneira como as pesquisadoras se percebiam *sujeitos* no campo, nem em uma suposta objetividade dos dados, mas buscando um diálogo contínuo entre ambos para a produção do conhecimento.

Desse modo, a opção pelo 'nós' como voz do discurso científico aqui pronunciado não significa uma suposta distância necessária entre sujeito e objeto para que o conhecimento seja válido. Ao contrário, significa o reconhecimento de que esta relação entre eu e o outro, por mais conflituosa e tensionada que seja, produz vivências, experiências e aprendizagens apenas possíveis em conjunto. Assim, a voz pela qual esta pesquisa se pronuncia é orientada pelo seu interesse em aprender e realizar audiovisual em coletivo, isto é, incluindo o eu e o outro neste processo.

Assim, o eu e o outro, a ficção experimental e o documentário, o refletir e o realizar experimentos audiovisuais são para esta pesquisa três variáveis com as quais pretendemos balizar as análises e interpretações dos dados. Em outras palavras, elas podem ser distribuídas em 1) aprender a realizar audiovisual; 2) experimentando; 3) em coletivo. Interessa-nos os processos envolvidos nestas três variáveis em detrimento de apenas nos focar em aprendizagens sobre análises fílmicas.

Longe de buscar um método para uso de docentes que ensinam Produção Audiovisual, esta investigação questiona a compreensão do ensinar como um repassar de técnicas de realização, preferindo ao invés dela o experimentar a fim de proporcionar ao grupo que o vivenciou descobrir seu próprio modo de produzir e, além disso, de aprender como descobri-lo continuamente.

O foco da pesquisa é, portanto, voltado ao processo de realizar e aprender de agrupamentos que experimentam o audiovisual coletivamente. Quais características constituem agrupamentos em coletivos? Em que se diferenciam seus métodos de realizar audiovisual daqueles de equipes de realizadores que não se denominam



coletivos? E finalmente quais aprendizagens os agrupamentos vivenciam ao experimentar a realização audiovisual em coletivo?

Sabemos que este texto não foi suficiente para pensar todas estas perguntas, mas nos serviu como exercício para traçar caminhos que nos sinalizem algumas respostas. Concordando com Comolli (2008) o que vimos não foi tudo, precisando ser revisto, recomposto, repensado continuamente. Mas também não poderia ter sido, afinal, tanto o excesso de luz quanto sua total ausência podem nos cegar.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó, SC: 2009, 92p.

ARISTÓTELES. **Aristóteles – Poética – Organon - Política**. São Paulo: Nova Cultural, 2004, 316p.

DIAS, Belidson. Pré-acoitamentos: os locais da arte/educação e da cultura visual. In: MARTINS, Raimundo (Org.). **Visualidade e educação**. Goiânia: Funate, 2008, p. 37-56.

COMOLLI, Jean-Louis. **Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008, 374 p.

FEHLAUER, Paulo. **Entrevista concedida a Lara Lima Satler**. São Paulo. 11.dez.2013a.

GARAPA. **Quem somos**. Disponível em: < <http://www.garapa.org/>>. Acesso em: 11.mar.2015.

GARAPA. **Garapa Lab**: 2013a. Disponível em: <<https://vimeo.com/channels/garapalab>>. Acesso em: 18.nov.2014.

GARAPA. **Correspondências**, 2013b. Disponível em: <<http://www.garapa.org/correspondencias/#home>>. Acesso em: 18.nov.2014.

GARAPA. **Cartaz**, 2013c. Disponível em: <<http://www.garapa.org/correspondencias/#home>>. Acesso em: 18.nov.2014.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Coletivos**. (Artigo publicado em 10.set.2013). Disponível em: < <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/coletivos/>. Acesso em: 06.jan.2014.

JACOTOT, Joseph. **Enseñanza Universal – Lengua Materna**. Bueno Aires: Cactus, 2008. 316 p.

MARIANO, L. S. **Entrevista concedida a Lara Lima Satler**. Goiânia. 12.nov.2013.



MARTINS, Alice Fátima. Algumas frestas de luz, zonas de penumbra: densas sombras sobre pesquisas em contextos educativos e suas visualidades. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Orgs.). **Processos e práticas de pesquisa em cultura visual e educação**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013, p. 181-199.

MESQUITA, A. L. **Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)**. São Paulo, 2008. 429 p. Dissertação (Mestrado em História). Departamento de História da Universidade de São Paulo.

RANCIÈRE, Jacques. La lengua de la emancipación. In: JACOTOT, Joseph. **Enseñanza Universal – Lengua Materna**. Bueno Aires: Cactus, 2008, p.11-22.

ROSAS, Ricardo. **Notas sobre o coletivismo artístico no Brasil**. Revista Trópico, UOL, 2013. Disponível em:< <http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/2578,1.shl>>. Acesso em: 11.mar.2015

ROSE, Gillian. **Visual methodologies**. London: Sage Publications, 2001, 229p.

SATLER, Lara Lima; MARTINS, Alice Fátima. Jogar fagulhas de produção coletiva em rede. In: Rocha, C et al (Orgs.). **Anais do III Simpósio Internacional de Inovação em Mídias Interativas**. Goiânia, 2014. Disponível em:< http://siimi.medialab.ufg.br/wp-content/uploads/2014/04/11_jogar_fagulhas.pdf>. Acesso em: 11.mar.2015.

STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (Orgs.). **Collectism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2007, 312 p.

Minicurrículos

Lara é doutoranda em Arte e Cultura Visual (FAV/UFG). Professora na Universidade Federal de Goiás (UFG), na Faculdade de Comunicação e Informação (FIC), onde ministra as disciplinas Teorias da Imagem I e II e participa do grupo de pesquisa Cultura Visual e Educação (PPCACV/FAV/UFG/ Cnpq). Email: satlerlara@gmail.com

Alice é pós-Doutora em Estudos Culturais (PACC/UFRJ), Doutora em Sociologia (UnB). Professora na Faculdade de Artes Visuais (FAV/ UFG), no curso de Licenciatura em Artes Visuais, e no PPG em Arte e Cultura Visual. Autora dos livros *Catadores de Sucata da Indústria Cultural*, pela Editora da UFG (2013) e *Saudades do Futuro: a ficção científica no cinema e o imaginário social sobre o devir*, pela Editora da UnB (2013). Email: profalice2fm@gmail.com