

Arte Comentada

Jeanine Mafra Migliorini
(Organizadora)

 **Atena**
Editora

Ano 2018

Jeanine Mafra Migliorini

(Organizadora)

Arte Comentada

Atena Editora
2019

2019 by Atena Editora

Copyright © da Atena Editora

Editora Chefe: Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Diagramação e Edição de Arte: Geraldo Alves e Lorena Prestes

Revisão: Os autores

Conselho Editorial

- Prof. Dr. Alan Mario Zuffo – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Álvaro Augusto de Borba Barreto – Universidade Federal de Pelotas
Prof. Dr. Antonio Carlos Frasson – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Antonio Isidro-Filho – Universidade de Brasília
Profª Drª Cristina Gaio – Universidade de Lisboa
Prof. Dr. Constantino Ribeiro de Oliveira Junior – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Daiane Garabeli Trojan – Universidade Norte do Paraná
Prof. Dr. Darllan Collins da Cunha e Silva – Universidade Estadual Paulista
Profª Drª Deusilene Souza Vieira Dall’Acqua – Universidade Federal de Rondônia
Prof. Dr. Eloi Rufato Junior – Universidade Tecnológica Federal do Paraná
Prof. Dr. Fábio Steiner – Universidade Estadual de Mato Grosso do Sul
Prof. Dr. Gianfábio Pimentel Franco – Universidade Federal de Santa Maria
Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná
Profª Drª Girlene Santos de Souza – Universidade Federal do Recôncavo da Bahia
Profª Drª Ivone Goulart Lopes – Istituto Internazionele delle Figlie de Maria Ausiliatrice
Profª Drª Juliane Sant’Ana Bento – Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Prof. Dr. Julio Candido de Meirelles Junior – Universidade Federal Fluminense
Prof. Dr. Jorge González Aguilera – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul
Profª Drª Lina Maria Gonçalves – Universidade Federal do Tocantins
Profª Drª Natiéli Piovesan – Instituto Federal do Rio Grande do Norte
Profª Drª Paola Andressa Scortegagna – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Profª Drª Raissa Rachel Salustriano da Silva Matos – Universidade Federal do Maranhão
Prof. Dr. Ronilson Freitas de Souza – Universidade do Estado do Pará
Prof. Dr. Takeshy Tachizawa – Faculdade de Campo Limpo Paulista
Prof. Dr. Urandi João Rodrigues Junior – Universidade Federal do Oeste do Pará
Prof. Dr. Valdemar Antonio Paffaro Junior – Universidade Federal de Alfenas
Profª Drª Vanessa Bordin Viera – Universidade Federal de Campina Grande
Profª Drª Vanessa Lima Gonçalves – Universidade Estadual de Ponta Grossa
Prof. Dr. Willian Douglas Guilherme – Universidade Federal do Tocantins

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

A786 Arte comentada [recurso eletrônico] / Organizadora Jeanine Mafra Migliorini. – Ponta Grossa (PR): Atena Editora, 2019. – (Arte Comentada; v.1)

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

Inclui bibliografia

ISBN 978-85-7247-057-5

DOI 10.22533/at.ed.575191801

1. Arte – Crítica e interpretação. 2. Arte – Filosofia. I. Migliorini, Jeanine Mafra. II. Série.

CDD 707

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores.

2019

Permitido o download da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

www.atenaeditora.com.br

APRESENTAÇÃO

Arte é um vocábulo carregado de significado, em cima dele existem muitos discursos, ao mesmo tempo que abre leques de possibilidades de entendimento, restringe a compreensão por parte da maioria. Afinal sempre procuramos a resposta certa, fechada, para as questões, e isso não será encontrado na arte. Existem sim conceitos e respostas para ela, mas não um único significado, são caminhos que nos levam a reflexões que enriquecem ainda mais esse discurso.

O que é arte? Este é um questionamento que perpassa os séculos e mantém-se atual, afinal arte é reflexo da sociedade, que está em constante mudança. Arte é resultado da sociedade, e por isso se ressignifica, muda de sentido e de função. Neste momento histórico muitas linguagens artísticas se apresentam como forma de expressão, novas formas de arte que trazem à tona representações, questionamentos, ampliam a abrangência e muitas vezes desmistificam que a arte se volta apenas para uma elite a que ela tem acesso.

Outra grande influência na arte é a própria tecnologia, que além de possibilitar novas linguagens auxiliam na propagação da produção artística atual e histórica. O acesso a arte se torna mais possível, e esse conhecimento cria novos artistas, permitindo assim um círculo virtuoso de produção e conhecimento.

Apresentam-se aqui discussões acerca da arte nas suas mais variadas linguagens, e sua compreensão: a arte é única e individual, seu entendimento depende do repertório, da vivência de cada um, e esses múltiplos olhares complementam a obra.

Discute-se a função social da arte, seu papel como crítica social e o impacto dessa crítica, e apresenta a necessidade de se classificar essas linguagens, como se faz nas ciências exatas. Esse universo amplo permite que se englobem as discussões sobre os sons da cidade, as performances, a dança, as imagens. Percorrendo este caminho chega o momento de o cinema entrar neste debate, além dos movimentos coletivos de arte, finalizando com a imagem, uma vasta discussão sobre suas funções, sua estética, sua função.

Tão ampla como a temática deste livro, essa discussão não se encerra, ela busca respostas e novos caminhos de que podem ser seguidos por pesquisadores, curiosos, estudantes. Quem mergulha neste universo em busca de respostas, acaba encontrando mais perguntas.

Boa leitura! Trace seus caminhos, suas interpretações, suas impressões, e que elas lhe proporcionem muitas reflexões!

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1	7
JANELAS MÚLTIPLAS, JANELAS DO OLHO, ESPÍRITO DA ALMA, ESPELHO DO MUNDO.	
Sandra Makowiecky	
DOI 10.22533/at.ed.5751918011	
CAPÍTULO 2	20
COLETIVO ANDORINHA: UM ANO DE EXISTÊNCIA, DE RESISTÊNCIA, DE POLÍTICA, DE ARTE, DE EDUCAÇÃO	
Samara Azevedo de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.5751918012	
CAPÍTULO 3	28
AS ARTISTAS NO INÍCIO DO SÉCULO NO RIO GRANDE DO SUL E A CRÍTICA DE ARTE	
Ursula Rosa da Silva	
DOI 10.22533/at.ed.5751918013	
CAPÍTULO 4	29
TANTO FAZ SE É PERFORMANCE OU NÃO	
Natasha de Albuquerque	
Maria Beatriz de Medeiros	
DOI 10.22533/at.ed.5751918014	
CAPÍTULO 5	41
ENTRE JANELAS E PESSOAS: EM BUSCA DE UMA ESCUTA CIDADINA	
Thais Rodrigues Oliveira Sainy Coelho	
Borges Veloso	
DOI 10.22533/at.ed.5751918015	
CAPÍTULO 6	55
A ARTE DO CORPO PERFORMÁTICO MEDIADO PELA TELA DO CINEMA DOCUMENTAL: AS FORMAS-FENDAS DO OLHAR NA(DA) DANÇA	
Cristiane Wosniak	
DOI 10.22533/at.ed.5751918016	
CAPÍTULO 7	69
MEMÓRIA EM DIÁRIOS DE VIDEOGRAMAS – UM DIÁLOGO ENTRE A RETOMADA DE IMAGENS DE ARQUIVO PROPOSTA POR JONAS MEKAS E HARUN FAROCKI	
Guilherme Bento de Faria Lima	
Monica Rodrigues Klemz	
DOI 10.22533/at.ed.5751918017	
CAPÍTULO 8	80
“SOMBRA DO PASSADO”: O PERDÃO EM BUSCA PELA VERDADE E RECONCILIAÇÃO	
Alessandro Galletti	
Ricardo Vilariço Ferreira Pinto	
DOI 10.22533/at.ed.5751918018	

CAPÍTULO 9	94
DISPOSITIVO E COLETIVOS ARTÍSTICOS: UMA METODOLOGIA DE NARRAR O ENCONTRO	
Lara Lima Satler	
Lisandro Magalhães Nogueira	
DOI 10.22533/at.ed.5751918019	
CAPÍTULO 10	109
PRODUÇÃO DE SENTIDOS E (RE) SIGNIFICAÇÃO NA HISTÓRIA A PARTIR DO MOVIMENTO BLACKFACE	
Daiany Bonácio	
Giuliano Mattos	
Viviane Dias Ennes	
DOI 10.22533/at.ed.57519180110	
CAPÍTULO 11	125
DA LEMBRANÇA AO SONHO: ANÁLISE FÍLMICA DE “A DANÇA DA REALIDADE”, DE ALEJANDRO JODOROWSKY.	
Ana Carolina Ribeiro	
DOI 10.22533/at.ed.57519180111	
CAPÍTULO 12	134
BREVES APONTAMENTOS SOBRE O ONÍRICO, OU UMA PRIMEIRA IMERSÃO NAS IMAGENS SEM LUZ	
Carlos de Azambuja Rodrigues	
DOI 10.22533/at.ed.57519180112	
CAPÍTULO 13	142
IMAGENS SENDO IMAGENS: REFLEXÕES DE UM CAMPO DE LUTA, RESISTÊNCIA E PODER.	
Patrícia Quitero Rosenzweig	
Rosa Maria Berardo	
DOI 10.22533/at.ed.57519180113	
CAPÍTULO 14	158
QUESTÕES ESTÉTICAS DAS MÍDIAS: LATITUDES COMO EXEMPLO TRANSMIDIÁTICO	
Vanessa de Cassia Witzki Colatusso.	
DOI 10.22533/at.ed.57519180114	
CAPÍTULO 15	169
IMAGEM E MEMÓRIA: A CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA A PARTIR DO ARQUIVO DO FOTÓGRAFO PROFISSIONAL	
Thiago Guimarães Azevedo	
DOI 10.22533/at.ed.57519180115	
CAPÍTULO 16	177
OS PIONEIROS DA FOTOGRAFIA EM PONTA GROSSA: UMA ANÁLISE DO JORNAL O PROGRESSO E CASA DA MEMÓRIA	
Tais Maria Ferreira	
Carlos Alberto de Souza	
DOI 10.22533/at.ed.57519180116	
SOBRE A ORGANIZADORA	189

DISPOSITIVO E COLETIVOS ARTÍSTICOS: UMA METODOLOGIA DE NARRAR O ENCONTRO

Lara Lima Satler

Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, Goiás

Lisandro Magalhães Nogueira

Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais, Goiânia, Goiás

RESUMO: Neste texto investigaremos a Garapa, especificamente na realização do projeto de sua autoria intitulado Correspondências. Objetivamos analisar as metodologias adotadas para realização audiovisual neste projeto. Neste sentido, quais as estratégias narrativas da produção audiovisual realizada por quem se afirma coletivo artístico? A metodologia utilizada para a construção desta reflexão foi a pesquisa bibliográfica, a entrevista em profundidade e análise de imagens em movimento. Como resultados, pretendemos contribuir com o debate sobre o fenômeno contemporâneo de realizar audiovisual em agrupamentos que, devido aos seus modos de fazer, se autodenominam coletivos.

PALAVRAS-CHAVE: coletivismo, dispositivo, metodologia

ABSTRACT: In this text we will investigate the Garapa, specifically in the realization of the project

of his authorship entitled Correspondence. We aim to analyze the methodologies adopted for audiovisual realization in this project. In this sense, what are the narrative strategies of the audiovisual production performed by those who claim artistic collective? The methodology used to construct this reflection was the bibliographical research, the in-depth interview and the analysis of moving images. As a result, we intend to contribute to the debate about the contemporary phenomenon of performing audiovisual in groups that, due to their ways of doing, call themselves collective.

KEYWORDS: collectivism, strategies, methodology

1 | INTRODUÇÃO

Neste texto, investigaremos a Garapa, especificamente na realização do projeto de sua autoria intitulado Correspondências (GARAPA, 2013b, 2013c, 2013d, 2013f). Objetivamos analisar as metodologias adotadas para realização documental neste projeto. Neste sentido, quais as estratégias narrativas da produção de um grupo que se afirma coletivo artístico?

A metodologia utilizada para a construção desta reflexão foi a pesquisa bibliográfica (STUMPF, 2005), a entrevista em profundidade

(DUARTE, 2005), análise de imagens em movimento (ROSE, 2002), bem como normatização do texto (ISKANDAR, 2010). A fim de compreender sobre o fenômeno contemporâneo de realização audiovisual em coletivo, buscamos compreender sobre como se constituem, como se organizam e a partir de quais motivações. Como resultados, pretendemos contribuir com o debate sobre o fenômeno contemporâneo de realizar audiovisual em agrupamentos que, devido aos seus modos de fazer, se autodenominam coletivos.

2 | COLETIVISMO ARTÍSTICO EM DESTAQUE

Crusco (2013, p. 94) ao fazer uma retrospectiva sobre o debate público brasileiro em 2013 argumenta que os coletivos, “grupos de pessoas que se unem em prol de um objetivo comum, seja ele político, artístico ou puramente profissional”, se destacam. Apresenta ainda que conceitos como horizontalidade das relações, trabalho coletivo, ambiente compartilhado, autogestão, descentralização das decisões, flexibilidade, mobilidade, nomadismo são utilizados com alguma recorrência por grupos que se autodenominam coletivos.

Em termos históricos, Stimson e Sholette (2007, p. 3) alertam para o fato de que a coletivização na arte não é uma novidade, mas “é apenas o renascimento intenso, o ressurgimento dos fantasmas do passado, uma retomada de oportunidades e velhas batalhas”. Os organizadores do livro *Collectivism after Modernism – The Art of Social Imagination After 1945* (2007), contudo, propõem uma periodização histórica que serviria para analisar os coletivos atuais de acordo com suas diferentes ambições em relação ao coletivismo anterior à Segunda Guerra Mundial. Se nesta época as formas de voz coletivas falavam em nome de uma nação ou classe ou ainda da humanidade, os coletivos posteriores a ela renascem sob um diferente fetiche: a virada cultural.

Os autores argumentam que a virada cultural é originária de um período de guerra não declarada oficialmente entre capitalismo e socialismo, ou seja, entre o fim da Segunda Guerra Mundial, 1945, e a queda do Muro de Berlim, representando o fim da Guerra Fria, 1989. Apresentam que desde este período a cultura gradualmente adquire um peso político e reciprocamente a política assume um tom cultural.

Da luta dos direitos civis graficamente representados na revista *Life* aos *slogans* de Maio de 1968 inspirados nos Surrealistas, da emergência da Nova Esquerda ela mesma renascendo da contracultura a uma variedade de transformações e contradições compõem-se a virada cultural, que reorganiza a vida diária e as lutas das classes subalternas. (STIMSON; SHOLETTE, 2007, p. 9)

Alegam ainda que entre estas duas datas, modos coletivos de trabalho e associações artísticas sofriam rotineiras denúncias e represálias diretas ou indiretas de campanhas anticomunistas e pressões conservadoras, como ocorreu com The Artists League e Artistis Equity. Fundada em 1947, a Artistis Equity Association (AEA) foi criada para proteger a condição econômica de artistas norte-americanos que viveram

nos EUA durante a guerra e, na medida do possível, apoiá-los no período pós-guerra. Sokol (1999) afirma ser difícil perceber a pouca atenção que foi dada às condições econômicas dos artistas norte-americanos num período em que mercado da arte se aquecia, os museus de arte contemporânea expunham obras e a vida destes artistas e os jornais das cidades cobriam estas exposições.

Contudo, o apoio governamental a estes artistas tinha desaparecido durante a Grande Depressão e os primeiros anos da Segunda Guerra Mundial. Além disso, os colecionadores de arte se voltaram para o mercado Europeu e para obras de artistas com reputação internacional e também no período imediato do pós-guerra, organizações artísticas eram vistas com desconfiança por críticos e políticos conservadores, primeiro devido a uma antipatia ao ativismo de grupos como o Artists' Union, segundo por causa da mentalidade conspiratória desenvolvida durante a Guerra Fria. É neste contexto que surge a AEA.

Também nas ficções cinematográficas hollywoodianas do período supracitado o pânico era expresso através de narrativas conspiratórias, infiltrações comunistas e invasões alienígenas. Seed (1999) argumenta que a Guerra Fria foi uma metáfora. O autor relata que o termo geralmente datado do discurso proferido por Bernard Baruch em 1947 e depois popularizado pelo jornalista Walter Lippmann, já tinha sido usado em 1945 por George Orwell em seu artigo *You and The Atom Bomb* no qual previu uma situação de paralisia armada, de hostilidade nunca antes vista entre combatentes governamentais.

Ao examinar discursos de políticos norte-americanos, o autor argumenta que a percepção deles sobre a Guerra Fria era estruturada por meio de metáforas como a que associou a União Soviética a predadores perigosos. Muitas destas metáforas tornaram-se narrativas cinematográficas. Ele cita o filme *Them!* (Gordon Douglas, 1954), traduzido como *O mundo em perigo*, argumentando que sua dupla metáfora - formigas como monstros e formigas como pessoas - foi utilizada para dramatizar o medo de um imprevisível ataque Comunista por meio de armas químicas e radioatividade

Mas se especialmente nos Estados Unidos foi levantado uma bandeira de perseguição contra o coletivismo artístico, também lá ele reemergiu da cultura marcado pelo compartilhar das experiências, pelo desejo de falar em uma voz coletiva, possibilitando rupturas ao dar lugar a questionamentos sobre cristalizadas narrativas sociais.

Stimson e Sholette (2007) argumentam que sob a égide de uma virada cultural, o coletivismo artístico após a Segunda Guerra Mundial raramente interessa-se por uma unidade como a singularidade de vanguarda, pois sua aspiração é, ao invés de lutar contra a inevitável heterogeneidade, abarcá-la. Argumentam ainda que o coletivismo depois do modernismo está organizado em redes de grupos artísticos informais, que com independência política e ativista se volta para o mercado do espetáculo, tentando usar sua rede de significação e distribuição para intervir no mundo da cultura de massa.

Drew (2007) acrescenta a esta discussão o recorte do coletivismo na videoarte,

buscando outros caminhos para observar sua origem como expressão artística e exemplificando como alguns coletivos de vídeo ficaram à margem da história devido às rígidas fronteiras estabelecidas pela crítica e historiadores. Não nos interessa resumir aqui sua reflexão, mas aproveitá-la como referência para coletivos que se utilizam do audiovisual nos dias atuais.

Muitos críticos de arte, curadores, e outras autoridades da arte mundial têm se fixado na forma e frequentemente ignoram o trabalho fundamentado no conteúdo ou no contexto. Do mesmo modo, eles tendem a repudiar trabalhos classificados como arte política ou não arte, como a arte que está focada em questões sociais ou a arte que está situada na esfera pública, que é também despersonalizada e menos individualizada e, então, menos inerente a aprovação e comercialização e ao estereótipo de arte sensível e criativa. [...] Movimentos artísticos como o Surrealismo e o Dadaísmo, movimentos muitas vezes falsamente aprovados pelo *establishment* da arte, eram interessados em tais questões como outros movimentos culturais que exigiram a fusão da vida cotidiana com a expressão artística, como os Situacionistas, os Beats, os Diggers e os Hippies. Muitos coletivos de vídeo continuam a trabalhar inspirados pela tradição iniciada por estes movimentos. (DREW, 2007, p. 97)

Como veremos a seguir, Paulo Fehlauer (2013a), membro fundador da Garapa, idealizador e proponente do Correspondências, tem nos Situacionistas uma referência fundamental tanto para o coletivo quanto para o projeto. É preciso compreender que os Situacionistas foram um grupo de intelectuais e ativistas franceses liderados por Guy Debord e Raul Vaneigem. Segundo Mann (2010, p. 27), o trabalho deles “culminou em duas grandes proposições teóricas, ambas publicadas em 1967: A sociedade do espetáculo de Debord e A revolução da vida cotidiana de Vaneigem”.

Quando explicava sobre a metodologia do Correspondências, Fehlauer (2013a) afirma que para o trabalho do projeto nascer da experiência de percorrer a cidade foi fundamental a “ideia dos Situacionistas de criar trajetos, de percorrer, de absorver a cidade, de criar situações para que a criação surja a partir dessa experiência”. A partir dessa referência, apresentaremos o coletivo Garapa, especialmente sua realização do projeto Correspondências.

Afinada com a terminologia contemporânea do coletivismo artístico, Garapa pode ser compreendida como um estúdio, *bureau* ou mini-produtora que articula colaboradores em seus trabalhos comerciais e autorais. Desenvolvido em 2013, com o apoio financeiro da nona edição do Programa de Rede Nacional Funarte Artes Visuais, pela Garapa, o projeto Correspondências levou oficinas de produção multimídia a cinco capitais brasileiras: Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Rio Branco e São Paulo. As oficinas, como explicou Fehlauer (2013a), durante uma entrevista realizada na sede da Garapa em São Paulo, não eram técnicas, antes tinham como objetivo jogar fagulhas de produção coletiva em outros cenários e produzir a partir do encontro, possibilitado pelas oficinas. No projeto Correspondências, ele argumentou, os documentários foram produzidos coletivamente e em rede.

Desse modo, o projeto se desenvolveu pela Garapa, um grupo com quatro membros fixos, mas em cada capital onde as oficinas foram realizadas (Curitiba,

Fortaleza, Goiânia, Rio Branco e São Paulo) um coletivo distinto se estruturou. Segundo Holanda (2013, p. 2),

Os coletivos são formados apenas em função da produção de um ou mais projetos. Estruturam-se para aquele fim específico e em seguida se recompõem com novos participantes em função de outro projeto. Isso quer dizer que a composição de um coletivo não é fixa. É móvel.

Portanto, a primeira distinção que nos interessa fazer é entre o coletivo Garapa e o coletivo do Correspondências em cada capital. Em outras palavras, compreendemos que cinco coletivos distintos foram formados, no projeto no momento das oficinas presenciais. Embora o Correspondências tenha sido unicamente composto por sessenta participantes, doze por cidade, mais os membros da Garapa e alguns parceiros locais durante os diálogos e trocas por meio das redes virtuais, no presencial os grupos se constituíram distintamente em cinco. A relação estabelecida resultou em caminhos diversos sinalizando diferentes escolhas, dentro de um mesmo tema a ser trabalhado nos documentários: a mobilidade urbana.

Fehlauer (2013a) quando apresenta as razões do processo de realização exigir a alteração de um único documentário para o que ele denominou de vinte “narrativas fragmentadas” afirma que “seria muito difícil fazer um trabalho linear, por exemplo, uma narrativa linear a partir de uma experiência que passa por cinco cidades diferentes, com cinco grupos completamente diferentes, em momentos diferentes”. Sua compreensão consubstancia a forma de organização dos coletivos refletida por Holanda (2013) para quem eles são formados em função de um projeto ou um fim específico e recompõem-se com novos membros em seguida.

No caso da Garapa há uma dupla questão envolvida, pois além de se intitular um coletivo que realiza projetos autorais com a intenção de provocar a criação de outros coletivos – jogar fagulhas de produção coletiva – é também uma organização comercial, um *bureau* ou mini-produtora. Mesmo existindo essa ambiguidade na sua composição, perceberemos a seguir na sua organização características que lhe conferem traços marcantes de um coletivo.

Seguindo a própria argumentação de Holanda (2013) os coletivos têm como características a intervenção no espaço urbano; a denúncia social e a discussão da produção no mercado de arte; a organização independente, rizomática, nômade, descentralizada, flexível e situacional; a busca por patrocínio e a oferta de cursos e trabalhos em *design*, ilustração e vídeo para a realização das suas ações; a autogestão dos próprios produtos, eliminando a figura do curador, das galerias e outras autoridades do circuito artístico; a composição móvel e vinculada apenas a projetos pontuais e imediatos; o uso frequente de tecnologias virtuais para as trocas de informações de modo relacional, por meio de redes; e finalmente, o agir imediato e concreto e por necessidade.

De todas as características apontadas acima, apenas a composição móvel não se aproxima do modo como a Garapa tem integrado seus membros, por isso, afirmamos

que este item é questionável na argumentação da autora, bem como compreendemos que a Garapa atua como um coletivo artístico, ou seja, se compõe e organiza suas produções na perspectiva do coletivismo desenvolvido após a Segunda Guerra Mundial segundo Stimson e Sholette (2007).

A partir de agora trataremos de Correspondências Goiânia, que apesar de ser montado pela Garapa configurou-se, depois desta seleção, um coletivo autônomo e distinto, pois apresenta outros participantes, outras experiências e trocas e ainda porque nele outros aprendizados foram construídos. Ainda sobre a composição, Fehlauer (2013a) afirma que,

E como processo [coletivo] é uma coisa que nos interessa muito, levamos para outros meios, outros ambientes. É por isso que quando a gente leva oficina para outros lugares, nós tentamos sempre criar grupos. Primeiro, selecionar pessoas de perfis bastante diferentes. Então no caso do Correspondências tinha – era super aberto – tinha arquiteto, jornalista, fotógrafo, gente do vídeo, das artes – era bem amplo o espectro de pessoas.

Segundo o texto do projeto publicado em um site específico para sua divulgação nacional, “os grupos de trabalho serão montados considerando a complementaridade dos perfis” desejados os quais estavam listados por artistas e “estudantes e profissionais do campo das artes visuais, do audiovisual e da comunicação” (FEHLAUER, 2013b).

Quando observamos o objetivo da complementação dos perfis dentro do projeto Correspondências, notamos que esta seleção é determinante para composição dos cinco coletivos. Ela sinaliza um modo de trabalho dentro das oficinas, que foram os encontros presenciais. Elas foram caracterizadas por pequenos núcleos de trabalho, com líderes funcionando como monitores que auxiliaram os demais participantes e conseqüentemente a coordenação do projeto. Em outras palavras, observamos que o perfil desejado aponta para o planejamento de uma organização de trabalho nuclear.

Acho que neste caso, como o trabalho viajou por cinco cidades, cada uma tinha uma realidade diferente, né? E cada grupo também acaba tendo uma realidade diferente. A gente tenta, na hora de montar os grupos, a gente também tenta compensar essas diferenças. Então não vai ter um grupo com todos os fotógrafos e outro com nenhum, sabe? A gente tenta misturar isso para que a coisa fique mais equilibrada. E aí o próprio grupo acaba se ajudando. Então aquele cara que já trabalha com fotografia, o cara que trabalha com vídeo, ele vai, ele mesmo vira um núcleo ali, ele orienta as outras pessoas sobre o funcionamento, né, que é uma das coisas que a gente coloca sempre no primeiro encontro: é que não é uma oficina técnica, não é o objetivo, tanto que acontece, é bastante comum que exista uma evasão logo depois do primeiro encontro. (FEHLAUER, 2013a)

Além de sinalizar o trabalho dos supostos doze participantes (afinal eram doze vagas) em núcleos, essa organização nuclear assinala-nos que as oficinas eram muito mais um misto de espaço do encontro e trocas de experimentações coletivas para uma realização audiovisual do que um ambiente tradicional de aprendizado sobre documentários em rede. Por isso, Fehlauer (2013a) afirma,

a gente nem usa muito o termo ensinar como uma ideia, porque no fundo a gente faz é meio que um trabalho, a gente faz é uma articulação assim, tá no meio de

peças que já têm conhecimento, que tem algo a contribuir com o processo. E então tanto que nesse caso a gente já fez um recorte de público, que é um público já capacitado.

Neste sentido, observamos que as oficinas, neste projeto, funcionaram como o situacional, nos termos de Hollanda (2013), ou seja, o espaço para o encontro que resultará na produção coletiva. Desse modo elas funcionam como um coletivo que se encontra para realizar. As dúvidas técnicas, de linguagem ou de estilo narrativo foram abordadas caso os membros perguntassem, durante estes encontros, fossem eles virtuais ou presenciais. Assim temos ainda que as oficinas foram o espaço dos próprios coletivos existirem, foram alegoricamente pretextos para que os grupos se articulassem e realizassem audiovisual juntos.

3 | DISPOSITIVO NARRATIVO COMO METODOLOGIA COLETIVISTA

Para a captação e montagem das imagens do documentário o projeto partiu de um dispositivo narrativo, ou seja, de uma metodologia para construção narrativa intitulada, neste projeto, jogo cartográfico. Migliorin (2005) afirma que o conceito de dispositivo tem sido recorrente em dois campos específicos do audiovisual contemporâneo, no documentário e em produções ligadas à vídeocriação.

Embora o autor, no referido texto, diferencie o uso que faz do conceito de dispositivo do popularizado por Dubois (2004, p. 33), notamos que ambos os autores têm noções que se assemelham, pois para o segundo na dimensão “maquínica” do dispositivo cinematográfico “a técnica e a estética” nele “se imbricam” assim como nas artes rupestres o dispositivo

institui uma esfera ‘tecnológica’ necessária à constituição da imagem: uma arte do fazer que necessita, ao mesmo tempo, de instrumentos (regras, procedimentos, materiais, construções, peças) e de um funcionamento (processo, dinâmica, ação, agenciamento, jogo).

Migliorin (2005) pensa no dispositivo como o deflagrador de um processo narrativo, como um jogo ou estratégia que gera acontecimento no mundo e, por conseguinte, na imagem.

O artista/diretor constrói algo que dispara um movimento não presente ou pré-existente no mundo, isto é um dispositivo. É este novo movimento que irá produzir um acontecimento não dominado pelo artista. Sua produção, neste sentido, transita entre um extremo domínio - do dispositivo - e uma larga falta de controle - dos efeitos e eventuais acontecimentos. O dispositivo é a introdução de linhas ativadoras em um universo escolhido. O criador recorta um espaço, um tempo, um tipo e/ou uma quantidade de atores e, a esse universo, acrescenta uma camada que forçará movimentos e conexões entre os atores (personagens, técnicos, clima, aparato técnico, geografia etc.). O dispositivo pressupõe duas linhas complementares: uma de extremo controle, regras, limites, recortes; e outra de absoluta abertura, dependente da ação dos atores e de suas interconexões; e mais: a criação de um dispositivo não pressupõe uma obra. O dispositivo é uma experiência não roteirizável, ao mesmo tempo em que a utilização de dispositivos não gera boas ou más obras por princípio. (MIGLIORIN, 2005, p. 3)

Mesmo que não concorde com o uso de Dubois (2004), o dispositivo de criação é também por Migliorin (2005) pensado em termos de instrumentos (as regras para o jogo narrativo, o uso de ‘novas’ tecnologias de imagem e do audiovisual) e de funcionamento (o deslocamento da direção do autor na narrativa, a abertura da condução narrativa aos participantes dela, a definição do processo pelo tempo ou espaço, a supremacia do processo em detrimento do resultado, a imprevisibilidade do resultado dada a abertura do jogo narrativo aos agentes). Outros autores têm pensado no dispositivo como estratégia de narrar, como Lins (2007), Mesquita (2007) Almeida (2016), todos dialogando com a discussão de Foucault (1979) para pensar o documentário independente contemporâneo, fazendo uso de seus termos como estratégia, dispositivo, relações de força, jogos de poder, agenciamento. Além disso, estratégias narrativas deflagradas por dispositivos se referenciam em Deleuze (1996), a partir de quem,

Temos que o dispositivo, possuindo uma natureza essencialmente estratégica, sempre lidará com relações de força, instaurando um *jogo de poder*, com interesses diversos. Ou seja, poderá ser definido como um conjunto de ‘estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles’, atuando dessa maneira como máquinas, ‘máquinas de fazer ver e de fazer falar’ (ALMEIDA, 2016, p. 13, *grifos do autor*).

Nesta direção, a fim de repensar a relação entre aquele que filma e aquele que é filmado, a construção das suas *mise-en-scènes* (pois ambos a constroem), e a distância entre a câmera e aqueles que ela filma, Comolli (2008, p. 54) propõe o dispositivo como uma “regra do jogo”, como uma brincadeira “muito simples” que tenta “acolher a polimorfia dos acontecimentos e sua alma aleatória”.

Considerando que o autor é também um realizador e um professor, sua provocação consiste em questionar alguns procedimentos, distâncias e lugares cristalizados na produção audiovisual ficcional e televisiva. O autor assim o faz por meio de repensar a relação entre quem filma e é filmado, ou seja, ele procura enfatizar a relação e a simplicidade dela em detrimento de um procedimento padrão do fazer audiovisual. Assim, ao se referenciar ao dispositivo comenta que se trata de

organizar o menos possível, e, nos momentos de graça, não organizar mais nada. Deixar, então nossos personagens, sozinhos ou juntos, se encarregarem da organização de suas intervenções e aparições em cena. Responder às suas proposições em vez de fazê-los entrar nas nossas. Como se, em uma ficção, em vez de mandar os atores trabalhar, seguissemos a lógica dos personagens: não se trata mais de ‘guiar’, mas de seguir. (COMOLLI, 2008, p. 54)

A partir disso, o jogo cartográfico proposto no *Correspondências* se constituiu como um dispositivo que gerou a narrativa documentária, como o deflagrador de um acontecimento, iniciado nas interações via redes virtuais e encerrado dentro das oficinas presenciais. Desse modo, o tempo do dispositivo foi demarcado pela duração do projeto entre estes dois espaços: as redes virtuais e as oficinas presenciais.

Os diversos percursos vivenciados pelos participantes são o acontecimento deflagrado. Inicialmente, eles percorreram suas cidades para cumprir a segunda tarefa

do projeto, proposta no Tumblr e discutida no Facebook: eles tinham que escolher um ponto fixo aleatório para elaborar uma coleção de vistas ou uma paisagem visual e ao publicá-la no grupo, tinham que inserir o endereço completo deste ponto. Quando escolheram este ponto, eles não sabiam, mas souberam depois nas oficinas presenciais que ele seria uma correspondência com o ponto A, que o Google Maps define para cada capital. Visto que cada capital contava supostamente com doze participantes (desconsiderando as evasões) nas oficinas presenciais, o mapa desta cidade teria até doze correspondências com o ponto A. No site oficial do projeto, na página intitulada Correspondências e Deriva, o método foi explicado,

Durante as semanas que antecederam as oficinas práticas, os participantes foram estimulados a produzir e publicar vídeos de curta duração (aproximadamente um minuto) que apresentassem uma breve paisagem visual de suas cidades, como uma espécie de fotografia em movimento. Foram publicados 38 vídeos no Tumblr do projeto, que também serviu de plataforma para a apresentação e discussão de referências. Em seguida, cada cidade teve um mapa de sua mancha urbana impresso, em alta definição e a partir de escalas idênticas, em papel vegetal, e cada vídeo publicado pelos participantes foi então georreferenciado no mapa impresso correspondente. Durante as oficinas práticas, o primeiro exercício proposto aos participantes era sobrepor o mapa de sua respectiva cidade aos das demais – a transparência do papel vegetal e o georreferenciamento ‘feito à mão’ fizeram com que os pontos demarcados em um mapa (as paisagens visuais) pudessem ser transpostos para outro, criando assim um ponto de partida para a elaboração das correspondências. (FEHLAUER, 2013c)

Estas duas origens de correspondências, feitas no mapa em papel vegetal, geraram diversos percursos, dentre os quais quatro foram eleitos pelos participantes para serem percorridos. Na figura a seguir, temos o mapa de Rio Branco, contendo a marcação dos percursos (vide os traços) e os pontos escolhidos (vide os números) desta e das outras capitais.



Figura 1: Mapa de Rio Branco em papel vegetal com as marcações manuscritas. Autoria: Garapa (2013b, 2013c, 2013d, 2013f)

Após o citado georreferenciamento feito à mão, um segundo nível de

correspondências ocorreu. O mapa em papel vegetal da cidade onde a oficina estava sendo realizada. Por exemplo, o mapa de Goiânia ficava sobre os demais com os quais ele iria se corresponder. Assim os pontos georreferenciados nas outras cidades eram também georreferenciados neste mapa, tendo cada capital uma cor diferente. As distâncias de uma capital e outra que estes pontos refletem por meio das correspondências foram discutidas nestes encontros. Quando um participante do coletivo em Goiânia tenta explicar um instrumento do dispositivo que se perdeu no processo, chamada Diário de Bordo, ele afirma

a ideia do vídeo [a segunda tarefa intitulada paisagem visual] era – vou explicar o dispositivo que foi usado – eles imprimiram cinco folhas dos cinco mapas em escala, na mesma escala, em papel vegetal, em alta qualidade assim de impressão. Em todos os mapas o meio era o ponto A, que era o ponto do Google, que ele marcava o centro da cidade, por exemplo, pro Google, né, não sei se é mesmo. E aí cada cidade, por exemplo, Goiânia “ah, o meu vídeo eu gravei nesse ponto aqui”, aí eu marcava o meu pontinho lá, sabe? Marcados todos os pontos de todos os vídeos de todas as cidades, aí sobrepunham-se os mapas nos pontos, então dava pra você ver. Como o papel era vegetal, então o ponto de São Paulo você via em Goiânia. Por exemplo, o ponto de Fortaleza você via em Goiânia, porque a nossa primeira folha era Goiânia, né? O ponto de Rio Branco você via em Goiânia. Então a ideia era, por exemplo, qual ponto de... por exemplo, eu fiquei com o ponto de Fortaleza e São Paulo, a gente tinha que pegar um ponto próximo ao ponto A, que é o ponto central, e um ponto mais distante “ah de São Paulo o ponto próximo é esse aqui” – não, o de São Paulo foi o ponto distante e o de Fortaleza foi o ponto próximo – por exemplo, o de Fortaleza caiu na rodoviária, o ponto B, o de São Paulo caiu num setor lá na frente da Avenida Anhanguera. E aí eu acho que o Diário de Bordo era isso de você sair do ponto A e era uma descrição em imagem e som desse trajeto até o ponto B, eu imagino que seja isso, né? Porque às vezes, sei lá, às vezes ia de ônibus, às vezes ia – o pessoal – ia de bicicleta. (MARIANO, 2013)

Também as condições (e falta delas) de deslocamento entre estas distâncias foram discutidas em correspondência. “Como é que eu faço pra ir de Goiânia para Fortaleza?” foi a primeira pergunta feita aos transeuntes de Goiânia que estivessem dentro do percurso citado acima por Mariano e disponível a participar do documentário. De todas essas respostas, a narrativa apresenta algumas correspondências numéricas, como vemos na figura abaixo, sugerindo-nos que elas emergiram do acontecimento, do diálogo com os entrevistados engendrado na feitura do percurso.



GOIÂNIA - FORTALEZA				
Distância Total: 2519,66 km				
	Carro	Ônibus	Avião	Trem
Gasto: R\$	700,00	400,00	700,00	-
Tempo:	30h	44h	9h	-

Figura 2: *Frame* (quadro) retirado do micro-documentário Goiânia // Fortaleza. Autoria: Garapa (2013b, 2013c, 2013d, 2013f)

Intitulado Goiânia // Fortaleza (lê-se Goiânia em correspondência com Fortaleza), o trecho percorrido para essa narrativa resulta de um ponto de São Paulo (próximo ao ponto A do Google Maps, em Goiânia foi localizado na Avenida Anhanguera, vide figura 3) e de um ponto de Fortaleza (chamado ponto B, em Goiânia localizado no Terminal Rodoviário da capital, vide figura 4).



Figura 3: Cena que indica o início do percurso, o ponto A, situado na Avenida Anhanguera, Goiânia. Autoria: Garapa (2013b, 2013c, 2013d, 2013f)

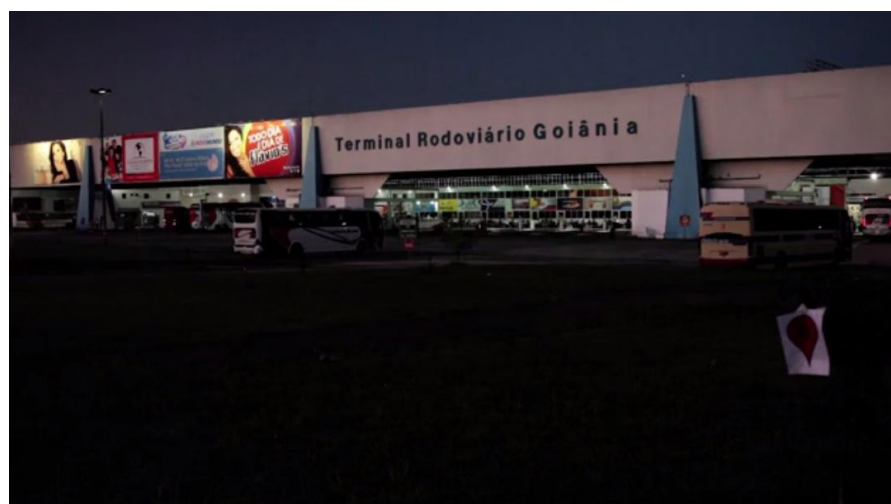


Figura 4: Cena que indica o final do percurso por meio do ponto B, no canto inferior direito. Autoria: Garapa (2013b, 2013c, 2013d, 2013f)

Além dessa primeira correspondência entre Goiânia e Fortaleza, materializada nas respostas dos entrevistados ao longo do micro-documentário e também no mapa dos meios de transporte, distâncias e custos da figura cinco, temos uma segunda correspondência que é sobre o percurso feito entre o ponto A e B, dentro de Goiânia. A narrativa do micro-documentário nos sugere que este percurso foi feito a pé porque o primeiro entrevistado que aparece em cena afirmou não ter outro meio de transporte além do táxi para fazê-lo. Isto é, nos é sugerido que o dispositivo narrativo, que aqui é o acontecimento deste percurso do ponto A ao B, não tinha regras pré-fixadas quanto

aos meios de realizá-lo e que estes meios emergiram do próprio percurso. Assim, o acontecimento seria caracterizado como uma deriva aos moldes das derivas dos situacionistas.

O Correspondências apresenta as derivas situacionistas como referência para o projeto ao indicar do site oficial do projeto, via *link*, o texto Breve histórico da Internacional Situacionista escrito por Paola B. Jacques (2003, p. 3) para quem

Guy-Ernest Debord (1931-1994), o fundador da Internacional Situacionista – IS, é quase inclassificável. Muito influenciado pelo movimento Dadá e também pelo Surrealismo (que depois será um dos maiores alvos de suas críticas), o jovem Debord encontrou em 1951, no festival de cinema de Cannes, um grupo com influências e interesses parecidos, os Letristas de Isidore Isou. Já em seu primeiro filme em 1952, *Hurléments en faveur de Sade*, Debord entrou em conflito com Isou e deixou os “velhos letristas” para fundar nesse mesmo ano, com alguns amigos, a Internacional Letrista – IL. [...] Os letristas, reunidos em torno de Debord – entre os mais influentes membros, editores de *Potlatch*, estavam Michèle Bernstein, Franck Conord, Mohamed Dahou, Gil Wolman e Jacques Fillon –, já anunciavam algumas idéias, práticas e procedimentos que depois formaram a base de todo o pensamento urbano situacionista: a psicogeografia, a deriva e, principalmente, a idéia-chave, inspiradora do próprio nome do futuro grupo, a ‘construção de situações’. [...] a experiência psicogeográfica estava diretamente ligada à prática da deriva, vários textos letristas comentavam e propunham diferentes derivas, entre eles o *Résumé 1954*, assinado por Debord e Fillon (*Potlatch*, n. 14, novembro 1954): ‘As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. A deriva é uma técnica do andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário. Todas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar apaixonante. Nós não saberíamos considerar tipos de construção menores. O novo urbanismo é inseparável das transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis. É possível se pensar que as reivindicações revolucionárias de uma época correspondem à idéia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazeres não é uma brincadeira. Nós insistimos que é preciso se inventar novos jogos’.

Apesar da referência às derivas situacionistas, vemos que,

a gente usou, por exemplo, do ponto A daqui de Goiânia era no cruzamento da República do Líbano com a Anhanguera, aí a gente foi de lá até a rodoviária a pé, por exemplo, porque era mais próximo. Aí nesse trajeto a gente, antes de sair elaborava o que ia ser abordado, “oh, pode ser abordado tal coisa”, por exemplo, no trajeto da rodoviária até o... do ponto A até a rodoviária, na Tocantins era o antigo Aeroporto, era a antiga pista do Aeroporto, tinha a Praça do Avião que era o antigo Aeroporto, a gente levantava temas ligada à mobilidade nesse trajeto antes de sair pra gente ter um norte, sabe? (MARIANO, 2013)

Assim, fica-nos a dúvida se o dispositivo narrativo definiu os meios de deslocamento para realizar o percurso de A a B ou se esses meios emergiram do próprio percurso, como nos sugere a narrativa. Considerando com Migliorin (2005) que o dispositivo narrativo apresenta duas linhas complementares, uma de controle e outra de abertura, nesta perspectiva do acontecimento, parece-nos que a narrativa nos sugere uma abertura ao percurso, mas que o dispositivo já o tinha definido como controle.

Ainda sobre o acontecimento e a experiência oriunda dele, observamos na narrativa desse percurso um interesse por imagens que correspondam aos conteúdos das falas. Esta é a última correspondência que gostaríamos de abordar por enquanto:

a correspondência das imagens com os textos das entrevistas. Se houve abertura do dispositivo ao imprevisto e o seu controle definiu o tempo e a duração, temos então que as imagens surgem dos textos, dos diálogos travados entre os participantes do projeto e as pessoas que abordadas durante o percurso concordaram em se relacionar com seu acontecimento.

Argumentamos que as imagens surgem dos diálogos dado o formato de entrevista definido para a relação com o acontecimento, ou seja, o percurso é apresentado pelas falas as quais também o conduz visualmente. Um exemplo disso está já nas cenas iniciais: após a primeira fala, a do jornalista, que afirma ter apenas táxi para o destino do coletivo, os seus membros aparecem andando a pé. Por isso, inferimos que o coletivo foi do ponto A ao B a pé.

Ainda nesta perspectiva, temos que o tempo do percurso foi de um dia, pois o ponto A filmado no início da manhã e o ponto B, ao entardecer. Essa duração de tempo confirma o deslocamento a pé, pois mesmo que a distância não seja tão grande em termos reais, na narrativa compreendemos que o percurso durou um dia. Isto é, a imagem reiterou o argumento do jornalista, que, em outras palavras, criticou a falta de meios de transporte para o percurso, sugerindo que se consumiu um dia para cumpri-lo.

4 | CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os dispositivos como estratégias de narrar são para coletivos artísticos um pretexto para deflagrar encontros e para criar histórias a partir deles. Neste sentido, o dispositivo configura-se em uma metodologia de narrar projetos documentais que anseiam por promover experiências de alteridade entre autores e personagens. Portanto, ressalta nas imagens resultantes a própria metodologia de construção narrativa, ou seja, o modo como personagens foram convidados a participar do filme, as negociações e os agenciamentos presentes nesta relação.

Especificamente no dispositivo do jogo cartográfico criado pela Garapa, mesmo que as falas das personagens conduzam o trajeto entre os pontos A e B, diversas imagens não diretamente ligadas a elas expressaram o olhar do coletivo autor sobre os acontecimentos. Assim, durante o percurso vemos motos no trânsito, motos à venda, carros no trânsito, carros à venda, a faixa de pedestre invadida por carros durante a travessia, engarrafamentos. Estes assuntos visualmente abordados não aparecem nas falas, apenas nas imagens.

Notamos que os processos ocorreram por meio das trocas e interações entre todos os participantes, não apenas unilateralmente dos membros da Garapa para os participantes do Correspondências. Estes processos formaram uma camada que esteve presente em todo o projeto, do início ao fim do mesmo. Observamos que outra camada também esteve presente durante todo o projeto: a noção de grupo de trabalho,

o desejo de que todos ali estivessem em horizontalidade de relações e se reunissem para realizar um documentário.

Observamos ainda outra camada constituída: dado que o objetivo principal foi a realização documentária, o modo de fazer, as regras do jogo tomaram a frente do processo, tornando-se mais visíveis, chamando para si a força do projeto. Por isso, a sua alteração de foco no gênero fílmico documentário no início para uma ênfase no jogo cartográfico – metodologia do dispositivo – do meio para o fim do processo.

As três camadas estiveram a todo tempo de duração do projeto presentes. Observamos, contudo, que em planos distintos de visualização e ênfase durante o processo. A camada do aprendizado se deu por meio de trocas e interações poliformes, assistemáticas e multivocais. Foi uma camada percebida indiretamente e submetida às duas outras, por essa razão observamos na própria discussão aqui proposta poucos elementos desta aprendizagem. Já as duas outras camadas estiveram em primeiro plano, pois ao percebermos as oficinas como espaços do encontro para a realização audiovisual, tanto essa realização quanto seu o método ressaltam, tornam-se o centro das atenções.

Foi assim que o jogo cartográfico sobrepôs o gênero documentário durante o processo, processo este que determinou os resultados. Uma vez que o dispositivo era aberto às interferências dos participantes das oficinas de cada capital, tornou-se inviável a edição de um documentário único. Por isso, argumentamos que o processo de experimentação do dispositivo foi o determinante para a noção de narrativas fragmentárias, isto é, foi a observação ao processo que possibilitou um documentário se transformar em vinte micro-documentários sem uma relação narrativa linear entre eles.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, R. Aquele que eu vejo no outro: o dispositivo em Rua de Mão Dupla, de Cao Guimarães. *In*: MARTINS, A. F.; SATLER, L. L. **Imagens, olhares, narrativas**. Curitiba/PA: CRV, 2016, p. 13-26.

DELEUZE, G. O que é um dispositivo. *In*: **O mistério de Ariana**. Lisboa: Vega, 1996, p. 83-96.

DREW, Jesse. The collective camcorder in art and activism. *In*: STIMSON, Blake; SHOLETTE, Gregory (Orgs.). **Collectism After Modernism: The Art of Social Imagination After 1945**. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2007, 312 p. 97-114.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004, 323 p.

DUARTE, J. Entrevista em profundidade. *In*: DUARTE, J. ; BARROS, A. (Orgs.) **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005. p. 62-83.

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

CRUSCO, Sérgio. A vida em um coletivo. **Maire Claire**, São Paulo, n. 273, p. 94-104, dez.2013.

FEHLAUER, Paulo. **Entrevista concedida à pesquisa**. São Paulo. 11.dez.2013a.

FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979. 295p.

GARAPA. **Correspondências: Curitiba, Fortaleza, Goiânia, Rio Branco, São Paulo**. Mar. 2013b
Disponível em: < http://garapa.org/lab/wp-content/uploads/2013/01/correspondencias_programa.pdf >.
Acesso em: 22.out.2013b.

GARAPA. **Correspondências - Rede Nacional Funarte Artes Visuais – Garapa**. Disponível
em: <<http://garapa.org/lab/blog/2013/01/28/correspondencias-inscricoes-abertas/>>. Acesso em:
06.dez.2013c.

GARAPA. **Correspondência no Vimeo**. Mar. 2013d. Disponível em: <<https://vimeo.com/channels/correspondencias>>. Acesso em: 22.nov.2015d.

GARAPA. **Quem somos**. Mar. 2013f. Disponível em: <<http://garapa.org/quem-somos/>>. Acesso em:
22.nov.2015f.

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

ISKANDAR, J. I. **Normas da ABNT: comentadas para trabalhos científicos**. Curitiba: Juruá, 2010,
99 p.

JACQUES, Paola Berenstein. Breve histórico da Internacional Situacionista – IS. **Arquitextos**, São
Paulo, ano 03, n. 035.05, Vitruvius, abr. 2003. Disponível em: <[http://www.vitruvius.com.br/revistas/
read/arquitextos/03.035/696](http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.035/696)>. Acesso em: 02.mar.2014.

LINS, Consuelo. *O filme-dispositivo no documentário brasileiro contemporâneo*. In: Sobre fazer
documentários / Vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MANN, Douglas. Buddhists, existentialists, and situationists: waking up in Waking
Life. **Journal of Film and Video**, University of Illinois, n. 4, p. 15-30, winter. 2010.

MARIANO, L. S. **Entrevista concedida à pesquisa**. Goiânia. 12.nov.2013. MESQUITA, Claudia.
Outros Retratos – Ensaizando um panorama do documentário independente no Brasil. In: Sobre fazer
documentários / Vários autores. São Paulo: Itaú Cultural, 2007.

MIGLIORIN, C. O dispositivo como estratégia narrativa. **Revista Acadêmica de Cinema
Digitagrama**, Rio de Janeiro, n. 3, jan-jun 2005. Disponível em: < [http://www.estacio.br/graduacao/
cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp](http://www.estacio.br/graduacao/cinema/digitagrama/numero3/cmigliorin.asp) >. Acesso em: 04.jan.2014.

SEED, David. **American Science Fiction and the Cold War: literature and film**. Chicago/London:
Fitzroy Dearborn Publishers, 1999, 216 p.

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

STUMPF, I. R. C. Pesquisa bibliográfica. In: DUARTE, J. ; BARROS, A. (Orgs.) **Métodos e técnicas de
pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005. p. 51-61.

ROSE, D. Análise de imagens em movimento. In: BAUER, M. W.; GASKELL, G. (Orgs.) **Pesquisa
qualitativa com texto, imagem e som: um manual prático**. Petrópolis/RJ: Vozes, 2008. p. 343-364.

Agência Brasileira do ISBN
ISBN 978-85-7247-057-5

