

BRICOLAGENS METODOLÓGICAS E ARTÍSTICAS NA CULTURA VISUAL

Laila Loddi, Mestranda em Cultura Visual, FAV- UFG

Raimundo Martins, Professor Titular, FAV - UFG

Resumo: Em sua origem, a palavra bricolagem caracteriza especialmente o ato de operar com fragmentos, adotando procedimentos que se desviam da norma técnica. Neste trabalho abordamos a bricolagem em dois sentidos: como criação artística e como metodologia de pesquisa. Em ambos os sentidos, quem faz bricolagem é um *bricoleur*, aquele que trabalha de maneira criativa com as próprias mãos utilizando os materiais de que dispõe. Neste contexto, bricolagem se refere às noções de invenção, improviso, interdisciplinaridade e transversalidade. Utilizamos a cultura visual como campo de investigação destes tipos de bricolagem.

Palavras-chave: bricolagem; *bricoleur*; criação artística; pesquisa; cultura visual.

Abstract: *In its origin the word bricolage characterizes the act to operate with fragments adopting procedures which deviate from the technical norms. In this paper we approach bricolage from two perspectives: as artistic creation and as research methodology. In both perspectives, the one who makes is a bricoleur, the person that creatively works with his/her own hands using available materials. In this context, bricolage refers to notions of invention, improvisation, interdisciplinary and transversality. We use visual culture as a field for investigating these types of bricolage.*

Keywords: *bricolage; bricoleur; artistic creation; research; visual culture.*

A palavra bricolagem é utilizada com frequência para identificar um método de “faça você mesmo”, aparecendo em revistas, sites, lojas e cursos de jardinagem, marcenaria, pintura, decoração. Esta prática surgiu nos Estados Unidos (*do it yourself*), decorrente do encarecimento da mão de obra especializada e do novo nicho de mercado que surgiu com a venda de produtos fáceis de serem usados, contendo poucas peças e orientação em manuais explicativos. Atividades como pequenas reformas, texturização de parede, manutenção de móveis, conserto de eletrodomésticos, artesanato, entre outras, foram associadas ao termo bricolagem. Contudo, utilizamos neste trabalho o conceito de bricolagem associado aos processos de criação em espaços domésticos, fazendo uso do termo no sentido como concebido por Levi-Strauss (1970), ou seja, relacionando a prática da bricolagem com a utilização de materiais descartados, sucata, lixo, resíduos da sociedade de consumo. Aquele que faz bricolagem, o *bricoleur*, “se dirige a uma coleção de resíduos de obras humanas, isto é, a um subconjunto da cultura” (p. 40). Deste

modo, relacionamos a bricolagem com as maneiras de fazer que se desviam de uma arquitetura projetada e apresentamos o conceito de bricolagem como uma abordagem metodológica.

Bricolagem como criação artística

Ao diferenciar o pensamento selvagem (ou mítico) do pensamento científico, o antropólogo Lévi-Strauss (1970) concebe uma forma de atividade que denomina de ciência “primeira”, em vez de primitiva: a *bricolage*. O verbo *bricoler*, no seu sentido antigo, era aplicado ao jogo de bilhar, à caça e à equitação, sempre evocando um movimento incidental: da bola que salta, do cão que erra ao acaso, do cavalo que se afasta da linha reta. Porém, no sentido utilizado por Lévi-Strauss, a *bricolage* apresenta um “caráter mitopoético” (p. 38) e pode ser percebida no plano da arte dita “bruta” ou nas chamadas “arquiteturas fantásticas” – construções baseadas em soluções surpreendentes que fogem dos padrões tradicionais fazendo uso de materiais considerados pouco nobres, nada convencionais, e cujos autores são geralmente pessoas sem conhecimento formal, que realizam suas criações guiadas por desejos e fantasias.

A distinção fundamental feita por Lévi-Strauss entre o conhecimento científico e a *bricolage* é o modo como opera o indivíduo que faz bricolagem, o *bricoleur*. O *bricoleur* “é o que trabalha com as mãos, usando meios indiretos se comparado com os do artista” (p. 38). É aquele(a) que inventa maneiras de fazer com os recursos que dispõe, na maioria das vezes materiais heteróclitos (que se desviam dos princípios ou finalidades originais) achados, recolhidos, ajuntados e guardados para uma possível utilização futura.

O *bricoleur* está apto a executar grande número de tarefas diferentes; mas, diferentemente do engenheiro, ele não subordina nenhuma delas à obtenção de matérias-primas e de ferramentas: seu universo instrumental é fechado e a regra de seu jogo é a de arranjar-se sempre com os meios-límites, isto é, um conjunto continuamente restrito de utensílios e materiais. (LÉVI-STRAUSS, 1970, p. 38).

A partir desta conceituação um construtor *bricoleur* seria aquele que realiza suas obras a partir de uma lógica oposta à do engenheiro, do arquiteto, ou do artista: ele não elabora previamente um plano, ou um projeto com começo, meio e fim, mas desenvolve sua construção à medida que dispõe de material e ferramentas em um desenvolvimento contínuo não-programado, lidando diretamente com o acaso, o imprevisto, o improvisado.

Ao analisar as questões culturais e estéticas das favelas cariocas, através da obra do artista Hélio Oiticica, Paola Jacques (2001) utiliza o conceito de bricolagem como outro tipo de prática construtiva que diverge da arquitetura. Para ela, o morador da favela procede de forma diferente do arquiteto, coletando continuamente materiais para a construção e ampliação de sua casa, em uma obra que nunca cessa. A bricolagem surge, então, como uma “arquitetura do acaso, do lance de dados, uma arquitetura sem projeto” (p. 25) que tem como idéia fundamental o improvisado.

Bricolar é, então, ricochetear, enviezar, zigue-zaguear, contornar. O *bricoleur*, ao contrário do homem das artes (no caso, o arquiteto), jamais vai diretamente a um objetivo ou em direção à totalidade: ele age segundo uma prática fragmentária, dando voltas e contornos, numa atividade não planejada e empírica (p. 24).

Assim, podemos dizer que um construtor *bricoleur*, além de ser um indivíduo que constrói independente de um saber formal, técnico e especializado, é alguém que utiliza os recursos de que dispõe, coletando materiais descartados e dando novos significados a esses fragmentos urbanos desprovidos de valor.

Gabriel Joaquim dos Santos foi um construtor *bricoleur*. Nascido em 1892, filho de ex-escravo africano e índia, foi trabalhador de salinas e viveu até os noventa e três anos. Construiu no município de São Pedro d’Aldeia (RJ) a Casa da Flor (figura 01), conhecida hoje como um dos principais exemplos da “arquitetura fantástica”, especialmente graças aos esforços da pesquisadora Amélia Zaluar e da Sociedade Amigos da Casa da Flor, hoje Instituto Cultural Casa da Flor¹, que conseguiu transformar a casa em patrimônio histórico estadual. Gabriel, movido por sonhos e intuições, construiu uma casa para

morar sozinho e começou a enfeitá-la com materiais que recolhia no lixo: pedaços de louça e vidro, cacos de cerâmica, azulejos, lajotas e telhas de barro, garrafas, espelhos, conchas, lâmpadas queimadas, faróis de automóveis. A casa “bordada com milhares de pedaços de coisas, achadas numa garimpagem que durou sessenta e dois anos, é um verdadeiro relicário afetivo” (ZALUAR, 1999, p.56). Na composição dos mosaicos com os fragmentos recolhidos, Gabriel desenhava folhas, cachos de uva e inúmeras flores, daí o nome da casa. Alquimista, dizia “é caco, é caco, mas é coisa de muita importância. É tudo caquinho transformado em beleza”². Gabriel ficava satisfeito com sua obra, que admirava durante as noites, à luz de vela. O conjunto iluminado revelava a beleza descoberta no lixo, metamorfoseada em arte. E ele, já idoso, se perguntava como tinha conseguido fazer tamanha invenção, um tipo de operação guiada intuitivamente por “maneiras de fazer” com sucata. Segundo Michel de Certeau (2007), essas são táticas desviacionistas feitas pelo homem que “sem sair do lugar onde tem que viver e que lhe impõe uma lei, aí instaura pluralidade e criatividade” (p. 93).



Figura 01. Casa da Flor (Fonte: Internet)

A bricolagem arquitetônica criada por Gabriel é o encontro poético de fragmentos diversos, pedaços de objetos desviados das funções utilitárias para as quais foram destinados originalmente, que entram no território subjetivo da imaginação e da criação artística. Com os cacos que encontrava, o *bricoleur* Gabriel arranjava composições surreais nas paredes e muros da casa, definida por Fernando Fuão (1999) como uma gigantesca *collage* onde estão presentes princípios compositivos da acumulação e da utilização de *objets-trouvés* -

objetos encontrados ao acaso e levados a outros contextos. *Objets-trouvés* que, para os surrealistas, apontavam para a evidência de que “o criador não é apenas quem faz; quem acha também o é” (GULLAR, 1999, p. 18). No ato de ver na rudeza das coisas a beleza possível para uma criação artística, os construtores *bricoleurs* mostram que não têm formação artística, mas são extraordinariamente sensíveis à expressividade das formas, das cores e dos materiais. O poeta e crítico de arte Ferreira Gullar (1999) discute a criação artística a partir da idéia de que não é a erudição que produz arte, mas a arte seria fruto de determinadas personalidades com características sensíveis específicas, inatas. Sobre a Casa da Flor, Gullar afirma que “o desleixo com o acabamento revela, em seu autor, a consciência do essencial” (p. 58). A condição fundamental da criação artística seria este desejo de concretizar fantasias ou intuições, tornando-as palpáveis, apenas pelo prazer de fazê-las. Desejo pulsante que está na obra de Gabriel e, também, no castelinho de pedra de Estevão Silva da Conceição.

Na casa de Estevão (figura 02) em qualquer lugar pra onde se olha há uma nova descoberta: canecas, xícaras, pratos, moedas, ferros de passar, telefones, óculos, celulares, bibelôs, relógios, máscaras, azulejos, potes, estatuetas, vasos, brinquedos, bolinhas de gude, pedrinhas... Tudo revestindo as paredes, os tetos, os móveis. Tudo comprado, ajuntado, colecionado. Há mais de vinte anos Estevão - pedreiro e jardineiro -vive com a família na favela Paraisópolis, zona sul de São Paulo. Durante esse tempo ele vem desenvolvendo composições na casa, continuamente em obras.

Inicialmente era uma casa comum de madeira que Estevão comprou e enfeitou com estrelas coloridas no teto. Depois ele aumentou a casa construindo no terreno em frente um anexo em cimento armado, com formas curvas e orgânicas. No alto plantou roseiras, orquídeas, jabuticaba, pitanga, acerola, café. Criou uma espécie de jardim suspenso por onde se chega escalando paredes, ou por uma pequena escada de piscina. É preciso uma condição/estado corporal de jogo e brincadeira para subir ao jardim; um ritmo/jeito de caminhar com malemolência, com ginga. O piso de tela metálica, vazado e permeável, permite a entrada de uma luz natural difusa no térreo,

labirinto revestido com objetos inusitados; uma profusão de fragmentos que brilham a luz amarelada das lâmpadas incandescentes. Sentamos nos bancos de mosaico em volta de uma mesinha que lembra um chafariz, uma fonte dos desejos revestida de inúmeras moedas e, Estevão nos conta: “To satisfeito porque eu fiz isso pra minha curtidão né?”³.



Figura 02. Casa de Estevão. (Fotografias: Laila Loddi).

Na obra de Estevão pulsa uma poética do objeto desprendido de seu significado original, alçado à uma subjetividade criativa. Não estão presentes ali utensílios domésticos, utilizáveis, mas sim objetos possuídos: “a posse jamais é a de um utensílio, pois este me devolve ao mundo, é sempre a de um objeto abstraído de sua função e relacionado ao indivíduo” (BAUDRILLARD, 2006, p. 94). As composições nas paredes da casa revelam fragmentos colecionados pelo puro prazer de criar, no sentido artístico e, no ato de colecionar, “a prosa cotidiana dos objetos se torna poesia, discurso inconsciente e triunfal” (p. 95).

Bricolagem como metodologia de pesquisa

A conceituação da pesquisa qualitativa apresentada por Denzin e Lincoln (2006) surge como um terreno de múltiplas práticas interpretativas que

não pertence a uma única e estanque disciplina, mas tem um foco multiparadigmático onde os pesquisadores são sensíveis ao valor da abordagem por diversos métodos, adotando uma postura crítica e compromissada com a vida: “a competência da pesquisa qualitativa é o mundo da experiência vivida, pois é nele que a crença individual e a ação cultural entrecruzam-se” (p. 22). De acordo com os autores, a pesquisa qualitativa enquanto campo de investigação surgiu da necessidade de entender o “outro” – o exótico, o primitivo não-branco, proveniente de uma cultura estrangeira considerada menos civilizada. Esta abordagem colonialista passou por diferentes momentos históricos até ser desafiada a lidar com questões críticas em torno da democracia, raça, gênero, classe, globalização, comunidades, fronteiras, entre outros temas.

O paradigma tradicional positivista já não dava conta dessas questões, abrindo espaço, então, para um paradigma emergente pós-positivista, onde “as humanidades tornam-se recursos centrais para a teoria crítica interpretativa, e para o projeto de pesquisa qualitativa, com “critérios de avaliação alternativos, critérios que se mostrassem evocativos, morais, críticos e enraizados em compreensões locais” (DENZIN e LINCOLN, 2006, p.17). Assim, a pesquisa qualitativa aparece como um conjunto de atividades e práticas materiais e interpretativas que localizam o pesquisador no mundo. O pesquisador passa a ser um *bricoleur*, aprendendo a trabalhar com conteúdos de disciplinas diferentes.

O pesquisador como *bricoleur* reúne e costura pequenos e diversos fragmentos, atribuindo-lhes sentido interpretativo, confeccionando colchas de retalhos. Denzin e Lincoln (2006) associam também a imagem do pesquisador *bricoleur* ao músico de *jazz*, que improvisa em suas composições, ou ao editor de imagens cinemáticas, que emprega a montagem para elaborar uma seqüência fílmica em um arranjo de diversas imagens diferentes. Os textos baseados nesta perspectiva de arranjar, sobrepor, alinhar e costurar diferentes trechos, olhares, narrativas e fenômenos, configuram montagens que

Deslocam-se do pessoal para o político, do local para o histórico e para o cultural. São textos dialógicos. Presumem uma audiência ativa. Criam espaços para a troca de idéias entre o leitor e o escritor. Fazem mais do que transformar o outro no objeto do olhar das ciências sociais (p. 19).

Denzin e Lincoln (p. 20) caracterizam, também, diversos tipos de pesquisadores *bricoleurs*, produtores de uma bricolagem complexa - conjunto de representações reunindo peças que se encaixam em um quebra-cabeça que se transforma e sofre mudanças à medida que se acrescentam novas peças. Desse modo, o *bricoleur* metodológico executa diversas atividades, desde entrevistas a processos de auto-reflexão, trabalhando com perspectivas e paradigmas concorrentes, e entre eles. O *bricoleur* interpretativo concebe a pesquisa como um processo interativo influenciado pelo contexto das pessoas envolvidas. O *bricoleur* político entende que ciência significa poder. O *bricoleur* narrativo sabe que os pesquisadores contam histórias sobre o mundo que tiveram acesso e estudaram. O amálgama destes diferentes tipos de pesquisadores sugere a complexidade na formação rigorosa do pesquisador *bricoleur* que deve estar consciente desta multiplicidade de formas de abordagem e possibilidades de resultados.

A resistência em relação a abordagem qualitativa implica desafios ao *bricoleur* que tem seu trabalho considerado, em muitas situações, como não-científico, ou 'demasiadamente' subjetivo. Na defesa de uma ciência da verdade, objetiva e livre de valores, pesquisadores da tradição positivista alegam que a bricolagem é um ataque à razão, ou simplesmente algo sem nenhuma fundamentação.

Percebendo a resistência à metodologia da bricolagem, Kincheloe e Berry (2007) formularam uma conceituação bastante detalhada sobre esta abordagem que tem implicações filosóficas, políticas, pedagógicas; implicações de certa forma subversivas. O pesquisador como *bricoleur* procura os métodos que melhor possam responder suas perguntas, criando novos procedimentos de pesquisa, improvisando e compreendendo que múltiplos processos estão interagindo na produção de conhecimento. Esta visão ativa de metodologia de pesquisa pode proporcionar a construção de uma ciência crítica da

complexidade, que não nega as especificidades dos fenômenos humanos e sociais investigados, mas que incorpora esta multiplicidade e tira partido dela. Nesse sentido, pode-se dizer que a recusa da aceitação passiva de métodos e roteiros preexistentes é, em si, um ato de subversão. O *bricoleur* entende que

A interação dos pesquisadores com os objetos de suas investigações é sempre complicada, volátil, imprevisível e certamente, complexa. Essas condições descartam a prática de planejar antecipadamente as estratégias de pesquisa. Em lugar desse tipo de racionalização do processo, os *bricoleurs* ingressam no ato de pesquisa como negociadores metodológicos (KINCHELOE; BERRY, 2007, p. 17).

As circunstâncias dão forma a abordagem empregada e, neste sentido, a bricolagem, ainda segundo os autores, é bastante rigorosa pelo fato de considerar a diversidade e a complexidade da pesquisa científica. A bricolagem opera a partir de uma visão sobre as formas dominantes de poder, adotando uma ontologia relacional e enfrentando o desafio de trazer para o bojo da pesquisa as dificuldades envolvidas em seu processo. O *bricoleur* neste contexto não é um pesquisador ingênuo, disposto a fazer uma declaração de verdade, mas está atento para o fato de que “os dados, vistos de outra perspectiva ou questionados a partir de alguém com formação distinta, podem evocar interpretações diferentes” (KINCHELOE; BERRY, 2007, p. 21).

Sempre há novas formas de ver e interpretar um fenômeno e essa é a noção de perspectivismo adotada pela pesquisa como bricolagem, ou seja, negar que algo possa ser conhecido de forma completa. O conhecimento produzido pelos *bricoleurs*, portanto, é experimental em lugar de final e conclusivo.

Um aspecto fundamental da bricolagem como método de pesquisa é o fato de o *bricoleur* considerar sua própria subjetividade. Sua bagagem não é negada ou, dizendo de outra maneira, não há a pretensão de assumir uma postura de neutralidade em relação ao fenômeno investigado. Sua visão de mundo, conceitos e preconceitos estão em jogo no desenvolvimento da pesquisa. Assim, o pesquisador se torna “auto-reflexivo com relação a seu

próprio papel e ao dos outros pesquisadores em geral no processo de criação do conhecimento e da realidade” (KINCHELOE; BERRY, 2007, p. 22).

Tantas indefinições podem soar como dificuldades intransponíveis, caracterizando a pesquisa como um terreno nebuloso, incerto e até mesmo perigoso. Mas ao contrário da pesquisa monológica, que oferece certezas, a pesquisa bricolagem é dialógica e, portanto, oferece possibilidades. Consideradas as diferenças, pode-se dizer que neste sentido a pesquisa bricolagem é muito mais rigorosa que os métodos tradicionais. Ao se basear na hermenêutica crítica e ao tomar como referência a reflexão filosófica, a bricolagem “leva a interpretação na pesquisa a novos patamares, indo além do que é visível ao olho etnográfico, à exposição das razões ocultas que movem os eventos e moldam a vida cotidiana” (idem, p. 102). Assim, a bricolagem transcende o racionalismo e defende a pluralidade no ato de interpretação que envolve a consideração de um processo vivo, que está sempre em transformação, sempre avançando rumo a novas formulações. A interpretação na bricolagem questiona a objetividade, e busca “abrir vias de comunicação com os conhecimentos transitórios, para ter um melhor acesso aos domínios do simbólico, do irracional, do corpóreo e do relacional” (KINCHELOE; BERRY, 2007, p. 109).

A bricolagem como pesquisa, assim como outros pressupostos de participação ativa, vai de encontro à proposta metodológica para investigação em ciências humanas desenvolvida por Max van Manen (2003). O autor propõe que é necessário construir procedimentos e técnicas para adequar-se a um estudo; inventar modos que permitam a aproximação com o fenômeno pesquisado. Ele afirma que “os caminhos não podem vir determinados por indicadores fixos: tem que ser descobertos ou inventados como resposta a pergunta em questão” (p. 47; tradução nossa). Em busca desta pedagogia da ação e da sensibilidade na pesquisa, se aguça a capacidade de percepção e se estimula a criatividade. Assim sendo, para a realização de um pesquisador *bricoleur* nesses termos, é necessário estimular e desenvolver a sensibilidade interpretativa e a reflexão inventiva.

Bricolando imagens na cultura visual

No filme “*Les Glaneurs et La Glaneuse*”, traduzido para o português como “Os catadores e eu”⁴, a diretora Agnès Varda percorre regiões da França catando gestos de catadores. *Glaneur* é aquele que recolhe na plantação o que a colheita deixou para trás; é aquele que literalmente cata os bons frutos que sobraram. No filme, a imagem do catador agrícola se aproxima dos catadores urbanos, como aqueles que recolhem os restos das feiras, ou aqueles que encontram no lixo alimentos, utensílios domésticos, fragmentos para criação artística. Aproximando-se da temática dos construtores *bricoleurs* tratada neste trabalho, Varda apresenta Bodan Litnansky, senhor que construiu um castelo surreal enfeitado com bonecas e pedaços de brinquedos. Uma boa tradução para os substantivos *glaneur* e *bricoleur* é o termo ‘catador’, tradução usada em “Catadores da cultura visual” (2007), originada do sentido figurado atribuído aos catadores no filme de Varda. Fernando Hernández explica: “A idéia de catar derivada da tradição agrícola [...] pareceu-me uma metáfora que transpõe para a realidade da educação algumas rupturas necessárias desta outra narrativa que procuro desenvolver” (p. 18).

O ato de “bricolar”, “respigar” ou “catar” coisas com a finalidade de criar outras coisas, ou de dar-lhes novos sentidos, é a metáfora que utilizamos aqui, tanto para a investigação das casas de Gabriel e Estevão, como para o entendimento do conceito de pesquisa como bricolagem. Assim, nos aproximamos de ambas as bricolagens com as ferramentas teóricas e práticas da cultura visual, campo transdisciplinar de investigação; ela própria um “termo híbrido que descreve uma espécie de bricolagem teórica e metodológica” (MARTINS, 2007, p. 36).

A cultura visual é um recente campo de estudo que tem como foco a relevância da construção social do visual. Surge de um debate que cruza disciplinas distintas e produz uma relação entre saberes das áreas de história da arte, estudos culturais, teoria fílmica, estética, cultura popular, literatura, antropologia, somadas ao aporte das teorias pós-estruturalistas. Fernando Hernández (2007) esclarece que tal perspectiva “suscita uma compreensão crítica do papel das práticas sociais do olhar e da representação visual, de

suas funções sociais e das relações de poder às quais se vincula” (p. 41). Mais do que recursos para uma apreciação estética, a cultura visual proporciona um permanente questionamento das narrativas dominantes e nos ajuda/orienta a refletir sobre como a imagem produz significados em contextos culturais. Assim, a cultura visual “discute e trata a imagem não apenas pelo seu valor estético, mas, principalmente, buscando compreender o papel social da imagem na vida da cultura” (MARTINS, 2007, p. 26).

A cultura visual busca diluir fronteiras ao “considerar todos os objetos – e não apenas aqueles classificados como arte – como tendo complexidade estética e ideológica” (DIKOVITSKAYA, 2005, p. 53; tradução nossa). Nesse contexto, a cultura visual oferece ferramentas conceituais e práticas para a investigação dos modos de fazer do construtor *bricoleur* e da construção como bricolagem - arquitetura de não-arquitetos que resulta em imagens pouco ou nada reconhecidas dentro do território da arquitetura. O ensino de arquitetura, assim como o ensino de arte de modo geral, ainda se mostra desconfortável e despreparado para se aproximar das manifestações populares produzidas fora da academia por pessoas sem conhecimento formal. Ainda prevalece, mesmo que discretamente, a preferência por trabalhos/obras produzidos por indivíduos “cultos”, “eruditos” ou “especializados”, licenciados pelas academias ou instituições de ensino formal: “o etos das belas artes ainda está presente na filosofia educacional e nas práticas artísticas” (MARTINS, 2006, p. 69). Esta formação, institucionalizada e hegemônica, é um dos aspectos que a cultura visual busca fundamentalmente problematizar, reunindo/articulando novas possibilidades de olhar.

¹ www.casadaflor.org.br.

² Depoimento de Gabriel registrado por Amélia Zaluar.

³ Entrevista realizada com Estevão em 20/12/2008.

⁴ Na tradução portuguesa o título é “Os respigadores e a respigadora”; em espanhol “Los espigadores y la espigadora”; e em inglês “Gleaners and I”.

Referências

- BAUDRILLARD, J. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- DENZIN, N.; LINCOLN, Y. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- DIKOVITSKAYA, M. **The study of the visual after the cultural turn**. Cambridge, Mass.: The MIT, 2005.
- GULLAR, F. **Argumentação contra a morte da arte**. Rio de Janeiro: Revan, 1999.
- HERNÁNDEZ, F. **Catadores da cultura visual: proposta para uma nova narrativa educacional**. Porto Alegre: Mediação, 2007.
- JACQUES, P. **Estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- KINCHELOE, J.; BERRY, K. **Pesquisa em educação: conceituando a bricolagem**. Porto Alegre: Artmed, 2007.
- LÉVI-STRAUSS, C. **O pensamento selvagem**. São Paulo: Editora Nacional, 1970.
- MARTINS, R. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. In: OLIVEIRA, M. O; HERNÁNDEZ, F. (Orgs.). **Arte, educação e cultura**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2007.
- _____. Porque e como falamos da cultura visual? In: **Visualidades**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual. Goiânia-GO: UFG, FAV, 2006.
- VAN MANEN, M. **Investigación educativa y experiencia vivida**. Barcelona: Idea Books, 2003.
- ZALUAR, A. A casa da flor: uma tentativa de compreensão. In: FUÃO, F. (Coord.). **Arquiteturas Fantásticas**. Porto Alegre: Editora UFRGS, 1999.

Currículo resumido dos autores

Laila Loddi é graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Federal de Santa Catarina. Mestranda em Cultura Visual pela Universidade Federal de Goiás. Professora orientadora do curso de Licenciatura em Artes Visuais da UFG modalidade EAD.

Raimundo Martins é Doutor em Educação/Artes pela Southern Illinois University (EUA), pós-doutor pela Universidade de Londres (Inglaterra) e pela Universidade de Barcelona (Espanha) onde foi professor visitante. É Professor Titular e Diretor da Faculdade de Artes Visuais, docente do Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás.