



## ESTUDOS SOBRE SONHOS, IMAGENS E PROCESSOS DE CRIAÇÃO: ESTRATÉGIAS E REFLEXÕES SOBRE UMA OFICINA<sup>1</sup>.

Luciana Dilascio Neves <sup>2</sup>

Melissa Trugillo <sup>3</sup>

Jonathan Lima de Freitas Toledo <sup>4</sup>

### RESUMO

O trabalho parte de estudos vinculados a um núcleo de orientação do PIBID. Relaciona-se às pesquisas sobre a imagem como campo de conhecimento próprio, e às reflexões e estratégias que se vinculam ao potencial das imagens em contexto educacional. Na produção artística, a imagem pode ser entendida como um rastro processual, acumulando sentidos heterogêneos no seu caminho, cujo processo de formação prevalece sobre o formado. Entre autores e movimentos distintos, tais como Georges Didi-Huberman ou Maria Inês França, como exemplos, nestes estudos sobre as imagens, o surrealismo traz grande contribuição; movimento dialético entre a realidade e a imaginação, o visível e o invisível, onde o valor da imagem, subvertido, remete à sua decifração. Integrada nestes estudos, analisamos a proposta da oficina *Sonho, surrealidade e produção de imagens*, realizada pelo núcleo, relacionando teoria e prática educacional. Estruturando-se em torno das relações entre imagens, sonhos e processos de criação, a oficina considera que os sonhos, como as imagens, se oferecem à decifração; não se revelam de forma direta, senão como enigmas que se constroem por fragmentos, lacunas, deslocamentos, numa criativa rede de associações e conexões. Dialogando sobre imagens que vinculam sonho e surrealidade, sondou-se os modos de se formar destas, criando correspondências com experiências dos participantes. No viés surrealista, lacunas e elementos de decifração integram-se num corpo material de traços e fragmentos de múltiplas referencialidades, referidas tanto à exterioridade do mundo, como à interioridade do sujeito. Na observação dessas imagens, com suas lacunas e fragmentos em situações de contraposições, deslocamentos, estranhezas, inversões, foi proposto um processo de criação, constituído pelos movimentos imaginantes dos participantes a partir da montagem de imagens díspares e materiais mistos. Objetivou-se experimentação no tocante às estratégias educacionais no campo das imagens, refletindo sobre o próprio campo de movimentação das imagens, do pensamento e da imaginação.

**Palavras-chave:** Imagens, sonho, surrealismo, processos de criação, práticas docentes.

<sup>1</sup> Trabalho desenvolvido no âmbito do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência -PIBID/ Edital CAPES 10/2024.

<sup>2</sup> Professora do Curso de Licenciatura Belas Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ, [ldneves2014@gmail.com](mailto:ldneves2014@gmail.com);

<sup>3</sup> Graduanda do Curso de Licenciatura Belas Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ, Bolsista PIBID, [melissatrugillo@gmail.com](mailto:melissatrugillo@gmail.com);

<sup>4</sup> Graduando do Curso de Licenciatura Belas Artes da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro - UFRRJ, Bolsista PIBID, [jon.toledo026@gmail.com](mailto:jon.toledo026@gmail.com);



## INTRODUÇÃO

Este trabalho está vinculado aos estudos sobre as imagens desenvolvidos em um núcleo do subprojeto PIBID Artes, na UFRRJ; núcleo formado pela orientadora de área<sup>5</sup> e seis bolsistas do Programa. Iniciamos a especificar aqui as abordagens e concepções convergidas nesses estudos sobre as imagens como campo de conhecimento, que, por extensão, encaminham as reflexões e estratégias relacionadas ao potencial das imagens em campo educativo.

Estes estudos no referido núcleo, tem tomado como referência, o pensamento de autores como Georges Didi-Huberman, Aby Warburg, Walter Benjamin, assim como abordagens relacionadas à imagem que se manifestam nas relações entre teoria e produção, a exemplo de poetas como Otávio Paz e Paul Valéry, entre outros artistas e movimentos. Neste âmbito, ao indagarmos junto à Didi-Huberman (2012), “a que tipo de conhecimento pode dar lugar a imagem?”, recorremos a um recolhimento de autores e recortes distintos, que, entretanto, guardam especial afinidade no reconhecimento da imagem como campo de preservação de significados díspares, de camadas de tempos heterogêneos ou anacrônicos, de instâncias fragmentárias da realidade. Neste caso, proceder ao estudo pelo recolhimento de fontes mistas e distintas se ajusta à natureza do que é investigado, uma vez que o conhecimento a que se vincula a imagem é de “caráter não específico e não fechado”, como menciona Didi-Huberman (*ibid.*), “devido à sua natureza mesma de cruz, de ‘encruzilhada de caminhos’”.

Portanto, é basilar nesta compreensão, que “a imagem não é um simples corte praticado no mundo dos aspectos visíveis. É uma impressão, um rastro, um traço visual do tempo que quis tocar, mas também de outros tempos suplementares – fatalmente anacrônicos, heterogêneos entre eles [...]” (*ibid.*). De certo, se a imagem está visceralmente ligada à imaginação, é igualmente forte o seu destino para tocar o real, na irrevogável necessidade, nos tempos atuais, em desfazer o equívoco de que a imaginação é “uma pura e simples faculdade de desrealização” (*ibid.*). E para que, urgentemente, possamos considerar “o sentido constitutivo da imaginação, sua capacidade de *realização*, sua intrínseca potência de *realismo* que a distingue, por exemplo, da fantasia ou da frivolidade” (*ibid.*). Queremos assim afirmar esta definição da imaginação como faculdade “capaz de perceber as relações íntimas e

<sup>5</sup> No subprojeto Pibid Artes-UFRRJ, o núcleo de vinte e quatro bolsistas é subdividido por quatro orientadores (coordenador e três professores colaboradores), vinculados ao curso e área do subprojeto.

HUBERMAN, 2020, p. 173), e justamente, ao “por o múltiplo em movimento”, possibilitar nos aproximar do real, para além de representações e projeções normativas e unívocas.

Se devemos considerar a materialidade da imagem e da sua constituição feita de vestígios e de coisas observáveis, é preciso considerar intervalos e lacunas, que nos predispõem, como labirinto, percorrer novamente o processo de sua própria formação, de seu surgimento. A imagem é forma que nos retorna ou nos reintegra à formação, possibilitando remexer camadas e instâncias da realidade, de tempos e de compreensões, arraigadas ou não, tendo por isso, a função primordial de nos devolver ao movimento, ao devir.

Nesta complexidade dos estudos sobre a imagem, consideramos a necessidade de se pensar estratégias em campo educativo que possibilitava trabalhar com as compreensões percorridas, integradas nas reflexões sobre os propósitos e pertinências do trabalho educativo neste âmbito. Nesta perspectiva, originou-se a proposta de uma oficina prática-teórica denominada *Sonho, surrealidade e produção de imagens*, que foi elaborada mais especificamente a partir da leitura e estudo de um texto de Maria Inês França (2008). Este texto serviu de base para a elaboração da oficina, alinhavando com outros textos e autores, pois nestas considerações, o surrealismo trazia grande contribuição aos estudos da imagem.

O movimento surrealista desenvolve-se entre as duas guerras mundiais, assistindo ao surgimento do fascismo na Itália e do nazismo na Alemanha; acontecimentos pelos quais se experimenta “uma civilização que se devora e se destrói” (FRANÇA, 2008, p. 96). Como menciona França (*ibid.*), o princípio revolucionário apresentado em declaração de 1925, diz que o surrealismo “é um grito do espírito que se volta a si mesmo e está decidido a moer desesperadamente suas travas”; enunciação de um embate contra a própria constituição da cultura ao qual se encontra inserido, expressa na “rejeição absoluta da ordem social, moral e política estabelecida” (LÖWY, 2008, p. 840), na subversão da ordem no interior de sua própria condição, e de todo um conjunto de modos constituidores de uma linguagem, de um pensar, sentir, imaginar – solicitando voltar-se a si mesmo e contra si mesmo. Movimento marcado pelo “seu aspecto de revolta e negação” (GUINSBURG; LEIRNER, 2008, p. 14).

Neste sentido, os propósitos de luta e resistência que aparecem no surrealismo podem ser vistos, sobretudo, como consciência da necessidade de fazer a imaginação se inserir no

âmbito do vivido, declarando o embate às formas da linguagem instrumental, à racionalidade e ao positivismo operantes, que se consolidam mutuamente.

Se o pensamento racional buscou subordinar a imaginação pela conformação do real e fixação de fatos, coisas e objetos, a função instrumental da linguagem tinha a sua eficácia. Conforme Nazário (2008, p. 34), “foi ironizando quadros didáticos de sua infância, que associavam imagens de objetos aos nomes que os designavam”, que Magritte teria pintado a conhecida imagem de um cachimbo, justaposta à legenda “isso não é um cachimbo”, na obra *A traição das imagens*, 1928. Parece ser bastante claro, como o mundo da representação mental se estrutura sobre o pensamento; pela repetição mecânica destas experiências, representação e linguagem estabeleceram um vínculo instantâneo, celebrado pela automaticidade do ato. Visto em “sentido subversivo”, tal como dirá Nazário (*ibid.*), a imagem de Magritte poderia ser vista como “pedagógica”. Ela explicita que a imanência do visível e das palavras se abre ao campo da pluralidade e da ambiguidade; não se reduz à contenção do representado e da linguagem. Desfaz-se o elo que as determinou e as limitou; desprendidas e suspensas, “imagem e palavra se tensionam e se confrontam” (FRANÇA, 2008, p. 101).

Deste modo, os processos de montagem e colagem no surrealismo adquirem um funcionamento em que buscarão operar uma descontinuidade e uma fragmentação, na criação de lacunas enfaticamente não lógicas, cuja busca de sentido só poderá remeter à sua decifração, colocando imediatamente, no enigma a ser decifrado, a ambiguidade das imagens e das palavras. A imaginação se abre à evocação das coisas e elementos na presença-ausência das experiências recolhidas pela imagem; movimenta, desloca, revira, justapõe camadas da realidade, transmutando-as sob a superfície das aparências.

Como menciona França (2008, p. 96), a teoria do inconsciente relacionada à arte que começou a ser apresentada na revista *Littérature*<sup>6</sup>, sustentava que, “tal como na prática-teórica psicanalítica [...] o valor da imagem se apresentava subvertido [...] remetendo à sua decifração”. Contudo, a imagem que se oferece à decifração é algo muito distinto de uma “transcrição do imaginado”, uma vez que “a imagem inconsciente se constrói por meio de um jogo complexo de mecanismos e associações” (*ibid.*), logo, por mecanismos e lógicas próprias distantes da lógica operante na própria linguagem verbal/discursiva. França (*ibid.*, p. 98)

<sup>6</sup> *Littérature*, revista editada por André Breton e Philipe Soupault, de 1921 a 1924.

menciona também, a respeito das concepções em Freud<sup>7</sup>, sobre “os pensamentos representados em imagens e que figuram no sonho [...]”, e que, para ele, comportam “uma certa autonomia da imagem em relação à linguagem verbal”: o sonho seria “um enigma em imagens [...] exemplar da

plasticidade do campo representacional, onde as representações-objetos (*Objektvorstellungen*) se remetem umas às outras, formando uma rede de articulações”.

Nesta relação da psicanálise com a arte levada a termos de reflexão pelo surrealismo, tanto no que diz respeito à imagem que se apresenta à decifração na arte, como nas operatividades do sonho e da imaginação, estes não se revelam de modo direto; senão, por fragmentos, lacunas e uma rede ambivalente de conexões possíveis. A imagem não é direta, constrói-se em modo de decifração que “nos confronta com o ‘como dizer’ da relação forma/conteúdo, que se apresenta em um fora do discurso” (FRANÇA, *ibid.*, p. 97). E é este “modo de dizer” próprio, que implica na maneira pela qual uma revelação não pode ser dita ou transcrita diretamente pela linguagem verbal, cujo funcionamento é outro.

Entendemos que, no sonho ou na imaginação, as representações-objetos, tal como Freud aborda, constroem um tipo de apreensão que não existe *a priori*, e que só se revela quando “se remetem umas às outras, formando uma rede de articulações” (*ibid.*, p. 98) que estão propostas na “forma expressiva de dizer referida à lógica do inconsciente [...]”, assim como, semelhante sistema se encontra na “expressão que o sonho constitui” (*id., ibid.*, p. 97).

Conforme França (*ibid.*), em *A interpretação dos sonhos*, Freud pensará o sonho “em termos dos mecanismos de condensação e deslocamentos, os operadores das imagens oníricas”: o “o sonho é uma linguagem em imagens numa composição pictórica onde a figurabilidade é a própria forma de expressão e onde a articulação dos elementos ocupa o lugar das palavras, cujo valor é significante e não da ordem do significado”. As imagens se abrem à decifração pelo modo de sua própria formação.

Esta estrutura do sonho será buscada pelos surrealistas no que diz respeito aos modos de formação da imagem surrealista; “este caráter estrutural e de escritura psíquica que se torna um traço de união entre o projeto surrealista e a psicanálise” (*id., ibid.*, p. 98). A imagem se torna, então, “o fundamento da dialética entre o visível e o invisível” (*ibid.*, p. 99), e de maneira que o que é visível na imagem “inclui uma falta constitutiva, um vazio, que é invisível” (*ibid.*). Mas para o surrealista, o invisível não está num além real-material, mas na

<sup>7</sup> *La interpretación de los sueños*, 1899 (obras completas).





decifração de um corpo material que se compõe de traços e fragmentos de múltiplas referencialidades, referidas tanto à exterioridade do mundo, quanto à interioridade do sujeito. Constitui o mundo, como um plano cifrado que se revela na sua mais plena materialidade.

Neste ponto, fazemos correlação com uma abordagem sobre a imagem poética do poeta mexicano Otávio Paz (2003, p. 47), que esteve ligado ao movimento surrealista: Na linguagem,

“toda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado por outra frase [...]. O sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A *imagem explica-se a si mesma*”. Conforme Paz (*ibid.*, p. 48), ela “não é meio; sustentada em si mesmo, ela é seu sentido. Nela acaba e nela começa”. A imagem “evoca [...] revive nossa experiência do real [...] não explica: convida-nos a recriá-la e, literalmente, a revivê-la” (*ibid.*, p. 46).

Tal como acontece com as imagens no sonho, a imagem poética guarda esta mesma relação pela qual se constitui no percurso, em um processo em construção de seus possíveis significados que não se determinam completamente, mas que estão relacionados, por sua vez, ao “como dizer” da relação forma-conteúdo, fora do discurso ou de objetos e figurações cujos significados estão de antemão definidos. Reintegrados assim ao domínio da imagem que nos faz retornar aos processos que se constroem em articulações e conexões entre instâncias ou fragmentos que se remetem uns aos outros, cujos significados não estão dados *a priori*.

Esta plasticidade do campo das figurações, que Freud observa no sonho, portanto, fora do pensamento em vigília conformado ao reconhecimento mais imediato, é certamente extensivo aos domínios dos processos de criação. Se os surrealistas observaram uma correspondência com modos de estruturação no sonho em relação às suas imagens, era no sentido de recuperação destes modos de formação que reintroduz movimento e plasticidade ao pensamento. Neste intuito, o campo de criação surrealista se vincula às estratégias formais e processuais. Entre outros, Breton observa os campos de forças criados na imaginação no modo de aproximar imagens distanciadas, díspares ou contraditórias. De modo geral, o modo de proceder por fragmentos e lacunas fundamentava a dialética entre o que se mostra e o que não se mostra ou não está dito, senão, sugerido, imaginado.

Para pensar a proposta da oficina que relacionaria sonho, surrealismo e processos de criação, iniciamos por observar imagens de artistas vinculados ao surrealismo. Pelo caráter didático, escolhemos trabalhar com imagens de fotomontagens, de influência surrealista, da



artista alemã naturalizada argentina, Grete Stern (1904-1999). Mais especificamente, trabalhamos com imagens pertencentes a um catálogo denominado *Os sonhos de Grete Stern*, que compunha uma série de imagens da artista, expostas em 2009 no Museu Lasar Segall, SP. Essas imagens faziam parte de uma série de fotomontagens publicadas na Argentina, em *Idílio – La revista juvenil e feminina*, de 1948 a 1951. Era um trabalho conjunto para a página semanal “*El psicoanálisis le ayudará*”, em que as leitoras enviavam seus sonhos à revista, que eram analisados por dois psicanalistas e ilustrados pelas fotomontagens de Grete.

No núcleo de pesquisa Pibid, essas imagens foram observadas e analisadas, pois elas seriam usadas na parte teórica da oficina, onde iríamos apresentá-las como referências para dialogar sobre os sentidos e significados sugeridos pelas mesmas, assim como observar os modos de se formar destas, buscando vincular sonho e surrealidade à proposta de criação de imagens pelos participantes. A observação destas imagens, com suas lacunas e fragmentos, permitia dialogar sobre situações de contraposições, deslocamentos, estranhezas, inversões, entre outras, estimulando possibilidades e modos dos participantes juntarem ou movimentarem imagens ou conteúdos díspares no processo de criação que seria encaminhado.

A oficina aconteceu em um evento local na UFRRJ, realizada em um único dia com duração de quatro horas. Foi ministrada pelo núcleo junto à orientadora, tendo como público participante cerca de quinze alunos da graduação; do próprio curso e de outras áreas. A oficina foi uma experimentação entre teoria e prática, na procura por processos, estratégias e metodologias que correspondessem às experiências com as questões da imagem abordadas.

## METODOLOGIA

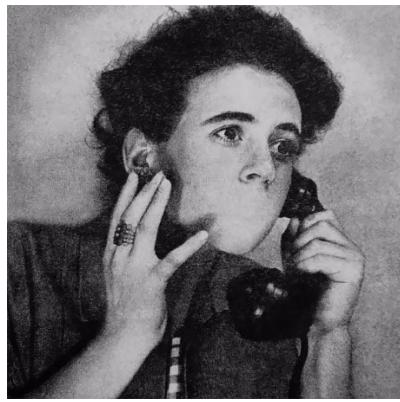
Mencionamos, primeiramente, o processo metodológico desenvolvido dentro do grupo Pibid, na busca para fazer pensar processos didáticos a partir dos conteúdos estudados nas leituras dos textos e discussões no coletivo. A leitura e análise de imagens seguiram às leituras dos textos, em especial, a partir do texto de Maria Inês França (2008), pois neste momento se estabeleceu a proposta da oficina vinculando sonho, surrealismo e produção de imagens. Deste modo, a escolha das imagens de Grete Stern, após uma investigação sobre imagens de autores surrealistas, pareceu vincular-se completamente à proposta da oficina, e também convergia um certo caráter didático, numa junção aparentemente simplificada dos elementos na imagem.



Não temos como apresentar aqui, todas as imagens que observamos e mesmo que dialogamos na oficina, porém, **como maneira de explicitação** de alguns tipos de situações observadas, escolhemos algumas. Dispomos abaixo duas imagens de Grete Stern: *Os sonhos sobre emudecimento* e *Sonhos com espelhos* (Figuras 1 e 2), observando com certa clareza, contraposições e ambiguidades. Em *Os sonhos sobre emudecimento*, a contraposição se evidencia na oposição entre a ausência da boca na mulher, orgão da fala, e o aparelho de comunicação, o telefone. Esta oposição acentua-se ainda pela relação entre a falta da boca e a expressividade da mulher. O elemento oculto ou enigmático do que é escutado é tensionado pelo conjunto expressivo do olhar e mãos. A expressão aumenta a tensão e contraposição sobre

a falta da expressão da fala, na ambiguidade entre a expressividade e o ocultamento. Em *Sonhos com espelho*, a imagem da mulher jovem se contrapõe à imagem de sua projeção como uma figura velha. A indignação e surpresa da jovem se contrapõe a ironia e sarcasmo da outra. Aparece aí uma inversão da função comum do espelho, ao espelhar a imagem oposta. Torna-se ambíguo ainda se o espelho reflete a superfície ou algo que está atrás, como se a cabeça surgisse de um buraco na superfície. Podemos perguntar: a figura é reflexo ou real? O espelho é abertura para outro real? Ou para outro momento no tempo?

Figuras 1 e 2: Grete Stern, *Os sonhos sobre emudecimento*, *Idílio*, nº 62, 28/02/1950 e *Sonhos com espelho*, *Idílio*, nº 71, 28/03/1950



Fonte: Os sonhos de Grete Stern. Catálogo Museu Lasar Segall/Imprensa Oficial, 2009.

Observa-se assim justaposições de situações ou elementos em choque ou contrapostos que abrem ambiguidades e uma dimensão a elucidar nas imagens. Em outras imagens analisadas, pudemos observar situações de fusão ou condensação entre uma mulher e uma



sombra; uma mulher como ponteiros de um relógio, ou a troca de atributos entre uma onça e a estampa de pele de onça no vestido de figura feminina. Inversões de tamanho na escala de uma figura que não cabe no espaço de um aposento, ou situações de repetições, estranhezas, deslocamentos, incoerência etc.

Para concluir esta parte de análise, observamos outra imagem que nos parece mais hermética: *Os sonhos sobre o corpo* (Figura 3), e que apresenta uma fragmentação de elementos justapostos no espaço: pernas de mulher sem tronco, foto esquartejada, figura masculina ensimesmada. Uma nota curiosa se mostra no fato de uma parte duplicada da foto esquartejada aparecer na parte superior, fincada no céu com um prego; uma contradição material pela relação semântica que guardam os elementos: prego, corpóreo, fixação versus céu, etéreo, imaterial.

Relações que projetam outras contradições. Uma perspectiva forçada, prenúncio de um espaço fundo e um prego fixo no céu como afirmação da superfície. Distância-proximidade, materialidade-imaterialidade, corpo-memória; fragmentos do tempo que flutuam em um espaço plano-profundo. Uma série de sentidos podem assomar na medida em que as ambiguidades sugerem outras relações e que os fragmentos vão se remetendo uns aos outros.

Figura 3: Grete Stern, Estranheza, Idílio, nº 5, 23/11/1948 – Os sonhos sobre o corpo.



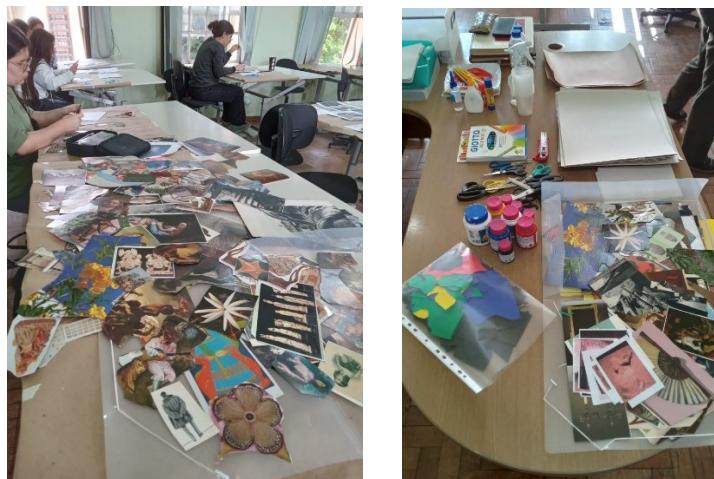
Fonte: Os sonhos de Grete Stern. Catálogo Museu Lasar Segall/Imprensa Oficial, 2009.

Tal como numa relação com as figuras e acontecimentos em um espaço-tempo dos sonhos, perguntamos qual a relação destas figuras neste espaço da imagem? De que modo se



associam? Esta era, de modo geral, o estímulo que queríamos inserir no processo de criação na oficina, inspirado pela observação inicial destas imagens; ou seja, como juntar e tensionar elementos e imagens entre si através das relações que elas sugerem. O processo instaurado partiu assim da observação dos modos de formação destas imagens, com suas justaposições; junção de elementos ou situações contrastantes ou opositivas, deslocamentos, fusões, estranhezas, inversões, repetições, incoerências. A oficina dispunha aos participantes recortes de imagens de fontes diversificadas, além de tintas, papéis, tecidos e alguns outros materiais (Figuras 4 e 5). A proposta de produção a ser feita por cada participante era uma montagem-colagem a partir destes materiais, na criação de uma imagem constituída por fragmentos e lacunas, em que as relações entre os elementos justapostos fossem tensionadas em situações oníricas e descontínuas, como vistas em Grete, naquebra da continuidade lógica.

Figuras 4 e 5: Materiais da oficina



Fonte: fotos da autora.

Inicialmente, foi proposto que pensassem, ou escrevessem, se possível, algum sonho vivenciado, encontrando uma ou duas figuras ou um acontecimento a partir do mesmo. Foram utilizados alguns recursos para evitar que ideias se determinassem muito diretamente. Relações com outras figuras e elementos foram procuradas em formas abstratas de recortes de papel. A partir da relação entre duas ou três figuras ou elementos encontrados por eles, foi proposto a procura por demais relações na série de imagens disponibilizadas, de modo que tais relações fossem sugeridas pelo uso das justaposições e lacunas, e de situações como observadas em Grete. No encaminhamento final do processo, outros materiais como tinta, lápis, recortes de papel, palavras, poderiam ser utilizados conforme necessário. Certamente,





podemos falar de um processo aproximado da colagem, mas importante dizer que, sobretudo, o propósito buscado neste exercício se fundamentava em pensar a formação da imagem pela maneira de procurar estabelecer entre fragmentos, elementos, imagens, um circuito de relações e conexões.

## RESULTADOS E DISCUSSÃO

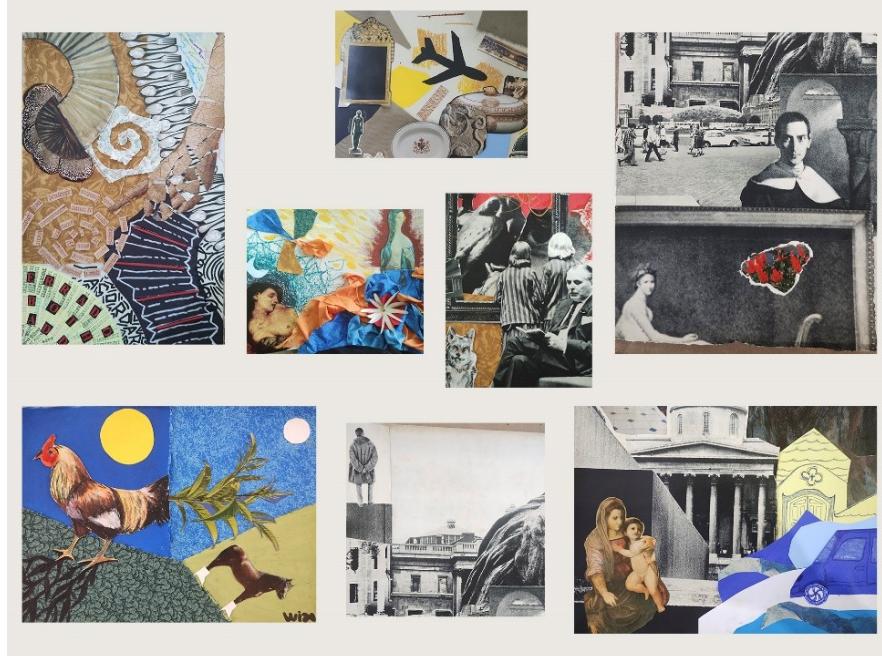
A elaboração e desenvolvimento da oficina prática-teórica se realiza como campo experimental em que dimensionamos a necessidade permanente de pesquisa e procura pelos modos de fazer em correspondências com os conteúdos e as finalidades requeridas. Neste âmbito, os processos e estratégias educativas são questões indissociáveis do conteúdo ou daquilo que buscamos tangenciar, mantendo tensionadas as relações entre teoria e prática, forma e conteúdo, pensamento e realidade. Portanto, como experimento, a oficina tem como

principal mérito, no grupo de estudo do Pibid, ser exemplo de possibilidade que estimula a procura por demais experimentações e processos neste âmbito de pesquisa com as imagens.

A oficina demonstra a necessidade de um trabalho contínuo no tocante aos processos de formação em prevalência sobre o formado, predispostos pelas imagens e pela imaginação. Neste sentido, é preciso resguardar a própria linguagem, reintegrando nela os processos e formações que à restituam à experiência vivida. Paulo Freire (1994. p. 102-103) citando Eric Fromm adverte sobre “*el peligro de la palabra hablada, que amenaza con sustituir a la experiencia vivida*”, situando-se na crítica à “tendência a reduzir os meios de aprendizagem às formas meramente nocionais”, às repetições e transmissões, que automatizam, e ainda hoje são praticadas para uma educação instrumental ou tecnicista. Trata-se, em nosso entender, de superar uma falta de integração entre estados não segmentados – intelecto, sensibilidade, imaginação... – que constituem e movimentam nossa apreensão do mundo ou da realidade. Apresentamos a seguir alguns fragmentos ou momentos dos trabalhos desenvolvidos na oficina:

Figura 6: Painel com alguns fragmentos das imagens dos trabalhos





Fonte: fotos da autora

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Certamente, a oficina demandaria uma continuidade em que pudéssemos ter outros dados a respeito das relações que fundamentaram o processo de criação dos participantes da atividade, no entanto, como é pertinente ao propósito que fundamenta esta prática, a própria formação das imagens já nos sugere as ocorrências no tocante às relações de ambiguidades, dissonâncias, estranhamentos, situações que nos indica um exercício do pensar-imaginar que busca movimentação fora de um encadeamento discursivo linear ou de representações a priori determinadas ou unívocas. Observamos também que estas articulações não acontecem somente na reverberação semântica de figuras, objetos, elementos, mas integram também um campo de relações e associações sensíveis, de ritmos, cores e configurações mais abstratas. Consideramos importante a continuidade destes estudos sobre a imagem no âmbito da iniciação à docência, intencionando a elaboração de novas práticas e processos, e acreditando em ações no campo das Artes, que contribuam com processos de integração nas experiências de apreensão da realidade – para além das conformações nocionais – na amplificação e movimentação do sensível, do pensar e imaginar.





## REFERÊNCIAS

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. Pós: Belo Horizonte, v. 2 n. 4, p 206-2019, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imagens apesar de tudo*. São Paulo: Editora 34, 2020.

FRANÇA, Maria Inês. Fascinação: O olhar e o objeto no surrealismo e na psicanálise. In: GUINSGURG, J; LEIRNER, S. (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 95-108.

FREIRE, Paulo. *Educação como prática da liberdade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

GUINSGURG, J; LEIRNER, S. (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LÖWY, Michael. Carga Explosiva: O Surrealismo como movimento romântico revolucionário. In: GUINSGURG, J; LEIRNER, S. (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. pp. 838-845.

NAZÁRIO, Luiz. Quadro histórico do surrealismo. In: GUINSGURG, J; LEIRNER, S. (org.). *O Surrealismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 21-51.

PAZ, Octavio. A imagem. In: PAZ, O. *Signos em Rotação*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

STERN, Grete. *Os sonhos de Grete Stern*. São Paulo: Museu Lasar Segall, Imprensa Oficial, 2009.