

A PRÁTICA DA FOTOMONTAGEM COMO INSTRUMENTO DE DESBLOQUEIO DA IMAGINAÇÃO CRIADORA

The Practice of Photomontage as a Creative Imagination Unlocking Tool

Mazzotta, Christiane H.; Mestranda; Universidade de São Paulo, chrismazzott@usp.br¹
Vicentini, Cláudia R. Garcia; Profa. Dra.; Universidade de São Paulo, claudiagarcia@usp.br²
Programa de Têxtil e Moda da Escola de Artes Ciências e Humanidades
da Universidade de São Paulo

Resumo: Neste estudo, toma-se em empréstimo o conceito criado por Max Ernst de *desambientação sistemática*, onde provoca-se o deslocamento de uma figura de seu ambiente habitual para reorganizá-la em um novo contexto discrepante. Supõe-se ser este tipo de imagem um estímulo para a imaginação criadora, uma vez que solicita ao espectador a produção de sentidos sob uma ótica simbólica contida em seu próprio repertório plástico e poético.

Palavras-chave: imaginação criadora; desambientação sistemática; fotomontagem.

Abstract: In this study, we borrow the concept created by Max Ernst of systematic disambiguation, where the displacement of a figure from his usual environment is provoked to reorganize it in a new discrepant context. This type of image is supposed to be a stimulus for the creative imagination, since it asks the spectator to produce senses from a symbolic perspective contained in its own plastic and poetic repertoire.

Keywords: creative imagination; systematic disambiguation; photomontage.

1. Introdução

À medida em que os meios de comunicação se valem da produção de imagens para fins mercadológicos e/ou que priorizam a razão como a fonte exclusiva para o conhecimento da realidade (como acontece em alguns conteúdos didáticos), o sujeito é submetido a uma notável avalanche de estímulos diariamente, onde ocorre a sobreposição de elementos visuais replicados. Acredita-se que imagens estereotipadas e destituídas de profundidade simbólica

¹ Mestranda do Programa de Têxtil e Moda da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, Brasil, Pós-graduação em Design Editorial pelo Instituto Europeo di Design, São Paulo, Brasil (2015).

² Doutorado em Engenharia Mecânica pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil (2010), Professor Doutor da Universidade de São Paulo - Escola de Ciências, Artes e Humanidades – EACH, Brasil.

empobreceriam a experiência visual do sujeito, o que supõe-se ser fator de influência sobre o método pelo qual o seu pensamento criativo é organizado.

Os artistas do início do século XX já haviam trabalhado métodos criativos e técnicas inovadoras de representação com o fim de interromper a cadeia do pensamento racionalista. A Fotomontagem - composição visual criada pela manipulação de fotografias - surgiu no movimento Dadaísta em Berlim, mas também foi adotada mais tarde pelos surrealistas como *técnica automática*, visando este fim.

Max Ernst foi um dos personagens mais expressivos do surrealismo que fez uso deste processo: apropriando-se de recortes provenientes de um repertório iconográfico diversificado, o artista visual deslocava as figuras de seus contextos habituais, reorganizando-as em um espaço estranho à elas e conferindo-lhes um aspecto desestabilizante. As imagens enigmáticas provocam o imaginário do espectador, como se sugerindo a ele que autonomamente, crie sentido entre os diferentes elementos. *Desambientação sistemática* e *faísca poética* foram alguns termos usados pelos próprios artistas da época para definir a sensação e o impulso criativo provocados por essas imagens.

Partindo desta premissa, colocou-se o problema fundamental deste estudo: seria possível por meio dos efeitos da desambientação sistemática na prática da fotomontagem promover uma ressemantização da imagem, colaborando assim para libertar o olhar criativo dos bloqueios provocados pela intimidação de imagens estéreis? As observações da pesquisadora giram em torno de uma investigação que possa responder a essas perguntas com base nas obras de Gaston Bachelard, Gilbert Durand e Bruno Duborgel e nas experimentações práticas de Betty Edwards e Max Ernst. Espera-se neste trabalho, apontar eventuais benefícios segundo as expectativas de uma pedagogia da imaginação criadora.

2. A imagem faz imaginar?

O vazio da página em branco é considerado por alguns, a emblemática imagem do bloqueio criador: o símbolo da paralisia no momento da busca por uma solução inventiva para um problema. Neste sentido, as folhas vazias seriam intimidadoras, nem sempre cheias de

possibilidades como defendia o artista e designer Bruno Munari, para quem o vazio seria “um espaço dinâmico, positivo, carregado de energia e de forças vitais” (RESTELLI, 2009, p.143).

Gilles Deleuze também sugere que folhas em branco não estejam vazias. No entanto, não necessariamente impregnadas de estímulos para a criação, pois segundo o autor,

[...] seria um erro se acreditássemos que o pintor opere sobre uma superfície branca e incontaminada. A inteira superfície é desde o início, investida virtualmente por cada gênero de clichê com o qual é necessário romper (DELEUZE, 2008, p. 31).

Henri Matisse reconhece essa prejudicial influência dos estereótipos intrínsecos em determinados tipos de imagem, sobretudo aquelas instrumentalizadas pela publicidade e pelos meios de comunicação. Na concepção do pintor, “ver” já seria o ponto de partida para a operação criativa:

Tudo o que vimos na vida corrente sofre maior ou menor deformação gerada pelos hábitos adquiridos, e esse fato talvez seja mais sensível numa época como a nossa, em que o cinema, a publicidade e as grandes lojas nos impõem diariamente um fluxo de imagens prontas, que, em certa medida, são para a visão aquilo que o preconceito é para a inteligência. O esforço necessário para se libertar delas exige uma espécie de coragem; e essa coragem é indispensável ao artista, que deve ver a vida toda como quando era criança; e a perda dessa possibilidade lhe tira a oportunidade de se exprimir de maneira original, isto é, pessoal. Para tomar um exemplo, creio que para um verdadeiro pintor não há nada mais difícil do que pintar uma rosa, pois para isso ele precisa em primeiro lugar esquecer todas as rosas pintadas. (MATISSE, 2007, p. 370).

Mas é Gilbert Durand quem alerta de maneira incisiva sobre uma educação visual colonizadora e uniformizadora por meio das imagens:

[...] vivemos numa “civilização de imagens”, mas de imagens destituídas de toda a sua potência pedagógica, porque efeito de uma “mentalidade cientificista”, responsável por um duplo iconoclasmo: de um lado, a rarefação pedagógica dos símbolos em proveito dos signos objetivos e, de outro, a inflação patológica das imagens desorientadas e desprovidas de todo valor heurístico e de toda imaginação criadora. Tal mentalidade seria, para Durand, a última etapa de um processo de desespirtualização mais profundo, que se origina em três fontes: “[...] a redução ‘positivista’ da imagem ao signo, a redução ‘metafísica’ da imagem ao conceito, enfim a redução ‘teológica’ da imagem aos julgos temporais e deterministas da história e às justificações didáticas.” (DURAND, 1969, p. 25, Citado em TEIXEIRA, ARAÚJO, 2011, p.19).

Com base em Deleuze, Matisse e Duran partiu-se da ideia de que a fluidez dos recursos criativos individuais está mais relacionada ao descondicionar-se de estímulos visuais associados a estereótipos, padrões e paradigmas (que supostamente teriam um efeito intimidador no método de organização do pensamento criativo), do que a um virtuosismo pessoal.

Contudo, a fim de compreender quais características teriam as imagens que instigariam um olhar criativo, seguiu-se a investigação com foco na imagem com força imaginativa.

2.1. O batismo das imagens

Em seu artigo *A sociedade das imagens em série e a cultura do eco*, Baitello Junior recorda que as imagens em seu sentido mais amplo podem ir além de uma configuração visual, manifestando-se também em linguagens percebidas pelos outros sentidos do corpo que não somente a visão. Assim, para o autor, imagens que “estão resguardadas dos raios destrutivos do sol e da luz - como dos da razão”, deveriam provocar um movimento de interiorização:

Por este motivo, as categorias de imagens endógenas e imagens exógenas, propostas por Hans Belting (2001), é tão interessante e operativa. Elas possibilitam a verificação do vetor de uma imagem e seu efeito sobre a comunicação social. E permitem um tipo de 'análise de impacto sobre o meio-ambiente' comunicacional, possibilitam um diagnóstico do potencial dialógico das imagens como força imaginativa, quando seus vetores dominantes conduzem à interiorização, ou como força desvinculadora, dissociativa e auto-referente, quando seus vetores são de mera exterioridade [...] (BAITELLO JUNIOR, 2005).

Considerou-se que “imagens com força imaginativa” ou “imagens com força dissociativa” segundo Baitello Jr., podem produzir diferentes consequências para o processo de ampliação da consciência da subjetividade e para a formação das visões de mundo. Em imagens que são reproduções de reproduções, prevaleceria uma experiência onde

[...] repetem-se suas superfícies, sem memórias viscerais. Aparentemente iguais, mas no fundo e de verdade, já se revelam vitimadas pela fadiga da imagem-mãe, pois já não há mais resquícios das coisas, apenas o eco de suas superfícies (Ibid.).

Essa reflexão convida a uma associação entre as imagens de Baitello Jr. e os conceitos de imaginação propostos por Bachelard.

Gaston Bachelard era filósofo e ensaísta francês, defensor do imaginário. Em sua obra encontra-se um Bachelard diurno, cientista cultivador de conceitos claros e um Bachelard noturno, quando contemplador das imagens poéticas, literárias ou pictóricas: “[...] filósofo que passou dez anos de sua vida a refletir sobre a imaginação da matéria e sobre a imaginação das forças [...]” (BACHELARD, 1986).

Ao longo de seu trabalho o autor fará a distinção entre a imaginação formal e a imaginação material (BACHELARD, 1994):

[...] a imaginação formal, que nutre a formalização, resulta de uma operação desmaterializada, a que intencionalmente ‘sutiliza’ a matéria ao torná-la apenas objeto de visão, ao vê-la apenas enquanto figuração, formas e feixes de relações entre formas e grandezas, como uma fantasmática incorpórea, clarificada mas intangível. E é, na verdade, resultado da postura do homem como mero expectador do mundo, do mundo-teatro, do mundo-espetáculo, do mundo-panorama, exposto à contemplação ociosa e passiva. Já a imaginação material, recupera o mundo como provocação concreta e como resistência, a solicitar a intervenção ativa e modificadora do homem: do homem-demiurgo, artesão, manipulador, criador, fenomenotécnico, obreiro – tanto na ciência quanto na arte³.

Nota-se certa coerência entre a imaginação material de Bachelard (Ibid.) que convida “à profundidade, à penetração, à modelagem, à ação transformadora para além da aparência captada pela visão” e que gera um incentivo à imaginação criadora, com as “imagens com força imaginativa” defendidas por Baitello Júnior.

Do mesmo modo, encontram-se associações entre a imaginação formal e a imagem dissociativa, uma vez que ambas parecem coincidir com a

[...] faculdade meramente copiadora e, por isso mesmo, subalterna e sem autonomia, dependente, por um lado, do objeto do qual produziria as cópias e, por outro, do conceito no qual essas cópias deveriam necessariamente se converter, para mostrar, fora delas próprias, sempre como alegorias, seu significado verdadeiro⁴.

³ BACHELARD, 1994, xv. Introdução de José Américo Motta Pessanha.

⁴ Ibidem, xvi.

É possível identificar os efeitos das imagens dissociativas para a imaginação material já na instituição escolar por meio do trabalho de Bruno Duborgel.

A análise do antropólogo francês sobre a produção de livros e álbuns ilustrados na França do século XX foi de grande valia para o entendimento dos mecanismos que envolvem esta questão. O autor ocupou-se das duas linguagens (palavras e imagens plásticas) no contexto da escola e da infância, para entender de que forma ambas estariam ou não à serviço de uma educação pela imaginação:

A trajetória da infância, através dos livros em que a imagem plástica é rainha, dos livros ilustrados em que predomina o texto e, por último, dos livros centrados apenas nos próprios textos, constitui uma iniciação longa e modulada no imaginário (DUBORGEL,1992, p.21)

O autor dá especial atenção em como a mentalidade positivista atua na educação de modo a obstruir as expressões da imaginação simbólica e reúne assim, os indícios do que seria comumente considerada para os livros e álbuns ilustrados, a “boa imagem”. O sistema formado por um conjunto de características que definem a “boa imagem”, estaria submetido à uma orientação geral segundo a qual:

- A imagem não foi primordialmente feita para imaginar, mas para integrar uma pedagogia da observação;
- A imagem não é um meio para se criar um outro mundo mas sim para reproduzir as coisas;
- A imagem não é transformação e deformação, mas restituição e conformidade;
- A imagem não é uma metamorfose do familiar no estranho mas regulamentação e domínio do conhecido;
- A imagem não é um trampolim para sonhos, mas sim para análise e classificação do mundo;
- A imagem é menos uma linguagem específica do que uma reprodução provisória das palavras e das coisas; destina-se a uma função de conhecimento “positivo” e de registo das coisas, de auxílio na aprendizagem da língua ou de ornamento do texto. Pelo próprio facto de fazer parte do livro, ela está com medida a uma função de auxiliar da linguagem e do conhecimento. Analogamente, na economia e no desenvolvimento do psiquismo, as funções da imaginação serão subordinadas às funções da observação e do pensamento “positivo” (Ibid., p.33).

Compreende-se que para Duborgel, a imagem dos livros ilustrados é predominantemente submetida ao texto. O que lhe confere uma característica de redundância, além de induzir a associação da linguagem visual ao discurso literal.

Partindo do pressuposto de que “conhecer é reconhecer” (Ibid., p. 24), do momento em que normatizam-se os nomes estipulados às coisas, estar-se-ia também instituindo à elas um certo valor de “realidade”. A imagem com o uso da palavra e a palavra com o uso da imagem deste modo, estariam conformando-se em reproduzir e em catalogar o mundo concreto. Esta seria uma prática segundo uma lógica de “colonização da imaginação” (Ibid., p. 323) que desde a infância, condicionaria o olhar mais à definições referenciais dos objetos do que à suas explorações sob aspectos sensíveis e inventivos.

Vejamos a seguir como a tendência em priorizar mensagens uniformizadas na percepção dos objetos possa influenciar o olhar criativo tendo como consequência o bloqueio da imaginação criadora.

2.3. Deslocamento das expectativas

Um estudo no campo da psicologia e neurociência publicado⁵ em 2011 por Sharon Thompson-Schill e Evangelina G. Chrysikou, mostrou aos participantes da pesquisa alguns objetos solicitando para que descrevessem suas utilizações comuns ou incomuns no cotidiano.

Os participantes que apresentaram usos não óbvios para os itens, demonstraram atividade nas regiões do cérebro que geralmente respondem por habilidades visuais e espaciais (córtex pré-frontal). O que significaria que a descoberta de aplicações inéditas para os objetos ordinários seria a consequência de uma menor filtragem de conhecimentos e experiências, além da percepção mais aguçada às propriedades visuais do objeto observado como forma, tamanho e material. Isto possibilitaria a esses indivíduos considerarem uma maior variedade de possíveis respostas, sem limitarem-se àquelas já conhecidas.

O estudo apontaria que o acúmulo de conhecimento não garantiria o “lampejo intelectual”. Por outro lado, indica que a qualidade de fruição do objeto, assim como a organização mental das informações, se dão no campo das habilidades visuais e espaciais do cérebro e estes dois fatores seriam condições para o impulso criador.

⁵ CHRYSIKOU, Evangelina G.; THOMPSON-SCHILL, Sharon L.. Dissociable brain states linked to common and creative object use. *Human Brain Mapping*, [S.L.], v. 32, n. 4, p. 665-675, 9 jun. 2010. Wiley. <http://dx.doi.org/10.1002/hbm.21056>. Disponível em: <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1002/hbm.21056>. Acesso em: 08 jun. 2020.

Ainda no âmbito da neurociência, a pesquisa do nobel Roger W. Sperry⁶ sobre a natureza dual do raciocínio humano - o raciocínio verbal e analítico localizado no hemisfério esquerdo, e aquele visual e perceptivo localizado no hemisfério direito do cérebro - foi adaptada por Betty Edwards com o fim de investigar este fenômeno aplicado à prática do desenho.

O então método didático-pedagógico de Edwards sistematizado no livro *Desenhando com o lado direito do cérebro*⁷ propõe que “desenhar exigiria uma mudança cognitiva para a modalidade D” (EDWARDS, 2002, p.23). A *modalidade D* foi o termo criado pela autora para referir-se ao modo visual e perceptivo do cérebro, localizado no hemisfério direito do cérebro.

Segundo a autora, a atividade do desenho, assim como qualquer outra inventiva e imaginativa, envolveria uma habilidade global composta por capacidades perceptivas. Estas capacidades poderiam ser acessadas com estratégias de controle consciente da informação, como o controle da tendência da linguagem predominante, localizada no hemisfério esquerdo do cérebro responsável pelo processamento de informações linguísticas, assim como por atividades racionais e analíticas. Edwards oferece atividades que ocupem ou confundam este hemisfério dominante para assim favorecer a *transição mental*. O que a autora propõe à nível empírico, será trazido para o contexto das presentes elucubrações.

O conhecimento prévio e condicionado sobre um dado objeto inibe a sua percepção mais aprofundada do mesmo - afinal “tendemos a ver o que esperamos ver ou o que resolvemos ter visto” (Ibid., p. 25). Em outras palavras, define-se o objeto e seus recursos antes mesmo de percebê-lo em sua verdade.

Por outro lado, como vimos, a capacidade perceptiva é imprescindível ao acesso para uma consciência criativa. Deslocar um objeto de seu contexto habitual para inseri-lo em outro, por exemplo, provocaria uma interferência na identidade deste objeto e uma alteração de suas funções ordinárias, culminando em um desvio de trajeto do pensamento analítico para o pensamento perceptivo. Algo semelhante ocorreria virando um objeto ou uma imagem de cabeça para baixo:

⁶ Neurobiologista e fisiologista estadunidense. Recebeu o Prêmio Nobel de Fisiologia de 1981. Fonte: <https://www.nobelprize.org/prizes/medicine/1981/sperry/facts/>

⁷ *Desenhando com o lado direito do cérebro*. Trad. de Ricardo Silveira. Rio de Janeiro: Ediouro. 2002.

Temos o hábito de atribuir automaticamente um topo, uma base de lados a tudo o que percebemos, e esperamos ver as coisas na posição usual – ou seja, de topo para cima. Isto porque, nesta posição, fica-nos fácil reconhecer objetos comuns, identificá-los com um nome e classificá-los comparando-os com os conceitos e lembranças que armazenamos na memória [...] Quando a imagem está invertida, de cabeça para baixo, os sinais visuais não são os mesmos. A mensagem fica estranha e o cérebro se confunde [...] (Ibid., p. 77).

Por meio do trabalho de Edwards pode-se depreender a perspectiva de criar as condições favoráveis para a transição mental do hemisfério esquerdo para o direito, ou seja, a transição de uma consciência que processa o material verbal, literal, analítico, lógico para uma consciência que processa o material visual, indecifrável, espacial, intuitivo.

A propósito da ruptura de sistemas condicionantes que supostamente teriam feito uso dessa transição, considerou-se válido observar como se deram algumas das práticas artísticas realizadas durante o Modernismo.

3. Faísca poética

Procedimentos de desconstrução, desfiguração, desestabilização, desestruturação e deformação das formas e dos objetos foram investigados pela geração de artistas no início do século XX. Os termos de ação com prefixo de negação ou oposição, transmitem o clima de ruptura dos movimentos artísticos daquele tempo em relação aos precedentes. À medida em que as convenções da arte de representar eram questionadas e transgredidas, os artistas modernos permitiram-se experimentar estratégias para favorecer a ruptura de estruturas paradigmáticas, uma vez que estas estruturas intimidariam a elaboração do novo.

Mais tarde, dedicando-se ao âmbito da escrita, Gianni Rodari sugere como exercício criativo a associação entre dois elementos estranhos entre si para que esta relação origine uma situação insólita. O que chamou de *binômio fantástico*:

No “binômio fantástico” as palavras não estão presas a seu significado cotidiano, mas libertas da cadeia verbal da qual fazem parte cotidianamente. São “estranhas”, “desambientadas”, jogadas umas contra as outras em mares nunca dantes navegados. Só então encontram-se em condições ideais para gerar uma história (RODARI, 1982, p. 22).

Rodari tinha como referência a *desambientação sistemática* de Max Ernst (Ibid., p. 21), onde tal desambientação de dois objetos obrigaria a criação de relações entre eles, atribuindo-lhes novos significados. Na obra de Ernst, a assemblagem de dois ou mais elementos de natureza aparentemente oposta em um plano de natureza contrária a ambos, provocaria “faíscas” poéticas, dando origem à metáforas insólitas.

O artista alemão Max Ernst mudou-se para Paris em 1922, trazendo consigo uma formação dadaísta e o interesse pela pintura metafísica de Giorgio de Chirico. Mas é por intermédio de Breton e das teorias de Freud que a obra de Ernst adquire a poética surrealista.

André Breton, poeta e intelectual francês, fundador do movimento surrealista, era entusiasta de toda a atividade que colaborasse para libertar a mente da racionalidade, aceitando cada aspecto do irracional. Crítico da sociedade de seu tempo, para Breton a completude para uma vida autêntica estaria sendo ameaçada pelas necessidades práticas causadas pela exaltação da ciência e do progresso.

A surrealidade surge então como uma realidade absoluta e o grupo de artistas que a representa demonstra interesse pelos processos psíquicos inconscientes estudados por Sigmund Freud e por tudo aquilo que possa recuperar a força imaginativa e a liberdade criadora. Para interromper a cadeia do pensamento racionalista, Breton propõe a técnica do automatismo em um de seus Manifestos Surrealistas:

Puro automatismo psíquico através do qual se destina a expressar verbalmente, com a escrita ou qualquer outro método, o verdadeiro funcionamento da mente. É o ditame do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, além de qualquer preocupação estética e moral (BRETON, 2003, p. 20).

Dentre as técnicas automáticas utilizadas por Ernst, estavam as fotomontagens. Nelas, o artista produzia imagens por meio do jogo combinatório, aproximando-se ao conceito freudiano de condensação utilizado para a análise dos sonhos onde ocorre “a formação de uma imagem nova a partir de elementos que estariam separados no estado de vigília” (FABRIS, 2013, pg.23).

Ernst define assim este trabalho:

[...] a exploração do encontro fortuito de duas realidades distintas em um plano não pertinente (...) ou, para usar um termo mais curto, a cultura dos efeitos de um estranhamento sistemático [...] (ERNST, 1970, p. 253-254).

Gravuras de publicações científicas, catálogos técnicos assim como revistas e romances ilustrados populares na Europa do início do século XIX, serviram como matérias-primas para algumas das fotomontagens de Ernst. Assim foi realizado o seu romance-colagem *La Femme 100 Têtes*.

A referida obra consiste no primeiro de uma série de três romances-colagem de Ernst e apresenta uma sequência vagamente narrativa de fotocollagens, acompanhadas cada uma por uma legenda curta. Mesmo que a estrutura da obra fosse organizada de modo a sugerir uma coerência narrativa - constituída por nove capítulos numerados em sequência, recontando as aventuras de uma mulher que supostamente referir-se-ia a Virgem Maria - as ilustrações parecem funcionar independentemente. O título em francês *La Femme 100 Têtes* tem um duplo sentido: quando lido em voz alta, pode ser entendido como "a mulher de cem cabeças" ou "a mulher sem cabeça". O livro também marca a introdução do alter ego favorito de Ernst, *Loplop*, uma espécie de pássaro.

A maneira meticulosa do artista de unir figuras e ambientes, além da escolha monocromática, dá origem a uma composição quase homogênea, onde o contraste limita-se à natureza dos elementos justapostos. Ernst usufrui deste recurso provocador para colocar em questão valores conservadores, burgueses e românticos de sua época, quando retrata por exemplo, o interior de uma casa burguesa com uma criatura animalesca elegantemente vestida em companhia de uma dama recortada de um melodrama oitocentista ilustrado.

As composições insólitas de Ernst realizadas com figuras já conhecidas, aproximam-se aos ambientes oníricos repletos de incógnitas, das quais a lógica racional seria incapaz de desvendar solicitando assim, a intervenção do pensamento subjetivo.

Fig. 1: Ilustração do romance-colagem *La cour du Dragon*, 1934, de Max Ernst.



Fonte: <http://socks-studio.com/2011/09/20/max-ernst-drawings/>

A obra de Ernst provoca a transcendência do caráter literal das mensagens visuais, o que as distingue como imagens que “[...] possuem muito mais faces invisíveis do que aquelas que se deixam ver, mantém estreitos laços históricos com o sombrio e com o insondável, com as zonas profundas de nós mesmos, com as quais tememos ter contato” (BAITELLO JUNIOR, op.cit., p. 4).

Considerações finais

A linha de pensamento sustentada por Gaston Bachelard, estendida mais tarde por Gilbert Duran, Bruno Duborgel e coerente com Baitello Jr., revelam a urgência de uma pedagogia imaginante com atenção às imagens.

Considerando o volume maciço de informações imagéticas que em grande parte compõe peças informativas e publicitárias ofertadas diariamente, dentre as quais tantas delas estereotipadas e destituídas de profundidade simbólica ou ainda “colonizantes”, este trabalho sugere que o exercício da leitura e da produção de imagens que promovam o conceito de “desambientação sistemática”, seja trazido para o contexto da pedagogia da imaginação criadora.

As reflexões a respeito da desconstrução de paradigmas visuais para a produção de sentidos, revelariam alternativas para o desvio do pensamento lógico-racional em prol daquele imaginativo, fomentando a especulação de possibilidades inovadoras.

Foi trazida para este estudo a atitude de desconstruir realidades mediadas por imagens de Max Ernst: Esse artista subverte as imagens da sua função ordinária, despertando a sensibilidade e a capacidade imaginativa do fruidor destas, uma vez que solicitam a intervenção do pensamento subjetivo para o processo de ressemantização e reorganização dos signos durante a construção do discurso.

Acredita-se então, que desconstruindo a identidade de uma figura estereotipada, promoveria-se a passagem do pensamento analítico para o pensamento perceptivo. Em outras palavras, uma vez que ocorre a interrupção de um fluxo de pensamentos permeados por paradigmas e esquemas, há uma descontinuidade das expectativas previsíveis. Daí a necessária percepção do objeto fragmentado como uma análise do desconhecido, para solucionar uma incógnita da ordem do sensível.

As reflexões à respeito da fotomontagem à serviço da desconstrução de paradigmas para a produção de sentidos, encontra correspondência nos estudos de neurocientistas bem como no método pedagógico-didático de Betty Edwards, quando tem por finalidade última, pelo intermédio da prática do desenho, promover a “transição” do hemisfério dominante para o hemisfério que se ocupa da consciência criativa.

A ideia que motiva esta pesquisa é a de que ela possa indicar elementos consideráveis para o âmbito de práticas-projetuais-experimentais inerentes ao processo criativo, colaborando eventualmente com a pedagogia do imaginário, com a literatura de processos criativos, com o desenvolvimento de profissionais da área criativa (sobretudo os que lidam com produtos de aspecto prevalentemente simbólico) assim como com a cultura de decolonização dos imaginários, do momento em que toca o tema da ruptura de sistemas condicionantes sociais e/ou culturais.

Referências bibliográficas

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. Trad. Antonio de Pádua Danesi.

BAITELLO JUNIOR, Norval. **A sociedade das imagens em série e a cultura do eco**. Revista Faro, ano, v. 1, 2005.

BRETON, Andre. **Manifesti del Surrealismo**. Torino: Einaudi, 2003. Trad. Liliana Magrini.

DELEUZE, G. 2004. Francis Bacon. **Logica della sensazione**. Trad. di Stefano Verdicchio. Macerata Quodlibet.

DUBORGEL, Bruno. **Imaginário e Pedagogia**. Lisboa: Horizontes Pedagógicos, 1992. Trad. Maria João Batalha Reis.

EDWARDS, Betty. **Desenhando Com O Lado Direito Do Cérebro**. 4. ed. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2002. Trad. Ricardo Silveira.

Electronic Document Format(APA) Dussel, Enrique. (2016). **Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação**. Sociedade e Estado, 31(1), 51-73. <https://doi.org/10.1590/S0102-69922016000100004>

ERNST, Max. **Écritures**. Paris: Gallimard, 1970.

ESCOUBAS, Eliane. **Investigações fenomenológicas sobre a pintura**. Kriterion: Revista de Filosofia, v. 46, n. 112, 2005.

FABRIS, Annateresa. **O desafio do olhar: fotografia e artes visuais no período das vanguardas históricas**. Volume ii. São Paulo: Wmf Martins Fontes, 2013.

MATISSE, H. **Escritos e reflexões sobre arte: Henri Matisse**. Trad. Denise Battman. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MUNARI, B. **Fantasia**. 15 ed. Roma-Bari: Ediouro, 2002.

RODARI, G. **Gramática da Fantasia**. Tradução Antônio Negrini. 10 ed. São Paulo: Summus Editorial, 1982.

TEIXEIRA, M. C. S., ARAÚJO, A. F. **Imaginário e educação**. Niterói: Intertexto, 2011.

M. M. Lamberti. Fondazione Torino Musei (org.). **Collage-Collages: dal Cubismo al New Dada**. Catalogo della mostra (Torino, 9 ottobre 2007-6 gennaio 2008). Torino, Italia: Mondadori Electa, 2007.