

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**“OS EUS EM FRIDA”  
IMAGINÁRIOS E PROCESSOS  
(TRANS) FORMATIVOS**

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Claiton Rosa Espindola**

**Santa Maria, RS, Brasil.**

**2012**



**“OS EUS EM FRIDA”  
IMAGINÁRIOS E PROCESSOS (TRANS) FORMATIVOS**

**Claiton Rosa Espindola**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Educação do Centro de Educação da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Educação**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. PhD. Valeska Fortes de Oliveira**

**Santa Maria, RS, Brasil.**

**2012**

Ficha catalográfica elaborada através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Central da UFSM, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Espindola, Claiton Rosa Espindola  
"Os eus em Frida" imaginários e processos (trans)  
formativos / Claiton Rosa Espindola Espindola.-2012.  
128 p.; 30cm

Orientadora: Valeska Fortes de Oliveira  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa  
Maria, Centro de Educação, Programa de Pós-Graduação em  
Educação, RS, 2012

1. Formação. 2. Imaginário. 3. Escrita. 4.  
Autobiografia. 5. Frida Kahlo. I. Oliveira, Valeska  
Fortes de II. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a  
Dissertação de Mestrado

**“OS EUS EM FRIDA”  
IMAGINÁRIOS E PROCESSOS (TRANS) FORMATIVOS**

elaborado por  
**Claiton Rosa Espindola**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Educação**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

---

**Valeska Fortes de Oliveira, Prof<sup>a</sup>. PhD. (UFSM)**  
(Presidente/Orientadora)

---

**Lúcia Maria Vaz Peres, Prof<sup>a</sup>. Dra. (UFPEL)**

---

**Deonir Luís Kurek, Prof. Dr. (UNIOESTE)**

---

**Jorge Luiz da Cunha, Prof. Dr. (UFSM)**  
Suplente

Santa Maria, 30 de março de 2012.



**Dedicado à  
Marcos Pippi**





## **AGRADECIMENTOS ESPECIAIS**

À professora e amiga Valeska Fortes de Oliveira, pela confiança e incentivo; pela disponibilidade e seriedade no trabalho de orientação; por aventurar-se comigo na tentativa de descobrirmos um “nós” em Frida.

À professora e amiga Lúcia Vaz Peres, pelas conversas e cuidados; por abrir portas e janelas para que pudéssemos respirar novos ares; por me mostrar caminhos, e o gosto de percorrê-los.

Ao professor e amigo Deonir Luís Kurek (Diko), pela leveza e diálogos; pelo auxílio de dar forma a pensamentos, na busca de outras escrituras, convocando os Claitons a comparecerem no texto.

Ao GEPEIS- UFSM e GEPIEM – UFPel; aos colegas e amigos, pelo afeto inestimável; pela disposição de seus questionamentos e contribuições para discutirem o projeto enquanto era elaborado; pelo muito que colaboraram, de modo precioso, com incentivo e acolhimento.

Àqueles que sempre acreditaram em mim, quando me faltou acreditar; sem eles seria muito difícil ter chegado até aqui. Minha gratidão, pela alegria e incentivo, a esses, mais que amigos, feitos família escolhida.



## RESUMO

**Dissertação de Mestrado  
Universidade Federal de Santa Maria  
Programa de Pós-Graduação em Educação**

### **“OS EUS EM FRIDA” IMAGINÁRIOS E PROCESSOS (TRANS) FORMATIVOS**

Autor: Claiton Rosa Espindola  
Orientadora: Valeska Fortes de Oliveira  
Santa Maria, 30 de março de 2012

A pesquisa caracteriza-se como um estudo que combina referenciais teóricos e visuais, inscrevendo-se na linha de Formação, Saberes e Desenvolvimento Profissional do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) da Universidade Federal de Santa Maria/RS (UFSM). Busco construir uma relação entre aquele que escreve e sua escrita, reconhecendo certa proximidade que a vida e a escrita devem assumir quando convergem para a arte de viver e (trans) formar-se. O conteúdo desenvolve-se de forma ativa, estabelecendo uma relação na reflexão teórica e visual, movimentado pelo material que está no Diário e em outras obras de Frida Kahlo. No exercício da pesquisa, Frida funciona como um dispositivo; seu Diário, e a presença do traço autobiográfico em suas obras, possibilitam-me encontrar elementos conectados com o imaginário. Imerso nesse universo, e a partir dele, vejo surgir outro estado de coisas, numa invenção de escrita. No que tange ao imaginário, a escrita, provocada pelas imagens, aciona questões que apontam à capacidade criadora como algo vital; é por isto que meu imaginário, e a reflexão sobre, encontra-se presente desde o início do texto. Explícito, assim, a ligação construída entre o objeto, enquanto forma simbólica, e o método, que acabam se mesclando e complementando como teia. A interlocução de autores da formação com os estudos autobiográficos e do imaginário materializa-se pelo entrelaçamento dos diferentes aportes, de tal modo que a identidade de todos não é diluída, mas realçada. Na condição de hermeneuta, investigador ou detetive, invisto em pistas que juntam campos de significação, símbolos, sinais, interpretações, na tentativa de entender aspectos e fazer conexões possíveis. Lanço-me às obras pictóricas de Kahlo, naquilo que fazem emergir, como nas cartas, sua vida pessoal; contudo, pretendo concentrar-me no Diário da pintora. Só assim pude pensar esta pesquisa como um exercício epistemológico com outras lógicas, em que distintas formas de entendimento foram acionadas a partir de diferentes lentes teóricas. Ressalto a contribuição de um dispositivo como o Diário à formação dos professores - um mediador a processos (trans) formativos.

**Palavras-chave:** Formação. Imaginário. Escrita. Autobiografia. Frida Kahlo.



## ABSTRACT

**Dissertação de Mestrado  
Universidade Federal de Santa Maria  
Programa de Pós-Graduação em Educação**

### **"THE I IN FRIDA" IMAGINARY AND (TRANS) FORMATIVE PROCESSES**

Autor: Claiton Rosa Espindola  
Orientadora: Valeska Fortes de Oliveira  
Santa Maria, 30 de março de 2012

The research is characterized as a study that combines theoretical and visual referential, signing up in *Formação, Saberes e Desenvolvimento Profissional* line of *Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE)* of *Universidade Federal de Santa Maria/RS (UFSM)*. I seek to build a relationship between one who writes and his writing, recognizing certain closeness that life and writing should take when converge to the art of living and (trans) form. The content is developed actively, establishing a relationship in theoretical and visual, material that is moved by the Diary and other works of Frida Kahlo. In conducting research, Frida serves as a device; her Diary, and the presence of the trait in his autobiographical works, allow me to find elements connected with the imaginary. Immersed in this universe, and from it, I see another emerging state of affairs, an invention of writing. Regarding the imaginary, writing, provoked by images, triggers questions that point out to creative capacity as vital, for this reason my imaginary, and reflection on, is present since the beginning of the text. I explicit the connection between the constructed object as symbolic form, and the method, that end up blending and complementing how web. The training authors' interlocution with autobiographical and fictional studies materializes by the intertwining of different inputs, in a way that the identity of all is not diluted but enhanced. Provided hermeneut, investigator or detective, I invest in clues that invest in fields of meaning, symbols, signs, interpretations, trying to understand issues and make possible connections. I rush to the pictorial works of Kahlo, what they do emerge, as in the letters, his personal life, however, I intend to concentrate on the Diary of a painter. Only then I could think of this research as an epistemological exercise with other logics, in which different forms of understanding were driven from different theoretical lenses. I emphasize the contribution of a device such as the Diary to teacher education – a mediator to (trans) formation processes.

**Keywords:** Training. Imaginary. Writing. Autobiography. Frida Kahlo.



## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Reprodução do convite para 1º Exposição Individual de Frida na cidade do México in Frida KAHLO, <b>Cartas apaixonadas</b> , p. 156.....	19
Figura 2 – Montagem com imagens de Meus Avós, meus pais e eu, sobre esboço “Mis abuelos, mis padres y yo (Árbol familiar)” .....	28
Figura 3 – Mis abuelos, mis padres y yo (Árbol familiar), óleo e têmpera sobre metal, 30,5 x 34,5 cm, 1936. ....	29
Figura 4 – Frida KAHLO, <b>O diário de Frida Kahlo</b> : um autorretrato íntimo.....	32
Figura 5 – Imagem extraída do seu diário na página 141, 1953. ....	44
Figura 6 – Imagem extraída do seu diário na página 47, 1953. ....	46
Figura 7 – Imagem extraída do seu diário na página 70, s.d.....	48
Figura 8 – Imagem extraída do seu diário na página 85, 1950. ....	51
Figura 9 – Imagem extraída do seu diário na página 41 s.d.....	63
Figura 10 – Frida Kahlo, suas fotos.....	65
Figura 11 – Boletim da Escola Nacional Preparatória, 1922 – Museu Frida kahlo....	77
Figura 12 – Imagem “Tempos de Escola” Meu pai e eu.....	89
Figura 13 – Auto-Retrato com Vestido de Veludo, 1926. Óleo sobre tela, 79,7 x 60 cm. Sucessores de Alejandro Gómez Arias, México.....	94
Figura 14 – Auto-Retrato As duas Fridas, óleo sobre tela, 173,5 x 173 cm Museo de Arte Moderno, Cidade do México, 1939 .....	95
Figura 15 – Montagem Imagem e Imaginário.....	97
Figura 16 – Casa Azul (atual Museu Frida Kahlo).....	100
Figura 17 – Rua Londres número 247.....	101
Figura 18 – Frida Intimidades.....	104
Figura 19 – Espelho do pátio da Casa Azul .....	106
Figura 20 – Meu Nascimento, 1932. Óleo sobre metal, 30,5 x 35 cm. Coleção particular (Madonna), EUA.....	112
Figura 21 – Viva La vida, óleo sobre masonite, 59 x 50,7 cm, 1954, Museu Frida Kahlo, Cidade do México .....	118





## SUMÁRIO

1 UM CONVITE AOS CONTORNOS.....	19
2 CARRETÉIS DAS MEMÓRIAS .....	25
3 QUE TEUS OLHOS SEJAM ATENDIDOS.....	33
4 SENTIMENTOS AFLORAM.....	53
5 O PINCEL DA ANGÚSTIA.....	65
6 ESCRITA EM FORMAÇÃO .....	77
7 ACHADOS DE UMA HISTÓRIA.....	91
8 QUANDO TELA SE TORNA ESPELHO - IMAGEM E IMAGINÁRIO .....	97
CONSIDERAÇÕES FINAIS: DO DITO AO INDIZÍVEL .....	113
REFERÊNCIAS.....	119



## 1 UM CONVITE AOS CONTORNOS

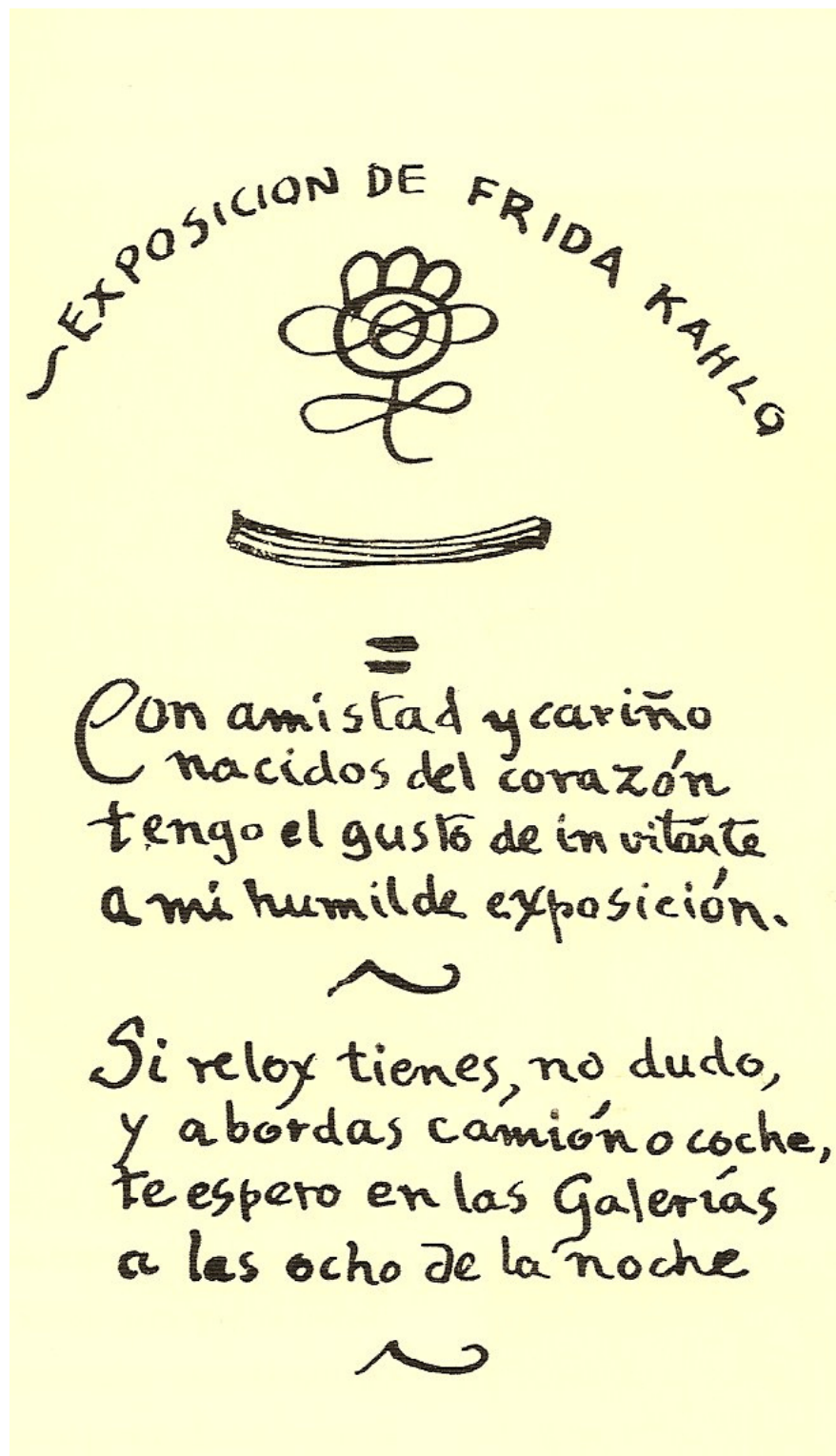


Figura 1 – Reprodução do convite para 1º Exposição Individual de Frida na cidade do México in Frida KAHLO, **Cartas apaixonadas**, p. 156.

Nas páginas seguintes, tentarei mostrar como surgiu o desejo de produzir uma investigação, convocado como fui pelo Diário de Frida Kahlo, buscando produção de sentidos e fundamentação teórica através da escrita e pelas imagens, selecionadas por mim, presentes no Diário.

O primeiro capítulo, *Um convite aos contornos*, é a tentativa de dar forma a uma primeira abordagem teórica relativa ao tema, em que tento deixar claro, desde o início, que esta pesquisa tem como ideia presente a invenção, uma invenção de si (de mim), de uma escrita (um entre nós, Frida e eu), de uma (trans) formação que não tive.

Assim a pesquisa se caracteriza como um estudo que conjuga referenciais teórico-viso-imaginários. Por “teórico” podemos entender “um gênero de pensamento e de escrita que pretende questionar e reorientar as formas dominantes de pensar e de escrever em um campo determinado” (LARROSA, 2002, p.35). Por “viso” - tomando de empréstimo os significados específicos que os dicionários atribuem ao termo - podemos entender tudo aquilo que de alguma forma possa surpreender os olhos e a imaginação, seja pelo que a aparência imprime, ou possa o vestígio intuir, ou o ponto de vista pressupor. Quanto ao terceiro elemento – imaginário – é tudo o mais que segue se definindo nas próximas páginas.

Como um recorte, elejo Frida pelo modo como se expressa no Diário, sobrevivendo à dor; como ela pinta autorretratos e homenageia a vida que lhe resta, apontando a oportunidade de renascimentos, incessante recomeçar de novos pontos de partida, apostando naqueles que inventam, como os que podem encontrar-se consigo. Assim é que o que, de forma muito especial, aproxima-me de Frida Kahlo é sua dor, aliás, seus modos de superação, reinventando-se como pessoa diante de acontecimentos que marcaram sua vida desde muito cedo. No capítulo 7 – Achados de uma história – falaremos da moléstia que a acometeu ainda na infância, bem como de um grave acidente de trânsito de que foi vítima aos 18 anos de idade.

Com isso, passo a investigar também em seu Diário como ela descreve e trata sua dor; eu precisava saber que marcas apareciam naquela escrita, pois na minha sei o que vai de dor, angústia e medo.

Na procura das possibilidades de reflexões, nesse momento de minha formação, o mestrado surge como a primeira oportunidade de realizar uma pesquisa mais profunda nos temas de meu interesse, e nesta experiência como pesquisador,

uma série de questões teóricas, metodológicas começam a aflorar. Então, tento demarcar uma possível autorização de experimentação da escrita, entendendo-a como um processo subjetivo que deve avançar sobre as fronteiras que subsistiam em mim. Este primeiro capítulo é uma perspectiva das principais questões que serão desenvolvidas nos capítulos seguintes.

A escrita de si impele à experimentação de um *me*, de um *mim*, de um *seu*, a partir de “movimentos de estreias” da subjetivação e da imaginação criadoras. Gaston Bachelard, em “*A poética do espaço*”, diz que a imaginação é a faculdade de produzir imagens: “Propomos que se considere a imaginação como um poder maior da natureza humana” (1993, p. 17), presente aqui e na relação com o (s) outro (s). Nesta pesquisa, em boa medida, o devaneio, juntamente com a invenção, a imaginação e o imaginário, é um deflagrador do processo criativo. Por isso, não posso deixar de contemplar, logo de saída, as reflexões de Bachelard (1993, p. 17) sobre a sua teoria acerca da fenomenologia do devaneio e da imaginação: “[...] a imaginação, em suas ações vivas, nos desliga ao mesmo tempo do passado e da realidade. Aponta para o futuro”. E completa: “As imagens quase não abrigam ideias tranquilas, nem ideias definitivas, sobretudo. A imaginação imagina incessantemente e se enriquece de novas imagens” (BACHELARD, 1993, p. 18).

Quando lancei-me nos rastros de Frida, eram tempos de comemoração do centenário de seu nascimento (1907, 6 de julho). Na manhã de 13 de julho de 1954, aos 47 anos de idade, é encontrada morta em seu quarto.

Iniciei pelos livros, biografias, sites e escritos das memórias de seus contemporâneos, afinados em repetições, contradições, e fantasias; tudo, evidentemente, contaminado pela memória desta cronista da alma, que filtrou a dor e a feiúra; combinou os sucessos; lembrou do belo, e recordando ao seu modo, elaborou verdades, sendo isto mesmo um dos maiores desafios do método biográfico. Destaco uma frase de Bachelard (1993, p. 18) que resume muito bem minha intenção na escrita desta pesquisa: “é essa riqueza do ser imaginado que queremos explorar”, verdadeira composição de um retrato de múltiplas faces.

Virgínia Woolf afirmava que uma biografia pode se considerar completa quando se descobre seis ou sete de mil personalidades que se pode ter. O professor Deonir Luís Kurek (Diko), por ocasião da qualificação deste meu projeto, falando nesta perspectiva “de se ver múltiplo, ou multifacetado”, referiu que ele próprio se descobriu em oito das múltiplas faces. Ofereceu-nos ainda o exemplo da teoria de

Bachelard acerca de “animus e anima”, em que em *anima* há o par *animus/anima*, e o mesmo aconteceria em *animus*; nestes pares a lógica se repete de maneira que em sua matemática devaneadora cada ser seria composto de oito. Também Deleuze e Guattari fazem menção a esta pluralidade do ser, quando afirmam que ao escreverem a dois já eram muitos.

Como um rastejador de apenas uma Frida, o que encontro são muitas: uma que parecia jogar consigo mesma, desejosa de inventar a si própria, tramando mitos e lendas para si. Exemplo? Quando inventa sua própria data de nascimento; quando troca seu nome e cria outras oportunidades à sua imaginação.

É nessa relação intersubjetiva, imagética, que esta pesquisa é produzida e, quiçá, possa incitar “outros” a transformarem a si e a realidade em que estão inserido, movimentando seus ideais. Refiro-me às convenções político-sociais, as prescrições às quais devotamos fidelidade cega. Em tudo implica compreendermos a força daquilo que nos é instituído, que pode ser tanto um conjunto de normas, como atitudes recorrentes, pertencentes ao imaginário de um grupo, e que têm como principal função regular a ação social do grupo.

Cornelius Castoriadis se refere à possibilidade de uma sociedade autotransformável; ideia que não aparece apenas como proposição filosófica, mas como essência da política (CASTORIADIS, 2002b, p. 436). Importante termos em conta que quando Castoriadis menciona a constituição de uma nova sociedade, não significa que tudo deva iniciar-se do zero, e que o processo social de auto-organização possa dar-se do dia para a noite. Para ele, tal sociedade deve constituir organismos que coloquem em questão todas as condições de sua vida social, uma vez que “não há nada que possa, por princípio, estar excluído da atividade instituinte de uma sociedade autônoma” (CASTORIADIS, 2002b, p. 438).

Reitero, portanto, que este trabalho compreende uma reflexão teórico-viso-imaginária.

Sob tais movimentos – próprios de uma reflexão teórico-viso-imaginária, conforme aludi, anteriormente – é que inicio os contornos da pesquisa, não sem chamar atenção para o convite feito por Frida Kahlo à sua exposição, posto no início deste capítulo. Assim, em versos, o convite foi feito para circular entre seus amigos, artistas, colecionadores de arte, escritores, músicos e desconhecidos, que compareceram à sua exposição e com ela brindaram à vida e ao seu talento criativo.

Convidar as pessoas como ela o fez – com “amizade e afeição diretos do coração” – como o faço, aqui, nos mesmos termos, à leitura deste texto, pode soar como excessiva informalidade. Mas meu convite tem por intenção que se amplie a elasticidade do olhar, pressupondo que teu olhar não retornará à sua forma original ou ao mesmo ponto do qual partiu após a leitura deste texto. Ler com amizade deve ser um ato de entrega à leitura, o que não significa diminuir ou deixar escapar a avaliação crítica ao que segue nestas páginas.

Na verdade, este convite manifesta a maneira como eu próprio tentei tratar, aprender e me relacionar com o tema. Nos encontros que tive com os materiais consultados, com o Diário íntimo de Frida, na viagem realizei ao México e o mergulho, que lá se deu, no universo de Frida, na Casa Azul, pude entender que tudo o que capturamos de forma sensível, encontrando beleza nas imperfeições, está relacionado à nossa existência, e tem sua maneira de se constituir e organizar. Abriguei essas sensações, o que me permitiu a vivência concreta de uma metodologia própria, construída a partir do par “experiência e sentido”.

*Que teus olhos sejam atendidos* é nosso segundo capítulo; nele, a tentativa de buscar uma espécie de um ritual prévio que começa a traçar um espaço de cerimônia entre palavras e imagens, um esgarçamento de limites entre escrita e imagem, e de imagens com a imaginação, em que o esquecimento vira libertação, enquanto a memória é encontro.

As grandes imagens sempre têm um caráter visionário. A visão é o que do invisível se torna visível. Se imagem é invisível porque quanto mais a conquistamos, mais nela nos perdemos.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Cézanne, op. Cit. P. 113 cf. Erwing Strauss, Du sens des sens, Ed. Million, p. 519.





## 2 CARRETÉIS DAS MEMÓRIAS

*Para que a gente escreve, se  
não é para juntar nossos  
pedacinhos?  
Desde que entramos na  
escola ou na igreja, a educação nos  
esquarteja: nos ensina a divorciar  
a alma do corpo e a razão do  
coração.  
(GALEANO, 2008, p. 119)*

Como dissertação de mestrado, esta escrita se inicia em vários momentos, pois possui seus roteiros, ordens e cronogramas próprios; de próprio, também, este Eu que a comete, cuja intenção é não deixar de lado os sonhos, os fantasmas e as dores que fazem parte de seu processo. A espera de dias e meses se fez dolorosa e aguardada; período em que a segurança se deu nas incertezas dos caminhos de uma formação.

Sou afinado pelo pensamento do poeta brasileiro Ferreira Gullar, para quem “escrever é inventar-se e inventar um mundo que só existe ali, no texto, mas que, por imaginário que é, passa a constituir o nosso mundo, todo ele inventado” (GULLAR, 2007, p. 28). Pelos versos do poeta, vislumbro que o ato de escrever potencializa a nossa capacidade de imaginar e de reinventar a nós e a nossa vida.

Quando escrevo, não penso nem tenho a intenção de ser um grande escritor ou pesquisador, de escrever um *best seller* ou quem sabe ganhar prêmios e reconhecimentos acadêmicos. Minha escrita serve apenas para dar contorno no que em mim ainda está solto e me convoca para dividir dúvidas, ensaiar e escrever sobre; porque isso tem que servir para soltar, desprender, desaprender e desamarrar nós. Que este ato invente um território à minha liberdade, um aprendizado à imaginação livre, em que eu, estrangeiro, transite de forma menos sofrida sobre os momentos mais intensos. Tento me deixar envolver neste jogo de pensar e sentir as letras, palavras e imagens que chegam. Assim, o que te ofereço, leitor, é um percurso de reflexão que oportunize modificar-te, pois em mim (dis) torceu meus traços. Como nos diz Castoriadis:

ao contrário da obra de arte, aqui não há edifício terminado e por terminar; tanto e mais que os resultados, importa o trabalho da reflexão e talvez seja sobretudo isto que um autor pode oferecer, se é que ele pode oferecer alguma coisa. A apresentação do resultado como totalidade sistemática e burilada, o que na verdade ele nunca é; ou mesmo do processo de construção – como é tão frequentemente o caso, pedagógica, mas falaciosamente, de tantas obras filosóficas – sob forma de processo lógico ordenado e controlado, só reforça no leitor a ilusão nefasta para a qual ele, como todos nós, já tende naturalmente, de que o edifício foi construído para ele e doravante basta habitá-lo se assim lhe apraz. Construir catedrais ou compor sinfonias não é pensar. A sinfonia, se existe sinfonia, deve o leitor criá-la em seus próprios ouvidos (CASTORIADIS, 2000, p. 12).

Por entre inícios, começam a aparecer pequenos *flashes* de luzes e cores primárias entre sombras e imagens, amenizando a angústia da falta de não se saber por onde começar. Deixo-me, então, envolver por pequenas pistas, lembranças e memórias; pelo vazio diante do desconhecido – de me pertencer ao desconhecido; pelo silêncio ao nos apresentarmos um ao outro, a página e eu.

Nos dias que correm, determina-se a todo instante a morte da imaginação, afinal, imaginar é um ato perigoso, causa medo, pois é em si mesmo um ato de liberdade, de transgressão. Como bem nos lembra Castoriadis, a instituição e o instituído se constituem de uma dimensão simbólica:

[...] tudo o que se nos apresenta no mundo social-histórico está indissociavelmente entrelaçado com o simbólico. Não que se esgote nele. Os atos reais, individuais e coletivos [...], os inumeráveis produtos materiais sem os quais nenhuma sociedade poderia viver um só momento, não são (nem sempre, não diretamente) símbolos. Mas uns e outros são impossíveis fora de uma rede simbólica” (CASTORIADIS, 2000, p. 142).

Para o autor, a dimensão simbólica não pode ser suprimida, esquecida ou eliminada, pois determina muitos aspectos da vida social. Contudo, o simbólico não se explica por si mesmo. Existe no simbólico algo básico para a constituição da instituição: trata-se do imaginário.

Minha motivação em escrever é a possibilidade de dar passagem de uma condição à outra. A cada momento, preparar-te, leitor, como um pintor que seleciona e mistura suas cores, um cozinheiro que escolhe seus temperos, ou como um velho curandeiro que junta folhas para a cura.

O dom destas e outras magias é imprescindível para passarmos a outros estados. Ultrapassamos a mera construção técnica da escrita se somos capazes de oportunizar sonhos que têm a força de contaminar como peste virulenta. É preciso criar um estado de vidência, transformação, imaginação. Entretanto para que isto

aconteça, é-nos exigido um movimento especial: oferecer-nos ao texto em busca das visões, entrando em nossas imagens e nas dos outros, talvez libertando a vida lá onde ela é prisioneira.

Penso o imaginário como um conector obrigatório ao processo de criação; uma fonte onde se bebe e sente o gosto de muitas vertentes.. Imaginário de que artistas, cientistas e pessoas da multidão sempre fizeram uso para criar suas obras. Dialética sem chance de síntese, os dias que correm tratam, ao mesmo tempo, de matar a imaginação e fortificá-la. O curso de um mundo que se amplia em seus sentidos faz com que esta última condição nos deixe mais à vontade e possamos nos ocupar em deixar as partes mais embaçadas (nem por isso menos precisas) do imaginário aflorar livremente.

Encontro-me diante de um dentre tantos inícios em que pairam sentimentos deslocados e a incompreensão. Eu os percebo claramente ao mesmo tempo em que parecem me perceber. Um espaço talvez indescritível e indizível de dúvidas, e que agora divido com outros olhos que queiram ver. Decido tornar visíveis memórias, sentimentos que me acompanharam e que agora já não estão tão restritos a mim. Através das imagens que seguem, emoldurarei uma pequena biografia arrumada cronologicamente..

Escolho um esboço da obra *“Mis abuelos, mis padres y yo (Árbol familiar), 1936* de Frida kahlo, para construir a minha árvore genealógica com fotografias que servem também como referência da influência da fotografia na obra de Frida. Seu pai Guillermo Kahlo era um reconhecido fotógrafo profissional, foi considerado o “primeiro fotógrafo oficial do patrimônio cultural do México” [...] “especialista em paisagens, edifícios, interiores e fábricas” (ZAMORA, 1987p.10). De vez em quando fazia retratos de algum membro do governo, embora afirmasse que não gostava de fotografar pessoas, porque não desejava melhorar o que Deus havia criado.

O que será dito de cada imagem será sempre imaginário.



Figura 2 – Montagem com imagens de Meus Avós, meus pais e eu, sobre esboço “Mis abuelos, mis padres y yo (Árbol familiar)”

*Um retrato é sempre uma multidão*  
José Gil

Em “O ar e os sonhos” (1990), Bachelard vai pronunciar que a imaginação “é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, e, sobretudo, a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante” (BACHELARD, 1990, p. 1).



Figura 3 – Mis abuelos, mis padres y yo (Árbol familiar), óleo e têmpera sobre metal, 30,5 x 34,5 cm, 1936.

Esta dissertação manifesta uma convivência que já dura, pelo menos, dois anos com a obra “El diário de Frida Kahlo” (2005), o que me inclina a vislumbrar a possibilidade (não seria melhor dizer “a necessidade”?) do trabalho acadêmico viabilizar-se pela potência poética que possa conter. Se é um risco que corro o de ter a pretensão de que este trabalho seja, como na poesia, inaugural em sua linguagem, eu o faço na tentativa de dar conta das imagens, assumindo-as e perseguindo-as em suas potencialidades.

Para Bachelard (1972, p. 5),

O ato poético [tomado como produto da imaginação, portanto como imagem] não tem passado – pelo menos não um passado no decorrer do qual pudéssemos seguir a sua preparação e o seu advento.[...] A imagem poética não está submetida a um impulso. Não é o eco de um passado. É antes o inverso: pela explosão de uma imagem, o passado longínquo ressoa em ecos e não se vê mais em que profundidade esses ecos vão repercutir e cessar. Por sua novidade, por sua atividade, a imagem poética tem um ser próprio, um dinamismo próprio.

El diário de Frida Kahlo, por intermédio do Banco do México, foi publicado, após a morte da pintora, em diversos países; em nosso país, coube a José Olympio uma belíssima edição. Escrito com tintas coloridas, entre os anos de 1944-1954, nele encontramos registros de textos entremeados de desenhos, símbolos esotéricos, hindus, celtas, pré-colombianos, produção de Frida de seus últimos dez anos de vida, interposta por outras lembranças do passado. .

Penso que a pesquisa sugira uma relação entre aquele que escreve e sua escrita, na perspectiva de que vida e escrita devam se aproximar, convergindo para uma arte do viver e (trans) formar-se. Novális (2001) refere que a maior tarefa da formação é apoderar-se do *Si*, ser o eu de seu eu. Sentir as relações entre dor, formação e escrita é o que se concebe com esse processo; mais precisamente, uma dor que antecede a criação.

Escolhi Magdalena Carmen Frieda Kahlo y Calderón, como um dispositivo, por me desacomodar em meio a tantos questionamentos. Em seu Diário, busquei elementos conectados com o imaginário. A pesquisa necessitava mergulhar naquele universo para ver surgir a invenção de uma escrita com a estética própria de trilhar a dor.

Para pensar os processos (trans) formativos, era necessário pensar na relação entre sofrimento e formação, dor e criação. Percorro, então, lugares (físicos e mentais) em que percebo a criação e a formação a partir e por meio da dor. Penso em lugares próprios, íntimos, tantas vezes incompreendidos, vazios; lugares de quem escreve, do artista perante a obra a ser feita, do professor se preparando para entrar em sala de aula – esses lugares, esses modos de habitar o Si e o mundo.

Esta pesquisa não pretende conceber uma regra geral, uma relação de causa e efeito, ou uma nova teoria. Busca, isto sim, uma melhor compreensão das questões que se fizeram presentes e essenciais ao ato da sua própria escrita, e tudo aquilo que, pouco a pouco, passou a se parecer com um processo auto-hetero-formativo, e a possibilidade de invenção de si por meio da escrita de si e dos muitos

signos que foram alimentando todo o processo de criação e da pesquisa; signos que foram sendo traduzidos e transpostos para um bloco de anotações; signos com minha viagem para o México, quando a profusão de sensações se intensificou ainda mais pelo meu contato com objetos que pude trazer de lá: as bandeiras de comemoração do dia dos mortos que estão em cada início de capítulo deste trabalho, os *souvenirs*, os esqueletos, o Judas, a morte "la Catrina". Com todos estes objetos, vejo-me diante da ideia de "altar", que se presta como "espelho" ou "cenário" de minhas representações e imaginário, causados pelas marcas que me deixaram a cultura mexicana e o ambiente em que Frida viveu.

Mais do que em qualquer outro domínio, a ideia de teoria pura é aqui ficção incoerente. Não existem lugar e ponto de vista exterior à história e à sociedade, ou "logicamente anterior" a estas, onde nos pudéssemos situar para fazer sua teoria – inspecioná-las, contemplá-las, afirmar a necessidade determinada de seu ser-assim, "construí-las", reflexionar ou refleti-las em sua totalidade. Todo pensamento da sociedade e da história pertencem em si mesmo à sociedade e à história. Todo pensamento, qualquer que seja ele e qualquer que seja seu "objeto", é apenas um modo e uma forma do *fazer* social-histórico (CASTORIADIS, 2000, p. 13).

A teoria, neste trabalho, tem a ver com algo como reorganizar uma biblioteca, juntando alguns textos que, a priori, pouco teriam a ver com outros, produzindo, assim, um novo efeito de sentido. Os autores foram selecionados e aproximados pelo que dão a pensar, "pensar de outro modo", explorando novos sentidos, ensaiando novas metáforas (LARROSA, 2002).

São múltiplas as possibilidades de expressão, do escrever e do se inscrever (sentido de registrar-se a Si, incluir-se a Si); são experiências singulares do sujeito que não se confundem com qualquer outro caminho, pois todo processo de escrita é absolutamente singular. Em mim, por exemplo, a intuição é uma relação de produção com o sofrimento: escrever, criar, angustia-me, pois são atividades de dor..

Como é este pesquisador e esta Frida pintora produzirem-se a si, alimentados pelas próprias dores de suas (trans) formações? Esta e outras questões que ainda desconheço conectaram-me a Frida e à sua arte, como forma de suportar este momento. Suspeito que aquilo que se usufrui pela experiência estética permite uma espécie de neutralização do sofrimento, "um apaziguamento do querer", nos termos de Schopenhauer (2003). Frida, como vítima da sua dor foi capaz de significá-la e transformá-la em cores - as cores de Frida Kahlo. Soube dar-lhes nomes e lugares - dores do corpo, da alma, de Diego.

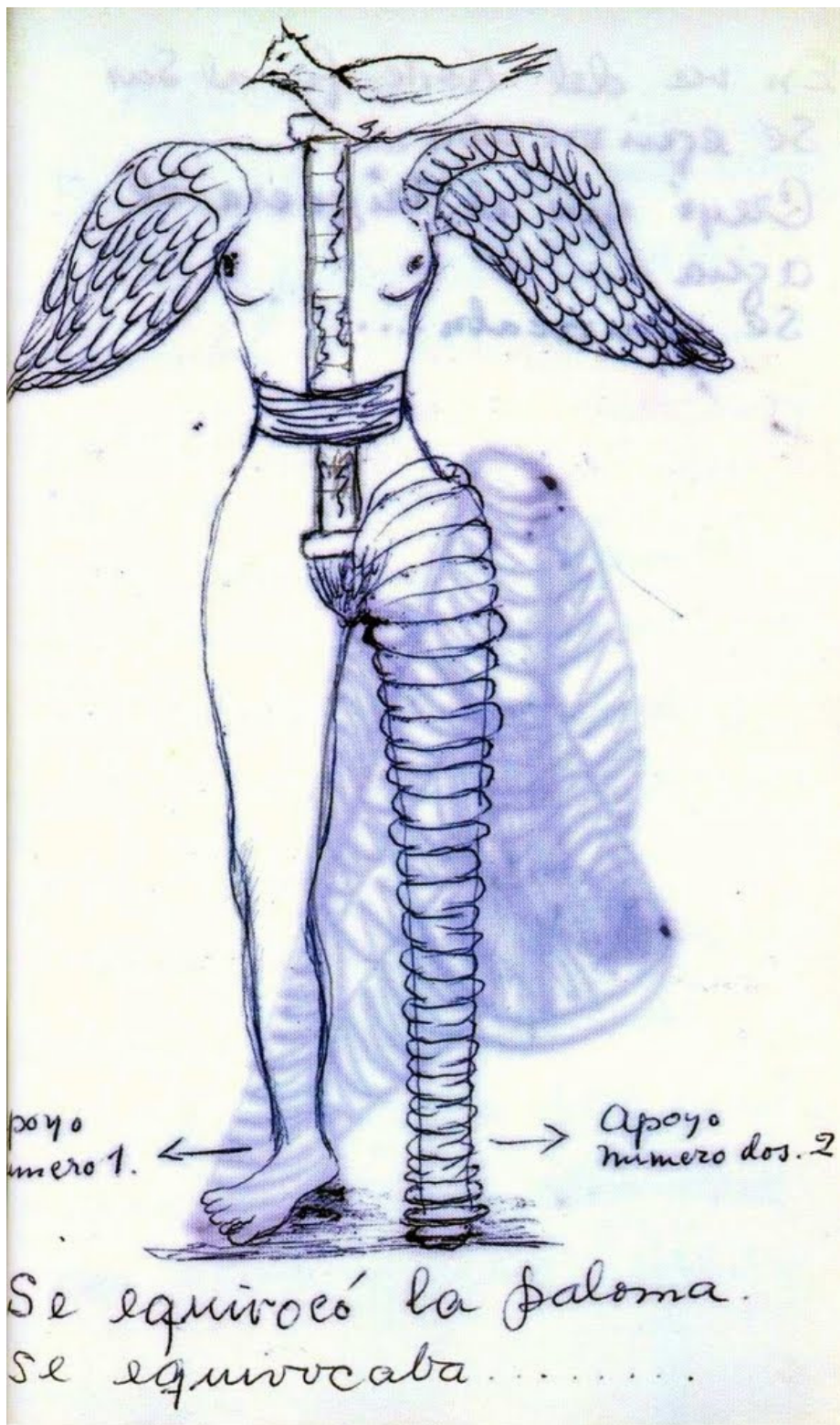


Figura 4 – Frida KAHLO, **O diário de Frida Kahlo** : um autorretrato íntimo

Destacar-se dos pontos fixos, ainda que sob as imensas asas da imaginação, é um ato doloroso: o ato poético. É a dor da solidão de quem chega ao novo sem saber bem por quê (FRAYZE, 2006, p.268).



### 3 QUE TEUS OLHOS SEJAM ATENDIDOS

"Estou escrevendo com meus olhos"  
Frida Kahlo (1995, p. 13)

Frida Kahlo, que viveu na primeira metade do séc. XX foi, e para sempre será, o maior semblante da pintura mexicana. Pintora original, mulher ousada, idealista, intensamente apaixonada pela vida e seduzida pela morte, dedicou-se a exaltar a cultura mexicana. Destinada a conviver com a imagem da dor em sua própria vida, recriou-se, inventou-se em suas dores e cores.

Decidida a se expressar de forma autônoma, desinteressou-se em seguir uma escola ou tendência estética. Lembro Castoriadis quando diz da autonomia: "[...] autonomia não é, pois, elucidação sem resíduo e eliminação total do discurso do Outro não reconhecido como tal. Ela é a instauração de uma outra relação entre o discurso do Outro e o discurso do sujeito" (CASTORIADIS, 2000, p. 126).

A arte de Frida era urgente, por isso acredito que ela não tenha feito concessões ao olhar do outro, embora seu trabalho não excluísse esta postura; o certo é que era vital o seu ponto de vista. Pintava com seus sentimentos, como realização pessoal, como possibilidade de ser. Suspeito que venha daí tamanha originalidade em suas obras; a questão do seu olhar, que em muitos autorretratos expressa uma espécie de força; por isso, sua dor não me causa piedade, talvez provoque silêncios e um convite para olhar mais fundo.

Apesar de seus escritos não serem tão reconhecidos – tendo a artista se notabilizado pela pintura –, Frida escrevia muito bem. Suas cartas eram excepcionalmente carinhosas, amorosas, ora até mesmo ingênuas. O fato é que Frida escrevia com força poética, e por conta disso é que se percebe em seu Diário a dimensão de seu sofrimento. Uma escrita ambivalente, uma vez que a fragilidade nas palavras carregava também uma indiferença pelo seu sofrimento e sua obra. Não obstante em muitos de seus desenhos haver feridas sangue, lágrimas, transmitem a ideia do quanto ela estava disposta a resistir e lidar com a dor.

Conhecendo-se a obra, conhece-se a vida de Frida. Sua arte era um testemunho enérgico de si. Para ela, pintar era retratar a realidade, mas não sem carregá-la de fantasias, sonhos e excessos, nota importante de sua irreverência.

Se a realidade pudesse falar, por certo nos exigiria o esforço de criação da fábula como única forma de torná-la menos o que ela decididamente não quer ser: a mais insincera verdade. Kaváfis (1998, p. 25) nos diz um pouco dessa necessidade que a realidade tem de uma “mentira sincera”, e que somente a arte pode oferecer.

Nunca vivi no campo. Tampouco lá passei, como outras pessoas, breves temporadas. Entretanto escrevi um poema no qual celebro o campo e digo que a ele se devem meus versos. Esse poema de pouco valor não é a coisa mais insincera que já se escreveu: é pura mentira. Ocorre-me, porém, agora: trata-se verdadeiramente de insinceridade? Não mente sempre a arte? E não é quando mente mais que ela se revela mais criativa? Aqueles versos meus não eram um efeito da arte? (que não fossem bem logrados talvez não se devesse à falta de sinceridade; malogra-se muitas vezes sob o império de uma emoção sincera). No momento em que os escrevia não estava eu imbuído de sinceridade artística? Não imaginei então como se tivesse de fato vivido no campo?

Este fragmento pertence a um Diário de Konstantinos Kaváfis, e que Silva (2006, p. 06) se utiliza para também afirmar: “Todo Imaginário é real. E todo real é imaginário. O homem só existe na realidade imaginal”.

Como deixar de aceitar que o imaginário faça parte da realidade? Aliás, de onde ele vem senão da realidade (ou ela dele)? Mais caro, ainda, é pensá-lo no campo da pesquisa. Esquivar-nos do aprofundamento desta matéria não seria menos do que deixar de conceber as tantas vidas na vida.

Peres e Oliveira (2002, p. 163) nos dizem que:

[...] os estudos do imaginário acionam no pesquisador necessidades de novas aprendizagens por outros campos do conhecimento, que não somente o da educação [...]. Este é o território dos significados e dos sentidos construídos individual e socialmente.

É de se pressupor que os estudos do imaginário se mostrem por outras lógicas, distintas formas de entendimento que serão acionadas a partir das lentes teóricas que a empiria oferece. Dirá Silva (2006, p. 08):

Todo imaginário é um desafio, uma narrativa inacabada, um processo, uma teia, um hipertexto, uma construção coletiva, anônima e sem intenção. O imaginário é um rio cujas águas passam muitas vezes no mesmo lugar, sempre iguais e sempre diferentes.

Frida, desde muito cedo, estivera entre a vida e a morte; entre o sofrimento físico e as desavenças amorosas; com a necessidade e a capacidade para transformar a dor em criação, alimentando-se desta para expressar-se. Uma existência paradoxal, que poderia tê-la destruído, mas que, na verdade, fê-la reinventar-se. Castoriadis (2000, p. 154) conceitua o imaginário como sendo a “[...] faculdade originária de pôr ou dar-se, sob a forma de representação, uma coisa e uma relação que não são (dadas na percepção) ou nunca foram”. Trata-se, aqui, do imaginário radical, ou, poderíamos dizer, da imaginação criadora. É importante salientar que, quando referimos o imaginário radical, não estamos tratando de imagens, mas de uma cidade criadora, considerada pelo autor como uma característica (individual ou coletiva) inseparável do ser humano.

Ao debruçar-me sobre o Diário de Frida Kahlo, surpreendo-me ao saber que ela fora eleita membro do Seminário de Cultura Mexicana, órgão vinculado à Secretaria de Educação do México. Uma das missões deste instituto era promover a cultura do México. No ano seguinte, 1942, a pintora recebeu um convite para ser professora na Escola de Pintura e Escultura Mexicana, sendo considerada uma inovadora do ensino artístico. Em suas aulas, levava seus alunos para a rua, de modo a que pudessem perceber o cotidiano, incentivando-os a pintar o que viam, em vez de copiarem modelos. Por certo que ela desejava desenvolver-lhes a originalidade, instigando-lhes para outras perspectivas políticas, sociais e culturais, mexendo com seus imaginários, sobretudo porque subsumidos àquela sociedade, na possibilidade de que se abrissem a novas significações.

Sobre isto, Castoriadis (2000, p. 177) dirá que

O mundo social é cada vez constituído e articulado em função de um sistema de tais significações, e essas significações existem, uma vez constituídas, na forma do que chamamos o imaginário efetivo (ou o imaginado). É só relativamente a essas significações que podemos compreender, tanto a “escolha” que cada sociedade faz de seus simbolismos, e principalmente de seu simbolismo institucional, como os fins aos quais ela subordina a “funcionalidade”.

É o imaginário efetivo que estrutura a forma de ver, de viver, de existir, de educar os indivíduos para se relacionarem com o mundo, com uma sociedade; numa palavra, é um estado de espírito que caracteriza um povo.

Quando já debilitada fisicamente, Frida passou a dar aulas em sua própria casa. No início, muitos dos seus alunos compareciam, mas em razão da distância,

restaram, ao fim, apenas quatro alunos, que ficaram conhecidos como “los fridos”, são eles: Fanny Rabel, Arturo Estrada, Garcia Bustos, Guillermo Monrov.

Veja o que Fanny Rabel apud Herrera (1984, p. 457) diz quanto ao modo como a “professora” – Frida – os incentivava à pintura:

Ela não nos influenciava pela sua forma de pintar, mas por sua forma de viver, de considerar o mundo, as pessoas, a arte. Ela nos fazia perceber e compreender uma certa beleza do México que nós não tivemos consciência por nós mesmos (...) Diego, ao contrário, poderia construir uma teoria sobre não importa o que em um minuto. Mas ela, ela era instintiva, espontânea.

Castoriadis considerava a capacidade criadora como sendo algo essencial dos seres humanos :“a racionalidade e a lógica, na forma funcional, caracterizam todos os seres vivos. Mas o que faz a essência do homem, precisamente, é a imaginação criadora” (CASTORIADIS, 1992a, p. 90). É o imaginário, portanto, que constitui novos sistemas de significados e significantes, fazendo com que a história se movimente.

Uma obra viva, pungente como a de Frida Kahlo, convida-nos a pensar sobre as forças que impeliam a artista à sua maior obstinação: o encontro consigo mesma; um mergulho que faz vir à tona uma série de elementos que parecem expressões de imagens vistas como em sonhos.

Para isso, já durante os primeiros esboços do projeto de pesquisa, precisei identificar a obra de Frida que, mais especialmente, deveria ser analisada; precisava delimitar o material mais apropriado à possibilidade de um processo auto-heteroformativo. Além disso, percorri diversos livros que tratam da história de Frida; priorizei visitas a museus na web, no afã de descobrir materiais para análise. Também foram fundamentais dois eventos de que participei: o “*Primer Encuentro Internacional de Pedagogía; discursos y prácticas de intervención*”, que aconteceu na Facultad de Estudios Superiores Aragón – UNAM, na cidade do México, e o II Encontro Ouvindo Coisas: experimentações sob a ótica do Imaginário, organizado pelo GEPEIS-UFSM, Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação e Imaginário Social da Universidade Federal de Santa Maria/RS; grupo criado em 1993 e coordenado pelas professoras Valeska Maria Fortes de Oliveira (UFSM) e Lúcia Maria Vaz Peres (UFPEL)<sup>2</sup>, e do qual faço parte.

---

<sup>2</sup> UFPEL – Universidade Federal de Pelotas/RS.

Estes dois encontros foram vitais, enquanto espaços de trocas e construções acerca de Frida Kahlo, e para os estudos do imaginário como um todo, assim como para o momento de pré-qualificação desta dissertação. O evento no México me permitiu compartilhar da visão das pessoas que lá estavam – a grande maioria alunos mexicanos – acerca de minha apropriação sobre o tema. Viajar é “expor-se”, colocar-se a caminho. Como diz Larrosa - o sujeito da experiência é aquele que recebe, expõe-se..

Contagiado pelos caminhos das imagens e das ideias,, vasculhei memórias e vestígios, nesse que seria o meu primeiro encontro pessoal com a arte e o México de Frida. Como Saramago (1996, p. 181) – “No meu modesto entendimento, não há nada melhor que caminhar e circular, abrir os olhos e deixar que as imagens nos atravessassem como o sol faz à vidraça” –, fui por os olhos em memórias que me atravessaram como o sol a vidraça.

Emergem, então, leituras dos deslocamentos geográficos, mas, sobretudo, das possibilidades do viandante na escrita de seu texto. A viagem passa a ser o produto imaginário de quem se entrega a páginas que aguardam revelações.

O México foi um tempo de olhos sob um sol de imagens, que, decodificadas, vazaram para dentro do Diário de viagem, denominado por mim de *Fragments de uma viagem*. Para dentro dele foram os registros dos meus itinerários, e seus efeitos sobre a minha formação, atravessada, como foi, pela pluralidade de fatos, acontecimentos e sensações.

Por isso mesmo é que a viagem que esta dissertação convida não se faz com roteiros pré-estabelecidos; em alguns momentos, foi necessário sair do caminho principal, buscar outros itinerários, desvios, andar à margem, ora se afastando, ora se perdendo, e, quem sabe, seguindo direções contrárias. Parafraseando o poeta espanhol Antonio Machado: “caminante no hay camino, se hace camino al andar”.

Nesta narrativa de viagem, que trago ao longo do texto, pretendo ultrapassar a mera recordação dos caminhos percorridos – aproximação, isto sim, com os descaminhos.

Quando penso na escrita como formação, lembro de Larrosa (2000, p. 52) quando diz:

[...] a formação é uma viagem aberta, uma viagem que não pode estar antecipada, e uma viagem interior, uma viagem na qual alguém se deixa influenciar a si próprio, se deixa seduzir e solicitar por quem vai ao seu

encontro, e na qual a questão é esse próprio alguém, a constituição desse próprio alguém, e a prova e desestabilização e eventual transformação desse próprio alguém.

Para este autor, a experiência formativa, do mesmo modo que a experiência estética, é uma chamada que não é transitiva:

O que esta relação interior produz não pode nunca estar previsto. A chamada, quando é confiável, exaustiva e vibrante, musical e estremeceadora ela mesma ante aquilo que atinge alguém, então ela é eficaz. O que ela produz é algo que alguém não pode chamar de transitivo, produz isso e aquilo. Assim, a viagem exterior se enlaça com a viagem interior, com a própria formação da consciência, da sensibilidade e do caráter do viajante. A experiência formativa, em suma, está pensada a partir das formas da sensibilidade e construída como uma experiência estética. (LARROSA, 2000, p. 52-53).

Os fragmentos no Diário acabam ocupando espaços, tanto nas linhas escritas, quanto sob os reflexos das imagens captadas pelo olhar da subjetividade e da câmera fotográfica. Alguns exemplos das características dessa escrita são recorrentes em Roland Barthes, para o que se pode dizer que é exercício de livre pensamento; é o caso de *Fragmentos de um discurso amoroso* (1977) e *Incidentes* (1987), textos em que ele registrou sua passagem pelo Marrocos, entre os anos de 1968 e 1969. São cadernos de viagem escritos sob a forma de fragmentos. Barthes esclarece que o fragmento:

[...] implica um gozo imediato: é um fantasma de discurso, uma abertura de desejo. Sob forma de pensamento-frase, o germe do fragmento nos vem em qualquer lugar: no café, no trem, falando com um amigo (...) a gente tira então o caderninho de apontamentos, não para anotar um “pensamento”, mas algo como um cunho, o que se chamaria outrora um “verso” (BARTHES, 2003b, p. 109).

No caso de *Incidentes*, o resultado não é um trabalho acadêmico, mas um texto na fronteira entre o caderno de anotações e o Diário de viagem. Com uma inegável exposição de sua intimidade, Barthes (2003, p. 110) nos diz:

Tenho a ilusão de acreditar que, ao quebrar meu discurso, cesso de discorrer imaginariamente sobre mim mesmo, atenuo o risco de transcendência; mas como o fragmento (o haicai, a máxima, o pensamento, o pedaço de diário) é finalmente um gênero retórico, e como a retórica é aquela camada da linguagem que melhor se oferece à interpretação, acreditando dispersar-me, não faço mais do que voltar comportadamente ao leito do imaginário.

O autor estabelece, nas primeiras linhas, o seu vínculo com o imaginário; fornece pistas à leitura, enfatizando o domínio do imaginário como suporte ao texto. Estabelecida, portanto, a tela sobre a qual é decalcado o texto, voltamo-nos aos recursos discursivos (fragmentos e pronomes) adotados pelo autor, para enfatizar a discussão sobre o domínio do imaginário.

Recorri, diversas vezes, aos fragmentos de meu caderno de viagem a fim de interrogar a hipótese da escrita como uma necessidade, um impulso-devir, como referia Gilles Deleuze. Acredito que os fragmentos podem ser percebidos como uma forma de realizar o percurso de pesquisa que anuncio na viagem que concebi para entender a escrita e a formação.

Assim, não procurei produzir métodos, fórmulas, procedimentos, receitas e produtos, mas me acercar da sutileza das insignificâncias, orientado-me, aqui e ali, pelos vestígios, na intenção de dar sentido à minha formação, nela instituindo o desejo de aprender e se deixar levar.

Como salientei anteriormente, o *II Encontro Ouvindo Coisas: experimentações sob a ótica do Imaginário*, evento organizado pelo GEPEIS-UFSM, Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação e Imaginário Social, foi outro momento de vital importância para os meus estudos sobre o imaginário social. Neste grupo, as pesquisas investem na investigação acerca da produção do simbólico nas práticas dos processos educativos. Este evento proporcionou aos participantes, de forma muito especial, experimentações sensíveis nas questões ligadas ao imaginário, na dimensão do coletivo e nos diferentes espaços e formações sociais. Com intuito de pensar a vida como obra de arte, o evento trabalhou a estética como forma de expressão para integrar ciência, educação, música, fotografia, cinema, poesia e outras manifestações artísticas. O encontro funcionou como um dispositivo para pensar o imaginário nas diferentes dimensões das vivências dos indivíduos e dos grupos, nos diferentes aspectos de sua formação.

Tanto o evento quanto as atividades desenvolvidas nas reuniões do GEPEIS me fizeram ver que o imaginário é determinado pela ideia de fazer parte de algo: “Partilha-se uma filosofia de vida, uma linguagem, uma atmosfera, uma ideia de mundo, uma visão das coisas, na encruzilhada do racional e do não-racional”. (MAFFESSOLI, 2001, p. 80). É um experimento sócio-científico; experimento, porque estamos sempre a testar nossos sentidos, nosso senso de confiança ao dividir o espaço com outras pessoas.

Participo do GEPEIS há três anos e me é quase impossível conter o entusiasmo que nutro pelas experiências deste grupo, assim como dele me distanciar, minimamente, para produzir esta dissertação. Sei que o leitor, no máximo, pode ser comunicado sobre a intensidade e sublimidade das experiências do grupo – sem poder imaginá-las de forma mais precisa. Experiências com o conhecimento. Isto me faz pensar que o grupo teria (como um dispositivo extraordinário) posto sobre o conhecimento um calidoscópio, que passou a desestabilizar as experiências mais elementares de cada um com os textos, as imagens e os sons, retirando da compreensão a fantasia da certeza, mas devolvendo-lhe no mesmo instante a inteireza do momento-acontecimento. Queríamos “ver”, mas precisávamos nos convencer, como diz Lucia Peres, que “ver” “*Depende dos óculos, das lentes teóricas*”.

Desancorar-se o tempo todo, sabendo que algo é “isso”, mas também, “aquilo” – é disto que estamos falando. O que percebo nos estudos do imaginário, nas teorias de base nos grupos, é uma ideia que, primeiramente, desconstrói as certezas, para em seguida nos impelir a decisões, fazer escolhas, criar outras formas de compreensão, produzir movimentos, interagir com o outro, para tentar aproximar e compreender um pouquinho de como esta rede complexa se mostra.

Ao percebermos algumas pistas do seu funcionamento, acabamos ajudando a construir muitas coisas, o que nos faz sentir como se fôssemos a própria obra feita, a ser mostrada. Passamos a perceber o grupo como um “gatilho”, um dispositivo, que dispara tantas atividades quantas são necessárias para organizar os espaços.

Perde-se de vista quantas discussões, diálogos, ações, abstrações e silêncios – que também são falas – acontecem para que emergja uma boa ideia de construção e possibilidade. Isto é compreensível, pois ao trabalhar num grupo tão diversificado, com integrantes de diversas formações, o consenso nem sempre é comum. Portanto, o grupo não é apenas um lugar de estudo: é um espaço em que expectativas se misturam, e as pessoas estão juntas para a construção de uma obra que todos parecem apostar. Um ambiente *poiético*, feito de roteiros possíveis e improváveis, pontos de partida; modos, entre modos, de se construir algo em torno de um imaginário pensando conexões; um trabalho de criação de perspectivas a outras percepções e ocupações do espaço universitário.

Dos eventos organizados pelo grupo, destaco a importância de dois, com os quais tive muito envolvimento; *As Cirandas do Imaginário e Ouvindo Coisas*”. Além



de tratarem centralmente das teorias do imaginário social, estes eventos permitiram que seus participantes experimentassem conexões especiais, tanto nos trabalhos gerais, no auditório, como nas atividades em pequenos grupos, distribuídos em diversas salas, tratando de variados temas do campo da arte, da poesia, da fotografia e do desenho que se ligam ao universo temático do imaginário. A confluência de interesses e a necessidade das pessoas que, inclusive, atravessaram o país para fazer parte destes encontros, deu a estes a conotação de momentos coletivos de transformação.

Podemos pensar que o modo como vemos o mundo é natural, ou seja, nos foi dado assim; mas se percebemos que a maneira de vê-lo é uma construção, que é sempre movimento, temos a oportunidade de outros significados acerca de nossos sentidos e de como funcionam nossos corpos.

Os momentos e vivências que tive junto ao GEPEIS – nas leituras, conversas, nas trocas faladas e silenciadas, criaram em mim novas perspectivas para o debate com muitas questões do mundo da vida, e que atravessam minha formação e profissão; criaram em mim motivações à reinvenção de mim.

Ancorado na luz de um Museu Imaginário, de André Maulraux (1978), decidi apanhar imagens que precisavam fazer parte desta pesquisa. Em relação à ideia de reapropriação de outros trabalhos – prática que vejo amplamente compartilhada por fotógrafos, pintores e artistas, em que todos parecem ter consciência de que a cópia permeia a criação – penso na pré-existência desses trabalhos com fins a construir outras imagens e, por conseguinte, novas leituras.

Para a produção do vídeo-arte e da escrita, a utilização do Museu Imaginário se tornou evidente, pois, com a expansão das tecnologias, ele oferece irrestrito acesso às obras de arte. Maffessoli (2001) diz que as tecnologias alimentam o imaginário; assim como o cinema, a fotografia, a televisão ou a internet, a técnica estimula os estados imaginais.

O imaginário se forma por um universo coletivo de representações, que não se criam livremente, mas pelo contágio da semelhança, da contiguidade e da conexão. A ideia do Museu do Imaginário nos propõe que

[...] fotografia é imagem. Mas não apenas. Ela é o tempo detido, é a memória. É a evidência da luz que incidiu sobre um objeto específico, num lugar específico, num momento específico. Se por um lado isto soa como uma limitação, por outro é o próprio mistério da fotografia. Aquilo que vemos numa foto aconteceu. Às vezes de uma maneira que não sabemos como ou

por quê - a fotografia não explica. Mas aqueles objetos e pessoas que se gravaram sobre o filme e hoje são imagens, ontem existiram. É isso que estimula nossa imaginação (LOUREIRO, 2008).

É necessário trazer e fazer uso da ideia de Museu Imaginário desenvolvida por Malraux para mostrar que, com o desenvolvimento das técnicas de reprodução, o acesso às obras de arte se tornou mais fácil e abriu também espaço à correlação entre os mais diversos tipos de trabalho. Sem as fronteiras espaço-temporais, podemos buscar em nosso Museu Imaginário referências de outros trabalhos que nos sirvam como inspiração. Penso que, a partir das relações entre as obras, novos diálogos vão se estabelecendo e, conseqüentemente, novas obras vão sendo criadas. A ideia do Museu Imaginário, num sentido mais amplo, serve também para pensar a criação do vídeo-arte como um espaço de experiências e trocas, como uma possibilidade de expressão visual, um possível lugar onde o imaginário também se potencializa.

No Diário de Frida Kahlo, uma das coisas que mais me chamou atenção e seduziu é a forma como ela conseguia combinar, criativamente, as imagens e as palavras. É muito provável que ela não tivesse a intenção de publicar o Diário, mas o fato é que este era uma obra dentre as obras que ela deixou. O conteúdo é de uma narrativa literária e explosiva, que funciona como uma grande mostra autobiográfica.

É uma obra densa. Esse Diário ela o conservava na cabeceira da cama. Não obstante ser uma produção reservada e de alto teor afetivo, sabe-se que alguns de seus amigos mais próximos tinham acesso a ele, e muitas vezes Frida presenteava-os com desenhos e poemas que pertenciam a ele. O que temos hoje são 161 páginas que restaram, uma vez que muitas foram arrancadas, provavelmente por conterem relatos de suas relações homossexuais.

Frida parecia não ter uma frequência para escrever, certamente não o fazia diariamente, além do mais, diversas páginas não traziam data.

Todo material a que tive acesso é muito amplo. O próprio Diário é uma fonte confusa, difícil de ser analisada na sua totalidade. Assim, seleciono para esta pesquisa a textualidade de Frida nas pinturas, na fotografia e na escrita literária.

Quando digo “textualidade” quero me referir a uma obra que precisa ser analisada como uma estrutura complexa de signos, como um grande “texto” a ser lido. Como nos diz Claus Clüver: “Todo o século XX foi marcado por um alto grau de interatividade entre as artes, e tal tendência continua a ser visível. [...] Os escritores

sempre tiveram tendência para atravessar não apenas as fronteiras nacionais e linguísticas, mas ainda as que separam as artes” (CLÜVER, 2001, p. 359).

Pensar a relação da escrita com as outras artes é entendê-las numa conexão capaz de sempre iluminar melhor os fatos. Compreender as múltiplas relações estruturais entre as artes é também desenhar contornos de imaginários singulares e coletivos. Por isso, neste trabalho, nossa investida às cartas e outros registros biográficos de Frida Kahlo, com fins a estabelecer nexos entre o universo particular da artista e o imaginário de seu tempo e lugar.

Frida iniciou seu Diário em 1944 e não parou mais de escrevê-lo até sua morte. Uma escrita autêntica, com desenhos feitos a lápis, com tintas de várias cores em aquarelas que carregam gritos de agonia, solidão e tudo que lastimava. Arrisco dizer que tudo servia a ela para que pudesse autoanalisar sua condição física, política, intelectual e emotiva, mas também para afirmar uma vida de estreita relação com as imagens e as palavras. Para mim, foi uma “porta aberta” que possibilitou visitar o seu passado.

No Diário, o texto é imagem – “A imagem não é um conteúdo. Daí a dificuldade em compreendê-la” (MAFFESSOLI, 2001, p. 81). Texto e desenho se entremeiam formando um todo intensamente colorido. Cada linguagem parece dizer a sua parte da mensagem, e uma sem a outra não poderia fazer o mesmo sentido que produzem juntas. Não se limitam uma a outra, mas se completam em páginas que fazem desse Diário uma peça a ser contemplada e decifrada.



Figura 5 – Imagem extraída do seu diário na página 141, 1953.

Quem diria que as manchas  
 vivem e ajudam a viver?  
 Tinta, sangue e cheiro.  
 Não sei que tinta usaria  
 qual delas gostaria de deixar desse modo  
 o seu vestígio. Respeito-lhes  
 a vontade e farei tudo  
 o que puder para escapar  
 do meu próprio mundo.  
 mundos impregnados de tinta terra livre  
 e minha, sóis distantes  
 que me chamam porque  
 faço parte de seus núcleos.  
 Tolices. O que eu poderia fazer  
 sem o absurdo e sem o efêmero?  
 1953 há muitos anos compreendo  
 A dialética materialista

Este fragmento que retiro de uma das páginas do Diário de Frida, serve para ilustrar o diferencial da artista, a marca que imprime nesse que é como um repositório dos seus sentimentos, que parecem transbordar e não caber em nenhum outro lugar. Numa atitude de entrega, Frida inscreve imagens quase sem pensar, sem censurar. É exatamente ali que ela deposita suas emoções: escritos e desenhos que inscreve tecendo um elo entre a vida e a obra, ou, como diria Foucault, a vida como obra de arte – uma "estética da vida", numa conexão profusa de tintas e sangue que tingem as páginas.

São páginas grifadas, palavras riscadas, borradas, reescritas, deixando cada espaço do Diário cheio de fantasmas e mistérios. O que quereria ter dito, aqui e ali? Observando o Diário, presume-se que Frida fizesse muito o movimento de voltar a páginas anteriores. Momentos são repensados, como se fosse possível rasurar memórias, modificar nomes, trocar a ordem dos fatos. O Diário é um espaço livre que permite mudanças, reavaliações, ressignificações. Observando-o, podemos nos transmutar e nos recriar a qualquer instante, pois, como dizia Nietzsche (2005) o sujeito não é um dado, mas uma invenção.

A coleção de imagens do Diário difere de um típico caderno de esboços que um artista normalmente utiliza para registrar traços preliminares de uma obra que virá. Frida também não o adota para os acontecimentos quotidianos, mas para tratar de sentimentos e imagens que não aparecerão em suas outras obras.

Contemplo suas páginas com certa perplexidade, e procuro entender o retrato que ela monta de si mesma. Bachelard (1974, p. 409) diz que os artistas “nos dão seus cofres para ler”. A imagem do cofre reveste a coisa de segredo, mistério e encantamento, e quase como que por consequência direta, tem-se a sensação de um desvendamento – uma chave – para o que esconde esse mistério.

As ilustrações, no Diário, assemelham-se a portas semiabertas que permitem adentrar o inconsciente, os sonhos, as fantasias, as construções do espírito – são imagens moldadas por Frida. Depois de rabiscar com total liberdade, Frida parecia por o racional, ou parte, e acabava acessando sua extensa bagagem de imagens que se transformam em rostos, partes do corpo, animais e paisagens. O seu reservatório visual era intenso.



Figura 6 – Imagem extraída do seu diário na página 47, 1953.

Este outro fragmento, registrado no Diário em 1950, relata um encontro com “a amiga imaginária”. Ela deixa transluzir que esta amiga imaginária é a outra Frida. Assume este encontro como sendo um encontro consigo mesma, quem sabe uma das invenções de si mesma.

Na janela do que então era o meu quarto, dando para a rua de Allende sobre um dos vidros mais baixos da janela eu soprava meu “bafo”. E com

um dedo desenhava uma “porta” (...) por essa porta eu saía na imaginação, com grande alegria e com muita pressa, cruzava o amplo terreno que dali eu via até chegar a uma leiteria que se chamava PINZÓN. Eu entrava pelo O de PINZÓN e descia impetuosamente às entranhas da terra, onde “minha amiga imaginária” estava sempre à minha espera. Não me lembro da sua imagem nem da sua cor. Sei, porém, que era alegre – que ria muito. Silenciosamente. Era ágil, e dançava como se não tivesse peso nenhum. Observava os seus movimentos e enquanto ela dançava, eu lhe contava os meus problemas secretos. (...) Quando eu voltava à janela, entrava pela mesma porta desenhada no vidro. Quando? Durante quanto tempo havia estado com “ela”? Não sei. Podia ter sido um segundo ou milhares de anos... Eu era feliz. Apagava com a mão o desenho da “porta” e “desaparecia”. Corria meu segredo e minha alegria até o recanto mais afastado do pátio de minha casa, era sempre o mesmo lugar, embaixo de um grande cedro, gritava e ria. Pasma de estar sozinha com minha grande felicidade e a nítida lembrança da menina. Passaram-se 34 anos desde que vivi aquela amizade mágica e cada vez que a recordo, mais ela se aviva e mais cresce dentro do meu mundo (KAHLO, 2005, p. 85).

Percebo neste encontro uma fusão entre o real e o imaginário. O real era o seu próprio quarto, a janela pela qual se comunicava com o mundo lá fora e com o seu imaginário. Ela extrai a letra “O” de PINZÓN e a transforma num elemento simbólico, numa abertura sincrônica do real com o imaginário. O imaginário era o que lhe permitia reconstruir as situações de vida – um lugar de se encontrar.



Figura 7 – Imagem extraída do seu diário na página 70, s.d.

Nesta ilustração, é como se Frida desejasse sair e caminhar pelo terreno imaginário desenhado na janela do seu quarto. Aos poucos, timidamente, a obra se revela, deixa se penetrar, mostrar, e a escrita vai criando traços, formas, corpo. “Para descer às entranhas da terra” me reaproximo da pergunta inicial da pesquisa: Seria possível um processo (trans)formativo através de uma escrita provocada pelo Diário de Frida Kahlo?



Um dos pontos em comum, e que interessa nesta pesquisa, é justamente que o processo aconteça “nas entranhas”, por isto corro atrás de indícios. Nas “entranhas”, nas profundezas, quem sabe, um possível encontro?

Ao retomar à questão da pesquisa, percebo que a arte de Frida Kahlo perpassa o tema em questão e proporciona uma ampla discussão sobre ele. A arte de Frida pode ser entendida como um lugar profundo. Nas profundezas e na própria pintura, ela encontra a si mesma, a outra Frida. A pintura da artista mexicana nasce de um confronto consigo. Do confronto com o espelho, nasce um encontro com o espelho; deste, pinturas, cartas e escritas.

Nesta condição de hermeneuta, busco pistas que juntem campos de significados, símbolos, interpretações, na tentativa de entender estes aspectos e, simultaneamente, compor conexões possíveis. Desta forma, examino referências, tanto nas obras pictóricas de Kahlo quanto em publicações que trazem à tona sua vida pessoal, como as cartas; contudo, pretendo me concentrar no Diário da pintora.

O imaginário me acompanha junto com o estudo da imagem e da escrita; uma escrita provocada pela imagem e imagens acendidas pela escrita. “Os estudos sobre o imaginário são uma espécie de caminho que busca, nas pegadas do tempo, as trilhas dos muitos outros que nos antecederam e que, de algum modo, se refletem em nós mesmos” (PERES, 2009, p. 460), o que me ajuda responder à questão posta em que considero o imaginário elemento fundamental para uma ligação entre as coisas e seu entendimento. Assim, aqui não se busca produzir métodos, fórmulas ou receitas, mas tatear o caminho de novas trilhas, segundo a minha vivência singular e única, orientando-me aqui e ali pelas pegadas deixadas.

Penso que esta dissertação buscou por em evidência a escrita enquanto um processo auto-hetero-(trans) formativo, um lugar de experimentação da escrita e de si. Percebendo a escrita acadêmica como uma produção, uma criação que imprima marcas éticas e estéticas que compõem este fazer.

Atuar por uma marca ética na escrita, no sentido de escutar e experimentar a inquietação presente ao escrever. Estampar uma marca estética com a possibilidade de acionar métodos inventivos do pensar e expressar. Experimentar-se no movimento sobre si mesmo. Estas reflexões estarão ancoradas em alguns mediadores que manejaram a questão da escrita de uma maneira singular em suas vidas. Refiro-me a Frida Kahlo, além, é claro, de outros intermediários do campo da filosofia, da literatura e da arte como Michel Foucault, Cornélius Castoriadis, Gaston

Bachelard, Michel Maffesoli, José Saramago, Eduardo Galeano, entre outros que são convocados para uma conversa com o intuito de acionar as potências e percorrer com mais intensidade as linhas que tecem este trabalho. Apontar ligações entre a arte de Frida Kahlo e a escrita, via imagem e imaginário, para fazer disparar algumas divagações quanto à função da escrita, no sentido de não só transgredir a objetividade e a neutralidade, mas de produzir “fissuras” naquele que escreve, naquele que lê.

Considero Frida Kahlo um recorte para provocar minha escrita. Delimitando mais ainda o tema, concentro-me nas imagens, no imaginário, na sua e na minha escrita biográfica, pois estas são as minhas questões necessárias, e percebo, empiricamente, sua latência e importância à atualidade, nos assuntos que estão conectados a outros conceitos da formação ligados à educação, uma formação por meio de experiências significadas durante o seu processo.

Assim, analiso as imagens e a escrita do Diário de Frida Kahlo através do método indiciário de Ginzburg (1991), que será descrito mais adiante, no capítulo Pincel da Angústia. Trata-se de pensar um método, mas que de forma simplificada persiga pistas, detalhes, sinais que representem uma verdade sobre o objeto pesquisado. Este é o ponto de partida. Além disto, percebo as imagens como formas simbólicas, ou seja, “construções significativas que exigem uma interpretação; elas são ações, falas, textos que, por serem construções significativas, podem ser compreendidas” (THOMPSON, 1995, p. 357).

Na tentativa de interpretação, ou como prefere Thompson (1995), na reinterpretação destas imagens e formas simbólicas, o imaginário se faz fundamental. E é por isto que o imaginário se encontra presente desde o início do texto, pois, desta forma, penso que poderei demonstrar a ligação construída entre o objeto, enquanto forma simbólica, e o método que acabam se mesclando e se complementam nessa teia imaginária.

A imagem e o imaginário podem ser ferramentas capazes de comunicar crenças, valores e ideias, cujo desenvolvimento está ligado diretamente à nossa história, pois, na maneira de compreender a imagem, está também a maneira de se expressar.

Se as imagens comunicam, o que estaria me dizendo a obra e, em especial, o Diário de Frida Kahlo? Responder a esta questão parece fundamental, para que num momento posterior seja possível interpretar as imagens escolhidas, que são

todas construções simbólicas, permeadas por simbologias do imaginário de seu tempo e suas circunstâncias.



Figura 8 – Imagem extraída do seu diário na página 85, 1950.



## 4 SENTIMENTOS AFLORAM...

E como em revertério, destruindo travas, ferrolhos e amarras e erguendo em um outro equilíbrio. Pondo força subindo sempre em alturas... redescobrimo em mim, cascos, mandíbulas e esporas enquanto eu cavalgasse deixando minhas crinas voarem como se fossem plumas (NASSAR, 1999).

Neste capítulo serão abordadas algumas questões que dizem respeito à “dor”, a qual tento pensar e associar à minha formação, à escrita. E sobre esse aspecto, acredito que Frida falava não só de suas dores, mas se autorizava a falar em nome de muitos outros, e assim, de mim também. Portanto, confesso: minha escrita inicia em meio às dores do enfrentamento de uma vida insuportável, quase impossível, que já não cabia nas linhas de uma existência vinculada a regulamentos, normas e disciplinas, que já transbordavam dos seus limites.

Dores que parecem se situar como paradoxo, em que é necessário extrair para depois repor, fragilizar para poder fortalecer, ir ao fundo para depois emergir, destruir para conseguir construir, inventar; algo assim se parecendo como a manifestação de legítimas mortes internas, bruscas ou gradativas. Porém, essas mortes e os consequentes renascimentos são sentidos na pele do pesquisador neste processo formativo; sensações, emoções e experiências que se entremeiam entre a angústia e a euforia.

Em seu belo trabalho, “A dor na docência”, Kurek (2009, p. 32) diz:

Querer, ao invés de denunciar um estado de coisas (dolorosas) presentes na docência, fazer menção à possibilidade de uma produção de sentidos sobre a dor onde possam aparecer da intimidade, formas de superação das dores. Devaneios poéticos que transitam por nossas vidas e podem resultar em valorização de uma beleza e não de uma gravidade irreversível.

Começo a entender os motivos pelos quais as palavras e os retratos que Frida pintou em sua vida, assim como outros escritos de filósofos e poetas, tantas vezes considerados marginais (sentido de estarem “à margem”), contagiam-me e atravessam, levando-me a entrar em contato com “outros lugares”, movimentando-me no desejo de olhar as minhas próprias feridas existenciais.

Não podemos esquecer que “aquele que escreve se transmuta em meio a esse emaranhado de ações” (MACHADO, 2004, p. 149), pois na medida em que escreve sobre a singularidade da sua própria experiência, esse não fala de si somente, mas também das zonas de aglutinação das singularidades e experiências de um grupo ou coletivo que também é atravessado por essas ou aquelas questões (GALLO, 2004). “O ser humano é movido pelos imaginários que engendra. O homem só existe no imaginário” (SILVA, 2006, p. 7).

Questões humanas fundamentais. Questionamentos sobre o existir, por si só implicam em pensamentos para o não existir. Logo, considero normal que na solidão da escrita essas questões venham à tona e terminem se tornando temas repetitivos, como a dor em seus diversos sentidos. Acredito ser capaz de trazer o vazio e, ao mesmo tempo, abrir frestas à invenção e à criação. Portanto, seja por necessidade, opção ou condição, sinto a presença desse imaginário.

O desejo de investigar possíveis relações entre dor, formação e escrita foi o que precedeu ao meu encontro com Kahlo. No entanto, somente durante as leituras do seu *“El diario de Frida Kahlo um íntimo autorretrato, 2005”* é que consegui me aproximar com maior clareza do que me movia inicialmente. Uma pessoa muito especial (a chamarei aqui de Amélie, em referência ao filme *“Le Fabuleux Destin d’ Amélie Poulain”*) me perguntou qual a razão de eu ter escolhido Frida para este trabalho, e qual parte de sua história de vida, no Diário, tocava-me tanto. Então saber as razões que me moviam passou a ser um exercício para mim.

Durante esta dissertação, muitas foram as trocas, aconselhamentos e ajuda que obtive de amigos; as discussões realizadas no GEPEIS com minha orientadora, e com outras pessoas do grupo que, cada qual ao seu modo, auxiliaram-me de forma especial nos momentos de dúvidas, inquietudes e desassossegos. Nestas trocas, destaco também a correspondência como o professor e amigo Kurek, que me alertava para os perigos em lidar com as teorias do Imaginário. Trago um extrato de uma conversa nossa para situar melhor o que se passou: *“faz a pergunta sobre por que a Frida te afeta, mas eu acho que ainda falta algo na resposta. Acho que quem poderia te ajudar seriam Bachelard e Durand, com os conceitos de ressonância e repercussão”*.

Divido mais essa questão com minha orientadora, que entre as novas leituras me empresta o livro *“A poética do espaço”*, de Gaston Bachelard, onde realiza,

primeiramente, uma abordagem sobre o momento da leitura de um poema. Diz ele que ao se ler um texto poético, e ele nos atinja a alma, há uma repercussão.

As ressonâncias dispersam-se nos diferentes planos de nossa vida no mundo; a repercussão convida-nos a um aprofundamento da nossa própria existência. [...] A repercussão opera uma inversão do ser. Parece que o ser do poeta é o nosso ser. É aqui que se dá o “nó (BACHELARD, 1993, p. 07).

O entrelaçamento entre subjetividade e transubjetividade – algo próximo do sentido de universalidade do humano e da inteireza de seu corpo. Bachelard (1993, p. 13) lembra Pontalis para dizer que “o sujeito falante é todo o sujeito”. Falamos com o corpo todo, dos pés à cabeça, com alma e espírito vibrando por nós e pelo que está à nossa volta. “[...] É depois da repercussão que podemos experimentar ressonâncias, repercussões sentimentais, recordações do nosso passado” (BACHELARD, 1993, p. 07).

Portanto, a leitura, a fruição, “a exuberância e a profundidade de um poema são sempre fenômenos do par ressonância-repercussão” (BACHELARD, 1993, p. 7). Percebo na teoria de Bachelard que a identificação com a obra artística é um fator importante, vital para que haja encantamento, repercussão e ressonância.

Essa identificação gera um sentimento de “posse” em relação à obra. A imagem que a leitura do poema nos oferece se torna realmente nossa. Enraíza-se em nós. Nós a recebemos, mas temos a impressão de que poderíamos (deveríamos?) tê-la criado. Desta forma, considero que a pesquisa se justifica em meu pensamento pela forma como sou atingido pelo encantamento diante da obra de arte.

Assim, parece ser muito significativo que o pesquisador esteja atento às reverberações daquilo que estuda, às imagens a que ele se dedica, para que os ecos disso lhe causem outras imagens que se associem às primeiras e lhe tragam outras possibilidades de entendimento e poesia. “A construção do imaginário pessoal se dá por identificação (reconhecimento de si no outro), apropriação (desejo de ter o outro em si), e distorção (reelaboração do outro para si)” (SILVA, 2006, p. 13). A imagem se torna um ser novo da nossa linguagem, torna-nos algo que ela, contudo, expressa por palavras; ela é, ao mesmo tempo, um devir de expressão e devir do nosso ser.

A força com que Frida faz emergir o trágico na sua vida nos mostra uma verdade que não podemos acessar somente por aquilo que é racional, trazendo à tona questões da experiência estética, da ordem da invenção que as imagens produzem.

Há algo em Frida que faz com que eu me perceba. Sua autobiografia – marcada por passagens que alinham gritos de dor, sofrimentos, amores e sonhos – se dá em mim como se contasse a vida das vidas de Claiton.

Tenho a sensação, durante a leitura dos registros do Diário de Frida, de momentos em que as palavras escritas já não comunicam, e passam a ficar confusas – surgem alguns rabiscos e, destes, alguns desenhos; momentos que identifiquei, e que são descritos por Frida como de intenso sofrimento. Situações como o falecimento do pai; o divórcio com Diego Riviera; a impossibilidade de ter filhos, nos contínuos abortos que enfrentou; as inúmeras cirurgias que fez por causa de seu problema na coluna, causado pelo acidente de trânsito que sofreu na adolescência (LOWE, 1995).

Nesse contexto, a escrita de Frida parece infiltrar as páginas de seu Diário através das fissuras e lacerações dos episódios que violentaram sua vida, cabendo-lhe a tarefa de pintar a si mesma, de escrever sobre si mesma. É como ela própria dizia numa de suas frases mais célebres, que consta no Diário, “Pinto a mim mesma porque sou sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor” (KAHLO, 1995, p. 106).

Escrevendo sobre “Os Eus em Frida”, exponho escolhas, dúvidas e inquietudes, preciso não somente sentir, mas, de alguma forma, conseguir expressar-me na linguagem aqui escrita. Refiro-me a isso porque dentro do “processamento de formação” surge a necessidade de me expressar não só na linguagem escrita, mas também através da produção de um vídeo-arte, que nomeei como “Liquidificador do Imaginário”, como se as imagens e as músicas escolhidas fossem palavras que me faltam na escrita gráfica, e uma forma de suportar o vazio e a angústia de que sou acometido. O que percebo muitas vezes no Diário de Frida, aquilo que parece não caber no texto, na palavra, na letra, acaba transbordando para outras linguagens. A imagem parece vir quando não cabe a palavra que é transportada, então, para outro escrito como um sonho, criada, imaginada, inventada e fantasiada. É complicado tratar daquilo que se considera, praticamente, indizível. E



é aí que começo a procurar outras formas de expressar, comunicar, desdobrar e construir; como um movimento de desnudamento de si.

Kahlo se reinventa via imaginação como equilíbrio de si nos autorretratos, mesmo quando precisou ficar por longos períodos acamada. Soube conviver com a dor. Relação que se configurou num paradoxo, assumindo, ao mesmo tempo, o papel de protagonista e antagonista em sua vida. Por meio dela, observo como o sofrimento serviu de ligação ou influência na forma como pintou e escreveu.

Então começo a pensar na dor e o que ela pode provocar como resposta em algumas pessoas, ideia presente e destacada pelo universo de Frida Kahlo; dor que se transmuta em arte, que é motivo de transformação, de libertação. Quando me refiro à dor, ao sofrimento, pareço não fazer muita distinção. Mas, aqui no texto, entendo que o sofrimento estaria ligado mais ao psíquico, e a dor, mais ao físico. Também acredito que não é o caso de abordar os termos com essas diferenças específicas. Usarei a dor e o sofrimento na pesquisa como uma forma de aflição humana. Porém, o sofrimento me parece mais amplo e subjetivo. Não fica claro de onde vem, mas sabemos que está, por exemplo, demonstrado na angústia; já a dor parece ser mais localizada, embora, de forma metafórica, uma “dor no coração” possa ser uma dor de amor.

O fato é que me concentro numa dor que não está exposta, aquela da qual penso fazer parte, nos bastidores do processo formativo, criativo e da escrita, que pode se revelar quando se passa a conhecer a biografia de quem escreve. Uma dor que Frida me mostra não opcional. Talvez ainda em tons de questionamentos e devaneios, começo a perceber algumas pistas um pouco mais transparentes do que me convoca, atravessa e me aproxima de Kahlo e suas dores, e a maneira como ela enfrenta todos estes acontecimentos tentando atingir o objetivo: a vida.

Entrar em uma sapataria talvez seja uma das experiências mais contundentes da imperfeição do mundo. Os sapatos em desordem, o cenário precário e sublime resistindo à velocidade do capital e das mercadorias, o pó e o cheiro de graxa nos lembrando outra química de tempo. Ali, nos lembramos que o corpo tem feridas e cicatrizes, que a vida está cheia de curativos, que os sonhos envelhecem e que inevitavelmente os objetos estragam (SOUSA 2007, p. 11).

Começo a perceber certo atrelamento entre dor, criação, sofrimento, formação e invenção de si. Considerando o momento da escrita como um ato de criação e invenção, penso que ele representa o encontro profundo comigo e com

minhas questões. Como já comentei anteriormente, o trabalho é uma escrita acadêmica, mas será impossível não conter muito de mim. Portanto, o nomeio como autobiográfico, na tentativa de encontrar possibilidades de aproximação com a biografia e obra de Frida Kahlo, e também na busca de uma escrita como possibilidade de um exercício pelo qual me experimento por diferentes modos neste fazer do texto.

Então imagino um jogo que é capaz de se mostrar, como num espelho, mesmo que seja num reflexo embaçado. Aqui, lembro do espelho como um símbolo, conforme esclarecem Jean Chevalier e Alain Gheerbrant: “Speculum (espelho) deu nome à *especulação*: originalmente, especular era observar o céu e os movimentos relativos das estrelas, com o auxílio de um espelho [...] O que reflete o espelho? A verdade, a sinceridade, o conteúdo do coração e da consciência” (1999. p.393).

Entra no trabalho o espelho. Frida o usava para fazer seus autorretratos, um dos elementos talvez mais antigos da arte – o olhar espelhado – em que a imagem refletida não é real, mas talvez desmonte a realidade que se assume e afirma.

Acho importante ressaltar que esta escrita, estando, de alguma forma, relacionada com o vivido, a partir do momento em que deixa de ser vida e passa a ser escrita, é possível que se insira num universo ficcional. Por isso, a relação com o “espelho uma vez que, em sua superfície vítrea, podemos observar a duplicação de uma identidade por meio de uma ficção” (LIMA, 2003, p. 246). O autor diz tratar-se de “experimentar-se como um outro para saber-se, nesta alteridade, a si mesmo”. (LIMA, 2003 p. 79). Outra questão que se coloca é observar o fato de que Frida, deliberadamente ou não, retrata a própria história, transfigurando sua vida em uma arte autobiográfica.

De forma bastante simples, podemos definir e pensar na palavra “autobiografia” como “vida de um sujeito escrita por ele mesmo”. Nesta pesquisa, grafia não é, necessariamente, a escrita em linguagem literária, pois reconheço na pintura de Frida uma escritura própria de imagens e cores; sua arte autobiográfica é que testemunha sua vida, recria seu universo particular e suas experiências vividas. Trata-se da transfiguração da própria vida em cores, imagens, sons ou qualquer outra forma de expressão.

Parece inevitável intuir que quem se alimenta da própria dor para criar, geralmente, não consegue deixar de ser autobiográfico. Talvez por ter que abrir as gavetas da memória, as lembranças e acontecimentos que marcam sua existência.

O falar de si pode aparecer na escrita de forma sutil, metafórica ou explícita. Independentemente do quanto existe de realidade pessoal, está claro que este momento sempre tratará de uma reinvenção de si. Isso porque, embora a narrativa autobiográfica seja sustentada por fatos ditos reais, a meu ver, são os fatos poetizados que adquirem sua essência e passam a existir. São exemplos tantos escritores e artistas que foram, explicitamente, autobiográficos; outros falaram de si por meio de personagens, ou pela escolha de temas em que se reconheciam. No caso de Frida, ela sempre afirmou ter pintado a sua própria realidade. Na maioria das vezes, apenas um estudo mais profundo pode tornar conhecida esta relação vida e obra.

Entre as possibilidades de criação e invenção, intuo que tanto na arte quanto na escrita autobiográfica estão concentradas experiências íntimas do sujeito, independentemente de ser um relato vivido, ou um sentimento que o acompanha. O principal fato que estimula a escrita autobiográfica é aquele que só quem escreve conhece e está disposto a mostrar. Como exemplo, imaginemos Frida Kahlo e Diego Rivera. Ela dizia pintar o que sentia. Diego tinha desejo de retratar a condição social e a histórica de seu tempo. O que quero mostrar é que ambos partem de lugares diferentes, sendo afetados e convocados por motivos diferentes. Certamente, aquilo que está fora e dentro de quem cria não se separa, faz parte de uma complexa rede que interage e se modifica constantemente.

Estas questões são inseparáveis no processo de uma escrita, onde fatos se transmutam em memórias, memórias atuam sobre outros fatos, e tudo que está em volta, de alguma forma, colabora para que se expresse, perceba e sinta o mundo. Assim, entendo a maneira de expressão na escrita autobiográfica, que tem como ponto de partida voltar-se a si mesma e seus processos. Lembro de um trecho em que o escritor José Saramago, sabiamente, refere-se à escrita autobiográfica:

Creio que todas as palavras que vamos pronunciando, todos os movimentos e gestos, concluídos ou somente esboçados [...], podem ser entendidos como peças soltas de uma autobiografia não intencional que, embora involuntária, ou por isso mesmo, não seria menos sincera e veraz que o mais minucioso dos relatos de uma vida passada à escrita e ao papel. Esta convicção de que tudo quanto dizemos e fazemos ao longo do tempo, mesmo parecendo desprovido de significado e importância, é, e não pode impedir-se de o ser, expressão biográfica, levou-me a sugerir um dia, com mais seriedade do que à primeira vista possa parecer, que todos os seres humanos deveriam deixar relatadas por escrito as suas vidas (SARAMAGO, 2008, p. 30).

A presença do traço autobiográfico nas obras de Frida me faz pensar que ela não se revela de forma metafórica. Aqueles que tiveram acesso ao seu Diário, à leitura de suas cartas, relatos dos sonhos e estudos biográficos, conseguem perceber as características dela em seus trabalhos, onde expõe toda sua fragilidade como ser humano, descrevendo suas relações amorosas e conflituosas. Declarou sua arte como revelação da própria vida, talvez por não conseguir manter um distanciamento da própria arte. Neste sentido, aposto e acredito que, ao deixar-me invadir pelos sentimentos presentes, deixo que eles interfiram e, de certa forma, conduzam o processo da escrita. Com as leituras de autores do imaginário, percebo um espaço maior nas distinções e expressões, bem como a interferência dos sentimentos pessoais de cada um.

Para Michel Maffesoli (2001, p. 75), o imaginário seria como uma aura: “Não vemos a aura, mas podemos senti-la. O imaginário, para mim, é essa aura, é da ordem da aura: uma atmosfera. Algo que envolve e ultrapassa a obra”.

Passamos então a nos perguntar não mais o quê, mas por que se escreve e se inventa? A intenção não é preencher o texto de definições e conceitos fechados. Questionamos quais, de fato, são os sentidos. E por meio das questões geradas ser possível abrir espaços, permitindo-se outras leituras da vida como uma obra, em novas formas de sentir a obra da existência humana.

Frida ri às gargalhadas e pinta esplêndidas telas desde o dia em que foi condenada à dor incessante. A primeira dor ocorreu lá longe, na infância, quando seus pais a disfarçaram de anjo e ela quis voar com asas de palha; mas a dor de nunca acabar chegou num acidente de rua, quando um ferro de bonde cravou-se de um lado a outro (...) Desde então, ela é uma dor que sobrevive (...) e na cama de hospital começou a pintar seus autorretratos, que são desesperadas homenagens à vida que lhe sobra (GALEANO, 1998, p. 53)

Uma ideia de que a arte imita a vida permeia a compreensão da arte, não somente no universo dos grandes pensadores, mas de nós próprios. Aristóteles pode ser mal compreendido quando se refere à “imitação”, pois não quer dizer que a arte é uma cópia do real, mas parte do real para recompor outro universo imagético.

A arte de Kahlo parece ser marcada pelos “excessos” em cores e dores, alegrias e angústias. Sua obra parece ser resultado de uma experiência pessoal anunciada nas telas, conduzida pela fantasia, pela ficção, em que dançam em seu pincel um mundo de cores vivas.

O escritor Oscar Wilde apresentou uma forma de compreensão da arte. No ensaio *A Decadência da Mentira*, vai aos poucos contentando pensamentos clássicos para chegar à conclusão de que “A vida imita a Arte muito mais do que a Arte a Vida” (WILDE, 1994, p. 51).

Para ele, a arte deve criar um universo ficcional que explore o imaginário e nos reporte à outra realidade. Alimentar que a arte sugere a imitação da vida, e que parte do realismo é impedir a criatividade e negar o que seria uma virtude, a de visualizar as coisas além daquilo que se diz real. Neste sentido:

A Arte nunca exprime mais nada, a não ser a própria Arte. Tem uma vida independente, como o pensamento, e desenvolve-se puramente em suas próprias linhas. Não é necessariamente realista num período de realismo, nem espiritualista em uma idade de fé. Não é produto de sua época, com a qual está ordinariamente em desacordo, e a história que nos revela é a do seu próprio progresso (WILDE, 1994, p. 60).

Dentre as muitas reflexões que Wilde provoca, penso em como a arte conseguiria privar-se de uma relação com a existência social, humana e histórica que a cerca. Depois de Wilde, tornou-se comum falar dessa possibilidade de inversão da vida imitando a arte, pois a arte seria capaz de mostrar coisas que o homem sozinho não conseguiria ver.

Vida e arte, escrita e formação podem e devem se influenciar mutuamente, porque precisam umas das outras e se recriam a todo o momento, e logo transporto esta relação à escrita e à vida. Hermann (2010, p. 107) fala da ideia de Holderlin em se aprender na vida, a arte, e na obra de arte, aprender a viver. Pois a arte nos leva para outros lugares, proporcionando-nos arranjos à difícil aprendizagem de fazer da vida uma obra de arte, para então decidirmos nossas ações e a invenção de nós mesmos.

A vida não existe, ela tem que ser inventada. É por meio das formas que criamos como imagem ou como palavras que o olhar adquire a luz que lhe permite ver. A experiência do criar produz desequilíbrio, interrogações, dúvidas, surpreendendo a quietude repetitiva do mundo (SOUZA, 2001, p. 7).

Portanto, quanto ao termo “imitar,” entendo a expressão como recriar, inventar. Não se pode entender imitação como cópia. Como uma pintura abstrata imitaria a realidade? Aproximar a arte da vida não significa, simplesmente, reproduzir a realidade, mas identificar-se com sentimentos e sensações comuns à essência

humana. Talvez esse seja um caminho que dê sentido à palavra “imitação”. Estar aberto à experiência de criação do novo, e através da arte de viver ser capaz de conduzir a própria vida.

No processo da escrita, inevitavelmente, sinto a interferência de muitos repertórios, internos e externos. Neste sentido, encontro certa dificuldade, e nem sei se seria possível manter uma coerência linear e objetiva. Isso acontece mais naturalmente ainda na escrita autobiográfica, pois mais do que transfigurar a vida, ela transfigura o que é particular de quem escreve.

Essas questões estão sendo delineadas no sentido de perceber que essa interferência não impede de se ter um universo essencialmente original; pode nascer estreitamente vinculada a quem tenta lhe dar origem, mas é capaz de desvencilhar-se e adquirir vida própria. Por isso Frida Kahlo, e tantos outros, transcenderam por meio de uma obra tão cheia de detalhes íntimos. Assim, percebo seu Diário como uma obra de arte, uma fonte histórica. Mesmo partindo de um mesmo tema, veremos tantas imagens distintas conforme as lentes que nos forem emprestadas. O que possibilita esse ato de recriação é a singularidade de cada olhar diante da pluralidade de cada situação. Isto parece encontrar um ponto comum com a ideia de Bildung – a arte de viver e fazer da vida uma obra de arte com a liberdade de criar-se e inventar-se (Hermann, 2010, p. 20). Acredito que não seja o caso de defender uma ou outra ideia, pois elas convergem. Vida e arte podem e devem se influenciar, pois precisam uma da outra e se recriam a todo instante.

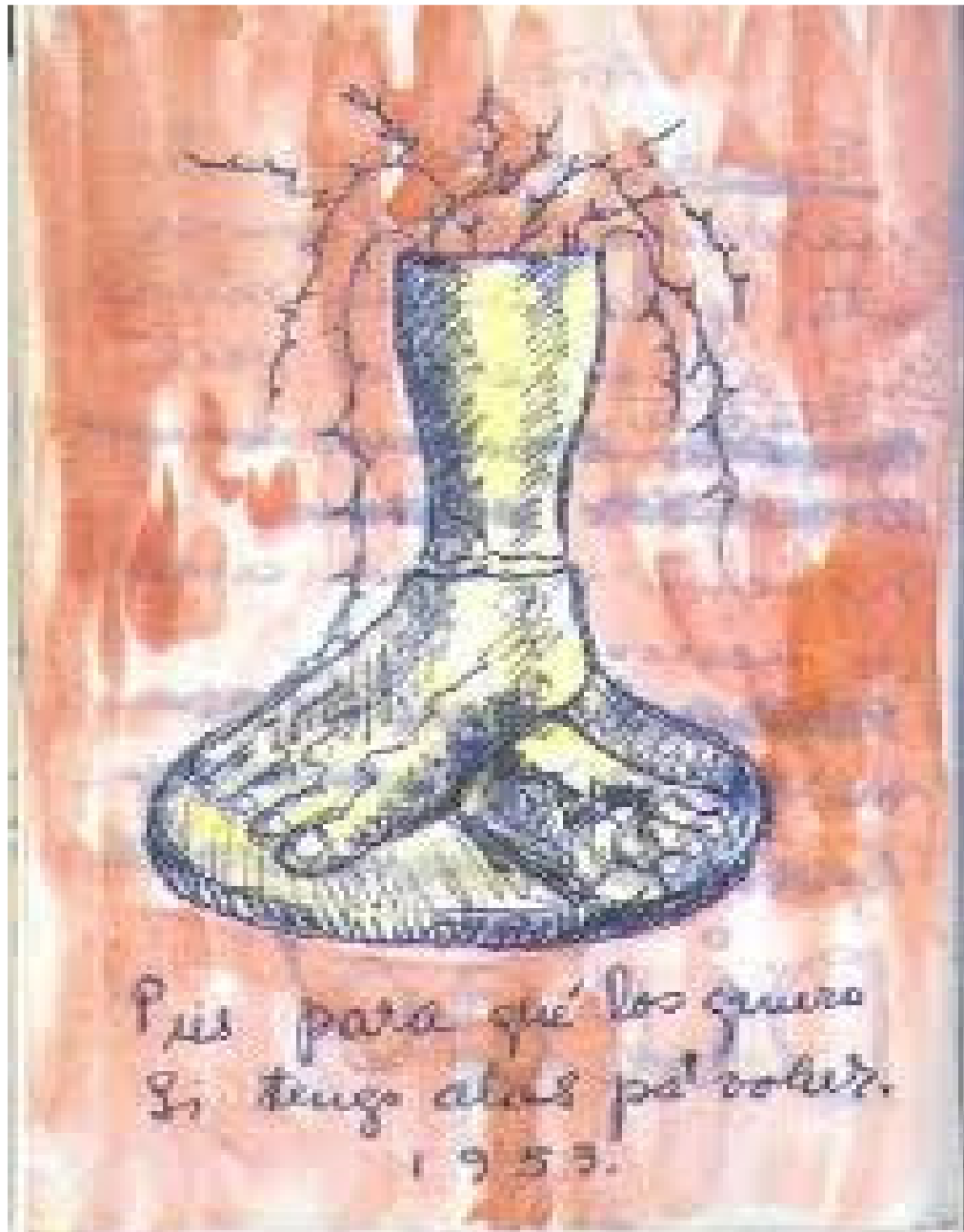
**ASAS PARA VOAR**

Figura 9 – Imagem extraída do seu diário na página 41 s.d.

*Pies para que los quiero  
Si tengo Alas pá volar  
1953.*





## 5 O PINCEL DA ANGÚSTIA

### PENSANDO UM MÉTODO

Amar uma imagem é encontrar, sem saber,  
uma metáfora nova para um amor antigo

(Gaston Bachelard).



Figura 10 – Frida Kahlo, suas fotos.

Neste passo, ou capítulo, busco encontrar uma possível metodologia para pensar a escrita enquanto um trajeto formativo e auto-hetero formativo, tendo a arte de Frida Kahlo como constitutivo e (trans)formativo do humano, para, através da escrita, trazer à superfície “sentidos”, expressar, comunicar e fazer desdobramentos às minhas indagações, encontrar algo consciente na arte, na escrita, lugar este que talvez jamais possa ser traduzido totalmente em palavras, pois os sentidos parecem estar além do que conseguimos enxergar. Portanto, aposto nas palavras e em todo o embasamento teórico dos pensadores e pesquisadores do campo do imaginário,

remetendo-me à epígrafe que escolhi para iniciar esta parte do texto, que fala de amar imagens; é nela que encontro uma maior conexão com a ideia e importância do encontro com a imagem como “maravilhamento”, como um motor do pensamento e do conhecimento.

Do ponto de vista de Bachelard (1993, p. 10), “a imagem se transforma num ser novo de nossa linguagem, exprime-nos, fazendo-nos o que ela exprime, ou seja, ela é ao mesmo tempo um devir de expressão e um devir de nosso ser. No caso, ela é a expressão criada do ser”. “A multiplicidade das ressonâncias sai então da unidade do ser da repercussão” (BACHELARD, 1993, p. 9). Essa frase é de grande importância para pensar o método pelo qual me orientei, uma vez que assinala a pluralidade e as potencialidades das dispersões ressonantes que se aprofundam no mergulho da repercussão de alguma imagem em nós. “A imagem, em sua simplicidade, não precisa de um saber. Ela é uma dádiva de uma consciência ingênua [...] a imagem existe antes do pensamento” (BACHELARD, 1993, p. 7). Portanto, entendo que a imagem poética estaria conectada à alma e a uma consciência devaneadora. “Numa imagem poética a alma acusa sua presença [...] A poesia é a alma inaugurando uma forma. A alma inaugura” (BACHELARD, 1993, p. 9). Diz o autor, ainda: “A imagem poética existe sob o signo de um ser novo. Esse ser novo é o homem feliz” (BACHELARD, 1993, p. 14). Peres e Oliveira (2002, p. 163) dirão que “Os estudos do imaginário acionam no pesquisador necessidades de novas aprendizagens por outros campos do conhecimento que não somente os da educação [...] Este é o território dos significados e dos sentidos construídos individual e socialmente”.

Não é tarefa fácil definir o que seja Imaginário, e nem penso que seja possível fechá-lo em apenas um conceito; porém, posso dizer que ao se falar desta perspectiva, de maneira geral, os autores referem-se a uma instância por onde circulam os mitos, as crenças, os símbolos, as ideologias e todas as ideias e concepções que se relacionam ao modo de viver de uma coletividade. Concordamos com Ferreira (1992, p. 17) quando diz que o imaginário social é “[...] um conjunto coordenado de representações, com uma estrutura de sentidos, de significados que circulam entre seus membros, mediante diversas formas de linguagem”. A esse conjunto relacionam-se não só as regras e condutas reguladoras das práticas sociais que procuramos justificar de forma racional, mas também os aspectos estéticos e

afetivos que colaboram para o estabelecimento e reforço destas ações como fator de coesão social.

Este momento foi marcado por escolhas, materiais, ideias, esboços e certas delimitações naquilo que entendo e tento traçar como um recurso metodológico. Sempre escutamos que uma pesquisa só faz sentido se inovar, encontrar algo. Neste caso, penso que a escrita passa a questionar a fronteira a ela dada. Ela desloca os limites, provoca situações, sensações, interage e cria vida própria e, portanto, a percebo com seus sentidos, que provocam mudanças e, talvez, a mais profunda delas, a que pode produzir-se primeiro em mim, como um efeito de formação.

Acredito que a pesquisa não trata de uma análise das obras e da escrita de Frida, mas uma reflexão a respeito da sua escritura que se dará pelo atravessamento de algumas de suas obras e partes da sua biografia. Sobretudo, das construções produzidas pelos atravessamentos das páginas de seu Diário íntimo, das obras que conheci primeiramente por livros e pela própria internet e que pude ter um maior contato por ocasião da viagem ao México. Um possível lugar de encontro de suas cores e dores, e minhas angústias com a escrita.

Por isto, penso na escrita de Frida e na minha tentativa de experimentar-me neste lugar de alguém que escreve e tenta estar inscrito no texto; começo a compreendê-la como um dispositivo de minha formação, um processo de formação e um processo no sentido de processamento; formação e transformação de significados fazendo parte da formação acadêmica, sendo uma de suas maiores exigências a escrita. Nessa “borda”, entre vários procedimentos transpassados por significações em formação, é que se instaurou esta pesquisa.

Marta Souto (2007, s.p.), ao referir-se a “dispositivo” diz que ele é *“un espacio estratégico y táctico que es revelador de significados, analizador de situaciones, provocador de aprendizajes y nuevas formas de relación y organizador de transformaciones”*. O dispositivo pode ser entendido como uma “ferramenta”, algo que se cria como uma necessidade de experimentação a partir das significações que estão no âmbito do consciente e também do inconsciente.

O dispositivo, então, são esses possíveis “lugares” capazes de nos constituir, inventar-nos, ou transformar a nossa experiência através dos movimentos em que estamos implicados com os outros e com nós mesmos. Uma das características de dispositivo está justamente em nossa inscrição no processo formativo, em nossa

experimentação, acionados pela questão do diferencial apresentado, produzindo processos que movimentam “potencialidades inesperadas”, como as descreve Josso 2008, p. 18):

A reflexão biográfica permite, portanto, explorar em cada um de nós as emergências que nos dão acesso ao processo de descoberta e de busca ativa da realização do ser humano em potencialidades inesperadas. Para isso, devemos ser capazes de imaginar e de acreditar na possibilidade de poder, de querer e ter, para desenvolver ou para adquirir, os saber-fazer, saber-pensar, saber-escutar, saber-nomear, saber-imaginar, saber-avaliar, saber-perseverar, saber-amar, saber-projetar, saber-desejar etc., que são necessários às mudanças, ao desconhecido que vem ao nosso encontro assim que abandonamos o programa familiar, social e cultural previsto para a nossa história.

Porém, como a arte, intuo que a escrita também pode fazer suas escolhas e traçar trajetos, revelando-se dentro do processo de formação quando perturba conhecimentos prévios e, desta forma, transforma-me. É uma (trans)formação no sentido de me colocar em processo de descoberta, numa experiência de alargamento, em que cada acontecimento parece ser uma produção de muitas coisas.

Parecem existir alguns pontos cegos na escolha de um possível caminho metodológico. São justamente esses pontos em que a escrita se transforma e me transforma e, de certa maneira, começa a se mostrar e se fazer. Quando pensamos em pesquisa e ciência, processos que estão invadidos por nossa subjetividade, deparamo-nos com várias lacunas onde não encontramos uma fórmula certa ou a maneira única de se fazer, pois é dado que não existe apenas um corpo teórico, nem verdades absolutas. E quando pensamos na arte e na escrita, isso nos demanda um processo de criação em que se "invente o seu próprio modo de fazê-la" (PAREYSON, 1991, p. 59).

Então, suprido por uma espécie de atrevimento, por uma obstinação insolente que procura como se fosse uma investigação policial, imaginando talvez brincar de ser uma espécie de Sherlock Holmes atrás de rastros, tento descortinar e escolher espaços em que possa encontrar as pistas e indícios mais significativos, dando-me conta do que realmente interessa. Daí acontecem momentos de encontro, de inspiração para escrever sobre aquilo que ainda está sombrio. E quando se trata de escrita como formação, experimentação e invenção, são infinitas as indagações sem uma única resposta, ou talvez sem resposta alguma.

O processo de escrita é um enfrentamento desencontrado, parece ser um “entre” – equilíbrio e desequilíbrio –, o caos e a ordem, sendo necessário suportar as provocações e incertezas. No caos, a escrita se fazendo uma escrita “em luta”, buscando encontrar sentidos neste vaivém complexo de acaso e de ordem.

Assim como a arte contemporânea não exige uma única compreensão, arrisco dizer que quando falamos em formação, pesquisa e escrita, isso também deve valer, ampliando nossas possibilidades. E neste ponto começo a perceber esta íntima relação entre escrita, formação e transformação. Este processo é um movimento falível, sustentado pela incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço à introdução de outras ideias. Um processo no qual não se poderia determinar um ponto inicial nem final, pois está sempre acontecendo, assim como nossa formação.

Nesta pesquisa, não consigo determinar onde está seu ponto inicial nem onde terminará, porque me parece construir-se por meio de vários começos e fins, em movimentos cíclicos como de mortes e renascimentos. Então, é neste “entre” vários começos e fins que a formação e a escrita vão se configurando, numa busca que leva a encontros que nunca se perfazem totalmente. Consigo perceber, dessa forma, algo que converge para a mesma direção dos ventos que sopram ao “paradigma indiciário”. A pesquisa acontecendo por meio desse modelo epistemológico, balizado por este paradigma, na medida em que, conforme Ginzburg (1991), ele insiste na valorização dos pormenores, dos gestos inconscientes, dos detalhes, das particularidades insignificantes, geralmente imperceptíveis e, muitas vezes, negligenciadas. Corresponde a um método interpretativo, talvez meio “vidente” no sentido de ver coisas onde parecem não existir, trazendo como referencial pistas mínimas e aparentemente insignificantes, que permitem desvendar “uma realidade mais profunda, de outra forma inatingível” (GINZBURG, 1991, p. 150).

Ao começar a ler o Diário de Frida Kahlo – o primeiro material escolhido –, senti como se estivesse cometendo um ato de transgressão, uma violação (com certo tom voyeurista). Este documento consiste na sua expressão mais íntima, com anotações de caráter pessoal, e têm-se relatos de que não era intenção da artista publicá-lo. Logo pensei que tinha em mãos algo muito valioso e que merecia ser visto com um olhar cuidadoso, pois nele estão presentes transbordamentos de uma subjetividade que acaba formando uma escultura imaginária, que permanecerá na história como parte de uma trama em cuja as teias se alojam estratégias conscientes

e inconscientes à construção de uma imagem de si. Então, passei a perseguir as pistas, detalhes, sinais que representavam uma “verdade” sobre o tema pesquisado, acreditando que outras “verdades” poderiam ser descobertas. Esse foi um ponto de partida. As leituras indiciárias se sustentam neste esforço de captar, numa determinada situação, pormenores importantes, indícios reveladores.

O escritor Carlos Fuentes (1995) o denomina de “Diário Pintado”. Sendo um gênero híbrido composto de formas verbais e visuais, seu “Diário pintado” completaria algo que faltam em seus quadros. Nesta escrita Frida parece preencher seus dias. O Diário é escrito por, aproximadamente, dez anos. O que encontro nestas páginas parece ser uma conversa de Frida com as diversas Fridas em Frida, seus gritos de dor, suas confissões amorosas, as mutilações físicas que sofreu, juntamente aos seus sonhos políticos de uma revolução comunista nas Américas. Ao todo são cerca de 70 gravuras, desenhos, cartas, autorretratos que nos dão pistas para conhecê-la através de páginas repletas de cor, dor e humor, páginas úmidas. Um mundo íntimo cheio de referências, arquitetado de palavras, desenhos, cores e símbolos.

Esses indícios foram buscados cuidadosamente para a pesquisa que, desta forma, alarga-se em direções complementares: o pensamento estruturado da consciência e um afrouxamento das construções inconscientes, superfície e profundidade, consciência e inconsciência, estabelecendo trocas e produzindo significações na elaboração da escrita. Sendo que, nesta maneira epistemológica, mais importante do que achar respostas, o importante é levantar questões pelas pistas encontradas durante o processo, que atribuem aos dados marginais a importância de revelar aspectos que fogem ao controle da consciência. Tais fenômenos parecem passar despercebidos pela maioria, mas são do interesse da pesquisa, que vê, no fundo das aparências, fragmentos que contam, remontam, apontam direções, permitindo captar uma realidade mais profunda e inacessível à observação pura e direta.

O Diário é também registro da degradação física da artista. A frase “Yo soy la desintegración” (KAHLO, 1995, p. 41), surge como uma espécie de premonição do que acontecerá. A letra arredondada, firme e colorida com que inicia o Diário, transforma-se ao longo das páginas e do tempo. Nas últimas páginas a escrita é cada vez mais trêmula e os desenhos mais simples com menos cores.

O modelo indiciário emerge trazendo importante contribuição na forma que pode revelar o não dito – o que não está desvendado claramente – com as contradições, pausas, silêncios, lapsos, negações e repetições, e com o relato da história buscando, no passado, explicações para todo um imaginário instituído e, quem sabe, elementos para pensarmos num “imaginário instituinte” através da “imaginação criadora” a que se refere Castoriadis. Que possamos constituir organismos que coloquem em questão não apenas as condições da vida social, como também a si mesmos, na medida em que “não há nada que possa, por princípio, estar excluído da atividade instituinte de uma sociedade autônoma” (CASTORIADIS, 2002b, p. 438). Ou seja, suspeito, pelos indícios, que é possível entender atitudes, mudanças e mecanismos criados pelos sujeitos. “Se a realidade é opaca, existem zonas privilegiadas como sinais, indícios que permitem decifrá-la [...] Essa ideia constitui o ponto essencial do paradigma indiciário” (GINZBURG, 1991, p. 177).

Segundo o autor, por milênios o homem foi caçador. Aprendeu, então, a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. É esse tipo de conhecimento, com raízes muito antigas, remontando à própria evolução da humanidade, que Ginzburg denomina de paradigma indiciário.

Por isto, levantar questões acerca de qualquer modelo de conhecimento não é algo fácil, mas tenho tentado deixar-me levar pelas pequenas pistas e estar atento às coisas que me chegam conforme sugere e trata o paradigma indiciário. A escrita pode e deve propor e apresentar outros pontos de vista. A linguagem aqui se alimenta da subjetividade e da vivência, sendo necessário produzir um objeto de estudo com a investigação em andamento, e daí extrair as questões que investigará pelo viés da teoria. O objeto de estudo, desse modo, não se apresenta parado no tempo, mas em permanente processo de mutação. Marques (1998), auxilia-me com sua ideia de uma “certa” flexibilidade metodológica quando diz que “[...] é no andar da pesquisa que a metodologia se constrói”.

Também encontro uma relação convergente no que se refere ao pensamento de Paulo Freire e o paradigma indiciário, no sentido que:

[...] estar sensível aos chamamentos que nos chegam, aos sinais mais diversos que nos apelam, ao canto dos pássaros, à chuva que cai ou que se anuncia na nuvem escura, ao riso manso da inocência, à cara carrancuda da desaprovação, aos braços que se abrem para acolher ou ao corpo que se fecha na recusa. É na minha disponibilidade permanente à vida a que me

entrego de corpo inteiro, pensar crítico, emoção, curiosidade, desejo, que vou aprendendo a ser eu mesmo em minha relação com o contrário de mim. E quanto mais me dou à experiência de lidar sem medo, sem preconceito, com as diferenças, tanto melhor me conheço e construo meu perfil. (FREIRE, 1996, p. 134).

Neste fragmento, encontro vários elementos do Paradigma Indiciário, como sensibilidade, observação, leitura dos sinais, curiosidade, emoção, escuta interior, superação dos medos, que fazem com que o indivíduo se entregue às suas buscas.

Ainda segundo Ginsburg (1991, p.167),

[...] essas formas de saber eram mais ricas do que qualquer codificação escrita; não eram aprendidas nos livros, mas a viva voz, pelos gestos, pelos olhares; fundavam-se sobre sutilezas certamente não-formalizáveis, freqüentemente nem sequer traduzíveis em nível verbal; constituíam o patrimônio, em parte unitário, em parte diversificado, de homens e mulheres pertencentes a todas as classes sociais. Um sutil parentesco as unia: todas nasciam da experiência, da concretude da experiência.

Acho importante elucidar estas questões envolvidas na pesquisa para enfatizar que tão importante quanto o resultado que se chega são os muitos caminhos pelos quais passamos. Espaços que me formam e me processam em meio a experimentações, discussões, sensações, erros, e nas imagens que surgem no percurso e que me permitem reconhecer outras passagens. Nesse tempo/espaço de formação, aberto a diferentes significados, necessariamente, estarão presentes as dúvidas e medos, e é disto que tenho tentado me alimentar para escrever.

Para começar a escrever, foi necessário um entendimento da complexidade que envolve o ato, a obrigação de se pensar a escrita como rede de conexões, mantida por uma multiplicidade de relações. Aqui retomo todo o repertório necessário para o ato de inscrever-se: desde a escolha dos autores que me acompanham e dão suporte teórico ao trabalho, até as obras visitadas, as poesias lidas e sentidas e as músicas e trilhas escutadas que também estão presentes. Então percebo a impossibilidade de traçar um percurso de forma linear, pois a pluralidade e incerteza fazem parte, sendo essencial, muitas vezes, assumir paradoxos, perceber a multiplicidade de ações que se relacionam entre si.

Bachelard (1987, p. 14), tratando do método científico, dá-nos mostras da diversidade dos métodos com a especialização das disciplinas. Diz o autor:



[...] o método é verdadeiramente uma astúcia de aquisição, um estratagema novo, útil na fronteira do saber. Em outras palavras, um método científico é aquele que procura o perigo. Seguro de seu acervo, ele se aventura numa aquisição. A dúvida está na frente, e não atrás, como na vida cartesiana.

A compreensão sobre o método, neste sentido, parece situar-se na esfera da invenção, da criação. Bachelard sugere o método como uma experiência, uma aventura, um exercício criativo da investigação na pesquisa.

Penso que a história é uma construção realizada, que necessita de todo um aparato da linguagem na colocação das palavras para poder ser vivenciada. Podemos pensar que a escrita seria a possibilidade de criar novas formas de relações para estabelecer outras simbolizações, para que, na continuidade da vida, a verdade então construída pudesse permitir uma continuação. Se Freud se referia à construção, em 1937, baseada na possibilidade de que questões psíquicas vividas, mesmo primitivamente, mas que nunca tinham sido constituídas, viessem à análise pelo trabalho de construção, hoje penso num deslocamento desse conceito para outras formas de construção: aquela vivência que ocorrerá pela primeira vez durante um processo formativo.

Transformações, simplesmente sentidas, que podemos experimentar ao observar determinada imagem, ao ouvir uma música, escrever, ou experienciar um prazer estético. Ou ainda, aquilo que antecede à escrita, o que seria, para cada um, a motivação à inspiração para criar, inventar. Então, é preciso, de tempo em tempo – e não me refiro ao tempo cronológico, mas ao tempo subjetivo – olhar, parar e tentar reconhecer o que me move, quais são os impulsos. Não que pense ser necessário encontrar e justificar as razões de minhas (ou nossas) escolhas. O mais interessante é tentar percebê-las, notar o quanto algumas questões incidem e de que forma me apaziguo com elas.

Reconheço, inicialmente, uma sensação de inquietude. O que muda é que essa inquietude muitas vezes acaba assumindo formas e intensidades, levando-me a diferentes lugares, e se fazendo presente nos restos dos pensamentos e, até mesmo, visitando-me nos momentos mais íntimos de minhas produções, como nos sonhos. Penso, também, na ideia de que o sonho é uma criação, é um trabalho que exige construção a partir de diferentes elementos. O trabalho do sonho é o modelo de um processo de transformação e invenção.

Na noite de 13 de abril de 2011 sonhei com uma palavra que já havia escutado, mas que ecoava dentro da minha cabeça... “charneira”. Acordei, fui fazer as coisas do dia, mas a palavra continuava a me chamar. Foi então que resolvi ir atrás do significado, pois já sentia urgência em aquietar, pelo menos por algum tempo, a inquietude. Tinha, como referência do termo, Marie Christine Josso, que me permitiu fazer uma série de ligações, entrando em contato com as lembranças e evocando as “recordações-referências” implicadas com o conhecimento de si e a formação, de perceber esta escrita como uma “experiência de escrita” no sentido de uma possibilidade do conhecimento e formação, que ao evocar os sentidos, as representações construídas, podem ser evidenciados nestes momentos-chaves ou “momentos-charneira”. Josso (1998, p. 44) descreve que:

[...] nos momentos-charneira, o sujeito confronta-se consigo mesmo. A descontinuidade que vive impõe-lhe transformações mais ou menos profundas e amplas. Surgem-lhe perdas e ganhos e, nas nossas interações, interrogamos o que o sujeito fez consigo próprio ou o que de si mesmo para se adaptar à mudança, evitá-la ou repetir-se na mudança.

O ato de se mostrar na escrita, de sentir a escrita e respeitá-la como algo vivo, de envolver a própria história com a escrita, possibilita a organização de uma narrativa num constante diálogo interior a partir destes momentos de formação e de conhecimento, pois a todo tempo tenho que dar ênfase aos recursos experienciais que tento construir. E sinto que este será um caminho longo e sinuoso. Tudo inicia num percurso extremamente imagético. Percebo que existe, em mim, o desejo de expressar, comunicar. Logo o desejo vira certa urgência.

A escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata de manifestação ou de exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se de abertura de um espaço (FOUCAULT, 2006b, p. 268).

Por tudo isso, a escrita tem efeito formador por si só, porque me coloca frente a reflexões, exige tomar consciência sobre a existência, dar sentido aos conhecimentos que são; então, passo a perceber aí possibilidades formativas construídas a partir das experiências vivenciadas nessa escrita. Ao me revelar através desses momentos charneira, relacionando-os à tentativa de manusear uma linguagem e o seu potencial evocador, compreendo que desejo trazer, de forma

poética e estética, o olhar sobre mim na situação de formação. Josso (2002, p. 135), com suas palavras, ajuda-me a compreender que:

[...] aprender a expor sua sensibilidade, aprender a expor-se nas suas sensibilidades para entrar em relações mais abertas e profundas é redescobrir que o sentido e o quadro se dão a conhecer através da ordenação de palavras escolhidas e das articulações induzidas pelos encadeamentos proposicionais; é tomar consciência do “pronto a vestir” da nossa linguagem e de contextos que influenciam as nossas representações, para descobrir as potencialidades poéticas da linguagem e dar conta de uma singularidade.

Com a escrita, a subjetividade configura-se como elemento indispensável das representações sobre o vivido. O ato de lembrar a partir da interiorização e exteriorização nos faz apreender no tempo/espço a organização das lembranças numa perspectiva de formação. Sentimentos ativam imagens que passam a me perseguir. Pouco a pouco, esse algo que é próprio da inquietação, o inominável, o desassossego, o incompreendido tenta virar escrita, que tenta virar pensamento, virar fala, virar imagem, não necessariamente nesta ordem ou desordem, mas é um todo que se faz presente. Por isso compreendo que o ato da escrita está situado neste campo relacional com múltiplas conexões.

As escolhas estão entrelaçadas à individualidade do olhar, por isso um mesmo contexto é capaz de gerar ideias, explicações e sensações distintas, não sendo possível retirar esse contexto da história – daí a importância de situá-lo num determinado tempo e espaço para melhor conhecer e compreender a escrita que revela e reflete de alguma forma o pensamento. Bebendo no momento vivido, experienciado. Percebo isso no meu processo: a possibilidade viva de modificar as partes a cada novo momento, e novamente retomo à ideia dos “momentos ou acontecimentos charneira”, aqueles que representam uma passagem entre etapas da vida, um “divisor de águas”; acontecimentos que separam, dividem, articulam as etapas da vida (JOSSO apud PERES, 2009, p. 153).

No momento em que decido me aventurar a continuar minha formação, não fora, mas em outra área, muitos anseios passam a existir como a insegurança de entrar em outras áreas do conhecimento – as novas descobertas e outras possibilidades começam a ser apresentadas, então, dentro deste processo. Penso que também é o momento de me autorizar a uma escrita mais livre, menos técnica do que aquela que eu vinha praticando desde os tempos da escola, depois na

faculdade de Nutrição. Também vem daí esse “ranço teórico” da pura técnica aplicada. Começo a fazer outras incursões para encontrar novos “suvenires conceitos”, que se relacionam com o que tenho tentado aproximar como algo importante nesta outra etapa da formação, sendo necessário pontuar que, se antes escrevia como aluno, hoje, desejo experimentar outros possíveis, outros lugares de escrita.

Os aportes teóricos aqui ventilados, em torno do paradigma indiciário, convergem para o resgate da tentativa de novos enfoques, outros olhares e práticas educativas que proporcionem o questionamento e a reflexão dos limites de abordagens generalizantes, de verdades liquidantes. Parecendo necessário acentuar a sensibilidade, estar atento e, por vezes, também distraído para conseguir ler as pistas, buscar e interpretar os sinais, seguir pegadas que possibilitem a descoberta e a criação e, assim, potencializar a experiência e a formação.

## 6 ESCRITA EM FORMAÇÃO



Figura 11 – Boletim da Escola Nacional Preparatoria, 1922 – Museu Frida Kahlo

Ao escrevermos, como evitar que escrevamos sobre aquilo que não sabemos ou sabemos mal? É necessariamente neste ponto que imaginamos ter algo a dizer. Só escrevemos na extremidade do nosso próprio saber, nesta ponta extrema que separa nosso saber e nossa ignorância e que transforma um no outro. É só deste modo que somos determinados a escrever (GILLES DELEUZE).

Suspeito, ao pensar sobre o papel, lugar e espaço da escrita na formação docente, que a escrita seja uma possível “elaboradora” de sentidos no processo de desenvolvimento profissional de professores, em que seus efeitos e experiências podem se construir em nossos processos de subjetivação e auto-hetero formação. Compreendo-a como um processo de constituição das nossas subjetividades que aponta para uma relação ética e estética da vida e pode desempenhar importante papel na formação. Uma escrita como entrega a um novo caminho, entrecortada por *flashes* biográficos de um autor – caso de Frida Kahlo – através de narrativas de uma viagem, e pelo intertexto, através das imagens escolhidas.

As possibilidades e potencialidades da escrita podem se configurar num aprendizado de criação e de invenção de si, sendo possível praticar através dela um “cuidado de si”, produzindo e processando melhor as etapas da formação. Oliveira e Peres (2009) se referem à escrita como um dispositivo de formação e autoformação no espaço formativo da educação, que viabiliza conversar com o próprio pensamento e pô-lo em movimento. Parece ter-se a possibilidade de (re)inventar a própria vida através da escrita. Ou, pelo menos, dar passagens a outras formas de vida – uma ferramenta que coloca os sujeitos implicados como “pesquisadores de si”.

Mas para que a escrita transite por lugares da experiência, invenção e formação, penso que é necessário compreender o mundo como texto a ser lido; um movimento contínuo de voltar-se para si a partir do ato de ver o mundo, marcando encontros com a escrita e, desta forma, nos convidando a uma experimentação de si.

História de um viajante no interior da viagem que fez, história de uma viagem que em si transportou um viajante, história de viagem e viajante reunidos em uma procurada fusão daquele que vê e daquilo que é visto, encontro nem sempre pacífico de subjectividades e objectividades. (SARAMAGO, 1997a, p. 13).

O escritor José Saramago nos sugere fazer uma história não só do que vemos, mas também do que sentimos. Parece ser essa relação intersubjetiva, entre escrita e escrevente, produzida, que pode instigar os professores a transformarem a si, aos outros e à realidade da qual fazem parte. Como narrativa, o sujeito se constrói e acaba articulando-se nas diversas relações com outros. Aponto, aqui, para

uma abertura ao outro, à construção de si na relação com o outro. Destaco, portanto, mais uma vez a ideia que apreendo de auto-hetero formação. Assim, a pesquisa parece desenhar-se enquanto, simultaneamente, o sujeito realiza a (re)criação de si mesmo:

[...] Outras vezes tenho copiado textos desde que comecei a escrever, por diferentes razões, para apoiar um dito meu, para opor, ou porque não seria capaz de dizer melhor. Agora o fiz para adestrar a mão, como se estivesse a copiar um quadro. Transcrevendo, copiando, aprendo a contar uma vida, de mais na primeira pessoa, e tento compreender, desta maneira, a arte de romper o véu que são as palavras e de dispor as luzes que as palavras são (SARAMAGO, 1992, p. 93-94).

Escrever um texto é uma ação, é formação. Na citação, acima, destaco uma prática feita por Saramago, na tentativa de “adestrar a mão” e tentar compreender a própria escrita. Tomando emprestadas as palavras de escritores ilustres também me digo, e, se assim o faço, é pelo motivo que não saberia dizer-me de forma melhor, e percebo nisto um certo alinhamento de ideias com os escritos citados. Neste sentido:

Escrever é copiar, porque escrever é, antes de tudo, ler. Essas coisas que escrevo, se alguma vez as li antes, estarei agora imitando-as, mas não é de propósito que o faço. Se nunca as li, estou-as inventando, e se pelo contrário li, então é porque as aprendera e tenho o direito de me servir delas como se minhas fossem e inventadas agora mesmo (SARAMAGO, 1992, p. 91-92).

Servir-se dos textos tomando-os como seus. Nas palavras de Compagnon (1996, p. 31), “se o modelo da citação, do texto, todo ele reescrito, assusta, fascina ainda mais. Ele toca no limite em que a escritura se perde em si mesma, na cópia”. Este me parece ser um exercício para tentar compreender a si, ao mundo e à própria arte de compor. Esta é a ideia de Compagnon, de que a citação permanece em nós como lembrança de um prazer como nos jogos da infância de recortar e colar; rabiscar o papel para preencher o vazio da folha em branco.

Ainda refletindo sobre as potencialidades da experiência ética e estética, e, portanto, formativa, quando pensamos a vida como uma “obra de arte” (NIETZSCHE, 2005), a escrita, nesta perspectiva, é uma experiência que nos provoca permanentes movimentos como de mortes e renascimentos, vários começos e fins, uma “construção e desconstrução dos acontecimentos, imagens e

representações, podendo nestes ‘entres’ produzir uma invenção de si” (PERES e OLIVEIRA, 2009, p. 155).

Muitas são as definições que se têm atribuído atualmente ao conceito de formação. A maior parte delas abarca o desenvolvimento pessoal: a formação diz respeito ao processo que o indivíduo percorre na procura da sua identidade, de acordo com alguns princípios, ou da realidade sociocultural (ZABALZA, 1990, p. 19); formar-se nada mais é senão um trabalho sobre si mesmo, livremente imaginado, desejado e procurado, realizado através de meios que são oferecidos, ou que procuramos (FERRY, 1991, p. 43). Aqui ressalto a existência de um componente pessoal na formação. Quando o tema é formação, autoformação e heteroformação docente, ele parece estar ligado a uma capacidade de transformar em experiência significativa os fatos e acontecimentos que nos atravessam ao longo da formação. Jorge Larrosa (2001, p. 41) diz que:

O homem se faz ao se desfazer: não há mais do que risco, o desconhecido que volta a começar. O homem se diz ao se desdizer: no gesto de apagar o que acaba de ser dito, para que a página continue em branco. Frente à autoconsciência como repouso, como verdade, como instalação definitiva da incerteza de si, prende a atenção ao que inquieta, recorda que a verdade pode ser a arma dos poderosos e pensa que a certeza impede a transformação. Perde-te na biblioteca. Exercita-te no escutar. Aprende a ler e a escrever de novo. Conta-te a ti mesmo a tua própria história. E queima-a logo que a tenhas escrito. Não sejas nunca de tal forma que não possas ser também de outra maneira. Recorda-te de teu futuro e caminha até a tua infância. E não perguntes quem és àquele que sabe a resposta, nem mesmo a essa parte de ti mesmo que sabe a resposta, porque a resposta poderia matar a intensidade da pergunta e o que se agita nesta intensidade. Sê tu mesmo a pergunta.

Durante o processo de minha formação, da escrita, da investigação, muitas imagens e situações pessoais vividas, experimentadas foram acionadas pela memória. Em muitos momentos, as questões da dissertação fizeram que eu voltasse à minha própria história. A rememoração foi uma vivência pessoal, desde os tempos que, ainda como aluno especial do Programa de Pós-graduação, numa disciplina intitulada “Memórias e Histórias de Vida”, comecei a voltar-me sobre os meus processos e, certamente, isto se refletiu na elaboração da dissertação. Este processo de rememorar, contar, escrever é, como diz Larrosa, em seguida, queimar a própria história. Queimar para crescer e olhar de novo e de outro jeito.

Também para me auxiliar nestes conceitos, utilizei como aporte a “Enciclopédia de Pedagogia Universitária”, pois o glossário nela permite situar-nos



em termos específicos da área em questão, proporcionando-nos um melhor entendimento deste campo. Por isto, quando me refiro a auto-hetero formação tento ancorar-me na junção dos seguintes conceitos:

**Autoformação Docente:** processo que contempla os professores como responsáveis por sua própria formação, na medida em que desenvolvem ações ativadas conscientemente e mantém o controle sobre seu processo. A ênfase recai, principalmente, no desenvolvimento e crescimento da pessoa do professor, envolvendo uma peculiaridade da aprendizagem adulta que é a vontade de formar-se (MARCELO GARCIA, 1999). **Notas:** Necessidade esta que demanda um movimento interno de implicação com a própria formação, indispensável para que essa se dê. Ninguém pode formar o outro se este não quiser formar-se. **Heteroformação Docente:** processo que se organiza e se desenvolve por agentes externos, especialistas, sem que seja levado em conta o comprometimento dos professores com as ações formativas postas em andamento. Neste caso, a pessoa do professor não está implicada com a proposta formativa em pauta (DEBESSE, 1982). **Notas:** Iniciativas formativas não podem estar desvinculadas de ações autoformativas decorrentes de uma necessidade conscientemente constatada pelos próprios docentes. O assessoramento, quando feito por membros externos precisa levar em conta as questões e ansiedades formativas próprias a um determinado grupo de professores, não sendo conseqüentemente genérico a toda situação de formação (ISAIA, 2006, p. 351-352).

A ideia nesta pesquisa de auto-hetero formação e, para tanto, (trans)formativa, faz referência a um sujeito que não se sabe pronto, que está em processo de formação e precisa colocar-se em movimento, nos atravessamentos de subjetividades exteriores a si e em si (auto-hetero). Uma formação do sujeito no outro a partir da sua incompletude – buscar o outro –, não para completar-se, mas, antes, para compartilhar a incompletude de cada um no outro incompleto.

Quando falamos em formação de professores, quero entender que isto não significa um “treino”, uma capacitação, mas que se trata de um movimento vivo que exige, por princípio, que as pessoas em formação devam participar de processos a partir de concepções e experiências que já possuem e que constroem (DOMINICÉ, 1988, 1990; ZEICHNER, 1992, 1993).

Portanto, inspirado nos escritos dos autores, em suas experiências escritas e formativas, em suas invenções, tenho um encontro especial com Larrosa, onde começo a procurar apoio e abertura sobre a sua concepção de formação a partir do par “experiência e sentido”. Segundo ele, “as palavras produzem sentido, criam realidades e, às vezes, funcionam como potentes mecanismos de subjetivação, as palavras determinam nosso pensamento porque não pensamos com pensamentos, mas com palavras e imagens” (LARROSA, 2002, p. 02). Pensar é, sobretudo, dar

sentido ao que somos e fazemos com o que nos acontece, ou desejamos que aconteça.

Para Larrosa, um dos componentes fundamentais da experiência também é sua potencialidade formativa. A experiência é “aquilo que ‘nos passa’, ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao passar-nos, forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação” (LARROSA, 2002, p. 6).

Auxiliado pelas reflexões deste autor, percebo que o que tentei vivenciar em meu processo formativo e autoformativo tem uma forte relação com o que ele define como experiência. Para ele, pensar não é apenas raciocinar, argumentar, mas é, acima de tudo, dar sentido àquilo que somos e àquilo que nos acontece.

O sentido de experiência, neste aspecto, ressalta a sensibilidade essencial a esses momentos que não são apenas vividos, mas que possuem a potencialidade de movimentar nossas ideias, crenças e valores, que nos fazem tomar decisões, posicionamentos e, desta forma, (res)significar nosso modo de agir e pensar, caracterizando assim o aspecto formativo e auto-hetero formativo.

Nesta concepção, a experiência está carregada de sentido, de significado existencial, de uma disposição para se deixar envolver e para ser tocado. Esta definição de experiência integra-se a questões subjetivas, pois nós somos o sujeito. Com relação à experiência, diz Larrosa (2002, p. 24-28):

[...] a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (...) A experiência é o que nos permite a apropriação da nossa própria vida (...) ela tem uma qualidade existencial e tudo o que impede a experiência também impede a existência.

O lugar da experiência parece ser uma espécie de território da passagem, da chegada, ou melhor, um espaço onde algo de fato nos acontece. Dessa forma, a experiência nos deixa vestígios, marcas, modifica e, portanto, forma.

Heidegger (1987, p. 143), convergindo aos nossos pontos, refere-se assim à experiência:

[...] fazer uma experiência com algo significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que nos tomba e nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo.

A compreensão de formação, associada ao conceito de experiência e à possibilidade da invenção que os autores defendem, coloca-me em xeque ao parar e pensar nos meus processos de ensino, que sempre privilegiavam apenas uma leitura e a escrita técnica, porque, assim, era (e é) preciso saber, aprender. Já comentei, anteriormente, que, se antes me era exigido pensar e escrever desta forma, neste momento começo a reconhecer e ampliar as potencialidades e os desafios de fazer da escrita uma experiência formativa. “O sujeito é uma formação existencial singular, uma emergência constituída num campo social em constante iminência de deixar ser o que está sendo para tornar-se outro jeito” (PEREIRA, 2010).

Com base na visão de que a escrita passa a considerar uma prática exploratória, comunicativa e intersubjetiva, privilegiando a produção de sentidos sobre o que se aprende, é este contexto experiencial de produção de ideias e sentidos que anseio tornar a escrita mais próxima de mim, neste momento de formação, e de quem irá atuar, posteriormente, como professor. Este desejo de experimentar a escrita e percebê-la como dispositivo de formação, eu divido com Marques (2006, p. 41):

Que o entendimento e melhor agenciamento do ato de escrever, esse recurso à psicanálise, se fará mais convincente à medida que consiga ela desvencilhar-se de sua tara de origem, isto é, do paradigma cientificista sob cuja égide nasceu, e à medida que se aproxime de um novo paradigma ético-estético, como o preconizado por Guattari (1993, p. 183-203). Em que passa em primeiro plano uma relação de alteridade em processo, a criatividade implicando responsabilidade moral ampliada.

Além disso, Kramer (2000, p. 115) destaca o processo de humanização presente que pode ser desencadeado pela mediação da leitura e da escrita: “[...] trabalhando com leitura, escrita e formação, o horizonte precisa ser a humanização, resgate da experiência humana, conquista da capacidade de ler e escrever o mundo e a história coletiva, de expressar-se, criar, mudar, de reescrevê-lo numa outra

direção e com outro sentido”. A preocupação, nesse ponto de vista, está em oferecer a capacidade de produzir e comunicar significados da linguagem, de comunicação, leitura e compreensão do mundo.

Uma oportunidade de se expressar de outras formas apresenta-se como um convite ao professor para expor os significados e as diferentes versões do seu modo de compreender e fazer, deixando vir à tona o seu pensar com as marcas adquiridas ao longo de sua trajetória, sua história. Dá-se, assim, a elasticidade do olhar do professor em contato com as diversas formas de expressar ideias por meio das linguagens tanto oral como escrita, simbólica, tecnológica ou pictórica, ao longo dos seus trajetos formativos.

A escrita, percebida assim, não teria o papel de conformar o professor a padrões já estabelecidos, mas, ao contrário, traria à formação a possibilidade de criação e invenção de si e de um fazer de si. Uma possibilidade e uma multiplicidade de visões que podem abrir caminhos à sua atuação num mundo cada vez mais plural. “É experiência que é a racionalização de um processo, dele próprio provisório, que termina num sujeito ou em vários sujeitos” (FOUCAULT, 1984, p. 137). Tendo como foco a potencialidade de contribuição da escrita no contexto de formação, à medida que nos colocamos no lugar de pesquisadores curiosos e abertos a compreender tais potencialidades formativas da utilização de diversos modos de comunicação, em especial, aqui, a escrita que toma forma.

Podemos pensar no conceito de experiência que, para Foucault, “aproximando-a de uma atitude histórico-crítica, a partir da qual um indivíduo relaciona-se consigo mesmo e com os outros, consistirá um espaço de ação no qual serão constituídos sujeitos históricos segundo processos definidos historicamente” (FOUCAULT 1995 apud NICOLAZZI, 2004, p. 104). Dessa forma, se pensarmos a escrita e a inscrição do sujeito como dispositivos e indicadores metodológicos adotados por Michel Foucault como o “cuidado de si”, de produção de si e atuação sobre si, novamente a escrita pode servir como um dispositivo onde o sujeito – provocado / implicado por outro – se coloca num processo de experimentação de si, através da escrita (FOUCAULT 1995 apud OLIVEIRA, 2009, p. 6). As “técnicas de si”, experimentadas a partir de uma “estética da existência”, fazem alusão tanto à arte de governar os outros, no exercício de seu poder, como à arte de governar a si.

De fato, parecem ser muitos os desafios e as potencialidades de pensar a escrita na formação; escrita que passo a entendê-la como minha possibilidade de

uma experiência auto-hetero formativa. A investigação começou a ser traçada a partir da seguinte hipótese: seria possível uma escrita como uma experiência formativa/auto-hetero formativa, reflexiva e de desenvolvimento profissional, provocada pela escrita de Frida Kahlo?

Na área da educação, autores de teses e dissertações têm se utilizado da ferramenta da escrita não somente para dar vazão ao pensamento, mas como o próprio lugar do pensamento. “É nela que o pensamento se faz e se desfaz, encontrando suas possibilidades de alteração” (RATTO, 2008, p. 42). Na possibilidade de ensaiar, deparamo-nos com a potência modificadora não apenas da relação com as ideias, mas da própria subjetividade de quem se propõe à experiência da escrita. A escrita então é o próprio lugar do pensamento, e o lugar de primeira pessoa.

A imersão nesse ambiente de formação me oferece vestígios para levantar questões de investigação, contribuições à admissão de diferentes formas de linguagens que podem produzir a formação, autoformação e o desenvolvimento profissional. Enquanto pesquisador de questões teóricas, éticas e metodológicas, é necessário estar atento e sensível a que tais experiências não passem despercebidas:

De cada escritor é preciso dizer: é um vidente, um ouvitor [...]. Essas visões, essas audições não são um assunto privado, mas formam as figuras de uma história, de uma geografia incessantemente reinventada. É o delírio que as inventa como um processo que arrasta as palavras de um extremo a outro do universo. São acontecimentos na fronteira da linguagem. [...] Escrever não é certamente impor uma forma (de expressão) a uma matéria vivida. [...] Escrever é um caso de devir, sempre inacabado, sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida. É um processo, ou seja, uma passagem de Vida que atravessa o vivível e o vivido (DELEUZE, 1997, p. 34).

Com Deleuze, vislumbro a experiência de escrever como um devir, um dispositivo que nos coloca frente ao inacabado, sempre em via de fazer-se, extravasando qualquer matéria vivível ou vivida. Jogar com a produção das verdades a favor da expansão da vida em sua potência criadora e, com isso, favorecer a transformação dos modos de existir (OLIVEIRA, 2009, p. 632).

Nesse momento em que a escrita parece dar espaço ao pensamento, Kurek (2008, p. 2) nos fala:

À educação muitas faltas são apontadas e, entre tantas, ainda sinto falta de uma escrita que “fale nos olhos”. Se soar estranho dar esta qualidade à escrita, olhando: acredito que ao ler um texto somos convocados a “ver” coisas. Dependendo da escrita, não conseguimos sentir alguém de carne e osso do outro lado. Mas, se ela trazer outra característica, se ela falar de nós, então pensamos que aquele alguém e aquela escrita, falam conosco e, quem sabe, olhando-nos nos olhos. Talvez que, nesses momentos, vejamos a nós mesmos, porque sentimos-nos naquele texto.

Também Larrosa (2002) refere que a experiência se torna cada vez mais rara, mais difícil de ser experienciada pela forma que vivemos. Para ele, estamos organizados como sociedade de tal forma que impedimos a experiência, seja pelo excesso de opiniões, informações, trabalho ou a falta de tempo. Cada vez mais procura-se lidar com questões, objetos, objetivos e com as perguntas, validando-se do mais alto grau de objetividade e imparcialidade. Alto grau de não-envolvimento com as pessoas, com as perguntas, com a escrita, com o sensível e com a própria arte.

O processo de escrita, de experimentação da escrita, onde sou convocado a reflexões, a lidar com diversos sentimentos que vão da euforia à angústia, ao vazio que, às vezes, provocam e acabam acionando estes dispositivos do cuidado, da invenção, do modo de fazer. É neste contexto que insiro algumas reflexões evocadas durante o processo de escrita, de formação e que, certamente, são parte integrante da pesquisa.

Vivemos num tempo abreviado, sendo necessário produzir sentidos às nossas vidas. Então, penso que para se levar algo da escrita para além deste tempo “temos que procurar escutar e escrever nossos desejos, nossos sonhos, nossas representações, tentando nos espaços possíveis de experimentação, nos deixar atravessar, por aquilo que temos investigado” (OLIVEIRA, 2009, p. 632).

Do conhecimento do que somos e como nos constituímos, estamos na possibilidade de experiência de si, “em que um indivíduo atua sobre si mesmo” (FOUCAULT, 1995, p. 49). Esse conjunto de questões reflete alguns possíveis caminhos, tendo em vista uma qualificação da prática profissional no que se refere aos cuidados de si e, de modo mais objetivo, no que se refere à reiterada escolha pelos caminhos da autoformação (PEREIRA, 2010).

Entendo que muitos dos aspectos de como aconteceram as leituras, as trocas com os colegas e professores, o estar atento às pequenas coisas do dia-a-dia, sons, cores, sabores, texturas e odores que, depois, acabaram servindo como potentes

fontes de inspiração, foram e estão sendo decisivos no desfilamento da minha inquietude, da minha urgência, dentro de mim, com o que se estabelece na relação entre perceber a escrita como experiência formadora. De perceber os ritos que uma dissertação pode produzir. Também convivi com a dificuldade de converter essas experiências em palavras. Larrosa (2001, p. 22) sinaliza a necessidade de andarmos pelas ruínas de nossas “bibliotecas”: “Talvez nós homens não sejamos outra coisa que um modo particular de contarmos o que somos. E, para isso, para contarmos o que somos, talvez não tenhamos outra possibilidade senão percorrermos de novo as ruínas de nossa biblioteca, para tentar aí recolher as palavras que falem por nós”.

A inquietude tem de ser vivificada em grande parte pela via da experiência. Esta tenta se estabelecer na integração do que faço e do que vivo; ela passa pelo corpo, pelas mãos, pela imagem, para tornar-se palavra, texto e imagem. Estas questões sugerem reconhecer na escrita um valor e uma tentativa de dissociá-la de uma “ciência” que busca preconizar a escrita, moldá-la, transformá-la e sistematizá-la num fazer acadêmico, e admiti-la como necessária e urgente à educação para o sensível, para o sentimento: uma educação estética.

Mas a escrita deixa transluzir outras situações, por exemplo, quando assume um caráter de narrativa, uma autobiografia, um diário ou uma história, e, assim, a percebo como experiência; ou seja, quando a escrita admite um refazer o processo, compreendê-lo e, acima de tudo, suavizá-lo. Lidando com as contradições existentes, com as dificuldades encontradas e a dureza de uma escrita, por fim, percebemo-la como algo que pode ser vivo.

Maffesoli (1998, p. 137) afirma que “a *aisthesis* restitui ao conhecimento intuitivo (*anschauende Erkenntnis*) os seus direitos, contra o privilégio tradicionalmente concedido ao conhecimento conceitual”. Destaca, ainda, que neste contexto, a estética deve ser entendida “em sentido mais simples: o de vibrar em comum, sentir em unísono, experimentar coletivamente” (MAFFESOLI, 1998, p. 137).

As proposições destes autores têm algo em comum com o meu próprio processo de aprendizagem e formação. Escrever, neste sentido, aponta sempre para reescrever, reinventar e, sempre que necessário, intervir na experiência, deixar-se marcar pelos traços do vivido. Reescrever os textos e as histórias, ser leitor de textos escritos e da própria história pessoal, marcando-a, mudando-a, inscrevendo nela outros sentidos. Quando penso na escrita como experiência, refiro-me a

situações nas quais a vida assume uma dimensão para além do finito, expondo-se no texto. O que faz de uma escrita uma experiência formativa e auto-hetero formativa parece ser o fato de que tanto quem escreve quanto quem lê consegue encontrar certa vibração e sintonia constituindo-se com ela, aprendendo com o ato de escrever, ou com a escrita do outro, e, desta maneira, auto-hetero formando-se.

Portanto, a escrita pode ser formadora e contribuir no processo formativo, na medida em que se configura como experiência. Esta relação tornou-se mais clara e concreta na minha formação, e, neste contexto, insiro algumas reflexões que acredito estarem inflamadas no texto de uma arte que se faz presente em toda a atividade humana, do “fazer-se com arte” ou da ideia da obra que participa da formação, no processo de vir a ser a obra de arte a ser feita uma vida como obra. A experiência de vida, a forma como reajo, a forma de pensar e expressar pensamentos, costumes, ideais e crenças; tudo isto perfaz o conteúdo de uma arte – sinto-me tocado por ela e dela extraio percepções para uma escrita em formação.





Figura 12 – Imagem “Tempos de Escola” Meu pai e eu.



## 7 ACHADOS DE UMA HISTÓRIA

Graças ao sonho, a camada de poeira que recobre as coisas se dissipa, e com isso o sonhador se apropria da força que emana do mundo morto das coisas. Porque "cada época sonha não somente a seguinte, mas ao sonhá-la força-a a despertar" (ROUANET, p. 89).

Em seis de julho de 1907, na cidade de Coyoacán, hoje parte da Cidade do México, nascia Magdalena Carmem Frida Kahlo y Calderón. Filha de Wilhelm Kahlo, imigrante alemão. Seu pai era filho de judeus húngaros, ateu, amante da música, da literatura e da fotografia. Sua mãe, Mathilde Calderón, era mexicana, de ascendência espanhola e indígena, muito católica e de pouco estudo. Essa mistura de origens foi pintada pela artista em muitas de suas obras. Wilhelm Kahlo chegou ao México com 19 anos, e mudou seu nome para Guilherme Kahlo, tradução de Wilhelm para o espanhol. Casou-se duas vezes. No primeiro casamento teve duas filhas. No segundo, com Mathilde Calderón, foram quatro, também mulheres. Frida foi a terceira das quatro filhas do casal. Sempre foi chamada pelo seu terceiro nome, Frida, que remete à palavra "Friede", que em alemão significa paz. Assinava Frieda, e só voltou à escrita de nascença no final dos anos 30, quando a Alemanha era dominada pelo nazismo. Sua história foi marcada por acontecimentos cruéis, desde cedo, pois aos seis anos sofreu de paralisia infantil e ficou com uma considerável diferença entre as pernas. Precisou desdobrar-se para praticar atividades esportivas, como lhe fora recomendado, e aplicar-se nas que não eram tão indicadas para o sexo feminino. Dizia gostar do que os meninos faziam. Aos 15 anos, passou na seleção para estudar na Escola Preparatória Nacional, berço de formação de importantes cientistas, acadêmicos e intelectuais da época, onde poucas meninas conseguiam ingressar. A partir desse período, Frida adquiriu vínculos com pessoas que marcariam sua história. Foi na Escola que participou de um grupo de estudantes ativistas, chamados "los cachuchas". Tinha um espírito eufórico e estava num lugar favorável para manifestar sua veia revolucionária. Também foi na escola que conheceu Alejandro Gómez e Diego Rivera, dois dos homens mais importantes da sua vida. No ano de 1925, precisamente no dia 17 de setembro, Frida sofreu um grave acidente. O ônibus em que estava colidiu com um bonde, e uma barra de ferro

atravessou-lhe o corpo. Essa tragédia modificou completamente sua vida. A artista sofreu dores intensas dos 18 anos até o momento de sua morte, quando tinha 47 anos. Seu corpo ficou completamente comprometido. Sua irmã mais velha, Matilde, acompanhou-a no período em que esteve internada no hospital, pois seus pais ficaram muito abalados e não tiveram condições de cuidá-la. Depois de aproximadamente um mês, foi dado o primeiro diagnóstico:

Fratura de terceira e quarta vértebras lombares, três fraturas na bacia, onze fraturas no pé direito, luxação do cotovelo esquerdo, ferimento profundo do abdômen, produzido por uma barra de ferro que entrou pelo quadril esquerdo e saiu pelo sexo, rasgando o lábio esquerdo. Peritonite aguda. Cistite precisando de sonda por muitos dias” (RAUDA JAMIS, 1987, p. 78).

A sua recuperação foi extremamente difícil, e este período é considerado por muitos como sua iniciação na pintura. Sua mãe pendurou um espelho no teto de sua cama, onde ficou por nove meses, transformando-a num leito com dossel. Frida via sua imagem o tempo todo, para isso bastava que abrisse os olhos. Começou, então, a pintar a si e a reinventar-se nas intermináveis horas em repouso. Foi assim que virou o seu próprio modelo. De início, não pensava em ser pintora, interessava-se pela medicina. Algum tempo depois do acidente, ela revê Diego Rivera, já como um célebre pintor mexicano, um dos mais reconhecidos de seu país. Sua arte tinha o caráter revolucionário – pintava índios oprimidos, a luta da classe operária e exaltava a cultura popular. Há muitos relatos desiguais do primeiro encontro do casal. Um deles refere que Frida teria ido à procura de Diego para que opinasse sobre seus quadros. Outra versão é que teriam se conhecido por interferência da fotógrafa norte-americana Tina Modotti. Independente de como tenha sido, Diego surpreendeu-se com a personalidade artística de Frida. Ela, por sua vez, afirmou que, desde que estudava na Escola Preparatória já o observava pintando os murais, e dizia que um dia iria casar-se com ele. Conheceram-se, foram amigos e, em menos de três anos, Rivera tornou-se o maior amor de sua vida. Casaram-se no ano de 1925, contra a vontade de sua mãe, que se incomodava com o fato de ele ser comunista, ateu e vinte anos mais velho. Depois desse encontro, a existência e obra de Frida restaram marcadas de Diego, até sua morte. Moraram um tempo nos Estados Unidos, e algumas obras da pintora mencionam as diferenças entre os dois países. Ela tinha aversão ao capitalismo e ao povo norte-americano, o qual titulava de “gringolândia”. Apesar disso, fez importantes amigos lá e obteve uma boa

aceitação de sua obra. Admitiu, inclusive, ter sido os Estados Unidos o primeiro país a reconhecer seu valor artístico. Ela e Diego discutiram algumas vezes acerca do seu desejo de retornar ao México, em contraposição ao dele de permanecer nos Estados Unidos. Depois de três anos entre São Francisco, Detroit e Nova York, voltaram para o México. Era um casal com comportamento bastante diferenciado para a época. De 1934 a 1939 moraram em casas separadas, unidas por uma ponte, construídas em San Angel, próximo a Coyoacán. Depois, moraram na casa construída pelo pai de Frida, conhecida por “Casa Azul”, que atualmente é o Museu Frida Kahlo. Diego nunca foi fiel à Frida, teve muitas amantes, e ela também os teve, homens e mulheres. Foi uma relação extremamente conflituosa, já que a pintora tinha verdadeira obsessão por Diego – ele está em várias pinturas de Frida. No seu Diário, escreveu exaustivamente sobre o amor, a paixão e o sofrimento que sentia por ele. A relação se complicou ainda mais quando Frida descobriu a ligação de Diego com Cristina, sua irmã mais nova. Separaram-se em 1939, e Frida voltou para a casa de seus pais, em Coyoacán. Um ano depois, casaram-se novamente, acordando, conforme exigido por Frida, que ela se manteria financeiramente por meio da venda de seus quadros, pagaria metade das contas e eles não teriam relações sexuais. A artista deixou registrado, em seu Diário, que sofreu dois grandes acidentes em sua vida. O primeiro foi o ônibus e o segundo, Diego. Quando se casaram, enquanto Diego já era um pintor reconhecido, Frida estava apenas começando. Não se pode afirmar que sua obra não foi influenciada por ele, pois, a partir de 1929, percebe-se que ela assume uma mexicanidade (característica já bastante explorada por Diego em muitos de seus murais), e usa cores mais claras e variadas. Essa influência, no entanto, em nenhum momento fez com que Frida abandonasse sua originalidade.

Como pintora, Frida jamais deveu alguma coisa a Diego, quero dizer que Diego nunca foi seu mestre, nunca lhe corrigiu um desenho [...] e em muitos domínios era até o contrário, porque Frida tinha sobre ele autoridade [...], muita [...] Moral e artística [...] (ALEJANDRO GÓMEZ ARIAS apud RAUDA JAMIS, 1987, p. 71).

Seus primeiros quadros são marcados pela influência da pintura italiana renascentista, período em que o retrato se tornou bastante popular. Ao longo de sua carreira, retratou amigos, membros da família e, principalmente, a si mesma. Sua

primeira pintura considerada séria é “Autorretrato com Vestido de veludo” (1926), presente dado ao seu namorado, na época, Alejandro Gómez Arias.



Figura 13 – Auto-Retrato com Vestido de Veludo, 1926. Óleo sobre tela, 79,7 x 60 cm. Sucessores de Alejandro Gómez Arias, México

Rauda Jamis (1987, p. 186-187), escrevendo a biografia romanceada de Frida, descreve os sentimentos da artista em relação à sua arte:

Às vezes me pergunto se minha pintura não foi, pela maneira como a conduzi, mais parecida com a obra de um escritor do que de um pintor. Uma espécie de diário, a correspondência de toda uma vida (...). Aliás, meus quadros eu os ofereci quase todos, sempre foram destinados a alguém desde o começo. Como cartas. Minha obra: a biografia mais completa que jamais poderia ser feita de mim.

Um olhar à sua obra é também um olhar sobre os aspectos reservados de sua intimidade. Frida não escondeu isso de ninguém: afirmou ter pintado a própria realidade. Considerada, atualmente, uma das artistas mais importantes do seu país, além de reconhecida mundialmente, Frida é autora de cerca de duzentas obras, entre pinturas e gravuras, das quais cinquenta e cinco são autorretratos.



Figura 14 – Auto-Retrato As duas Fridas, óleo sobre tela, 173,5 x 173 cm Museo de Arte Moderno, Cidade do México, 1939





## 8 QUANDO TELA SE TORNA ESPELHO – IMAGEM E IMAGINÁRIO

O espelho! Carrasco dos meus dias, das minhas noites. Imaginem, tão traumatizante quanto os meus próprios traumas. A impressão incessante de ser apontada com o dedo. “Frida, olhe para você”. Já não há mais sombra verdadeira onde se esconder, já não há covil de feras para onde se retirar, entregue à tristeza, para chorar em silêncio sem marcas na pele (JAMIS, 1987, p. 91.).



Figura 15 – Montagem Imagem e Imaginário

Frida pintava olhando-se num espelho. O que enxergava, certamente, era muito além da própria imagem: fantasias, devaneios, ilusões e acontecimentos que acabavam se refletindo em muitas de suas telas e em seu Diário. Provavelmente, se pudéssemos olhar pelo seu espelho veríamos outro tempo, suas pinturas, sua história e seu imaginário. Porém, vejo que isto não será possível, sendo esta uma das questões avaliadas pela banca no momento da qualificação desta dissertação, juntamente com uma das perguntas feitas por ocasião da apresentação do meu trabalho na Universidade Autônoma do México: como eu poderia pensar trazer para o presente o imaginário de Frida Kalho? Pois são outros os tempos, o México atual está bastante diferente da época que viveu Frida.

Portanto, assumimos na pesquisa autobiográfica, e no campo do imaginário, que a narrativa é uma invenção, uma criação do seu autor, a partir do seu imaginário, então, nunca seria a narrativa da vida ou das histórias de Frida, mas como o próprio pesquisador a reescreve, reinventa.

Por isto, tentei balizar-me, como disse no início do texto, pelos depoimentos e cartas dos amigos da artista, assim como pelos registros de seu Diário e a minha viagem ao México. Uma viagem que surge como um elemento potente que, por vezes, desencadeia a criação, por vezes a encerra, com o que tento me lançar e construir o meu imaginário sobre Frida. Penso, ainda, que as imagens não terminam em um determinado tempo, uma vez que a imaginação continua a sonhá-las, a reinventá-las e renová-las. Portanto, continuo evocando a presença do espelho que vi na casa de Frida, em que me enxerguei, mas não hesito em dizer que também a enxerguei, senti sua presença por toda sua casa, e a intensa relação que existe em sua obra e aquele espaço.

Neste momento, recordo novamente a obra “A poética do espaço”, de Gaston Bachelard, que focaliza o espaço como possibilidade de vivência de situações sequestradas pelo tempo, e tento apontar algumas das relações existentes entre o universo poético e o imaginário a partir das imagens do espaço. Nesta obra, o autor elabora um estudo fenomenológico da casa, no qual ela é considerada um ser privilegiado para a constituição da subjetividade.

Logo nos primeiros capítulos, Bachelard (1993, p. 358) fala-nos dos valores da intimidade do espaço – “a casa é nosso canto no mundo”, “nosso primeiro universo”, evidenciando a casa como nosso ponto de referência no cosmos, sendo nosso primeiro universo, como signo de habitação e segurança. Logo, essa imagem

da casa constitui-se um devaneio imemorial, agenciando a ligação entre memória e imaginação, lembranças e imagens. É como se a memória da primeira casa nos acompanhasse durante toda a vida, como sonho e devaneio, como se ela fosse inapagável na nossa imaginação. Somos produzidos a partir de memórias e convívios, somos no espaço e no tempo. Por isso, do Diário emergem os elementos fundamentais da obra nela e em mim. A casa é, antes de tudo, lugar de presença e construção de histórias, é o espaço primeiro de convivência e de conhecimento do ser: seu *oikos*, sua casa.

O casarão que data de 1904 é um lugar de grandes dimensões, foi construído por Guillermo Kahlo, pai de Frida. O local passou por modificações feitas por Frida e Diego, que foram dando um estilo muito particular à casa, imprimindo cores e gostos da cultura popular mexicana.

Há muitas histórias fascinantes que se passaram naquela casa, lugar para onde Frida sempre retornava. Frida continua a me surpreender. Encontro dentro dos muros de sua casa uma coleção cheia de surpresas, de exposições que me possibilitaram conhecer um pouco mais de seu universo, seus mitos e suas lendas, seu processo criativo, com o que desvendando um pouco mais os segredos e mistérios que moram lá pra sempre.

Talvez ao modo de como fazem os arqueólogos, eu poderia demarcar espaços dentro da casa e permanecer longos dias a escavar. Não no sentido vertical, mas para outras direções. Esta metáfora da escavação está relacionada à memória e foi empregada por Walter Benjamin (1995, p. 239):

Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio..

Passo a vasculhar a casa, percorrer seus cantos, observar objetos, e deixo me conduzir a uma viagem através das formas e dos significados, lançando um olhar lento e profundo na minha passagem por aquele local. Somente dessa maneira percebo a profusão de detalhes – tento descrevê-los. Detalhes que estão ali sem que ninguém os veja. Cada canto, cada ambiente, cada objeto, cada instante, tudo

poderia ser um possível ponto de encontro, um ponto de interesse para despertar olhar.



Figura 16 – Casa Azul (atual Museu Frida Kahlo).

“Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, tocamos o fundo poético do espaço da casa [...]: a casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa nos permite sonhar em paz” (Bachelard, 1993, p. 359). A poesia, neste caso, labora como deflagrador da imagem poética do espaço que temos no inconsciente.

Notamos, com isso, que a casa nos permite interligar pensamentos, lembranças, sonhos e devaneios. A casa, refere Bachelard, como um grande berço, de conforto e abrigo, desde que nascemos. As lembranças da casa estão guardadas na memória, no inconsciente e acompanham-nos; a elas sempre voltamos em nossos devaneios. Nossa imaginação processa a imagem dos espaços, acionando valores de abrigo e aposento à casa da infância. É como se revivêssemos esta experiência viva da infância, fisicamente inscrita em nós.

A casa Azul foi o local onde nasceu e morreu Frida Kahlo. A artista, depois de casar com Diego Riveira, morou em outros lugares na cidade do México, mas sempre regressou à casa de sua infância na rua Londres número 247, em Coyocán, um dos bairros mais belos e antigos da cidade do México.



Figura 17 – Rua Londres número 247

Bachelard também marca a diferença entre a imagem e a metáfora. A imagem está relacionada à imaginação – o imaginário é um possível lugar das imagens –, enquanto a metáfora pode ser pensada como uma “imagem fabricada”, não fazendo parte do objeto de estudo fenomenológico (BACHELARD, 1993), sendo aplicada de forma passageira. A metáfora seria uma “falsa imagem”, pois não utiliza os mesmos processos de formação de uma imagem formada no devaneio (BACHELARD, 1974).

Mas isto tudo me serve para pensar os devaneios da intimidade, representados por armários, prateleiras, escrivaninhas e suas gavetas, os cofres e os fundos falsos, tudo que não pode ser restringido a uma memória relatada. Mais do quê: a imagem da gaveta, como atesta André Breton, está “cheia de roupa limpa”, de “raios de lua” (1993, p. 407), imagens que dão à “metáfora da gaveta” a riqueza íntima da imaginação.

A Casa Azul foi meu encontro com os objetos pessoais de Frida, impregnados de histórias, impressões, cheiros e sentidos que acabaram me revelando um pouco mais do seu universo íntimo. sagrado para mim – era 28 de outubro de 2011 – que tive suores, calafrios e febre, assombrado por Frida Kahlo. Segurei sua mão imaginária e comecei a percorrer os aposentos como se fosse íntimo da casa. “O mundo todo é nossa casa” não quer dizer que tudo seja igual; quer dizer que todos

nos sentimos estrangeiros em relação a alguma coisa e a alguém (GINZBURG, 2001.p. 11).

Lugar repleto de contrastes, cores, dores, lembranças, alegrias e sonhos. Cada objeto, cada cômodo, cada canto revelava-me um bocado do mundo privado de Frida.

Desde a cozinha, que revela parte de sua vida cotidiana, numa típica construção mexicana antiga, com potes de barro colados na parede amarela, e as panelas postas sobre o fogão, eu pressupunha a variedade de comidas preparadas. Conforme os relatos tanto de Diego quanto de Frida, eles gostavam muito de cozinhar e agradar a seus convidados com pratos da cozinha mexicana, pré-hispânica, colonial e popular. Entre os objetos pessoais de Frida, havia um pequeno livro preto que ela chamava de “Livro da Erva Santa”, um caderno com as receitas culinárias que garantiam as recepções aos amigos, mas que também se prestavam ao preparo de iguarias para os famosos altares de oferendas, com pratos da predileção dos falecidos que teriam permissão divina para visitar a Terra e serem recebidos com um banquete de pães, doces, especiarias, fotografias, imagens religiosas, incensos, caveiras, e muitas velas para iluminar o caminho às outras vidas – uma tradição mexicana de comemoração do “Dia de Los Muertos” (2 de novembro).

No dormitório de Frida, vemos a sua cama, e sobre ela, no teto, o espelho, inclemente que lhe observava o tempo todo; na cabeceira, fotos compartilhadas de Lenin, Stalin, Mao Tse Tung e a virgem de Guadalupe. Sobre a cama, repousa a sua máscara mortuária; ao deparar-me com isto, penso em Frida pálida, magra e cansada, uma padroeira da melancolia, a mulher das paixões que permanecia condenada, pregada à cama, e com o olhar posto naquele espelho que abrigava o tema de toda sua obra: ela mesma.

Faço minutos de silêncio.



Frida y Diego  
vivieron en  
esta casa  
1929-1954



Figura 18 – Frida Intimidades



Eis seu estúdio, com o cavalete que usava para pintar; suas tintas, pincéis e livros. Cada objeto da artista, desde seus armários, prateleiras e suas gavetas, estão impregnados de memória e dizem muito sobre Frida; suas muletas, os coletes ortopédicos que lhe limitavam os movimentos, usados durante toda sua vida, e dezenas de remédios da época, usados para aliviar as dores. São pomadas, xaropes, comprimidos e unguentos que ela consumia para tratar das várias moléstias que a acompanhavam. Tudo testemunha seu sofrimento e as 35 cirurgias que teve de fazer ao longo de 29 anos.

Os panos e mantas indígenas de seda, brinquedos, bonecas de porcelana, carrinhos de madeira, joias, brincos cubistas em forma de mãos, e roupas extravagantes, como vestimentas de tehuana, zapoteca ou da mistura de todas as culturas mexicanas, mostraram-me uma Frida colecionadora e também vaidosa.

O poeta Carlos Pellicer, em 1955, assim descreveu a casa<sup>3</sup>: “Pintada de azul, por fuera y por dentro, parece alojar un poco de cielo. Es la casa típica de la tranquilidad pueblerina donde la buena mesa y el buen sueño le dan a uno la energía suficiente para vivir sin mayores sobresaltos y pacíficamente morir...”

As sensações que experimentei durante o meu processo de formação, provocaram e processaram diversos modos em mim. Ao mesmo tempo em que percorria rastros, pistas e imagens deixadas por Frida, encontrando-os muitas vezes, acontecia também de encontrar-me por entre uma produção de sentidos, reinventando-me, como num jogo de espelhos.

Penso nestes espelhos, nas suas imagens, que fazem parte deste trabalho, desde a sua capa, que insinua as minhas (as nossas?) experiências de formação, e que me marcam pelo conjunto de simbolizações e significados que foram inspiração nos processos de Frida em inventar-se pelas imagens reflexas.

Creio que esta “arte na capa”, o olhar espelhado, é uma forma que encontro para tentar concretizar, em imagem, algumas sensações que me acompanharam na pesquisa. Ao olhar a capa, a ideia era que o leitor enxergasse uma imagem de si refletida no espelho.

---

<sup>3</sup> Estas palavras do poeta Carlos Pellicer estão inscritas numa parede da Casa Azul (atual Museu Frida Kahlo).



Figura 19 – Espelho do pátio da Casa Azul

O trabalho com o espelho se refere a um dos arquétipos mais antigos da arte. Ao olharmos para o espelho nos vemos. Esta imagem refletida é real enquanto reflexo, enquanto imagem refletida, mas ela também pode permitir que se desconstrua aquilo que assumimos como realidade. Rostos refletidos, imagens refletidas, imaginários refletidos; ao olhar a capa deste trabalho, podemos nos

perceber introduzidos nela e, por outro lado, se nos afastamos, podemos nos perder de vista. Assim como na escrita, penso neste jogo de aproximação e distanciamento. Um simulacro, uma provocação, uma sensação de captura que pode ou não acontecer. Foi dada a possibilidade de afastar-se, de não ver-se, mas também foi feito o convite para participar, interagir e inventar-se como uma obra.

Quanto ao imaginário, ainda que seja difícil defini-lo, apresenta um elemento racional ou razoável, como também outros parâmetros, como o onírico, o lúdico, a fantasia, o imaginativo, o afetivo, o não racional, o irracional, os sonhos; enfim, as construções mentais potencializadoras das chamadas práticas (MAFFE SOLI, 2001, p. 77).

A utilização do espelho nesta pesquisa, primeiramente, serviu como referência aos espelhos que Frida utilizava para pintar; sua mãe fixara um espelho bem acima de sua cama, no teto, no período em que ela ficou imobilizada pelos ferimentos do acidente. Durante muito tempo Frida não conseguia virar-se na cama e, portanto, não tinha como evitar o reflexo do espelho. Parecia não haver a possibilidade de não olhar para si. Lembro também do espelho que utilizava em seu atelier para fazer muitos de seus autorretratos. Da mesma forma, o enorme espelho que se encontra até hoje na parede de um dos jardins da Casa Azul. Isso marca uma confrontação constante de Frida com a imagem. Parece que lhe era necessária a convivência com aqueles espelhos, fazendo deles aliados, onde a dor destacada na imagem do “espelho carrasco” pudesse recriar e ressignificar a si, a ideia de que “o espelho dá uma imagem invertida da realidade” (CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A., 1999, p.395). Rostos que se refletem e não se entendem nos levam de volta a nós mesmos. O espelho como forma de materializar memórias, imagens e nos permitir fantasias em lugares possíveis do imaginário.

O espelho, que foi para Frida um recurso inspirador e provocador, serviu aqui como uma espécie de evocação, mesmo que metafórica, para pensar questões que envolvem as imagens e o imaginário tão presentes na obra de Frida. Vejo sua obra assim: puro imaginário para ser lido na pesquisa como tentativa de trazê-lo ao texto.

Conforme o vídeo-arte aconselha, a escrita deveria chegar a um grau como se fosse “brinquedo”. Quando penso em imagem e imaginário me é permitido sonhar, brincar e “*transver* as coisas”; como se uma criança ao ver refletida sua imagem pela primeira vez no espelho, pudesse perceber que imagem e imaginário remetem-se um ao outro. E passo a mergulhar nesta dimensão quase mágica, onde

talvez seja permitido pensar que se um antiquário é um lugar de antiguidades, um santuário é um lugar de coisas santificadas, um relicário, o lugar das relíquias, o imaginário bem pode ser o lugar possível das imagens.

“Penso a partir de imagens. Meu pensamento se nutre do sensual. Preciso ver. Imagens são brinquedos dos sentidos. Com imagens, eu construo histórias” (ALVES, 1999, p. 81-82). Como Rubem, em seu “Entre a ciência e a sapiência”, também eu aprendo com as imagens. As imagens me auxiliam a expressar ideias em palavras. Pude constatar que armazenar imagens, chama-las, e pensar a partir delas, é meu modo de aprender, com o qual eu pessoalmente me invento. As imagens evocadas e significadas tomam uma forma, assim como o meu jeito de pensar e viver passa a ser outro. Castoriadis (1992a) considera a capacidade criadora, mais precisamente a “imaginação criadora”, como algo essencial e fazendo parte do sujeito. É o imaginário que constitui novos sistemas de significados e significantes.

Para me ajudar nessa ideia de imaginário, como um possível lugar das imagens, apelo para Maffesoli (2001, p. 76) quando nos diz que “a existência de um imaginário determina a existência de um conjunto de imagens. A imagem não é o suporte, mas o resultado”. Esta afirmação vem ao encontro da ideia de pensar a imagem como forma simbólica. E sendo simbólica, pede explicações, interpretações e reinterpretações (THOMPSON, 1995). Estas explicações podem ser buscadas pelo próprio imaginário. Ainda Ruiz (2004, p. 48) nos fala da relação entre imagem e imaginário:

A pessoa, por diversos motivos, seleciona do fluir caótico de sensações que invadem os sentidos, determinadas imagens e as intui com um sentido específico. Da amálgama de sensações sem sentido que fluem perante ele, alguns são captados e transformados em imagens. Estas imagens são imediatamente significadas. Desse modo, o caos fugidio das impressões sensoriais se organiza como um cosmo de sentidos imaginados.

Exatamente por isto, podemos arquitetar que “o imaginário é uma construção mental” (MAFFESOLI, 2001, p. 75) constituído de um “momento de vibração comum, essa sensação partilhada” (MAFFESOLI, 2001, p. 77). Através do imaginário fazemos parte de algo maior, como a linguagem, uma visão de mundo. Este autor, revisitando Gilbert Durand, completa a definição de imaginário como:

Uma relação entre as intimações objetivas e a subjetividade. As intimações objetivas são os limites que a sociedade impõe a cada ser. Relação, portanto, entre as coerções sociais e a subjetividade. Nisso entra, ao mesmo tempo, algo sólido, a vida com suas diversas modulações, e alguma coisa que ultrapassa essa solidez. Há sempre um vaivém entre as intimações objetivas e a subjetividade, uma abre brechas na outra (MAFFESOLI, 2001, p. 80).

Noutro momento, o autor diz que “o mundo imaginal” seria um lugar intermediário – onde o mundo real e o mundo da imaginação se misturam. Também Edgar Morin afirma que o real e o irreal se confundem no imaginário: “todos os sonhos são uma realidade irreal, que aspira, contudo, a uma realização prática” (MORIN, 1970, p. 251).

Isto seria, de certo modo, uma condição de possibilidade das imagens sociais: “o que faz com que se qualifique desta maneira um conjunto de linhas, de curvas, de formas, mais ou menos arbitrárias, e que, contudo, é reconhecido como sendo uma cadeira, uma mesa, uma casa ou uma montanha” (MAFFESOLI, 1996, p. 130), a imagem de algo.

Sem destoar essas definições acerca do imaginário, Ruiz (2004, p. 30) fala que “o imaginário e a imaginação, por princípio, são indefiníveis, isto é, nenhuma explicação racional [...] poderá exaurir todas as possibilidades de conceber e existir o imaginário”. Por isto, ele acredita que o imaginário deverá ser descrito pelos seus efeitos, em suas manifestações, como em imagens.

Encontro, então, no imaginário um abrigo, uma porta aberta, onde todas as formas de narrativas se legitimam. Porém, em muitos momentos, essa fonte de pensamentos foi desconsiderada por construções culturais. Nesta proposta, no entanto, o imaginário é utilizado de forma franqueada, voltado às experiências estéticas.

Este lugar onde estão abrigados os sonhos, os desejos, os mitos, as crenças, as aspirações, as subjetividades é, também, o espaço da criatividade, onde se admite a absorção de valores, e que se mantém aberto ao paradoxo e à contradição. No imaginário, elaboram-se os meios representativos, simbólicos, retóricos e, ao mesmo tempo, uma fonte racional e não racional de impulsos para a ação. Neste texto, o imaginário também pode ser entendido como um reservatório que “agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real, que realizam o imaginado, leituras da vida e, através de um mecanismo individual/grupal, sedimenta

um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo” (SILVA, 2006, p.12).

As imagens podem ser imbuídas de diversas interpretações e valores. Valores atribuídos pelos sujeitos, que transferem aos objetos qualidades subjetivas. Entendo que esta atribuição de sentido subjetivo só pode se dar no plano do imaginário. Ruiz (2004, p. 109) propõe que “o imaginário não consegue manifestar-se a não ser sob formas simbólicas”.

No plano do imaginário, o que vemos não é uma tela com formas, mas uma mensagem para ser (re)interpretada. Ruiz (2004, p. 89) acerca da imagem e do imaginário nos diz que:

A imagem já é uma construção de sentido, ela carrega um modo de ver e entender as coisas. A imagem integra a sensação e a significação. Toda imagem é uma produção de sentido, um significado produzido para um objeto. Desse modo, a imagem se constitui em sinônimo de representação. Representamos imaginando e imaginamos sob o modo de representação..

Revisando Durand, Maffesoli (2001) nos diz que o imaginário é a intimação objetiva da imagem e a subjetividade que nela há, ou que ela provoca; neste vaivém, temos o que chamamos de imaginário.

O imaginário apresenta sempre uma referência coletiva, destaca o autor ao longo de sua escrita; por isto, podemos estabelecer padrões estéticos, símbolos comuns, interpretações próximas. É muito interessante perceber que há um paradoxo, pois, se ao olhar uma imagem, a interpretação deste será individual e subjetiva, mas sempre terá uma referência no coletivo. Isto é o que permite perceber a mensagem e estabelecer “sentidos” em uma obra.

Por conta do que é comum aos imaginários, podemos pensar que os traços, os riscos, as formas, alguns elementos da imagem nos permitem reconhecer e interpretar nela uma mensagem codificada. É o que Alberto Manguel (2001) chama de ler imagens, e explica que sempre interpretamos as formas de algum modo particular, seja encontrando desenhos na forma das nuvens, lendo a sorte no fundo da xícara, ou, ainda, na história contada pelas sombras na parede da caverna no mito de Platão. Seja como for, o autor acredita que a imagem tem poder semelhante ao da palavra, da narrativa, uma vez que através delas relacionamos formas, figuras, lembranças e fatos.

As imagens podem ser lidas não apenas com a linguagem dos círculos acadêmicos e das teorias críticas, mas também por espectadores comuns que não usam métodos ou o conhecimento culto, mas apenas olham a imagem, sentem-na, e a partir dela podem “ler” uma informação, um fato, uma história inteira, à sua maneira, com suas interpretações. Isto porque “sabemos que aquilo que lemos em um quadro varia conforme a pessoa que somos e conforme aquilo que aprendemos” (MANGUEL, 2001, p. 90).

Portanto, as imagens são passíveis de múltiplas leituras e, ao mesmo tempo, semelhantes, pois são reflexos do imaginário. Interessante ressaltar que a tentativa de leitura ocorre até mesmo quando estamos em vista de imagens como a forma das nuvens, as borras do café, manchas de umidade na parede, na arte abstrata, exemplo escolhido pelo autor para explicar que “Se o leitor preferir ‘ler’ a pintura, a responsabilidade tanto da leitura quanto da escrita, da decodificação e da codificação de uma mensagem cifrada não está nas mãos do artista” (MANGUEL, 2001, p. 43).

Uma imagem está ligada a uma série de formalidades, como: quem a produziu, em que condição, o que ela tenta nos dizer, “mas no fim, o que vemos não é nem a figura em seu estado fixo, nem uma obra-de-arte. O que vemos é a pintura traduzida nos termos da nossa própria experiência” (MANGUEL, 2001, p. 27). Por essas afirmações, e concordando com o autor, induzo que para se ter uma verdadeira experiência junto às obras de Frida Kahlo, e em especial seu Diário Íntimo, é preciso, antes, conhecer a sua história, seu tempo e as condições que inferiram no que pintou e no que vai ser percebido em suas telas.

Então, podemos pensar que é através do imaginário que acabamos dando sentido, fazendo análises e interpretações às formas simbólicas – e necessitamos do imaginário –, pois imaginar nos liga ao mundo. O imaginário é este conector indispensável para o processo de criação e invenção.

Segundo Ruiz (2004), a consciência da alteridade, da identidade, do saber-se individual separou o homem e o mundo. Mas este rompimento leva o homem a ser sempre um ser desejante; ele deseja ligar-se com o mundo. Acabamos criando ou recriando sentidos e representações. “Esta nova relação com o mundo se efetua por meio da construção de sentido que o sujeito institui para tudo aquilo que o rodeia” (RUIZ, 2004, p. 59). Se “a fratura é real e a sutura simbólica” (RUIZ, 2004, p. 58), o

sujeito tende a suturar esta fratura através da criação, da atribuição de sentido às coisas. Então:

[...] o sentido constitui, pois, a ponte que liga ambos (...) é sempre uma construção simbólica. Ele é uma significação criada (...) como uma forma de simbolizar a realidade. O ser humano, distanciado irremediavelmente da realidade, une-se a ela por meio da dimensão hermenêutica, a qual forma parte constitutiva de sua pessoa (RUIZ, 2004, p. 59).

Numa palavra, é por meio do imaginário simbólico que é possível fazer a conexão com o mundo. Esse encontro acontece na busca da sutura, da visualidade do homem e, portanto, de seu imaginário.

A escolha por trabalhar com o Diário de Frida configura, a meu ver, certo desafio de travar conhecimento com uma espécie de “lado nebuloso”, mas percebo também possibilidades para novos/outros constructos, e isto foi o que me fez pensar que não deveria abandonar esse mergulho no desconhecido.

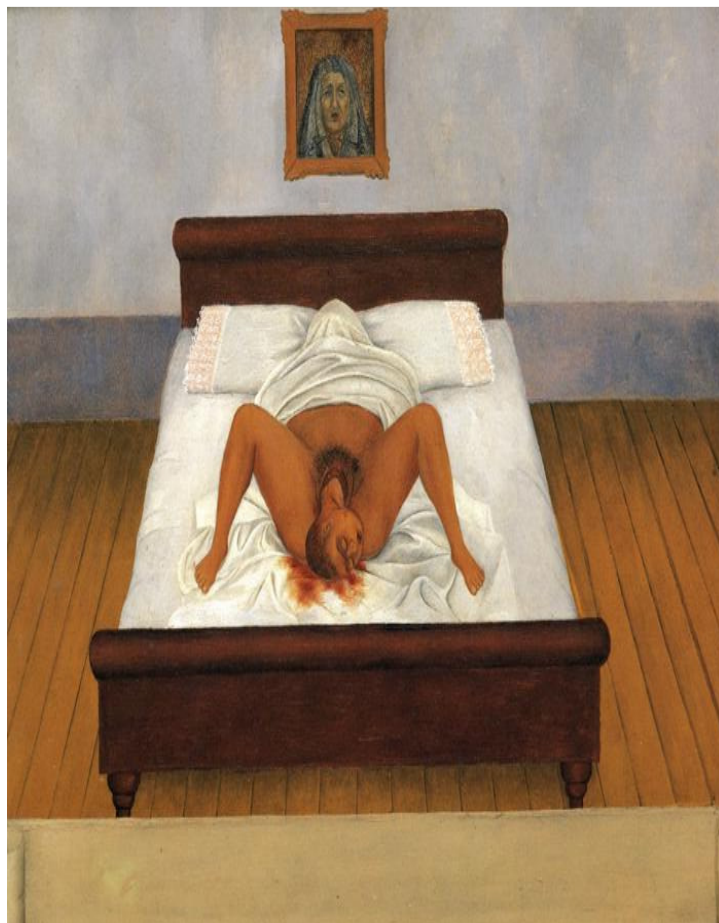


Figura 20 – Meu Nascimento, 1932. Óleo sobre metal, 30,5 x 35 cm. Coleção particular (Madonna), EUA.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS: DO DITO AO INDIZÍVEL

A maior riqueza do homem  
é a sua incompletude.  
Nesse ponto sou abastado.  
Palavras que me aceitam como  
sou – eu não aceito.  
Não aguento ser apenas um  
sujeito que abre  
portas, que puxa válvulas,  
que olha o relógio, que  
compra pão às 6 horas da tarde,  
que vai lá fora,  
que aponta lápis,  
que vê a uva etc. etc.  
Perdoai  
Mas eu preciso ser Outros.  
Eu penso renovar o homem  
usando borboletas.

**Manuel de Barros**

Comecei conversando com Manuel de Barros, aqui. Poeta, autor de gramática expositiva do chão, que aprendi a amar desde muito cedo, antes de passar a Virginia Wolf, para falar dos Eus em Frida, dos Claitons que foram provocados nesta experiência da escrita. Virgínia Woolf diz que não se pode descrever a dor. A dor, para muitas pessoas, pode devastar a linguagem. Mas a característica principal da obra escolhida, para ser estudada, parece brotar precisamente aí: não na dor especificamente, mas na ousadia da invenção a partir da dor, outras possíveis linguagens para dizê-la. Também por isso é que acredito que esta, se não toda escritura, deve ter uma espécie de acordo para abrigar os momentos do não dizível, sobretudo quando se refere a dores. Dores do corpo, da alma, dores de um amor.

Foi fundamentado nesse pacto que a escrita desta dissertação foi criando seu corpo e se compondo, dia após dia, como uma prática de si. Muitas vezes uma prática solitária que passou a assumir um papel ético e estético de criação de si, na medida em que desafiava e convidava a que eu me (trans)formasse por meio dela. Foram necessárias muitas leituras, estudos, orientações e discussões para também escrever, reescrever, e de modo a não me tornar um mero passageiro nesta longa viagem da formação e ser levado por caminhos preinstituídos. “A felicidade, fique o leitor sabendo, tem muitos rastros. Viajar é, provavelmente, um deles. Entregue suas

flores a quem saiba cuidar delas, e comece. Ou recomece. Nenhuma viagem é definitiva” (SARAMAGO, 1997a, p. 14).

O Diário de Frida Kahlo funcionou como um universo de potências, um caderno de viagem, uma longa e obsessiva viagem, uma viagem de *Si*, uma travessia que tem de ser feita, quando registrar o cotidiano foi tentar dar voz às coisas mudas, fazer falar o que não tem fala.

Diário íntimo, diário de viagem, diário inventado, um encantador espaço de possibilidade para se viver situações sequestradas pelo tempo, onde se misturam verdade e invenção, que revelam a autora como uma colecionadora de si. Espaço onde encontrei vestígios, lembranças, segredos, palavras e imagens. Um livro, em essência, um lugar de abrigo para os seus registros íntimos, num olhar que observa de maneira simbólica os episódios e o movimento de uma vida.

A história da vida cotidiana e privada é, finalmente, a história dos pequenos prazeres, dos detalhes quase invisíveis, dos dramas abafados, do banal, do insignificante, das coisas deixadas “de lado”. Mas nesse inventário de aparentes miudezas, reside a imensidão e a complexidade através da qual a história se faz e se reconcilia consigo mesma (DEL PRIORI, In CARDOSO 1997, p. 274).

A imagem da viagem, do tempo, assim como a do espelho, é significativa no momento conclusivo deste estudo. O tempo que angustiava agora parece dar lugar a outros tempos. Existe um tempo necessário para cada coisa. E agora chega o tempo de concluir e de demarcar limites, mesmo que de forma provisória, mas que por ora me atende e aquieta:

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor. Embora, inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento. Sem medida que eu conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza. Não tem começo, não tem fim. Rico não é o homem que coleciona e se pesa num amontoado de moedas, nem aquele devasso que estende as mãos e braços em terras largas. Rico só é o homem que aprendeu piedoso e humilde a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura. Não se rebelando contra o seu curso. Brindando antes com sabedoria para receber dele os favores e não sua ira. O equilíbrio da vida está essencialmente neste bem supremo. E quem souber com acerto a quantidade de vagar com a de espera que deve pôr nas coisas, não corre nunca o risco de buscar por elas e defrontar-se com o que não é. Pois só a justa medida do tempo, dá a justa 'atudeza' das coisas (NASSAR, 1997).

Habitamo-nos a dizer que somos indivíduos do presente – ou há quem diga ser um sujeito do futuro –, mas temos passado. Durante o processo desta escrita,

estas linhas temporais se entrecruzaram causando efeitos, como pequenas peças que são capazes de despertar a memória e levar o sujeito a fazer uma viagem no tempo e, especialmente, no espaço. Bachelard (1993, p. 28) coloca que:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecê-los no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o Voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. Essa é a função do espaço..

Vivemos num processo sucessivo de produção de imagens, e é através do acesso a elas que restauramos o passado. Quando mencionamos as lembranças:

O espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. (...) não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las na linha de um tempo abstrato privado de qualquer espessura. É pelo espaço, e no espaço que encontramos os belos fósseis de duração concretizados por longas permanências (BACHELARD, 1993, p. 29).

Ao rememorar os livros, as leituras, as anotações em meu diário, vejo a quantidade de material que foi sendo criado ao longo destes dois anos de mestrado; claro que não seria possível trazer tudo isso para este trabalho; muita coisa teve que ser posta à margem, na borda, mas penso que cada um destes materiais descobriu um lugar. Entender que a borda também é um lugar possível auxiliou-me a seguir. Penso assim, na potência do diário como um dispositivo na formação docente. Um dispositivo capaz de invocar, como um mediador, um processo de conhecimento de si, um movimento produtor de outras aprendizagens capazes de produzir sensibilidades outras.

Para que a pesquisa pudesse dar passagem à escrita, foi indispensável deixar algo à beira, até porque muitas coisas tinham mesmo que ficar num outro lugar e não mereciam ser abordadas de forma superficial; arrisco dizer que não estavam a tempo de serem ditas. Porém, o que ficou à margem pode ser visto da estrada principal. Precisei fazer escolhas, certo de que alguns materiais ficariam ao lado do texto, apesar da sua relevância.

Mas também tenho claro que o tema e seu desenvolvimento foram ampliados, pois se antes o plano inicial propunha uma investigação unicamente com o Diário de Frida, não tinha claro as implicações que isto teria. A feitura deste tipo de escrita

trata de instantes, de tempos em que se ativa a memória, permitindo a experiência de volta como se fosse um filme do qual se deseja lembrar; contudo, na lembrança já não somos os mesmos. E então nos recriamos, pois revivemos aquele instante de outra forma no tempo presente.

Desta forma, percebi, nos diários, potentes probabilidades de encontros: da pessoa que escreve, daquele que lê com quem escreve e de quem lê para si. São como portais que nos acessam o íntimo esses encontros. Choques de palavras e/ou imagens, devaneios requeridos pelo detalhe das coisas. Novamente, aqui, insisto na proposição deste material – o diário – potencializador no trabalho com memórias, com processos formativos e transformativos.

Na docência carecemos de pensar na radicalidade da afirmação do professor como pessoa, cuja vida deve ser cuidada como uma obra de arte. Aquele que se ocupa dos outros necessitando ocupar-se de si, em primeira instância.

Ao voltar à minha experiência no aprender, no formar, no escrever, reaproximo-me da pergunta inicial da pesquisa: Seria possível um processo auto-hetero formativo através de uma escrita provocada pelo Diário de Frida Kahlo? Vejo, então, que esta questão foi se delineando no contexto da pesquisa, através da escrita, das imagens. A metodologia com embasamento no “método indiciário” possibilitou um exercício de aproximação e aprofundamento, concretizando uma busca pelas pistas e segredos deixados por Frida. Os aportes teóricos utilizados na investigação me ampararam e ajudaram a compreender o meu próprio processo de formação. Creio, portanto, que foi possível responder à questão-problema formulada para a realização desta pesquisa.

Um dos aspectos que destaco dessa experiência, enquanto um exercício pessoal praticado, é que este me fez estar atento e refletir a cada escolha assumida, e essa combinação muitas vezes não é simples de ser feita, não está pronta; muitas vezes temos que torcer, esticar e fazer ranger ideias, para permitir que o processo de escrita possa nos atravessar com seus fragmentos e, desta forma, passando também a constituir o nosso próprio corpo, que ao se experimentar transpassado pelas palavras e imagens poéticas, delas se apropria tornando-as a sua verdade.

A escritura assumida dessa forma, parece compor a identidade de quem escreve e se inscreve, do escrito por meio dessa produção do eu – passa a existir como componente essencial das artes de si, na composição de uma estética da

experiência e da existência. A escrita nos provoca, no sentido que referia Foucault, se não podemos preterir da pergunta: o que temos feito de nós mesmos?

Na tentativa de desnudar o imaginário de Frida e seus encontros com o meu imaginário, comecei por analisar, escolher e pensar imagens, bem ao modo de quem vai retirando véus, quando após cada um há sempre outro, o que dá uma ideia de que pudéssemos chegar a um fundo onde descobriríamos uma espécie de essência. O imaginário, por sua vez, acompanhou-me desde o início, onde os conceitos de imagem e do imaginário se aproximaram – o imaginário como um possível lugar para as imagens.

Quanto à pergunta posta pela banca no momento da qualificação, e repetida no evento que participei no México, de como poderia retratar o imaginário de Frida nos dias atuais, penso que nem a própria Frida, que estava no núcleo de seu mundo e o pintava a partir de si, conseguiu escapar das influências de seu imaginário, de um imaginário que é ao mesmo tempo individual e coletivo. Precisamente por isto, podemos arquitetar que “o imaginário é uma construção mental” (MAFFESOLI, 2001, p. 75) estabelecido por um “momento de vibração comum, essa sensação partilhada” (MAFFESOLI, 2001, p. 77). Pelo imaginário completamos parte de algo maior.

Agora sei que o imaginário de Frida Kahlo não me trouxe respostas para tudo, nem assim esperava. No entanto apostei neste exercício, na possibilidade de uma experiência concreta, na construção de uma metodologia a partir da experiência e sentido, e das questões que foram abertas e me auxiliaram a perceber melhor este cenário de vida e arte, a possibilidade de se inventar a vida como uma obra de arte, sendo através do imaginário de Frida, talvez, a descoberta de algumas suturas simbólicas para fraturas reais.

Em resumo, posso afirmar que este estudo foi regido através de um encontro com uma obra de arte – a tela manuscrita de Kahlo – e, ao concluir, parafraseio as suas palavras, também em sua homenagem e como forma de expressar tudo que significou para mim:

Uma vez que meus temas sempre foram minhas sensações, meus estados de espírito e as reações profundas que a vida tem causado dentro de mim, muitas vezes materializei tudo isso em retratos de mim mesma, que eram a coisa mais sincera e real que eu podia fazer para expressar o que sentia a meu respeito e a respeito do que eu tinha diante de mim.

Frida Kahlo

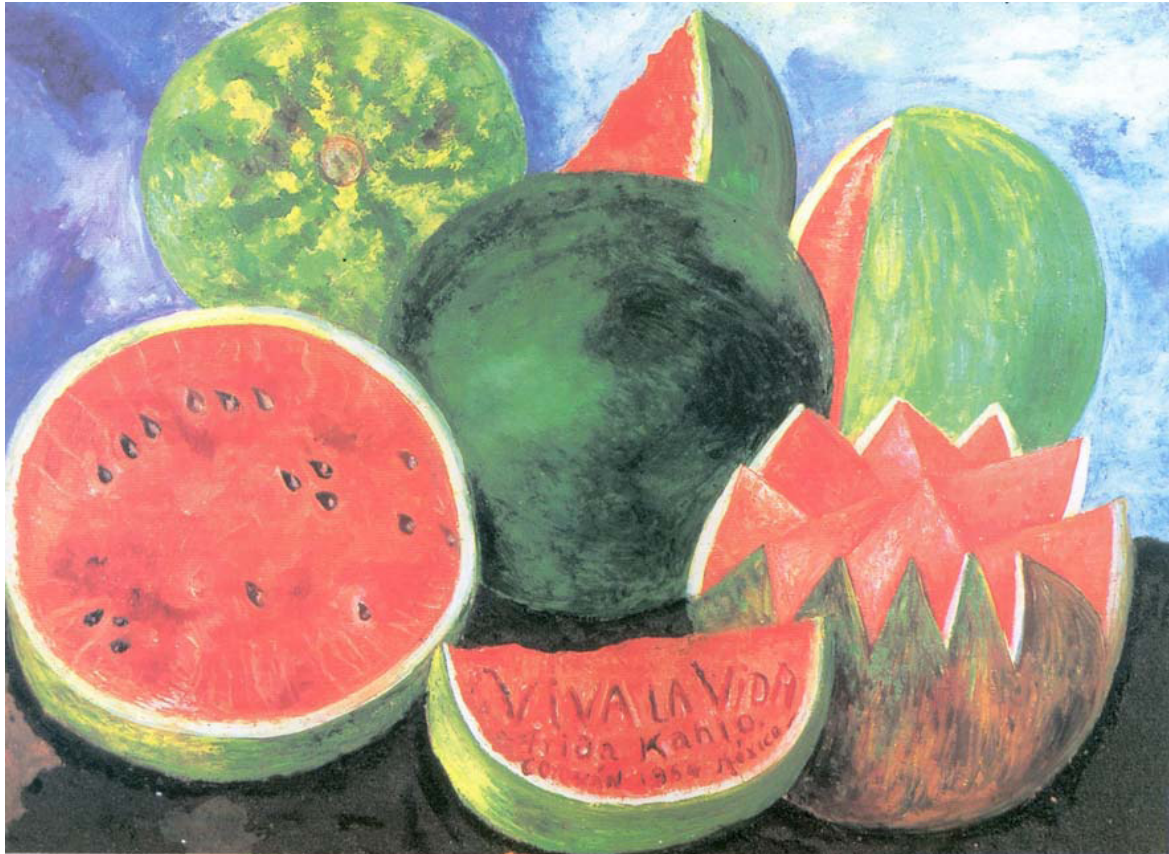


Figura 21 – Viva La vida, óleo sobre masonite, 59 x 50,7 cm, 1954, Museu Frida Kahlo, Cidade do México

## REFERÊNCIAS

ALVES, Rubens. **Entre a ciência e a sapiência: o dilema da educação**. São Paulo: Loyola, 1999.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. **A filosofia do não: filosofia do novo espírito científico**. Lisboa: Presença, 1987.

\_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos**. São Paulo: Martins Fontes: 1990.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única**. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Obras escolhidas, v. 2)

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). **Domínios da história**. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

CASTORIADIS, C. A Criação Histórica e a Instituição da Sociedade. In: CASTORIADIS, C. *et. al.* **A Criação Histórica**. Porto Alegre: Artes e Ofícios Editora Ltda, 1992a.

\_\_\_\_\_. **A Instituição Imaginária da Sociedade**. Tradução: Guy Reynaud; revisão técnica de Luiz Roberto Salinas Fortes. 5.<sup>a</sup> Ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

\_\_\_\_\_. Lógica dos Magmas e a Questão da Autonomia. In: CASTORIADIS, C. **Encruzilhadas do Labirinto II: domínios do homem**. Tradução: José Oscar de Almeida Marques. – Rio de Janeiro: Paz e terra, 2002b.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Tradução: Vera da Costa e Silva, Raul de Sa Barbosa, Lucia Melim, Angela Melim. Rio de Janeiro: Jose Olympio, 1999.

CLÜVER, Claus, "Estudos Interartes: Introdução Crítica", in Helena Buescu/ João Ferreira Duarte/ Manuel Gusmão (2001) (org.), **Floresta Encantada/Novos Caminhos da Literatura Comparada**, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp. 333–382

DEBESSE, M. Um problema clave de la educación escolar contemporânea. In: DEBESSE, M.; Mialarety, G. (Eds) **La formación de los enseñantes**. Barcelona: Oikos-Tau, 1982.

DELEUZE, Gilles. **Crítica e Clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. **Diferença e repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DOMINICÉ, P. (1988). O que a Vida lhes Ensinou. In **A. Nóvoa**. e M. Finger (Org.), **O Método(Auto)biográfico e a Formação** (pp. 131-153). Lisboa: Departamento de Recursos Humanos do Ministério da Saúde. Dominicé, P. (1990). *L' Histoire de Vie comme Processus de Formation*. Paris: Éditions L'Harmattan.

FERREIRA, N. T. **Imaginário Social e Educação**. Rio de Janeiro: Gryphus, 1992.

FERRY, Gilles. **El trayeto de la formación**. Madrid: Paidós, 1991.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia de la formación**. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico, 2004.

FUENTES, Carlos. "Introdução". In: KAHLO, Frida. **O diário de Frida Kahlo: um auto-retrato íntimo**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Coleção ditos & escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade II: o uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

\_\_\_\_\_. **Hermeneutica Del Sujeto**. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta, 1987.

\_\_\_\_\_. **História da Sexualidade III: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 1985.



\_\_\_\_\_. **Microfísica do poder.** Trad. Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

\_\_\_\_\_. **Tecnologias del yo y otros textos afines.** 2.<sup>a</sup> ed. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1995.

FRAYZE-PEREIRA, João. A. **Arte, dor:** Inquietudes entre estética e psicanálise. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia:** saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

FREUD, S. (1996). **A interpretação dos sonhos.** In Edição standard brasileira, vol. 5. Rio de Janeiro: Imago, 1996 (Trabalho original publicado em 1900).

GALEANO, Eduardo. **Memória do fogo: o século do vento.** Porto Alegre: LP&M, 1998.

\_\_\_\_\_. **O Livro dos Abraços.** Porto Alegre: L & PM, 2008.

GALLO, S. Entre Kafka e Foucault: literatura menor e filosofia menor. In: PASSETTI, E. (Org.). **Kafka, Foucault:** sem medos. Cotia: Ateliê, 2004. p. 73-88.

GARCIA, Carlos Marcelo. **Formación del profesorado para el cambio educativo.** Barcelona: EUB, 1999.

GIL, José (2005), "Sem título"/Escritos sobre Arte e Artistas, Lisboa, Relógio D'Água. 2005.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In.: **Mitos, emblemas, sinais.** São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

\_\_\_\_\_. **Olhos de Madeira:** Nove reflexões sobre a distância. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

GULAR, F. **Para não Dizer o Dizível.** In: Catálogo da exposição "Clarice Lispector: a hora da estrela", São Paulo: Museu da língua Portuguesa, 2007.

HERMANN, Nadja. **Autocriação e horizonte comum**: ensaios sobre educação ético-estética. Ijuí: Unijuí, 2010.

HERRERA, Hayden. **Frida: Una biografía de Frida Kahlo**. Traductora: Angelika Scherp. México: Editorial Diana, S.A., 1984.

\_\_\_\_\_. **Frida Kahlo: las pinturas**. México: Editorial Diana, S.A., 1994.

HEIDEGGER, Martin. **De camino al habla**. Conferencia “La esencia del habla”. Versión castellana de Ives Zimmermann, 1 Odos, Barcelona, 1987. Edición realizada de la traducción 6ª edición alemana Editorial Gunter Neske, Pfullingen, 1979.

ISAIA, S. Verbetes. In: CUNHA, M. I. e ISAIA, S. Formação Docente e Educação Superior. In: MOROSINI, Marília Costa. (Org.) **Enciclopédia de Pedagogia** Universitária – Glossário. Brasília, v.2, 2006, p.351, 352.

JAMIS, Rauda. **Frida Kahlo**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

JOSSO, Marie-Christine. **Experiências de vida e formação**. São Paulo: Cortez, 2004.

\_\_\_\_\_. Da Formação do sujeito ao sujeito da formação. In: Nóvoa, António; Finger Mathias. **O método (auto)biográfico e a formação**. Lisboa: MS/DRHS/CFAP, 1998.

\_\_\_\_\_. As instâncias da expressão do biográfico singular plural: junção de uma abordagem intelectual à abordagem sensível na busca de doações do corpo biográfico. In: BOIS, Danis; JOSSO, Marie-Christine; HUMPICH, Marc (Orgs.). **Sujeito sensível e renovação do eu**. As contribuições da fasciaterapia e da somoto-psicopedagogia. São Paulo: Paulus, Centro Universitário São Camilo, 2008.

KAHLO, Frida. **Cartas Apaixonadas de Frida Kahlo**. Compilação Martha Zamora; tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

\_\_\_\_\_. **El diario de Frida Kahlo**: Un íntimo autorretrato. Introducción de Carlos Fuentes; ensayo y comentarios de Sarah M. Lowe. Versal, A. G., S., L. 2ª. Ed. Espanha: Versal, A.G., S.L., 2005.

\_\_\_\_\_. **Edición comemorativa: 100 años del nacimiento de Frida Kahlo.** México: Oceano Landucci, 2007.

\_\_\_\_\_. **Frida Íntima.** Buenos Aires: Ediciones Gato Azul, 2004.

KAVAFIS, K. **Reflexões sobre Poesia e Ética.** São Paulo: Ática, 1998.

KRAMER, Sônia. Escrita, experiência e formação - múltiplas possibilidades de criação de escrita. In: CANDAU V. M. F. (org.) **Linguagens, espaços e tempos no ensinar e aprender.** Encontro Nacional de Didática e Prática de Ensino (ENDIPE) - RJ: DP&A, 2000.

KUREK, Deonir Luís. **Ensaio sobre a dor na docência:** uma escrita antropológico-fenomenológica. 2009. (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2009.

\_\_\_\_\_.; OLIVEIRA, Valeska F. de. “O cuidado de si” na produção da subjetividade docente. In: VASCONCELOS, José Gerardo; MAGALHÃES JÚNIOR, Antonio Germano.(org.) **Um Dispositivo chamado Foucault.** Fortaleza: LCR, 2002.

LARROSA, Jorge; CONNELLY, F. Michael; CLANDININ, D. Jean (Org.). Déjame que te cuente: Ensayos sobre narrativa y educación. In: CONNELLY, F.; CLANDININ, D. J. **Relatos de experiência e investigación narrativa.** Barcelona: Ediciones Laertes, 1995.

\_\_\_\_\_. **Nietzsche & a Educação.** Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

\_\_\_\_\_. **Pedagogia profana:** Danças, piruetas e mascaradas. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

\_\_\_\_\_. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. In: **Revista Brasileira de Educação,** jan-abr, número 019, Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação ANPED, São Paulo, 2002.

\_\_\_\_\_. Tecnologias do Eu e Educação. In: **O Sujeito da Educação: estudos foucaultianos.** Tomaz Tadeu da Silva. (Org). Petrópolis, RJ: Vozes, 5ª edição, 2002.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis e Modernidade - Formas das Sombras**. São Paulo: Paz e Terra, 2003.

LOUREIRO, Clóvis. **A linguagem da fotografia**. Fotografia Contemporânea Comunicação Ltda. Me. – Artigo publicado em: 21 jul/2008. Disponível em: <http://www.fotografiacontemporanea.com.br>. Acesso em: 07 jul/2011.

MACHADO, L. D. **O desafio ético da escrita**. Psicologia & Sociedade, v. 16, n. 1, p. 146-150, 2004.

MAFFESOLI, Michel. **A contemplação do mundo**. Traduzido por Francisco Franke Settineri. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

\_\_\_\_\_. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis : Vozes, 1998.

\_\_\_\_\_. **No fundo das aparências**. Traduzido por Bertha Halpen Gurovitz. Petrópolis: Vozes, 1996.

\_\_\_\_\_. Mediações simbólicas: a imagem como vínculo social. In: MENEZES, Francisco Martins; SILVA, Juremir Machado (Orgs.). **Para navegar no século XXI**. Porto Alegre: Sulina/Edipucrs, 2000.

\_\_\_\_\_. O imaginário é uma realidade. **Revista Famecos**, n. 15, Porto Alegre: 2001.

MALRAUX, André. Museum Without Walls. In: **The Voices of silence**. Nova Jersey: Princeton University Press, 1978. p.13-130.

MANGUEL, Alberto. **Lendo imagens: uma história de amor e ódio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MARQUES, Mario Osório. **Escrever é preciso: o princípio da pesquisa**. Ijuí: Unijuí, 1998.

MOROSINI, Marília Costa. (Org.) **Enciclopédia de Pedagogia Universitária – Glossário**. Brasília, v. 2, 2006

NASSAR, Raduan. **Lavoura arcaica**. São Paulo Companhia das letras, 1997.

NOVALIS. Pólen. **Fragmentos, Diálogos, Monólogos**. Trad. de Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 2001.

NICOLAZZI, Fernando. A narrativa da experiência em Foucault e Thompson. In: **Anos 90**, Porto Alegre, v. 11, n. 19/20, p. 101-138, jan./dez. 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sabedoria para Depois de Amanhã**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

OLIVEIRA, Valeska Fortes de; PERES, Lúcia Maria Vaz. Dois grupos de pesquisa... falas convergentes... imaginários que se aproximam, **Revista do Centro de Educação UFSM**, Vol. 34, Núm. 3, setiembre/diciembre, 2009, pp. 453-472, Universidade Federal de Santa Maria : <http://redalyc.uaemex.mx/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=117112620003> Acesso em: 19 de abr. 2011.

OLIVEIRA, Valeska Fortes de. Educação, memória e histórias de vida: usos da história oral. In: **História Oral**. Recife: Associação Brasileira de História Oral, v. 8, n. 1, Jan./Jun., 2005.

\_\_\_\_\_. A escrita como dispositivo S. A. **CONGRESSO DE LEITURA DO BRASIL**. 17º. 2009, Campinas. Anais do 17º Congresso de Leitura do Brasil , Campinas: Unicamp/FE;ALB, 2009. CD-ROM. Disponível em: <http://www.alb.com.br/portal.html>. Acesso em: 8 dez. 2010. ISSN: 2175-0939

PAREYSON, Luigi. **Estética**: teoria da formatividade. Petrópolis : Vozes,1991

\_\_\_\_\_. **Os problemas da estética**. 3. ed. São Paulo : Martins Fontes, 1997.

PEREIRA, Marcos Villela. **Estética da professoralidade**: um estudo interdisciplinar sobre a subjetividade do professor – (Tese de Doutorado). São Paulo: PUCSP/PPG Educação - Supervisão e Currículo, 1996.

\_\_\_\_\_. **Aproximações entre a arte, a estética, a formação e a pedagogia**. Conferência realizada no II CEAC – Congresso de Educação, Arte e Cultura, Laboratório de Artes Visuais – Centro de Educação/UFSM/Santa Maria, set/ 2009.

\_\_\_\_\_. **Pesquisa em educação e arte:** a consolidação de um campo interminável. In: 31ª Reunião Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Educação – ANPED. GE-01 (Educação e Arte). Caxambu, 2008. (Disponível em: <[http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/5trabalhos\\_encomendados/trabalho%20encomendado%20-%20ge01%20-%20marcos%20villela%20pereira.pdf](http://www.anped.org.br/reunioes/31ra/5trabalhos_encomendados/trabalho%20encomendado%20-%20ge01%20-%20marcos%20villela%20pereira.pdf)>. Acesso em: 09 abr. 2011.

PERES, L. M. V.; OLIVEIRA, V. F. de. Imagens e imaginários: a dimensão simbólica do vivido e do pensado na formação de professores. **Cadernos de Educação**. Fae/UFPel, Pelotas (18): 153-170, jan./jun. 2002.

PERES, Lúcia Maria Vaz; MANCINI, Flávia Griep; OLIVEIRA, Valeska Maria Fortes de. Experiências de vida e formação, de Marie-Christine Josso. Resenha. In **Revista @mbienteeducação**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 152-156, ago./dez. 2009.

RATTO, Cleber Gibbon. **Compulsão à comunicação:** ensaios de ética, educação e silêncio. Porto Alegre, Programa de Pós-Graduação em Educação. Tese de Doutorado, 2008. (Texto Digitado).

RODRIGUES, Marcia B. F. (Org.). **Exercícios de indiciarismo**. Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-graduação em História Social das Relações Políticas, Vitória, 2006, 93 p., Rumos da história; v. 6.

ROUANET, Sérgio Paulo. **Édipo e o anjo: itinerários freudianos em Walter Benjamin**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1981.

RUIZ, Castor M. Bartolomé. **Paradoxos do Imaginário**. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

SARAMAGO, José. **A Bagagem do Viajante**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. **As pequenas memórias**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **O caderno:** textos escritos para blog setembro de 2008 – março de 2009. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Manual de Pintura e Caligrafia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

\_\_\_\_\_. **Viagem a Portugal**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997a.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

\_\_\_\_\_. **Metafísica do belo**. Trad. Jair Barboza. São Paulo: Editora Unesp, 2003.

SILVA, Juremir Machado da. **As Tecnologias do Imaginário**. Porto Alegre, 2 ed. Editora Sulina, 2006.

SOUTO, Marta. **Repensando la formación**: cuestionamientos y elaboraciones. – Aceptado para publicar en la Revista N. 1. de Educación de Palermo, 2007.

SOUZA, Edson Luiz André de, TESSLER, Elida e SLAVUTZKY, Abrão (Org.). **A Invenção da vida**: Arte e Psicanálise. Apresentação. Porto Alegre: Artes e Ofício, 2001.

\_\_\_\_\_. **Uma invenção da utopia**. São Paulo: Lumme, 2007.

THOMPSON, John B. **Ideologia e cultura moderna**: teoria social e crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 1995.

WILDE, Oscar. **A decadência da mentira e outros ensaios**. Tradução: João do Rio. 2 ed. Rio de Janeiro: Imago, 1994.

ZABALZA, M. Teoría de las Prácticas. In.: ZABALZA, M. (Coord.). **Actas del II Symposium sobre Prácticas Escolares**: La Formación Práctica de los Profesores (pp. 15-39). Santiago de Compostela: Tórculo, 1990.

ZEICHNER, K. M. Novos Caminhos para o Practicum: Uma Perspectiva para os Anos 90. In.: **A. Nóvoa** (Coord.). Os Professores e a sua Formação. Lisboa: Publicações D. Quixote e IIE, 1992.

\_\_\_\_\_. **A Formação Reflexiva de Professores**: Idéias e Práticas. Lisboa: Educa, 1993.

## CRÉDITOS DAS FOTOS

P.89: Foto de Marcos de Medeiros , A casa de Frida, Museu Frida Kahlo, 2011

P.90: Foto de Claiton Espindola , Azulejo 247, Museu Frida Kahlo, 2011

P.92: Foto de Marcos de Medeiros , A cama de Frida, Museu Frida Kahlo, 2011

P.93: Montagem fotográfica interior da casa azul, Museu Frida Kahlo, 2011

## FILMOGRAFIA

Castaño Rodrigo, 2003, **Las dos Fridas**, Unicornio films, México D.F.

Gómez Beto, 2006, **Hasta el ultimo trago...corazón**, Universidade de Guadalajara, México

Taymor, Julie (2002), **Frida**, Miramax International