

# ENQUADRAMENTOS MÓVEIS

Luciana Maia Coutinho

imagem imaginação  
criadora desenho Bachelard

*O trabalho apresenta um processo próprio de ativar-pensar desenho, colocando à mostra o aspecto constelante do pensamento que afirma a natureza mutante desse processo. O encontro com autores como Gaston Bachelard e Gilles Deleuze serve de apoio e permite refletir a atuação que o desenho continua exercendo na arte contemporânea.*

O projeto apresentado na dissertação de mestrado buscou pensar e expandir possibilidades de estratégias criadoras presentes em ações próprias, a partir de ensaios e trabalhos artísticos que, envolvendo a produção de vídeos, enfatizam e dão consequência a um pensamento de desenho. Paralelamente, partindo de alguns temas como mobilidade e limites, foram relacionados alguns

conceitos de pensadores, como Gaston Bachelard, com a natureza ambígua de fluidez e contenção (ou tensão) num processo criativo. Os meios técnicos utilizados como instrumentos poéticos favorecem a fuga a sistemas operacionais impositivos. Buscou, também, indo além da imagem visual, pensar o que na lógica criadora traria a necessidade da imagem ausente.

Quando pensamos naquilo que denominamos 'mundo visível', não podemos deixar de relacionar a ocularidade aí expressa com um tipo de campo limitado, segmentado, controlado, estriado.<sup>1</sup> É a mobilidade das imagens do devaneio operante que vai distorcer, esgarçar, extrapolar os limites da percepção. O espaço 'in-formal' do plano imaginário poderá, então, ser pensado como um espaço nômade. Ali é possível viver uma dinamização imagética na qual a racionalidade perde sua consistência, tem sua força rebaixada quando da compreensão dos fatos e, como provocação criadora, vai apontar a variabilidade dos limites, operar uma mudança interna. Olhar o mundo em volta já é recortá-lo. Observar é operar um recorte ainda mais preciso sobre ele sem, com isso, perder de vista o quadro maior em que se insere. Imaginar é experimentar simultaneamente uma infinidade de recortes móveis e deformantes, de bordas imprecisas e mutáveis em recombinações infinitas, aplicados sobre o mundo. Nesse ponto, as germinações

MOBILE FRAMINGS | *This paper addresses specific awakening-thinking drawing, revealing the sparkling aspect of thought that affirms the changing nature of this process. The meeting with authors such as Gaston Bachelard and Gilles Deleuze acts as a support to help reflect on the role that drawing still plays in contemporary art. | Image, creative imagination, drawing, Bachelard.*

*Série Estradas (vídeo-still)*  
Imagem superior: Muro Verde, 7' 04" / Imagem inferior:  
Faixa Azul, 12' (2012)

poéticas que sobrevivem de tal deslizamento são tomadas como ponto de partida para imagens fabulares às quais se tenta dar existência material. Operando diferentes estratégias de desenho, colagem e vídeo que se reúnem e se misturam numa espécie de 'mídia espontânea', aproximo-me da possibilidade escorregadia de gerar uma imagem que não se define em forma ou material específico e que, migrando entre os meios, se mantém sempre incompleta, sempre em movimento.

Entre as obras de artistas contemporâneos das quais nos aproximamos estão aquelas que trazem interesse em relação à maneira como mesclam os meios: levando em conta seus aspectos específicos, sem que, contudo, se esgotem na especificidade de um formato as questões conceituais de seus criadores. É quando a permeabilidade entre os meios aparece na obra como um transbordamento natural ao processo de sua elaboração. O artista William Kentridge costuma dizer em entrevistas que, para a criação de seus filmes de animação em *stop-motion*, procura seguir a decisão "de nunca escrever um roteiro, uma história ou a sugestão de uma ideia"<sup>2</sup> que lhe sirva de guia durante o processo de desenhar. Enquanto desenha, encontra na capacidade de transformação própria ao carvão um foco de interesse que o mantém ativo, comprometido com a matéria que revela, em seus traços, o percurso do pensamento. O carvão, no gesto criador de Kentridge, tem sua contribuição enquanto matéria que deixa resíduos ao mesmo tempo em que é, em si, um resíduo. Ao utilizar-se de aparatos ópticos e efeitos simples, às vezes inusuais, do mesmo modo como potencializa a natureza poética do carvão, parece enfatizar a dinamização da fisicalidade de uma transformação. Tais aparatos, aliados ao carvão, colaboram numa espécie de decupagem do movimento em que o que importa não é re-

almente o estatuto da visão, e sim a tentativa de tornar visível o 'avisível', nesse 'perpassamento' das mudanças infligidas pelo mundo manual-mecânico sobre certas coisas.

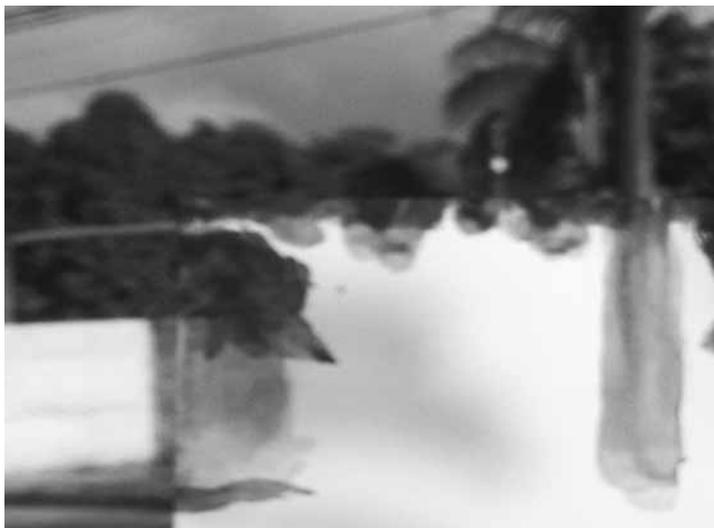
Partindo de diversos meios e poéticas, diferentes artistas podem utilizar-se de métodos composicionais que provoquem um desvio nos hábitos e os ajudem a evitar escolhas e hierarquias pessoais, buscando eliminar a subjetividade excessiva, o ponto de vista particular imperativo. É nesse rumo que se podem observar diversas maneiras de pensar a força presente do acaso na prática, na sistemática ou mesmo na poética de muitos artistas a partir dos anos 60. A extrapolação dos limites impositivos entre as disciplinas, a liberdade de utilização dos meios e a quase natural fluidez encontrada nas lacunas entre seus limites sugerem contaminação proveniente do mundo em torno, que se multiplica em imagens, sinais e reproduções de diversas naturezas. De lá para cá, diante de tantas possibilidades oferecidas por dispositivos facilitadores, aos quais o acesso é cada vez mais simplificado, muitos artistas sentem a necessidade de, como desafio autoimposto, inventar procedimentos abaladores daquilo que pode aos poucos estabelecer-se como regra em seu trabalho de criação, buscar uma provocação que os tire da rota premeditada de suas próprias soluções. Optando por uma dinâmica operacional desviante, ainda que dentro de questões poéticas individuais, passa-se, então, a procurar situações provocativas ou a lançar mão de dispositivos tais que, servindo de intermediários numa solução previsível, atrasando um pouco essa solução, talvez possam abrir possibilidades de novos trajetos e encontros inesperados. Uma vez que nossos próprios atos falham no sentido objetivo percebe-se, aí sim, um abalo das convicções, certezas que, de uma forma ou outra, já trazemos.

Pensado como força atuante a ser levada em conta, o acaso pode, muitas vezes, tornar-se aquilo que impulsiona e projeta as coisas num movimento fora de seu curso-padrão, ordinário. A ideia de assimilação da potência desviante do acaso como postura numa prática artística não se refere a experiências cegas à própria sorte em ações automáticas ou aleatórias. Como o artista alemão Gerard Richter faz questão de frisar, trata-se de incluir numa dinâmica a possibilidade de recorrer a situações em que a entrada do acaso seja permitida como parte de procedimentos e operações artísticas, mas dentro de uma metodologia que prepara o terreno para, em sua ausência, algo ocorrer por conta própria – sem com isso afastar-se de questões individuais que fazem parte de uma busca artística. Diante de alguma situação de começo, Richter percebe-se constantemente motivado por um sentimento de ignorância sobre o que virá a acontecer numa pintura e sobre o modo de lidar com aquilo que está por vir. As ferramentas e habilidades para usá-las podem estar a sua disposição, mas o território em que deverá atuar é sempre desconhecido. Richter considera a presença do acaso em sua obra como elemento que traz a modificação, como elemento transformador no que se refere à prévia intenção do autor. Refletindo sobre as motivações que conduzem seu procedimento nas abstract paintings e nas pinturas sobre fotografias, assume que, ainda que parta da ideia de um quadro final fechado ou de um motivo que persegue, procura, durante o processo de sua ação, inventar e seguir um longo e tortuoso percurso, quase como em movimento que vai contra o próprio desejo inicial, suscitando a inconsciência da destruição, nela agindo: “Mais e mais claramente, um método de não ter ‘motivo’ e não o planejar, mas fazê-lo evoluir, deixar vir... Agora, o constante envolvimento do acaso (embora jamais o



*Making of  
Série Estradas (2012)*

*Série Estradas (vídeo-still)  
Muro Laranja, 9' (2012)*



automatismo), que destrói minhas construções e invenções e cria novas situações.”<sup>3</sup>

Desse modo, no desenvolvimento de seu processo, Richter considera o risco de assumir em sua obra uma estrutura de formação que, em analogia com a estrutura do acaso, se mostra ainda aberta, sempre e ainda por se fazer e que, portanto, estaria “mais intimamente relacionada com nossa realidade”.<sup>4</sup>

Na prática diária de desenho, trabalhando na ausência de um projeto ou esquema composicional excessivamente dirigido, acabam por se desenvolver estratégias que tendem a manter a dinâmica criadora em movimento. Algumas vezes o motivo a desenhar é determinado (como no caso dos desenhos-aquarela realizados em estradas<sup>5</sup>), mas o meio, incluindo a técnica ou o modo como é utilizado, deverá entrar na operação como ‘agente dificultador’ da imagem fácil. Assim, empregados de maneira não convencional e sempre de acordo com a dinâmica do próprio processo, os meios técnicos não se impõem ao processo e são, sim, por ele convocados. Experimenta-se, com essas estratégias, manter um espaço de atuação oscilante no limiar entre o acaso e o controle, no limiar entre ausência e presença. O desenhar pensado como ato em trânsito, como gesto poético criador, deixa vir à tona uma imagem errante, eclode numa imagem de ausência como algo que não se estabelece definitivamente, não se estabiliza, mas habita um ‘sendo’ constante. O desenho reúne, dá conta dessa movimentação constelante do fazer e do pensar, das aparições da imagem poética num processo de criação, como apontado por Murad.<sup>6</sup> Funciona como meio em que experimentamos, em simultaneidade, uma ausência ativa como maneira de desaprender. Mantendo o foco da busca artística em questões de desenho, desconsidera-se uma noção restritiva de limites entre os meios, e já não importa até onde vai o desenho, onde começa

uma colagem ou se tudo não faria parte de rasuras numa videografia editada.

Durante a reflexão sobre a maneira como os meios são acessados e utilizados dentro da própria prática artística, optei por manter um pouco afastada a noção dos limites ou de possível hierarquia processual entre colagem, desenho e vídeo, já que, aqui, não só andam juntos, como, melhor dizendo, são um em outro o tempo todo. Tanto o desenho quanto a colagem coexistem em estado de constante insatisfação, estão sempre em movimento de iminente mudança. Os limites entre os meios abrem-se justamente aí, onde se encontram a hesitação, o movimento e os desvios constantes do projeto. Num desenho, com o intuito de experimentar uma via alternativa à da condução direta do racional para a representação, busca-se a via imaginal do pensamento que perpassa meios diversos. Frequentemente, são estratégias de colagem que provocam a imagem de errância com que me deparo no desenho. As características de instabilidade, maleabilidade, imprevisibilidade, fragmentação, colocam a experiência no presente, num limiar entre controle e descontrole. Adentrando a dinâmica do desenho além da ocularidade expressa, encontra-se uma imagem em constante movimento de fazer-se, que nunca estaria totalmente presente. Observando sua característica física mais intrínseca, tem-se acesso apenas a suas marcas, aos rastros errantes que sua passagem imprime.

Enquanto a imagem visual se apresenta, existe algo ali que continua a fugir. Quando pensamos em marcas ou registro, são trazidas à tona as ideias de manutenção e de perda. Mais do que na apreensão de algo, porém, o interesse está em lidar com a perda, com aquilo que (quase) parece formar-se, no mesmo instante em que nos escapa. Algo se perde e se renova durante uma trans-

formação, sua natureza é modificada, perde substância enquanto ganha em dinamismo.<sup>7</sup> Viver a dinamização material do desenho poderia significar ultrapassar a sedução formal e, assim, levá-lo a um patamar de contaminações e destruições a ponto de não ser mais do que sutil aparição. Envolvido, misturado e dissolvido entre outras mídias, continua presente ali de algum modo, mas, por outro lado, procura-se manter a imprudência de pensar que também não se configura como origem de um plano traçado. Dentro do processo de criação, vai funcionar como um germinador poético, sem alvo preciso. Dessa forma, um desenho estaria sempre na iminência de vir a ser algo para o qual não havia planos.

Para manter viva essa passagem aceita-se o movimento de errância da imagem, entra-se em fluxo com esse nomadismo, vagueia-se, vivenciando uma transformação em andamento através do espaço nômade do desenho. Procuro trazer para dentro do trabalho esse “movimento de matizado”,<sup>8</sup> criando situações que se aproximam de tentativas de descrição não na intenção de apresentar um quadro fixo, mas, sim, liberar seu potencial de proliferação no pensamento imaginal. Desestabilizar como forma de definir, definir como forma alternativa de desestabilizar. Encontro, assim, o desenho como quem encontra uma insatisfação mobilizadora. Talvez, nesse momento, seja possível falar de um devir-desenho que, pensado como um ‘desenhar’, na maneira em que se tem mostrado presente em minhas ações, manifesta-se, aqui, num sentido mais amplo.

No trabalho apresentado, um desenho ou um vídeo, ideias de enquadramentos ou recortes podem ser assumidos como tentativas de apreensão, como numa descrição, mas das quais não se espera definição absoluta. Procura-se aquilo que se perde pelas bordas, escapa pelos entres.

Utiliza-se esse impulso, à primeira vista formatador, como maneira alternativa de trabalhar a abertura, a diluição, a passagem, a mobilidade. Para vivenciar esses recortes de mundo em seu potencial dinâmico, na instabilidade do duvidar, busca-se operar continuamente sobre eles um ‘re-corte’, um ‘re-enquadramento’ visual e ‘um re-enquadramento vidente’, ao mesmo tempo. Enquanto se ‘anda com as molduras’ e mudam-se suas formas, elas sofrem uma desterritorialização e desterritorializam aquilo sobre o qual se deslocam, abalando a noção de estabilidade e desmantelando pressuposições – opera-se uma espécie de enquadramento que leva em conta a instabilidade de uma ambivalência entre o visto e o vendo,<sup>9</sup> o que está dentro de seus limites e o que fica de fora, admitindo ainda uma espécie de “campo cego”<sup>10</sup> sempre além dos limites. É um tipo de enquadramento desenquadrante que se apresenta, recortando enquanto inclui, adiciona, expande.

*Eu me propunha falar da exatidão, não do infinito e do cosmo. Queria lhes falar de minha predileção pelas formas geométricas, pelas simetrias, pelas séries, pela análise combinatória, pelas proporções numéricas, explicar meus escritos em função de minha fidelidade a uma ideia de limite, de medida... Mas quem sabe não será precisamente essa ideia de limite que suscita a ideia das coisas que não têm fim, como a sucessão dos números inteiros ou as retas euclidianas?...<sup>11</sup>*

Ítalo Calvino, em algumas de suas obras, entre elas *Palomar*,<sup>12</sup> parte da inquietude diante daquilo que não pode controlar ou medir, para assumir o desejo de lidar com mapeamentos e descrições. O autor escolhe como estratégia partir do limite impositivo, trazido por descrições e cálculos, para expandir, em outra direção, suas ideações. É dessa maneira que, em sua dinâmica narrativa,

Vista parcial da instalação  
dos monitores de vídeo

produz uma abertura no mesmo instante em que exerce um limite. Uma descrição é algo que carrega em si a ideia de engessamento, enquadramento. No instante em que descrevemos algo, estabelecemos sobre aquilo um limite. No entanto, lançando mão da distensão desses limites, tensionando enquadramentos, nomenclaturas, e vivendo “a lenta deformação imaginária que a imaginação proporciona às percepções”,<sup>13</sup> é possível colocar em movimento o estatismo do senso comum, modificando-o.

Aquilo sobre o que não conseguimos aplicar uma ordem nem encerrar, fechar num formato definitivo estabelece-se numa indefinição da qual é possível extrair uma metodologia que inclui o mobilismo das imagens como principal eixo da busca criadora – um eixo, ainda que móvel. Assim, nos deparamos com uma imagem por demais fugidia, mas que apresenta, ao mesmo tempo, uma “específica densidade de ser e sua exata energia de devir”.<sup>14</sup> Desse modo, institui-se um protocolo de trabalho que exige uma espécie de atenção dispersa que, incluindo a dinâmica do acaso como provocação, exige um tipo de estratégia segundo o qual começar é sempre algo que se faz pelo meio, ou melhor, em meio a ocorrências que não controlamos de todo. Atuar nesse ‘plano de atenção’ permite, em simultaneidade, acompanhar de fora o trabalho em sua evolução, em plena inconsistência de fazer-se, ainda informe.

Utilizando estratégias de colagem, sobrepondo e estabelecendo trocas dinamizadoras entre os meios, persigo uma imagem dúbia motivada pela



vista da paisagem, uma visão movente que desalinha a cena real. A escolha de um meio para trabalhar a imagem provocativa nem sempre implica o resultado que se poderia esperar, próprio àquela mídia. É preciso estar atento àquele momento em que um desenho pode deixar de existir para funcionar num vídeo; em que um vídeo deixa de ser importante como imagem em movimento para voltar a ser desenho no papel. O desenho perde em materialidade. Videografado, pode ter sua existência dedicada apenas a gerar um último quadro (*frame*) digital que poderá servir de modelo para um novo desenho. A mobilidade constante que uma mídia infere na outra convida-nos a pensar, sempre e de novo, seus limites mais óbvios. Os aparatos e meios utilizados, não se deixam pausar (limitar) por parâmetros claros e excludentes, sendo necessário, até certo ponto, que as relações entre eles se apresentem complicadas e imperfeitas. Em trânsito, numa mobilidade assimétrica de perpassamento, são capazes de produzir uma imagem dinâmica e, ao mesmo tempo, dela ser



Climatografias 11 aquarelas de 10 x 15cm cada, dispostas em área de aproximadamente 40 x 60cm (2012)

parte. Nesse rumo, a natureza móvel das imagens aéreas<sup>15</sup> nos ajuda a entender o mobilismo em nossa própria dinâmica criadora. Seguindo Bachelard em seu pensamento, nos damos conta de que estudar um movimento que promove mudanças requer mesmo uma “aprendizagem de leveza”.<sup>16</sup> “Pela imaginação, abandonamos o curso das coisas. Perceber e imaginar são tão antitéticos quanto presença e ausência. Imaginar é ausentar-se, é lançar-se numa vida nova.”<sup>17</sup>

A série de vídeos mostrada como resultado de ensaios no decorrer do projeto tem acompanhado o desejo de pensar o devir-artista no processo criador através do movimento fluídico entre os meios. É nessa confluência que se procura construir processos de uma mediação que pode estabelecer configurações para um diálogo entre o real e o imaginal fabular.

A motivação para os ensaios imagéticos que acompanham esse trabalho parte de divagações poéticas que sobrevêm enquanto a paisagem ur-

ba é deslocada pelo quadro da câmera. É possível, aí, observar com espanto e tomar como motivo situações em que o espaço do mundo real parece comportar-se de maneira hesitante. Diante dos olhos, como numa colagem que tanto fragmenta quanto dá continuidade, tapumes, *outdoors* ou muros interagem incidentalmente com os arredores, sugerindo situações de justaposição e sobreposição improváveis. Um espaço móvel entrelaçado numa espécie de tricô de tempo. São vislumbres

das incertezas invisíveis entre as coisas do mundo que vêm a configurar-se naquilo que denomino informalmente *scapes*<sup>18</sup> e que os trabalhos em vídeo, desdobrando-se em ensaios subsequentes e antecedentes, tentam recuperar. Posteriormente, o espaço expositivo terá sua participação no desdobramento de um desenho maior que se expande em várias direções, através da instalação de 12 monitores de diferentes tamanhos e disposição irregular. Na proximidade dos quadros ‘sangrados’, a ação nos vídeos dessincronizados favorece a dissolução do foco de atenção.

Essas ideias são realizadas através da produção de pequenos eventos ao longo do percurso linear de uma estrada em que a operação estaria mais sujeita ao acaso, já que o movimento local é mais premente, mais veloz e imprevisível. Como única premeditação incluída no processo, partiu-se da ideia inicial de estender a duração normal de permanência no percurso, fazer do deslocamento em si o objetivo. Sem local definido de

chegada, a ideia era executar algumas ações ao longo de suas bordas, de maneira que qualquer um daqueles pontos de parada no acostamento pudesse tornar-se um lugar especial, um local de trabalho sobre um motivo forjado, nesse caso, a execução de desenhos a aquarela ao ar livre. Para a execução desse projeto, é adotada, em linhas gerais, a seguinte sistemática: a cada uma das 12 paradas, procura-se posicionar, rapidamente, o equipamento mínimo diante de uma cena insípida, sem maior interesse destacável para a execução de um desenho a aquarela, cuja construção é capturada em vídeo. Busca-se, na urgência e imediatismo dessa ação, impedir que o campo perceptivo comande, atue de maneira impositiva, pretendendo permitir que o pensamento imaginal atualize e reconstrua a cena. À cena enquadrada é então acrescentado um retângulo de papel branco que, do ponto de vista do olho da câmera, recortará abruptamente a paisagem, como um muro ou um *outdoor* vazio, sobre o qual o desenho é realizado, mesclando-o com o entorno que recorta, fundido-os aos poucos. A câmera é colocada num tripé, em disposição tal, que a linha do acostamento do lado oposto se mantenha razoavelmente visível no enquadramento. De forma mais singular e seguindo um pensamento-desejo de colagem, esse pequeno retângulo de papel branco, formato A6, é posicionado, preso a outro tripé, de maneira a ocupar, aproximadamente, 40% da área total do quadro. A cada vídeo, o papel é situado num ponto específico, mas procura-se mantê-lo, em relação mais ou menos constante com as lentes da câmera, em afastamento que varia de 60 a 80cm. A atuação física se dá dentro desse espaço, entre o monitor da câmera, pelo qual a ação é acompanhada, e o papel, que é alcançado graças a um pincel acoplado a um cabo extensor. O alongamento do pincel e as proporções reduzidas do papel são elementos intencio-

nalmente propiciadores de um certo descontrole da situação. A distância olho-mão é virtualmente aumentada ainda mais, já que a construção do desenho é conduzida e acompanhada não de forma direta, mas através do pequeno *display* da câmera. Uma presença fantasma na outra extremidade do pincel atua nesse atravessamento entre o real e o imaginal desenhante. Experimenta-se manter, de certo modo, o processo num caminho que escapa à cogitação racional e à memória pessoal. A ausência de motivo maior dificulta e extrapola o racional, o artesanal no desenhar. Procuram-se com esse tipo de sistemática modos de superar hábitos, preconceitos, metaforizações que se interpõem entre a intenção e os devires do trabalho no processo.

Buscando fronteiras como modo de perpassar a passagem e trazendo a noção de motivo como limite, só para rompê-lo, nessas videografias optou-se simplesmente por dar continuidade ao que as bordas do papel cortam na cena, embaralhando esses limites, dissolvendo a paisagem, confundindo o limiar entre enquadramentos, entre coisas de naturezas e tempos distintos. O processo de criação desse trabalho, misto de aquarela-colagem-vídeo, não chega a definir formas nem usa a paisagem como modelo. Traduz-se num relacionamento com o mundo que procura abandonar o senso comum para buscar novas associações em imagens caleidoscópicas. Essa é uma ideia que nos interessa antes de obtermos total domínio de sua forma final. No momento em que se coloca uma ideia poética em andamento, enquanto um desenho-aquarela é executado sob o ponto de vista do olho da câmera, operamos numa plataforma técnica disciplinar que foge ao sistema operacional. Tais recursos e meios fotovideográficos, ainda que tragam associações com a ideia de registro e memória, chegam a mim através de intuições po-

éticas ou técnicas, ou, ainda, tecnopoéticas. O desafio de pensar a incompletude permanente que há no desenhar acaba por transbordar na ideia do desenho num sentido mais amplo, à medida que nos tornamos conscientes do entorno, da dinâmica das coisas que giram em torno daquele que desenha. Meios e técnicas são convocados, então, por um devir-desenho e também um devir-colagem próprios. Tomado como provocação, no sentido de uma evasão poética, o desenho pode vir a ser assumido como exercício de incertezas, como ensaio do erro. Articulando um pensamento sobre como isso se dá, o pensar-desenho é aqui mantido em foco como um modo de realizar poeticamente a dúvida.

## NOTAS

1 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mil platôs*. v.5. Rio de Janeiro: Editora 34. 2008.

2 Disponível em: <http://video.pbs.org/video/1619754531>. Acesso em 4 de março de 2012.

3 Iversen, Margareth. *Chance*. Cambridge: MIT Press. 2010:158.

“More and more clearly, a method of not having and planning the ‘motif’ but evolving it, let it come. ... Now the constant involvement of chance (but still never automatism), which destroy my constructions and inventions and creates new situations.”

4 Idem, ibidem:160.

5 Referência à série de vídeos intitulada Estradas (2012), apresentada como parte do trabalho desenvolvido durante o curso de mestrado.

6 Murad, Carlos Alberto. Linhas estelares e traçados do pensamento criador. *Porto Arte*, Porto Alegre, n.29, nov. 2010.

7 Bachelard, Gaston. *Fragmentos da poética do fogo*, São Paulo: Brasiliense. 1990.

8 Bachelard, Gaston. *O ar e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001:4.

9 Bachelard, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1985.

10 Barthes, Roland. *A câmara clara*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

11 Calvino, Ítalo. *Palomar*. Lisboa: Planeta de Agostini, 2010.

12 Calvino, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Lisboa: Cia. das Letras. 2011:82.

13 Bachelard, 2001, op.cit.:5.

14 Idem, ibidem:10.

15 Idem.

16 Idem.

17 Bachelard, op. cit. 2001:16.

18 Extraída de *landscapes*; a referência ao termo em inglês não se reduz, aqui, à tradução por seu equivalente comumente utilizado em português, ‘paisagem’. Relaciona-se, neste trabalho, com a ideia de ‘escape’, evasão do devaneio criador. Numa apropriação, a ideia de *Scapes*, é utilizada de forma intuitiva, como aquilo que ilumina as ideias criadoras, ‘vocabulo-elemento’ que desestrutura a fixidez de uma forma determinada, rígida ou delimitada, que irrompe através de furos.

**Luciana Maia Coutinho** é mestre em Artes Visuais (Poéticas Interdisciplinares) – PPGAV – EBA/ UFRJ e artista. Este artigo é um resumo da dissertação de mestrado, defendida em 2012, sob orientação do prof. dr. Carlos Alberto Murad.