

AMELIA TOLEDO E GASTON BACHELARD: IMAGINAÇÃO CRIADORA ENTRE O OLHO E A MÃO

Patrícia Ribeiro de Almeida

RESUMO:

O tema central da pesquisa é a participação da imaginação criadora na fundamentação poética da artista Amelia Toledo. A partir do conceito de Imaginação Material, proposto pelo filósofo francês Gaston Bachelard, desejamos relacionar a imaginação à criação artística por meio da relação da artista, com os materiais que dispõe.

Palavras-chave: Amelia Toledo, Gaston Bachelard, Imaginação Material.

ABSTRACT:

The focus of this research is the participation of creative imagination in the poetic grounds of the artist Amelia Toledo. Based on the concept of “Imagination of Matter” proposed by the French philosopher Gaston Bachelard, we wish to relate the imaginative capacity to artistic creation through the artist's relationship with their materials of choice.

Keywords: Amelia Toledo, Gaston Bachelard, Imagination of Matter.

Gaston Bachelard e a imaginação das matérias

Se o depoimento da visão já nos autoriza fazer inúmeros deslocamentos de significados, a experiência tátil, o trato direto com a materialidade daquilo que vemos multiplica tal capacidade em outras tantas possibilidades. Assim também afirma Gaston Bachelard, quando estabelece a existência de duas qualidades da imaginação: a formal e a material.

Para dialogarmos com as obras de Amelia Toledo, nos apoiaremos no modelo tetra-elementar proposto pelo filósofo francês, raiz do conceito de Imaginação Material por ele desenvolvido, que reconhece no fogo, na terra, na água e no ar, as principais fontes poéticas do imaginário comum, que, por sua vez, é capaz de dividir em muitas outras imagens poéticas através das experiências individuais no mundo.

A Imaginação Material, ao contrário da Imaginação Formal, não reduz a matéria a um objeto destinado à visão e nem a submete a simples organizações formais. Tampouco dedica maior atenção ao olho que aos outros órgãos responsáveis pelos sentidos, na medida em que podemos compreender que a imaginação associada às formas se relaciona com a capacidade de reproduzir mentalmente imagens anteriormente vistas.

Acionada pelo embate entre as forças humanas e as forças apresentadas pelos elementos, a Imaginação Material instiga as mãos criadoras a uma investigação profunda das substâncias, materialidades que sustentam e geram as formas que rascunham os contornos das paisagens. Quem é capaz de despertar esta verdadeira ferramenta criativa vai além, ultrapassa a aparência e sai em busca de sua origem. O olho, então, repousa e já não ocupa o posto de órgão receptor e promotor de imagens, pois as que estão ao seu alcance já não se destacam no processo criador.

Para alcançar as imagens materiais é preciso certo esforço. É indispensável romper com o ócio, e se colocar em movimento, em contato. Quem imagina materialmente, como que entediado com a contemplação passiva, parte para outra qualidade de investigação, para uma busca que conhece, que aprende no tempo preciso da experiência. Experiência esta que se revela ativa, uma vez que “a imaginação material provém do intenso comércio de nosso corpo com a corporeidade do mundo”.¹

Segundo Gaston Bachelard, “o objetivo de determinar a substância da imagem poética é a adequação das formas às matérias fundamentais”. Afirmção que aponta para a relação dialógica existente entre as duas instâncias, forma e matéria, que são reconhecidas como verdadeiros alicerces da capacidade criadora.² Bachelard ainda denuncia que “muitas imagens esboçadas não podem viver porque são meros jogos formais, porque não estão realmente adaptadas à matéria que devem ornamentar”.³

Nos processos criativos em arte, a Imaginação Formal se dedica às relações visuais de organização, enquanto a Imaginação Material promove as combinações, os encontros, as misturas.⁴ Alguns procedimentos criativos podem privilegiar as relações formais em nome da composição visual desejada. Bachelard sugere que a

imaginação formal e a imaginação material devam permanecer e trabalhar sempre unidas.

Bachelard concordaria com Ostrower quando esta afirma que “o homem elabora seu potencial criador através do trabalho”⁵, e ainda quando nos atenta para a ocorrência de uma desvalorização da noção de trabalho no universo artístico:

Em nossa época, é bastante difundido este pensamento: arte sim, arte como obra de circunstância e de gosto, mas não arte como engajamento de trabalho. Entretanto, a atividade artística é considerada uma atividade sobretudo criativa, ou seja, a noção de criatividade é desligada da ideia de trabalho, o criativo tornando-se criativo justamente por ser livre, solto e isento de compromissos de trabalho. Na lógica de tal pensamento, porém, o fazer que não fosse ‘livre’ careceria de criatividade, passaria a ser um fazer não-criativo. O trabalho em si seria não-criador⁶.

No terreno bachelardiano, onde a Imaginação Material opera, o trabalho se faz essencial, sobretudo na relação que existe entre o artista e todo o vasto campo de escolhas. Apenas pesquisando profundamente o material, corpo a corpo, o artista descobre os desafios criativos que ele pode propor. No fazer, outros desejos, ocultos até então, nos são revelados. Outros desejos do artista, outros desejos da matéria. Pelo trabalho, pela ação e estudo do artista sobre suas escolhas materiais, ele as re-descobre na medida em que também tem a chance de re-descobrir, de reconhecer e reinventar seus próprios devaneios e vontades. É pelo trabalho que o artista tem a chance de reconhecer as possibilidades poéticas de cada elemento.

O gênio obstinado da pedra desafia o escultor a encontrar seu caráter de maior leveza, sua porção aérea que só através do trabalho de esculpir o artista alcança. Expondo seus espaços negativos, o artista revela a leveza possível em toda matéria, ainda que o olho seja capaz de nos jurar pesada e inerte. Bachelard provavelmente nos diria que o homem que ouve as afrontas da rocha, há muito já sonhava essa resistência, o desejo de duelo com a matéria enrijecida provavelmente já alimentava sua poética desde o início de sua formação. Assim como aquele que um dia se torna um bom ceramista há muito já ouvia a canção da terra que a água acompanha. Quando finalmente as encontra, tudo o que tem de fazer é continuar cantando e, então, seu corpo e suas mãos finalmente começarão a dança no barro. É imprescindível que o artista ouça e interrogue seu material para então conhecê-lo da forma mais profunda, já que, como afirma Ostrower, “só na medida em que o homem

admita e respeite os determinantes da matéria com que lida como a essência de um ser, poderá o seu espírito criar asas e levantar vôo, indagar o desconhecido”.⁷

Amelia Toledo e a poesia extraída dos materiais

Segundo Belluzzo, “a obra de Amelia Toledo, ao ir além da extensão do olhar, cria oportunidade para a imaginação do invisível”.⁸ Como vimos no início deste artigo, quando desejamos ir além do que o olho alcança, nosso corpo se sensibiliza e se aciona para auxiliar no processo criativo. A partir de então, como uma ilha que se mantivera, até então, submersa, o imaginário vem à tona, promovendo a concepção da novidade.

Amelia Toledo é uma artista que parece reconhecer a contribuição poética dos materiais em seu processo criativo. Ao longo de mais de cinquenta anos de produção, a artista explorou diversas linguagens e materiais. Das chapas de metal às bolhas de sabão, das conchas do mar às verdadeiras cordilheiras que suas obras com as pedras nos fazem lembrar. Seus objetos e instalações resultam de uma imensa afinidade e liberdade com os elementos que seleciona e apontam para um caminho de verdadeira investigação de cada um deles. Por este motivo, observamos em suas obras a relação dinâmica existente entre as matérias utilizadas e as formas que assumem.

Apresentaremos algumas obras que nos oferecem condições promissoras para a análise e identificação do trabalho da imaginação, que é capaz de aliar os depoimentos do olhar às imagens poéticas que as matérias fornecem. Vale lembrar que esta é uma pequena seleção sobre uma carreira que já ultrapassa cinquenta anos de produção e que, ao longo de todo este período e ainda nos dias de hoje, lança mão de diversas linguagens e materiais, com o intuito de investigar a poesia contida nos fenômenos da Natureza.

“Fiapeirinha” é a conclusão do mais puro diálogo entre o gesto e o material. Uma quantidade de finos fios de juta é colocada na palma de uma das mãos. Com a outra sobre a primeira, a artista realiza movimentos circulares como quem modela docinhos para depois enfeitá-los com confeitos. Pela ação das mãos em concha, que dançam em sincronia, nasce “a versão miniaturizada e suave do mundo”.⁹ O

pequeno novelo de juta recebe sopros de pigmento azul, que lhe dão o tom, assim como um pouco de cola para que este não se desfaça facilmente.

Bachelard concordaria em afirmar que é através da manipulação que aprendemos a investigar a fundo os desejos mais íntimos da matéria. Através do trabalho das mãos, somos capazes de, não apenas lhe impor formas pré-concebidas pela mente, como provavelmente atuaria o indivíduo que se preocupa simplesmente em dar voz à causa formal, mas temos a generosa chance de permitir que a matéria se apresente, e que também possa contribuir para a evolução de um processo que se encerrará na forma final. Esta, por sua vez, não será prejudicada por nenhuma carência poética, pois será fruto da união entre opostos complementares perfeitos: uma imaginação que trabalha nas profundezas e outra que atua nas superfícies.



Fiapeirinha ou homenagem a Beuys, 1993

Farias nos apresenta “Fiapeirinha” como o resultado de uma pesquisa da artista em que ela atenta “para a natureza e a importância do material, ao mesmo tempo em que sublinha o lugar do gesto no resultado”.¹⁰

O autor nos descreve, ainda, a maneira como Amelia manipula a juta “desfazendo pelos dedos os fios grossos e retorcidos da fibra, e fazendo deles pequeninos fios soltos e embarçados”.¹¹ Ou seja, a artista primeiro pesquisa as possibilidades da matéria até quase lhe devolver sua condição mais primitiva de erva lenhosa. Posteriormente, “Fiapeirinha” vai surgindo em meio ao compromisso que se firma entre esta condição primeira da juta, que muito revela sobre sua essência, e o

movimento circular das mãos. Movimento que, de maneira nenhuma, subjuga a matéria, mas que compõe com ela nos instantes da criação.

Focillon, em seu artigo denominado “Elogio à mão”, concordando com Bachelard, destaca a importância da relação dinâmica entre o tato e o trabalho das mãos para o desenvolvimento e ampliação do imaginário humano:

O gesto que cria exerce uma ação contínua sobre a vida interior. A mão arranca o tato de sua passividade receptiva, ela o organiza para a experiência e para a ação. Ela ensina o homem a se apropriar da extensão, do peso, da densidade, do corpo. Criando um universo original, deixa em todo ele a sua marca. Mede forças com a matéria, que transforma, e com a forma, que transfigura. Educadora do homem, ela o multiplica no espaço e no tempo.¹²

O título do trabalho “Parque das Cores do Escuro”, já nos conduz a uma reflexão inicial sobre a nossa experiência com as tonalidades que tingem o mundo, afinal, a visão, sentido responsável pela captação delas, se torna ineficiente quando estamos em um ambiente carente de luz.

Sabemos, também que, em todo o indivíduo que, por qualquer motivo, o sentido falhe, seu corpo, espontaneamente, potencializa seus outros veículos de mediação com o mundo. No “Parque das Cores do Escuro”, Amelia Toledo exercita sua imaginação de modo a encontrar nova maneira de elaborar as cores na ausência de luz.

As pedras são geradas por diversos acontecimentos do cosmos: movimentos da Terra, quando o Universo se espreguiça para se acomodar em nova posição, formações vulcânicas, cristalizações de composições líquidas, quando as águas se enrijecem para sempre, entre outros processos de sedimentação. A composição química dos minerais determina a extensão do raio luminoso que eles são capazes de absorver, para que, então, as pedras possam nos devolver sua coloração correspondente.

Eis que Amelia Toledo se põe a imaginar: como seria trabalhar com as cores, se estas não pudessem mais correr em direção ao velho par, ao lugar onde sempre foram bem-recebidas? Prontamente, seu corpo reage, ofertando às bem-vindas cores nova morada corpórea. A artista tateia o corpo do mundo e encontra nele uma

solução. Pois, no avesso da Terra, no interior do Universo, ela se depara com verdadeiros berços de cor.

Cores ainda sonolentas que, como num parto, são despertadas para a vida luminosa da superfície, onde reluzem histórias de um outro tempo, do tempo de todo o Universo. As pedras do “Parque das Cores” descrevem suas antigas moradas ocultas aos que vão ter com elas. Da mesma maneira, a artista também se apropria das pedras para contar suas histórias.

Ao se referir a este trabalho, Farias nos indica a presença do imaginário da artista, como também a possível atuação da imaginação dos transeuntes que se deparam com ela:

Bichos, arquitetura e nuvens: as pedras retiradas de seu sono subterrâneo revelam-se matéria dúctil e possibilitam a materialização da imaginação do artista e o devaneio daqueles que nos dias de lazer se deslocam para a praça para descansar e se esquecer da pesada faina cotidiana.¹³

As cores materiais, que nascem nas profundezas, interagem conosco através do tato que, por sua vez, tenta desvendar toda aquela austeridade tão branda. Comunicam-se com nosso corpo através da baixa temperatura típica de quem viveu milênios sem receber o calor da luz, que nos surpreende o toque.

Ainda segundo Farias, Amelia interfere minimamente nos blocos, sem alterar sua aparência de origem, na medida em que esta interferência também colabora para o movimento da imaginação:

São apenas polidas de modo a revelar seus desenhos internos, os veios delicados que denunciam sua vida longa, além de terem desbastadas suas eventuais camadas de oxidação, que também impedem que a luz se insinue por suas entranhas, trazendo-as para perto do olho de quem as contempla.¹⁴

Em trabalhos como o “Parque das Cores”, a imaginação da artista recorre a condições geológicas. Através de seus registros alusivos ao tempo e ao espaço do Universo, convida a população a uma experiência imaginativa no espaço público:

Visitar este pequeno parque é o mesmo que se distanciar do mundo cá fora. Eclipsa-se o ruído circundante, e quando se vê, esta se tocando o corpo da pedra, testando sua dureza, atentando para o contraste entre ela e sua aparência de água congelada, auscultando seu interior, como se, enlevado, o olhar fosse convidado a se perder em suas profundezas.¹⁵

Amelia Toledo apresenta pedras como objetos artísticos, “os materiais abandonam o mundo cego da Natureza para ingressar no das obras, isto é, no mundo das significações”.¹⁶ Desta maneira, ao mesmo tempo em que as rochas recuperam seu valor poético, atribuem o mesmo valor à Natureza.



O Parque das Cores do Escuro, 2002, Parque do Ibirapuera, São Paulo

Das quatro principais representantes da materialidade natural¹⁷, podemos dizer que a água é uma das mais generosas. Por nossa própria experiência cotidiana com ela, somos testemunhas da facilidade com que a água recebe em si boa parte de outras essências, líquidas ou não. Facilidade com a qual também compreendemos tal receptividade do material no âmbito da imaginação, pois, como escreveu Bachelard, “para o devaneio materializante, todos os líquidos são águas, tudo o que escoia é água, a água é o único elemento líquido”.¹⁸ Este também deve ser o motivo, como afirma o filósofo, pelo qual uma cena em que dois líquidos se encontram e não se misturam, tanto nos inquieta e nos causa curiosidade¹⁹.

“A Onda ou a Piscina Refrescante pode ser um Abismo”, é um cilindro plástico de PVC transparente que abriga em seu interior a mistura heterogênea da água e do óleo. A combinação bifásica é acentuada por duas cores diferentes. Mais uma vez, Amelia Toledo explora o comportamento do material não apenas para o resultado da composição visual de seu trabalho, mas, principalmente, para extrair dele uma imagem poética. Um bom exemplo da harmoniosa união entre “as condições do devaneio e as condições do pensamento”.²⁰

No caso da “Onda”, a poesia nasce com um duplo sentido. Em repouso, presenciamos a pacífica convivência de estados, que se dividem em dois espaços

luminosos, tal como podemos, de maneira pacata, observar da areia a linha que divide o céu do mar. Porém, ao mínimo toque, à mais sutil manipulação, as substâncias se agitam como se, de repente, se revoltassem uma contra a outra. O mar golpeia o firmamento em ondas furiosas. Com nossas próprias mãos, somos capazes de despertar a rebeldia das águas.



A Onda ou A Piscina refrescante pode ser um abismo, 1969



Sete ondas, uma escultura planetária, 1993, Parque do Ibirapuera, São Paulo

Na obra intitulada “Sete Ondas”, os reflexos e a maleabilidade das chapas metálicas fomentam seu desejo de envolver toda a circunferência do Planeta com um enorme diadema resplandecente. “É um desses projetos de amplitude cósmica, que transitam entre a matéria e o sonho, entre o visível e invisível”.²¹

O aço inox é uma liga metálica das mais resistentes, carrega em seus músculos a rigidez obstinada da maior parte da família dos metais. Como todos os seus parentes austeros, ainda na esteira de Bachelard, o aço, “à primeira impressão[...]

parece materializar uma recusa [...] Em sua essência [...] o metal ‘fecha a cara’.²² No entanto, a dupla formada pelo ferro e cromo não resiste e, literalmente, se curva diante das solicitações da imaginação de Amelia Toledo. Segundo Beluzzo, “a forma nasce de gestos claros que rivalizam com materiais resistentes, quando Amelia manipula a força de uma chapa até descobrir uma curva natural do plano ondulado sobre o chão”.²³

Ao longo de muitos anos, a artista já pesquisava as possibilidades dos metais em experiências de diversas ordens e talvez, quem sabe, possamos dizer que nesse convívio aprendeu a ouvir um de seus anseios mais íntimos: o de ganhar o mundo em ondulações de energia, como aquelas que, muitas vezes, os metais transportam nas correntes elétricas. O sonho de caminhar pelos atalhos do ar como fazem o som e a luminosidade que se repartem quando encontram seu corpo polido. Farias vai ainda adiante, apontando o devaneio em conjunto da artista com a matéria:

As ondas fabricadas pela artista, estrategicamente fincadas no chão uma em sucessão à outra, como uma cascata de som e de luzes, se propagarão pelo espaço em zigue-zague, entre terra e ar, como a alinhar, religar a porção material do Planeta, dura e telúrica, à sua dimensão leve e inconsútil. A obra, corpo a um só tempo sonoro e luminoso, emana do chão ou do ar, não se sabe.²⁴

Por meio de seus processos criativos, que envolvem menos elaborações formais do que apropriações que evidenciam a espontaneidade dos fenômenos presentes na Natureza, Amelia Toledo dá voz aos devaneios das matérias. Destaca os aspectos poéticos que transparecem através de seus comportamentos, suas reações e propriedades, na medida em que também anuncia ao mundo as imagens que ela mesma cria sobre essas materialidades. Devaneios produzidos por sua imaginação que parece funcionar diretamente aliada à sua experiência com o mundo material.

Considerações Finais

Com o intuito de investigar a atuação da imaginação na criação artística, partimos das contribuições de Bachelard sobre a imaginação das matérias.

O conceito de Imaginação Material nos aponta possibilidades criativas que só alcançamos quando, concordando com ele, desconfiarmos da exacerbada importância da visão. Ou seja, quando não privilegiamos este sentido que, por fim, nos mantém distanciados das estruturas e da intimidade das coisas.

Vimos que, segundo Bachelard, só “sonhamos materialmente” quando nos dispomos a uma relação que vá além de uma postura passiva diante do mundo concreto. Que envolva os resultados de uma experiência física e direta com as matérias do espaço onde habitamos para obtermos dados fundamentais para a concepção das imagens poéticas novas. Imagens poéticas que alimentam o espírito e povoam o universo artístico.

Na medida em que pudemos acolher as proposições bachelardianas, observamos que a materialidade e as substâncias presentes no Universo influenciam a movimentação do imaginário e se manifestam àqueles que pretendem investigá-las, através da arte, como “uma realidade poética direta” e não apenas como uma simples metáfora ou condensação de significados²⁵.

Ou seja, as características apresentadas pelas substâncias e ocorrências do mundo real são fontes de imagens poéticas imediatas por aquilo que, concretamente, podem propor.

Desta maneira, nos aproximamos de Amelia Toledo e de uma poética que, conduzida pelos fenômenos da Natureza, “deixa-se afetar pelos efeitos da matéria”.²⁶

Assim como Bachelard protestava contra o vício do olho, a poética de Amelia Toledo jamais esteve pautada na experiência exclusivamente visual. Ao contrário disso, suas obras surgem de uma intensa pesquisa dedicada às cores e matérias naturais ou artificiais, de seu diálogo vivo e contínuo com a materialidade do Universo, mediado por sua imaginação criadora que, por sua vez, não admite trabalhar em outro terreno que não seja o da absoluta liberdade. Liberdade que implica em mil e um procedimentos e as mais diversas proposições da artista.

Nossa intenção de propor um diálogo entre a poética da artista e o conceito bachelardiano de Imaginação Material não esteve pautada apenas no fato da referida artista acolher e expor os elementos naturais como a água, as conchas e pedras em suas obras.

A principal ponte que pudemos erguer entre estes dois universos está no fato de Amelia nos proporcionar “o melhor estilo bachelardiano de imaginar” na medida em

que, através de suas obras, convida o espectador a experiências que acendem-lhe os sentidos e que assim, também o coloca em contato direto com a “imaginação dos materiais” que compõem seus trabalhos.

Segundo Pompéia, “quando o artista se coloca diante de seu material, não está se pondo frente a objetos que ele vai utilizar para edificar uma mensagem, mas se coloca fisicamente diante de um mistério”.²⁷ Mistérios que, segundo o autor, só são revelados pelo próprio material, quando o artista não se antecipa, imprimindo-lhe suas respostas provisórias. É desta maneira que Amelia Toledo parece posicionar-se diante de suas obras. Perguntando às conchas, às pedras, à água, ao aço e a todos os outros elementos que puderem lhe falar, a artista investiga os mistérios das coisas e descobre os ritmos da vida.

¹ PESSANHA, José Américo Motta. “Bachelard e Monet: o olho e a mão”. In: O Olhar, p.154.

² “Acreditamos, pois, que uma doutrina filosófica da imaginação deve antes de tudo estudar as relações da causalidade material com a causalidade formal. Esse problema se coloca tanto para o poeta como para o escultor. As imagens poéticas tem, também elas, uma matéria”. BACHELARD, Gaston. A Água e os Sonhos. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.3.

³ Idem. Ibid. loc. cit.

⁴ “A imaginação formal tem necessidade da idéia de composição. A imaginação material tem necessidade da idéia de combinação” Idem.Ibid.,p 97.

⁵ OSTROWER, Fayga. Criatividade e Processos de Criação.Petrópolis: Vozes, 1986, p.31.

⁶ Idem. Ibid. loc. cit.

⁷ Idem. Ibid. p.32.

⁸ BELLUZZO, Ana Maria. Folder da exposição “Caminhos para olhar”.MASP, abertura em 8 de junho de 1993.

⁹ FARIAS, Agnaldo. Amelia Toledo: as naturezas do artifício. São Paulo: W11, 2004, p. 210.

¹⁰ Idem. Ibid. loc. cit.

¹¹ Idem. Ibid. loc. cit.

¹² FOCILLON, Henri. A vida das formas, Rio de Janeiro: Zahar, 1983. p.156.

¹³ FARIAS, Agnaldo. Amelia Toledo: as naturezas do artifício. São Paulo: W11, 2004, p.30.

¹⁴ Idem. Ibid. p 29.

¹⁵ Idem. Ibid. loc. cit.

¹⁶ PAZ, Octavio. O Arco e a Lira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.24.

¹⁷ Entendemos, através do estudo tetra-elementar proposto por Bachelard que o fogo, a terra, a água e o ar são as quatro raízes materiais.

-
- ¹⁸ BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p. 98.
- ¹⁹ Idem. Ibid. p. 97.
- ²⁰ Idem. Ibid. p. 99.
- ²¹ FARIAS, Agnaldo. *Amelia Toledo: as naturezas do artifício*. São Paulo: W11, 2004, p.138.
- ²² BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001, p.191.
- ²³ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Entre, a obra está aberta*. São Paulo: SESI, 1999. p.101.
- ²⁴ FARIAS, Agnaldo. *Amelia Toledo: as naturezas do artifício*. São Paulo: W11, 2004, p.138.
- ²⁵ BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002, p.17.
- ²⁶ BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Entre, a obra está aberta*. São Paulo: SESI, 1999. p.7.
- ²⁷ POMPÉIA, João Augusto. *Arte e Existência*. Texto editado a partir da gravação da palestra proferida na Programação Paralela, realizada em outubro de 1992.

Referências

- BACHELARD, Gaston. *O Direito de Sonhar*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1991.
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A Água e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios da Vontade*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. *Entre, a obra está aberta*. São Paulo: SESI, 1999.
- BARBOSA, Eliana e BULCÃO, Marly. *Bachelard: Pedagogia da razão, Pedagogia da Imaginação*. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.
- FARIAS, Agnaldo. *Amelia Toledo: as naturezas do artifício*. São Paulo: W11, 2004.
- FOCILLON, Henri. *A Vida das Formas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.
- FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, Dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1986.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

Patrícia Ribeiro de Almeida

Licenciada em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Atualmente, conclui especialização no curso de Semiótica Psicanalítica, Clínica da Cultura na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo com uma pesquisa sobre as conseqüências psíquicas da recepção do corpo como objeto artístico.