

ROBERTO BERTON DE ÂNGELO

DA GÊNESE ARTÍSTICA:
UM ESTUDO DO PROCESSO CRIADOR EM FOTOGRAFIA

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

1994



minúsculo
ROBERTO BERTON DE [ÂNGELO K/43

DA GÊNESE ARTÍSTICA:

UM ESTUDO DO PROCESSO CRIADOR EM FOTOGRAFIA.

Este exemplar corresponde à redação final de Tese defendida por Roberto Berton De Ângelo, e aprovada pela Comissão Julgadora,

Data:

Assinatura

02 maio de 1994
[Assinatura]

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

1994

Tese apresentada como exigência
parcial para obtenção do Título de
Doutor em Educação, na Área de
Psicologia Educacional da Faculdade
de Educação da Universidade Estadual
de Campinas, sob a orientação do
Prof. Dr. Angel Pino [Sargado.]

COMISSÃO JULGADORA

Augustina Maria de
Regina P. Müller
Marília de Lucena
Teresa Ilse de
Ribeiro

Aos artistas do espetáculo,
que, com a magia de sua arte,
inspiraram a criação
artística desta obra.

Aos mestres de arte e educação,
que, com seus conhecimentos,
contribuíram para esta realização.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Angel Pino Sirgado, o meu agradecimento especial, pela oportunidade de realização e orientação deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Marcius César Soares Freire e Prof. Dr. Eusébio Lobo da Silva, pelo incentivo na consecução do mesmo.

Aos professores de Pós-Graduação da Faculdade de Educação e do Departamento de Multimeios da Universidade Estadual de Campinas e aos professores do Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, pela formação acadêmica.

Aos colegas do Departamento de Artes Corporais do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, pela difícil missão de propagar a arte da dança.

A todos dançarinos que, emprestando seus corpos, possibilitaram a captação do trabalho fotográfico.

RESUMO

Trata-se de um estudo da criatividade artística em fotografia de dança através da descrição, análise e reflexão sobre as fases de seu processo. O estudo da criação da imagem visual da fotografia-arte, forma polissêmica de expressão, visa esclarecer o seu modo de criação. O método é microgenético, estudando-se a gênese de seu processo, num recorte definindo a produção do autor.

O "corpus" da pesquisa foi formado pelo conhecimento adquirido através da experiência em fotografia de dança, realizada em teatro. Na análise deste processo são dectadas certas características específicas desta atividade artística, que se divide em três fases; contemplação, composição e análise estética.

A produção fotográfica apresentada, obtida a partir de espetáculos de dança, possui uma linguagem estética caracterizada por formas e conteúdos. Cada obra é analisada a partir de sua dinâmica, criada por suas linhas, movimentos e ritmos.

INDICE

| | |
|--|--------|
| INTRODUÇÃO | p. 01 |
| CAPÍTULO I - O MOVIMENTO SUSPENSO | p. 10 |
| CAPÍTULO II - O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM FOTOGRAFIA DE DANÇA | |
| As Fases do Processo: | |
| 1 - <u>Contemplação estética do Espetáculo</u> | |
| Contemplação e Inspiração | p. 24 |
| Museu Imaginário e Rhythmos | p. 32 |
| 2 - <u>Composição Fotográfica</u> | |
| Fatores Intervenientes | p. 47 |
| O Ato Fotográfico | p. 52 |
| 3 - <u>Análise Estética</u> | P. 57 |
| Componentes Estéticos | p. 62 |
| A Linha | p. 62 |
| Movimento e Ritmo | p. 68 |
| CAPÍTULO III - A OBRA FOTOGRAFICA E SUA DINÂMICA | p. 75 |
| CONCLUSÃO | p. 174 |
| BIBLIOGRAFIA | p. 181 |

INTRODUÇÃO

O estudo da criação artística, devido à sua intrigante natureza, tem exercido, através dos tempos, forte atração por parte de artistas, filósofos e cientistas, que têm aprofundado reflexões e conhecimentos no intuito de uma melhor compreensão do fenômeno. Os muitos escritos sobre arte, escolas e movimentos artísticos, procuram, geralmente, explicar a natureza da arte, desenvolvendo temas com múltiplos enfoques estéticos, históricos e filosóficos. Entretanto, estes estudos e análises estéticas são feitas, na grande maioria das vezes, em relação à obra de arte, enquanto produto acabado, sendo estudada mais aprofundadamente a sua condição de provocar e afetar o observador.

Por outro lado, pouco podemos encontrar a respeito do processo criador em fotografia, ou seja, o caminho percorrido pelo artista na produção de seu objeto artístico, na realização de sua obra. Este trabalho norteia-se nesta direção e tem como objetivo principal o estudo do processo de criação artística em fotografia, através da descrição e análise de suas fases.

Contando com o auxílio da produção fotográfica do

autor, nosso alvo é apresentar, explicar e refletir sobre cada fase deste processo de criação, levando-se em conta a premissa de que a criação artística em fotografia inicia-se quando o fotógrafo tem sua câmara fotográfica como um prolongamento de si ou continuação de seu corpo.

O estudo da criatividade artística em fotografia adveio da necessidade de uma profunda reflexão do autor sobre a arte que tornou-se parte integrante de sua vida. A pesquisa expõe suas convicções sobre a questão da criação fotográfica em dança, procurando expressar sua compreensão e seu posicionamento pessoal sobre os princípios fundamentais desta arte.

Neste estudo, o autor submete-se a uma dupla leitura de si mesmo e de seu fazer artístico. Uma primeira leitura, inconsciente, baseada nos sinais e indícios involuntários, atos fotográficos espontâneos, que se inscrevem em sua vida inconsciente. Mergulhando em seu processo de criação, procura desvendar seu fazer artístico e decifrar a obra, trazendo para a consciência a significação de cada linha e forma captadas num ato que poderíamos chamar instintivo, porém, ao mesmo tempo, mesclado de intenção.

Uma segunda leitura, objetiva, clara, apoiada em suas idéias conscientes, frutos de seu aprendizado e experiência

pessoal em fotografia, de reflexão e questionamento sobre a praxis artística. Na leitura consciente, busca estudar os fins objetivos de sua proposta estética e analisar os resultados de sua obra.

O artista, no ato fotográfico, transpõe os caracteres do seu mais íntimo ser e, desapercibido no momento em que os manifesta, encontra-se ao mesmo tempo oculto, porém presente. Assim, a obra fotográfica, como um texto, revela o caráter de seu autor, simultaneamente pela forma, que basta sentir, contemplar, e pelo conteúdo, que é preciso interpretar, compreender.

A criação fotográfica, como toda criação artística, é fruto de lenta elaboração, que passa pela cultivo do olhar e da sensibilidade. A fotografia fornece-nos uma imagem que permanece inscrita e inseparável, tornando-se o rastro imobilizado de um ato criador, com uma evidência sem igual nas outras artes.

O "corpus" da pesquisa foi formado pelo conhecimento advindo através da experiência pessoal em fotografia de dança realizada em palco de teatro. Vamos nos deter no estudo deste tipo particular de fotografia, uma arte que tem por objeto estético uma outra arte, a dança. Numa tentativa de refletir e levantar questões pertinentes sobre a natureza desse fenômeno

artístico, procuramos levantar alguns principais fatores que diferenciam a arte fotográfica de outras artes.

O ponto de partida deste estudo foi a tentativa de transformar a singularidade da experiência pessoal em objeto de estudo formal. Para tal, cabia investigar o conhecimento adquirido pelo meu corpo, quando em atividade de criação fotográfica, transformá-lo em material passível de análise e formular, a partir do particular, algumas premissas que permitissem avançar o estudo da criatividade artística.

Na análise desse processo, procuramos detectar a existência de certas características específicas e exclusivas desse tipo de criação, numa tentativa de tradução da práxis artística para a linguagem verbal. Revelar o processo pelo qual passa, subjetivamente, o artista em seu trabalho de criação e captar as forças que o norteiam em seu fazer artístico, torna-se nossa tarefa.

Partimos da idéia de que o artista, ao revelar sua experiência artística, pode relatar de maneira mais original e verdadeira seu processo criador, que o estudioso que realiza suas observações à distância, inferindo ou imaginando as situações de criação. Pretendemos buscar compreender a operação artística, o caminho percorrido pelo artista na realização de

sua obra, procurando respostas a respeito das questões: o que é, como ocorre e como se consuma o processo de criação artística em fotografia de dança.

A fotografia de dança é movida por uma força interior que se concentra na imagem cênica, imagem que chega ao público na forma de sentimento, gerando energia e tensão e alterando o estado emocional do espectador. Seu processo, para um melhor entendimento, será, numa exposição didática, dividido em três fases principais, a contemplação, a composição e a análise estética.

"Arte é contemplação", diz-nos Rodin. No nosso caso, a contemplação estética do espetáculo inicia o processo criativo. O fotógrafo, desempenhando dupla função, de espectador e criador, neste momento, envolve-se emocionalmente com o espetáculo. Solicitado pelos elementos estéticos do espetáculo de dança, serve-se desta como sua fonte de inspiração, buscando, a partir de seu envolvimento com a obra, elementos significativos e de expressão para a sua obra.

O espetáculo de dança, abordado como objeto de contemplação, serve-lhe como fonte de inspiração e de produção de seu material expressivo. O estado contemplativo, ao mesmo tempo que permite ao artista libertar sua mente da vida

cotidiana, libera-o para um mergulho na infinidade de formas e conteúdos do espetáculo para, dali, retirá-las em sua obra.

Com o dom de penetrar no mundo emocional do espetáculo, o artista capta a poesia de cada personagem para transformá-la em símbolos. É a fase da composição estética, que concretiza-se no ato fotográfico e caracteriza-se pela ação do artista na escolha e apreensão de seu material expressivo. É o primeiro momento de decisão. Numa atividade quase sempre ágil e vigorosa, o artista aciona seu equipamento, selecionando e captando as melhores imagens, segundo sua concepção estética.

Durante a composição, sob tensão constante, o artista realiza a produção total daquela obra, a cobertura fotográfica. Em alto nível de ansiedade e de prazer de realização, são captadas, em grande número, as imagens advindas das posturas, gestos e movimentos dos dançarinos.

As personagens devem comover pela forte dramaticidade e encantamento, para que a paixão do espetáculo manifeste-se de modo vivo e intenso. Comparando esta fase ao esboço da pintura, onde o artista, produz um grande número de rascunhos, aqui o fotógrafo, perseguindo a sua forma ideal, dá asas à sua produção, deixando correr livre e solto o filme, em sua câmara, para que as imagens surjam em variedade e de maneira espontânea.

Num terceiro momento, a poesia e a magia da dança deverão ser revelados sobre o papel fotográfico. Ainda como um espectador mais ativo, o artista participa de um processo de descoberta de "pedras preciosas", garimpando e lapidando as de maior qualidade. Transcorre-se, agora, a análise estética do material colhido e torna-se possível verificar os resultados do trabalho. É o segundo momento de escolha. O artista procede à análise estética de cada fotografia, estudando seus elementos de composição, suas linhas, formas, movimentos e ritmos, enfim, seus elementos estéticos.

Algumas fotografias possuem uma qualidade maior, uma certa magia, com um poder de sedução e encantamento. Estas, que melhor condizem com a sua linguagem e concepção artística, são selecionadas, podendo sofrer um tratamento individualizado, com a utilização de recursos técnicos de laboratório (recorte, retoque, banhos, etc.)

Como um todo, este processo de criação, transcorre numa velocidade lenta. Os resultados manifestam-se satisfatórios à medida que o artista, obedecendo ao impulso interior, intensifica sua paixão pelo espetáculo. Embora dependa, para a realização de sua obra, da "mise en scène" dos dançarinos, da estrutura formada pela posição destes entre si e em relação ao

cenário, o artista encontra inúmeras possibilidades de arranjos corporais e espaciais no espetáculo. A "mise en scène", através da beleza de suas ações e movimentos, fornece as imagens artísticas que são transformadas em signos, pelas mãos do artista e seu aparato.

O espetáculo de dança cria, em geral, uma atmosfera de irrealidade ou sonho. O fotógrafo, sentindo e pensando por imagens, consegue decompor o espetáculo ao prisma de sua percepção e concepção estética. Usando de técnica pessoal, procura filtrar dessa irrealidade as imagens que o fascinam pela sua harmonia de formas, sentimentos e idéias.

Este estudo do processo de produção fotográfica em dança, a nível de seu autor, levando-se em conta seu "modus fabricandi", pretende trazer à luz da reflexão um assunto novo ou até mesmo inédito nesta área de criatividade. Poderá contribuir ao estudo da criatividade artística ressaltando-se a importância da arte fotográfica como uma forma de criação não devidamente inserida na problemática estética atual. Procuramos destacar o lugar da arte fotográfica dentro do contexto das artes, seu status e importância como meio de expressão artística e fomentar seu diálogo com as outras artes.

Tentando possibilitar ao leitor uma razoável

compreensão do processo de criação fotográfica, este estudo poderá contribuir na preparação de professores envolvidos na questão da criação artística, fornecendo subsídios para um aprofundamento de conhecimentos nesta área. O estudante de arte, por sua vez, poderá encontrar neste estudo alguns fundamentos importantes para a sua formação, assim como ricas informações, que permitirão uma maior compreensão da mente criadora e do processo de criação em arte fotográfica.

A arte fotográfica, um meio de assimilação do mundo através da dança, constitui-se num modo de conquistar o real e o irreal, o concreto e a fantasia. Expressando-se através de uma metalinguagem, fornece uma imagem que se materializa numa unidade onde encontram-se presentes e em interação elementos múltiplos e polissêmicos. Cada fotografia surge, assim, como uma descoberta, uma revelação surgida num momento efêmero e mágico, na ânsia de se atingir a forma ideal.

CAPÍTULO I :

O MOVIMENTO SUSPENSO

"Em certos estados de alma quase sobrenaturais,
a profundidade da vida revela-se por inteiro no espetáculo,
por mais comum que seja, que se tem sob os olhos.
Ele se transforma em seu símbolo."

Baudelaire

(Journaux Intimes, p. 29)

O movimento suspenso

A fotografia possui a especial capacidade de reproduzir ao infinito um acontecimento único. A dança, enquanto espetáculo, possui essa característica de unicidade, de ocorrer de uma mesma forma apenas uma vez, no tempo e no espaço. A fotografia de dança, por sua vez, vai registrar de maneira única um acontecimento único, e, para tal, deverá recortar o melhor momento, o momento decisivo.

A fotografia de dança repete mecanicamente o que não poderá repetir-se existencialmente. Barthes, a respeito da fotografia, considera-a "o Particular absoluto, a Contingência soberana, a Ocasião, o Encontro, o Real, em sua expressão infatigável"¹. Maurice Béjart, por sua vez, considera que "a dança nasce dessa necessidade de dizer o indizível, de conhecer o desconhecido, de estar em relação com o outro".²

Agrupando as considerações de Barthes a respeito da fotografia com a de Béjart acerca da dança, podemos dizer que a fotografia de dança caracteriza-se por ser uma Ocasião de dizer o indizível, de ser um Encontro com o desconhecido. Aprisionando a luz sobre o papel, captando as relações do claro-escuro e abrindo novas perspectivas, a fotografia oferece ao espetáculo sua imagem, com um outro olhar. Ela consegue dar ao homem "o poder de aperceber-se, com outros olhos, do seu ambiente e da sua existência."³

Adotamos a linguagem barthesiana onde Operator é o fotógrafo, Spectator, o espectador da fotografia e Spectrum, o fotografado, o referente, o que mantém uma relação com o "espetáculo".⁴ No nosso caso, temos, como Operator, o fotógrafo de dança, que também será, posteriormente, o Spectator (após a revelação do filme) e como Spectrum, os dançarinos participantes do espetáculo.

O Operator tem o poder, através de sua obra, de transformar o sujeito da dança em objeto estético e o Spectrum em obra de arte. O Operator devolve ao Spectrum sua imagem numa outra linguagem, plana, bidimensional.

Barthes, em "A camera clara", ao afirmar: "Para mim, o órgão do Fotógrafo não é o olho, é o dedo: o que está ligado ao disparador da objetiva, ao deslizar metálico das placas"⁵ levou em conta sua condição de "não fotógrafo, sequer amador". No processo de criação em fotografia, o órgão do fotógrafo não é apenas o olho ou o dedo, e sim o corpo todo. Na fotografia de dança, o corpo todo do Operator "dança" com o Spectrum, vibrando conjuntamente com o dançarino a cada movimento expressivo.

Reforçando a idéia de "dançar" com o dançarino, Marcel Martin, a respeito do movimento de câmara cinematográfica, coloca que "... quase poderíamos falar de uma função coreográfica da câmara, na medida em que ela própria dança ..."⁶ No caso particular da fotografia de dança encontramos um Spectrum que dança, um Operator e sua camera que, de outra forma, também "dançam", todos em uníssona harmonia.

A arte da dança, cênica, teatral, é a arte da expansão e da multiplicação de significados e sua ação permanece no domínio do virtual. O fluxo de formas da dança é consumido no

momento de sua produção, sendo a questão da boa forma não "a da adequação, mas a da forma em movimento e a do movimento na forma."⁷ Conseguir captar as formas significantes, que são produzidas e consumidas no momento efêmero do instante cênico, é a grande tarefa. A transitoriedade da boa forma em movimento e do movimento na forma obriga o Operator a portar-se eximamente no controle do tempo e do espaço.

A fascinação do espetáculo produz no Operator uma agitação interior que serve de motivação facilitadora à sua criação fotográfica. Esta criação passa a ser, ao mesmo tempo, um desempenho e um prazer, um lazer e um trabalho. Porém, tudo carregado de certo temor diante do inesperado.

O espetáculo, para ter justificada sua colocação em imagem fotográfica, deve possuir algo de surpreendente, de atração afetiva, de festa para os olhos. Do contrário, um estado de indiferença pode tomar conta do Operator e até comprometer sua produção fotográfica. Mesmo um espetáculo não muito comovedor pode ser bem trabalhado, e resultar numa boa finalização, nas mãos de um exímio Operator.

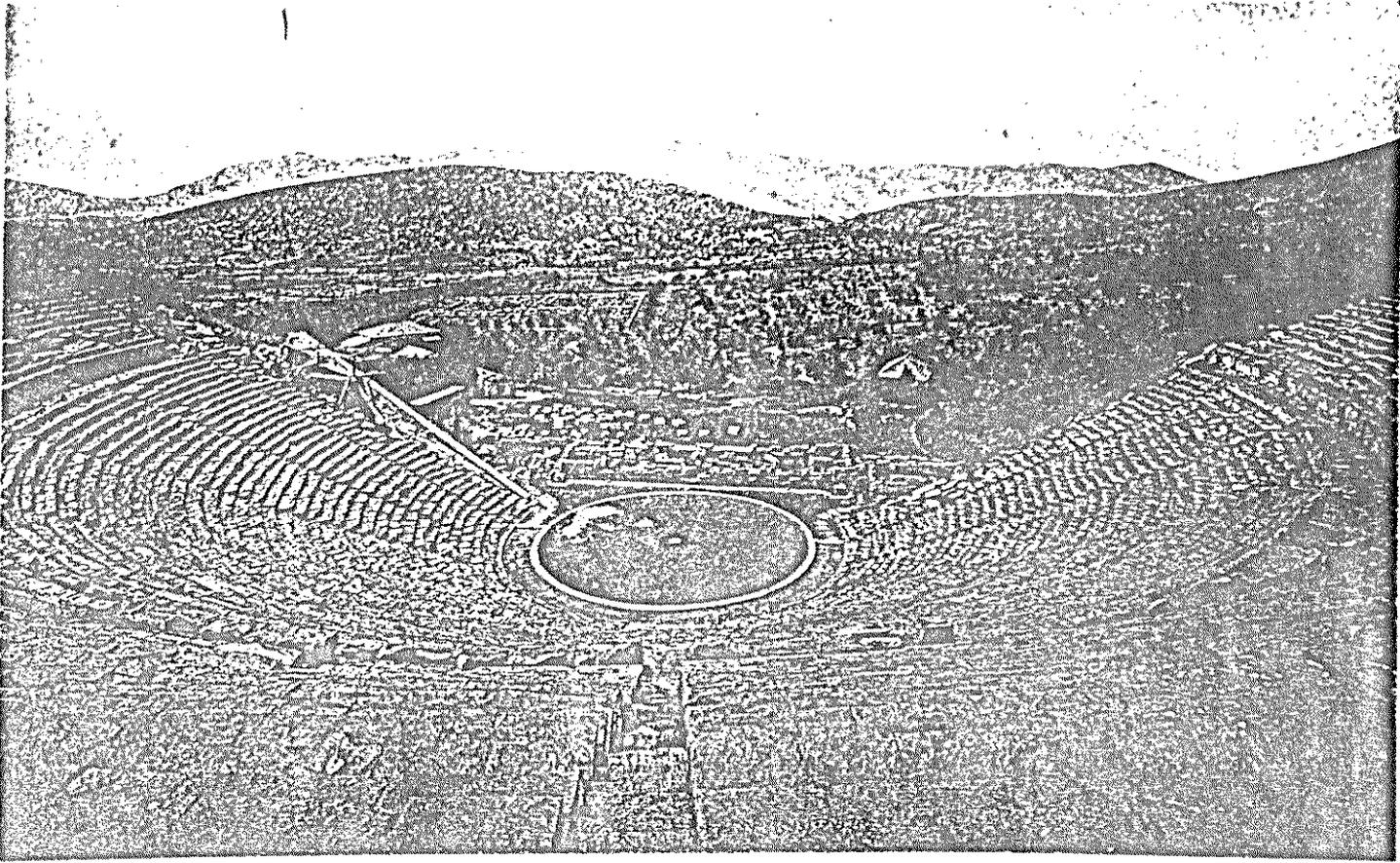
A mesma apreensão que habita o artista cênico antes de sua atuação no palco é vivenciada também pelo Operator. O temor pelo inesperado, a insegurança pelo inusitado fazem da fotografia uma arte pouco segura. O Operator de dança possui o

gosto pela aventura, que o move e o anima para sua produção. Seu estilo, formado por seu saber, sua estética, história e cultura, pode ser acrescido de formas tiradas do acaso e do fortuito. A aventura na fotografia de dança permanece como um dos pré-requisitos para o seu exercício.

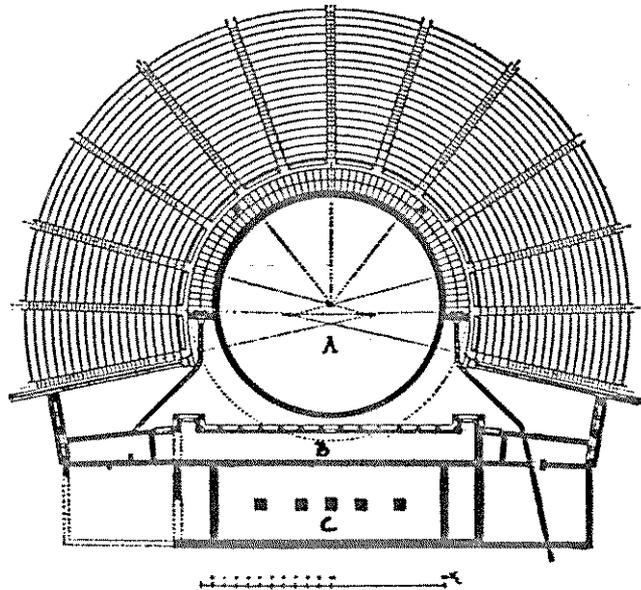
O palco, desde seu início, no teatro grego (Fig. 1 e 2) e no transcorrer da história (Fig. 3 e 4), com a sua sofisticação e com a criação de múltiplos artifícios e efeitos, aparece como um lugar de confronto entre a vida e a morte, introduzindo um espaço virtual onde são produzidas ações e emoções, formas e conteúdos, pensamentos e sentimentos. Um lugar imaginário, nas palavras de Francastel,

" ... o lugar do teatro não é apenas a carcaça onde se situa esse espetáculo; é o enquadramento mental, a projeção e a re-evocação, pelo espectador, de uma imagem, que existiu no espírito do autor, no do encenador e dos atores, e que perpassa, depois no dos espectadores. Trata-se, por conseguinte, de um lugar essencialmente imaginário."⁸

A separação do palco da sala de espectação, a partir do Renascimento, forneceu possibilidades ainda maiores para a concretização da ilusão e da fantasia. Um lugar psicológico, criado para propiciar asas à imaginação, o palco tem o dom de libertar o imaginário.



1. Teatro de Epidauro, ca. 300 a.C.



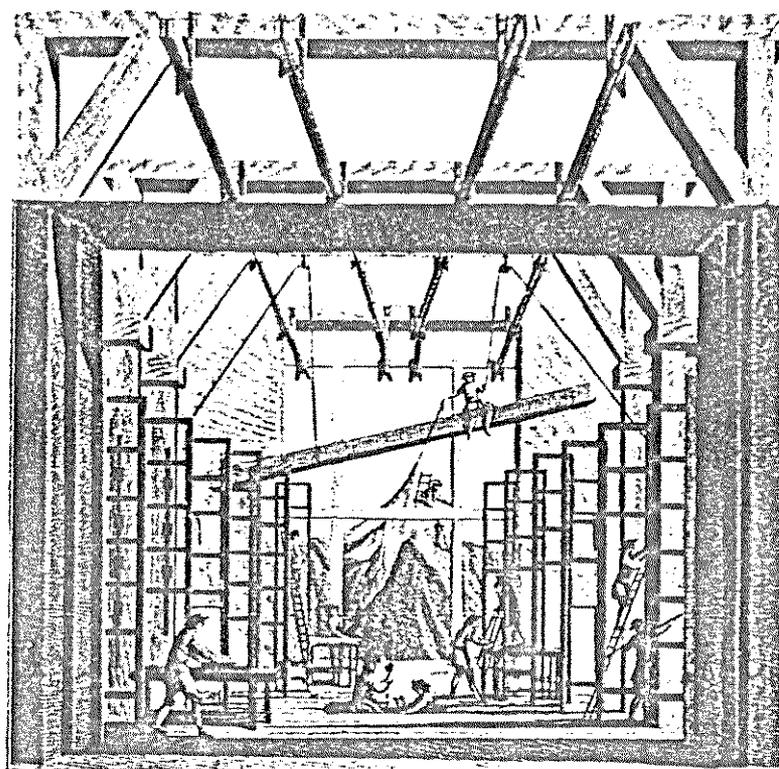
2. Planta de Epidauro. A) Orquestra, o lugar para a dança; B) Skene, o fundo; C) Camarins.

O Operator deverá reconhecer no espetáculo, dentro deste rol de elementos cênicos, seus mitos para, dialogando e convivendo com eles, retirá-los de cena, em imagens, e apreendê-los como a um fetiche. Um grande Operator será sempre um grande mitólogo.

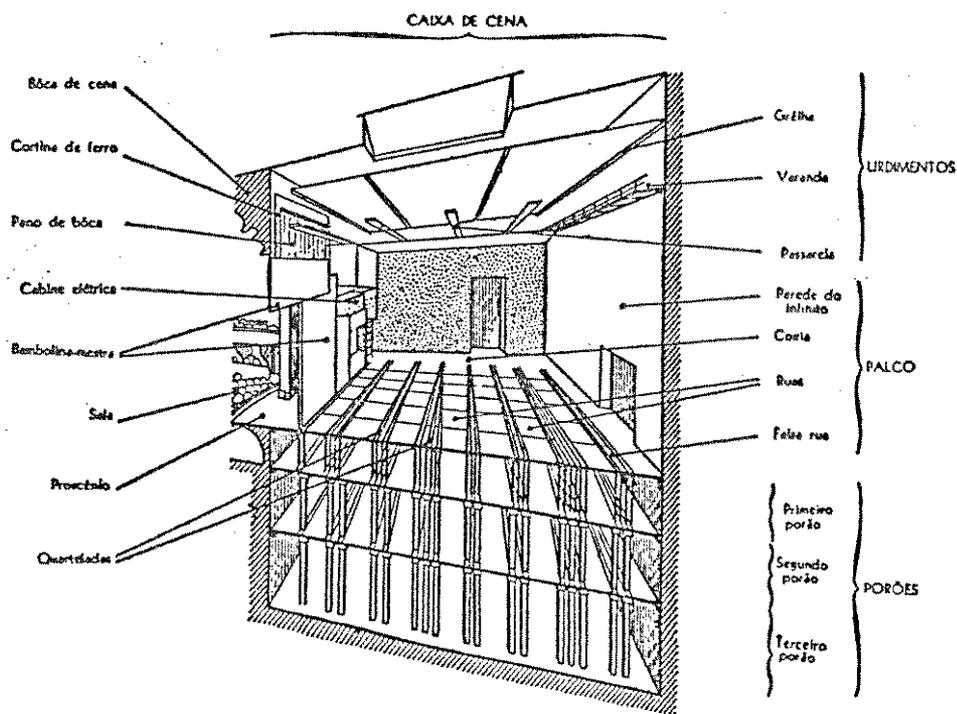
No ato fotográfico sua intenção transforma-se em realização, através de uma cadeia de reações que permeiam entre o subjetivo e objetivo, com recusas e decisões enlaçadas de prazer ou dor, decisões que "não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético."⁹

O Operator de dança realiza sua criação movido por forte intencionalidade "que possui um componente afetivo, pelo seu envolvimento emocional com o espetáculo. O Operator deseja o espetáculo, surpreende-se, é seduzido e envolvido por ele. E o ato fotográfico transcorre-se, num estado de emoção estética intermediário entre o consciente e o inconsciente.

O olhar do Operator, em relação ao espetáculo, deve ser da qualidade do primeiro olhar, aquele olhar aberto à sedução, sedento de aventura, carregado de desejo. A fotografia de dança deve ser movida pela sedução do espetáculo. Este especial tipo de olhar, do olhar pela primeira vez, despido de defesas, faz parte integrante do ato criador, pois, "ver é, em si mesmo, um



3. Montagem de um cenário



4. Elementos essenciais do palco (caixa de cena)

ato criador, que requer um esforço",¹⁰ o de libertarmo-nos dos costumes e modos de ver adquiridos nos hábitos de vida cotidianos.

Um artista plástico, de maneira geral, em seu processo de criação, translada-se do objeto para a idéia e da idéia para o objeto, obedecendo a modelos interiores, a seu esquema pessoal. Constroe seu mundo estético de símbolos tornando-se sua obra resultado de um trabalho de interiorização e de exteriorização. A construção deste mundo estético, a partir de seu mundo mental, é realizada geralmente em seu estúdio ou em qualquer lugar em que tenha condições para a realização de sua visão interior.

Já o Operator de dança necessita do teatro, do palco e do seu Spetrum, os dançarinos. O seu material de trabalho são os corpos em movimento e suas expressões. Seu local de trabalho, o teatro, este especial lugar, é definido por Barthes:

"O teatro (a cena recortada) é o próprio lugar da venustidade, isto é, de Eros olhado, iluminado (por Psiquê e sua lâmpada). A função erótica do teatro não é acessória, porque o teatro, dentre todas as artes figurativas (cinema, pintura), dá os corpos e não sua representação."¹¹

Esta condição sine qua non, da presença física dos corpos para a realização do trabalho fotográfico, faz com que o Operator aprimore sua condição de voyeur, sendo envolvido pelo Eros do espetáculo. Na obscuridade da platéia, o Operator vai executar seu gesto essencial "o de surpreender alguma coisa ou alguém (pelo pequeno orifício da câmara) e que esse gesto é, portanto, perfeito quando se realiza sem que o sujeito fotografado tenha conhecimento dele."¹²

A criação artística é "uma experiência mental consumada".¹³ Enquanto o artista plástico consegue forjar em uma matéria, papel, tela ou pedra, a imagem ou símbolo que lhe aparece em pensamentos ou sonhos, o Operator de dança, necessita da concretude dos elementos cênicos, da presença física dos dançarinos, para a realização de sua criação.

O Operator de dança apreende as imagens cênicas conseguindo isolar, do torvelinho de imagens do espetáculo, formas significantes, para dar-lhes novo corpo em novo material expressivo. Na condição de espectador, contempla conjuntamente com o público, à obra de dança. Porém, além de mero espectador, acresce-se a esta condição a de produtor de imagens. Sua criação, um misto de trabalho e lazer, é impulsionado pelo afeto pessoal ao espetáculo e pela satisfação da realização e da aventura. A função da fotografia é a de surpreender a outro público, num outro momento, fornecendo-lhe novas formas

significantes.

A fotografia de dança possui a ousadia da aventura artística, pois o Operator não pode esboçar, rascunhar ou esquematizar seu trabalho. O Spectrum fornece seus gestos, movimentos e mitos e cabe ao Operator saber reconhecê-los, isolá-los e revelá-los ao público.

O Operator de dança busca, com sua câmara, os mitos retirados de sua experiência vivida, pensada e imaginada, para procurá-los no fluxo de formas do espetáculo. A espécie de revelação, iluminação ou êxtase, pelo qual passa o artista, alivia-se no ato criador. O estado de inspiração encontra um parentesco com o sonho e é este estado de excitação inconsciente que melhor define o do Operator de dança, quando em seu processo de criação fotográfica do espetáculo. O espetáculo leva-o a um entusiasmo poético, a uma verdade que difere da verdade do mundo real. O espetáculo de dança aparece ao Operator como uma cena onírica, capaz de lançar seu desejo para além do que ele fornece como imagem.

NOTAS - CAPÍTULO I

O movimento suspenso

- 1 - Roland Barthes, A câmara clara, trad. de Júlio Castañon Guimarães, (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984), p. 13.
- 2 - Roger Garaudy, Dançar a vida, trad. de Glória Mariani e Antonio Guimarães Filho (Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1973), p. 8.
- 3 - Gisèle Freund, Fotografia e Sociedade, trad. Pedro Miguel Frade, (Lisboa, Vega, 1989), p. 188.
- 4 - Barthes, op. cit., p. 20.
- 5 - Barthes, op. cit., p. 30.
- 6 - Marcel Martin, Le langage cinématographique, Les Editeurs Français Réunis, p. 51, in Gérard Betton, Estética do cinema, trad. de Marina Appenzeller (São Paulo, Martins Fontes, 1987), p. 37.
- 7 - Urias Corrêa Arantes, Artaud: teatro e cultura (Campinas, UNICAMP, 1988), p. 18.
- 8 - Pierre Francastel, Imagem, visão e imaginação, trad. de Fernando Caetano, São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- 9 - Marcel Duchamp, "El processo criativo, in Escritos - Duchamp du signe, trad. de Josep Elias e Carlota Hesse (Barcelona, Gustavo Gilli, 1978), p. 49.

- 10 - Henri Matisse, "Bosquejos", Le Courrier, (Paris, 1953), in Walter Hess, Documentos para la comprensión de la pintura moderna, trad. de José Maria Coco Ferraris (Buenos Aires, Nueva Visión, 1959), p. 49.
- 11 - Barthes, Roland Barthes por Roland Barthes, trad. de Leyla Perrone-Moisés (São Paulo, Cultrix, 1977), p. 90.
- 12 - Barthes, A câmara clara, p. 54.
- 13 - Henri Delacroix, Psicología del Arte, trad. de Leonardo Estarico (Buenos Aires, El Ateneo, 1951), p. 139.

CAPÍTULO II :

O PROCESSO DE CRIAÇÃO EM FOTOGRAFIA DE DANÇA

As fases do processo

"Se a experiência estética se assemelha a alguma coisa é, então, à experiência sexual e, na verdade, à sua culminação. O modo como nesta a imagem amada se modifica, como a petrificação se une com o que há de mais vivo é, por assim dizer, o arquétipo encarnado da experiência estética".¹

Adorno

(Teoria estética, p. 200)

II.1 Contemplação estética do espetáculo

Contemplação e inspiração

Ao terceiro sinal apagam-se as luzes da platéia. Inicia-se o espetáculo. O meu olhar, que antes acompanhava o movimento das pessoas, no encontro de seus lugares, agora concentra-se sobre o palco, que se ilumina. Aquele espaço monumental, composto de camarotes, plafonds e galerias repletas de público, num instante passa a dar lugar a um outro espaço, o do palco e seus componentes, onde reinará, absoluto, o

imaginário. Todo o mundo real é abandonado para que eu emergja em outro mundo, num outro espaço e tempo. E mais alguns segundos, um outro estado toma conta de meu ser. A percepção visual da cena e a sensação auditiva transfiguram-se "num sentimento que me transporta acima de mim mesmo: o êxtase."²

A este desraigamento, de raptó das condições temporais da vida, seguido de um estado de alegria extática, chamamos contemplação estética. É um momento veloz, breve, quase intemporal, "em que o observador se confunde com a obra. Deixa de ser o seu eu normal, e a pintura ou edifício ou estátua ou paisagem ou ato estético deixam de lhe ser exteriores. Ambos se tornam numa única identidade."³

A contemplação estética, em nosso estudo, é considerada condição preliminar para a criação artística em fotografia de dança. Procurando definições dos termos, encontramos para contemplação (do latim *contemplatione*) os significados: aplicação demorada e absoluta da vista e do espírito, meditação profunda; quanto ao adjetivo estético (do grego *aisthetikós* = sensível, sensitivo) encontra-se ligado ao substantivo *aísthesis* (percepção, sensação)⁴ e designa originalmente a ação genérica de sentir. Esteta seria "aquele que sente" ou que adota uma atitude exclusiva e requintada com relação à arte e à vida; e estético, segundo o Aurélio: relativo ao sentimento do belo; que

tem características de beleza; belo; harmonioso.

O Operator, pela contemplação estética, entra em contato com a obra de arte, através da percepção de suas propriedades estéticas. O conceito de contemplação estética corresponde ao de experiência ou apreciação estética, sendo básico em qualquer pesquisa sobre o cultivo da aptidão para a fruição das artes.

Por fruição, entendemos o estado de desenvolvimento do gozo estético. Este termo, usado na linguagem própria da ciência estética, serve para designar o ato de contemplação próprio da experiência estética em geral e artística em particular. O observador, pela fruição, poderá desfrutar de um espetáculo da natureza ou da arte.

As obras de arte, abrindo-se à contemplação, têm a propriedade de desorientar o contemplador. A verdade que encontra na obra torna-se a sua verdade, nesse "momento supremo da arte"⁵ onde faz experiências reais ou imaginárias, em virtude de sua penetração na obra de arte.

A boa qualidade de um espetáculo de dança pode suscitar no Operator certo estado poético, servindo-lhe como fonte de inspiração. A inspiração, como um estado de graça, provoca o

artista e o anima para a realização de sua obra.

Os dançarinos, confundindo os limites do corpo e da alma, transfiguram-se em Musas inspiradoras, provocando o artista e falando através dele. Ouvindo uma ordem interior, o artista obriga-se à captação das imagens cênicas, permanecendo ligado elas e a seus conteúdos, até a finalização das fotografias.

A inspiração, segundo Hegel, "provocada por um conteúdo determinado que a fantasia apreende para lhe dar expressão artística"⁶ é trazida pelos dançarinos e, como num ato mágico e repleto de conteúdos, invade o Operator e o impulsiona para a ação.

Admitindo que o homem tenha uma natural capacidade de sentir a beleza ou a harmonia artística, percebemos nele uma disposição natural para ingressar no reino do fantástico e da fantasia. Possuindo ou não uma educação estética, tal ingresso, porém, só se torna possível à custa de uma espécie de distanciamento de outros estados mentais que possam atrapalhar a manifestação natural do gosto estético.

Este distanciamento torna-se condição indispensável à fruição de toda obra de arte, fornecendo subsídios para que a

sensibilidade ou o gosto estético se manifestem. Podemos afirmar que não somente o observador frui, como também o artista frui com sua obra. O fotógrafo, ao fruir com espetáculo de dança, o faz mais intensamente na realização de sua obra.

A dança, provocada por uma emoção viva, deve, de alguma maneira, comover e conduzir o artista em sua busca da forma. Como um rito, exprime os desejos e sentimentos mais profundos da natureza humana. Ser inspirado "é receber no mais profundo de si, a mensagem do que inspira, porque nós adequamos segundo o nosso a priori existencial"⁷

A absorção na obra de arte exige do espectador forte dose de atenção concentrada e de percepção visual. O cultivo destas faculdades é fundamental para o mergulho na contemplação estética. A contemplação estética, trata-se, em primeira instância, de uma experiência da atenção e da percepção.

A atitude contemplativa em relação à obra de arte, uma atitude do espírito, exige do sujeito um tipo especial de atenção que difere da exigida pelos assuntos teóricos, práticos ou científicos. Esta atenção concentrada ou focalização da atenção sobre a obra é aguçada ainda mais, no caso do fotógrafo de dança, que, ao utilizar sua câmara acoplada à uma lente teleobjetiva, faz aproximar, em muitas vezes, a imagem de seu

objeto estético.

A contemplação estética não exige do sujeito uma análise intelectual da obra nem mesmo uma compreensão lógica. A realidade estética, diferentemente da realidade lógica, manifesta-se de maneira virtual, numa realidade fenomênica e sensível. Até se defende que "... na realidade, quanto mais se compreendem as obras de arte, tanto menos se saboreiam."⁸

O Operator contempla a obra de dança para recriá-la a seu modo, num outro suporte, o papel fotográfico. Neste primeiro momento, da contemplação do espetáculo, ocorre certo tipo de fruição que difere daquela sentida pelo simples espectador, em sua condição de "receptor". O Operator sente e testemunha a obra de arte numa outra condição, a de "autor". À ação de fotografar um espetáculo, geralmente movida por forte sentimento estético, acresce-se o prazer de realização, pela criação da obra, que configura-se como uma recriação do espetáculo.

A criação artística em fotografia de dança é, por excelência, resultado do ato refinado de olhar. A prioridade do olhar, neste processo, torna-se responsável pela relação do sujeito com seu objeto estético, a dança.

Se "os olhos são as janelas da alma", estes indicam para

o fotógrafo o caminho para sua criação. Baseado em sua experiência estética e em seu aprimoramento técnico, o fotógrafo produz uma obra que é, essencialmente, resultado do ato refinado de olhar.

A dança, com seu caráter exibicionista, atua no artista como um meio de sedução, conduzindo-o a uma condição de voyeur. Além do poder de sedução, a dança cria uma atmosfera de magia e dominação no espectador.

Invadindo por inteiro seu ser, a sedução da dança, como um jogo, produz no espectador-artista um suplemento de angústia e prazer. Angústia, pela ansiedade e pelo desejo de presenciar formas belas e plenas de conteúdo; prazer quando, ao presenciá-las, consegue apreendê-las em sua câmara, isolando-as no tempo e no espaço.

O imediatismo do olhar instaura diretamente o processo de criação em fotografia. A câmara, mediadora entre o olhar e seu objeto estético, é utilizada pelo Operator como instrumento de captura e posse desse objeto. Seduzido por ele, vai aprisioná-lo, através de um ato de múltiplas facetas, que envolvem vigilância, procura e julgamento.

Museu imaginário e Rhythmos

Todo artista possui na memória um acervo de obras artísticas, que compõem seu "museu imaginário" (André Malraux), obras que lhe foram mais expressivas, influenciando de alguma forma na concepção de sua obra ou servindo-lhe de fonte de inspiração.

A expressão artística, através da ilusão do movimento, encontra lugar cativo na evolução das artes visuais. A contemplação de obras de escultura do mundo grego leva-nos a um dos grandes mestres Míron. Em sua obra, "Discóbolo" (Fig. 5), o lançador de discos encontra-se representado no momento essencial de seu impulso. O estudo desta característica indica-nos que, desde o período protoclassico, os artistas gregos procuravam ampliar, em sua obras, a gama de expressões emotivas de suas personagens, através da utilização da ilusão do movimento.

Deu-se origem, naquela época, ao interesse pela criação de um entorno espacial mais amplo no qual as figuras pudessem dar maior impressão de movimento, além de demonstrarem



5. Discóbolo de Mirón, cópia romana em mármore de um original grego de ca. de 460 a.C, altura 1,53 m.

intencões, pensamentos e estados emotivos. Com a busca de um cenário mais vivo, vinha o desejo de fazer com que o movimento das figuras parecesse mais real e se atingisse mais plenamente o efeito da composição artística.

Este novo foco de interesse refletia-se na pintura, na ampliação e expansão do espaço pictórico para além da simples linha de base, e na escultura, no cultivo de um especial aspecto da composição a que chamaram *rhythmos*.

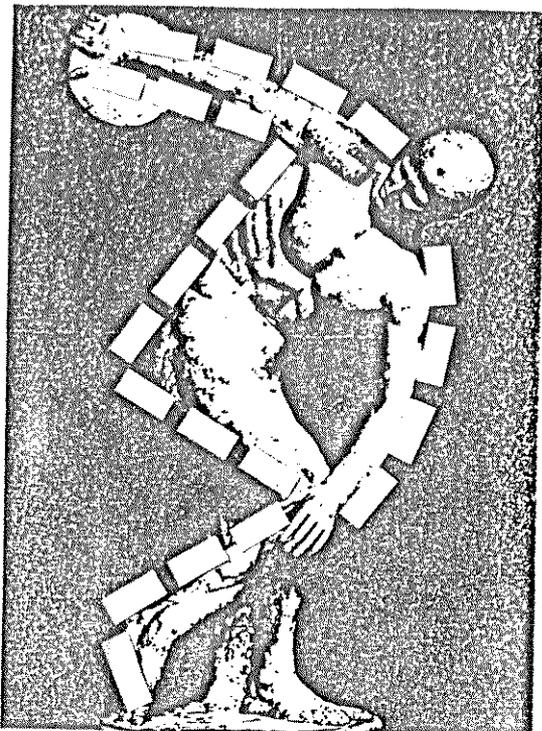
O movimento sugere transição de um estado a outro e, portanto, mutabilidade. Na nova significação que se atribuía à ação humana havia uma nova forma de representar o movimento, que se fez mais vivo e imediato, carregado de emoção. Este novo enfoque foi dado pelo conceito de *rhythmos*, cujo significado parece associar-se com a música e seu novo descendente, o ritmo.

Um bailarino, impulsionado pelo compasso de uma melodia, executa determinados passos e entre estes colocam-se poses momentâneas, nas quais o corpo se mantém por um instante em posições características. Estas posições, chamadas pelos gregos, *rhythmoi* (rítmos), representam mostras de um movimento contínuo.

O interessante é que um só *rhythmos*, bem escolhido, pode, de fato expressar a natureza de um movimento completo. Se traçarmos uma analogia com a representação de um pêndulo de relógio, na posição diagonal, podemos compreender intuitivamente que este está a mover-se; no entanto, o pêndulo na posição vertical, parecerá sem movimento.

O grande mestre do *rhythmos* entre os escultores gregos é Mirón e o exemplo mais expressivo da utilização de um determinado *rhythmos* para definir um movimento completo na escultura grega é o "Discóbolo". O espectador não tem dúvidas a respeito de seu movimento, pois o *rhythmos* capta uma ação inteira. O *rhythmos* dá uma ordem racional ao movimento.

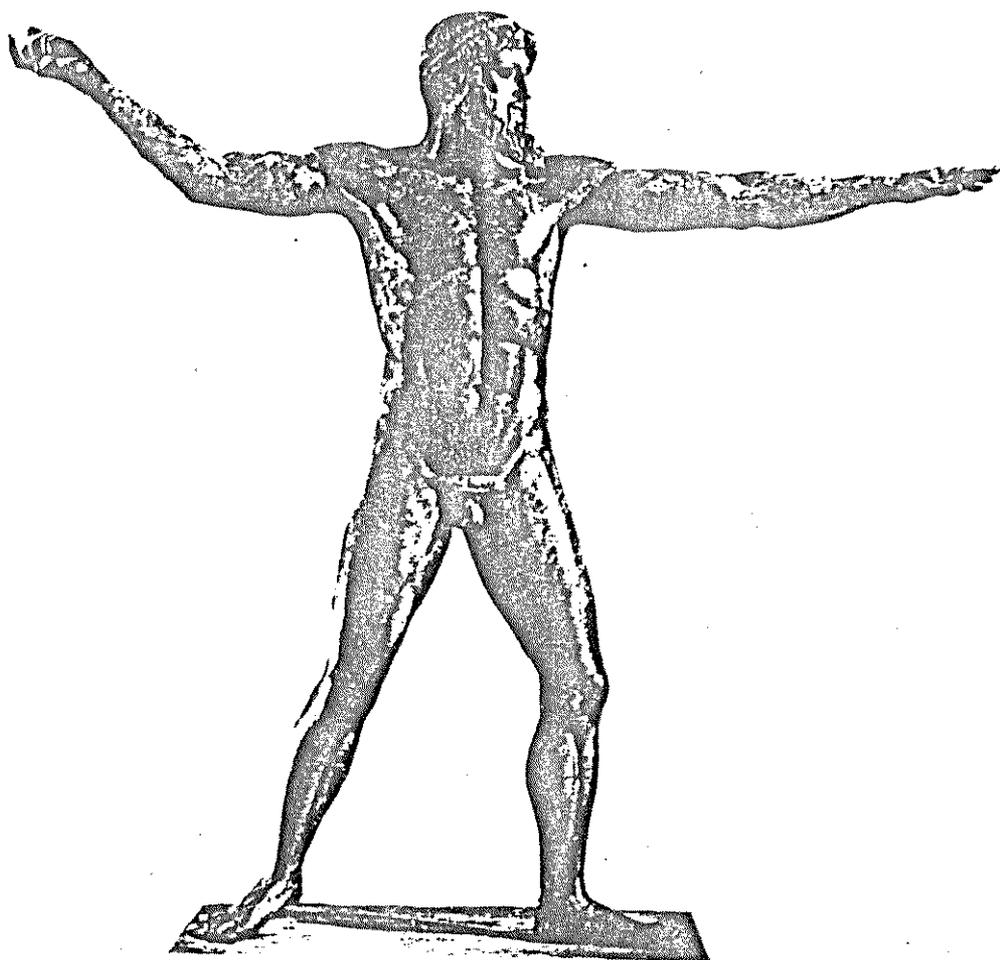
A análise das linhas do "Discóbolo" (Fig. 6) mostra-nos, num plano frontal, dois lados diametralmente opostos. O lado direito apresenta um movimento curvilíneo, contínuo e quase ininterrupto. O movimento curvo, uniforme e fechado, caracterizado pelo grande arco, produz uma impressão de instabilidade e movimento. O lado esquerdo oferece um conjunto de quatro linhas quebradas, formando ângulos agudos e um zigue-zague irregular. O conjunto é aberto, com formas incisivas e formação irregular, expressando forte tensão. Ambos os lados complementam-se em harmonia conferindo grande movimento à figura.



6. "Discóbolo", de Míron.
Análise do movimento.

Podemos encontrar o princípio do *rhythmos* aplicado a inúmeras obras de escultura do período protoclassico, como o Zeus ou Poseidon de Artemísio (Fig. 7). Com um movimento poderoso, mas aparentemente fácil, seu braço esquerdo assegura movimento e direção enquanto o direito se detem um momento antes de lançar o projétil - o tridente de Poseidon ou o Raio de Zeus - para longe.

Outro grande mestre do movimento, Michelangelo, em "Juízo Final" (1536-1541), (Fig. 8), no afresco do altar-mor da Capela Sistina, mostra-nos, com toda sua genialidade, a força do movimento expressivo. Ocupando toda a imensa parede, faz flutuar em movimentos desesperados uma multidão de corpos de



7. Zeus ou Poseidon, de Artemísio.
Bronze, ca. 460 a.C, altura, 2,10 m.

ressurretos, numa envolvente manifestação de tensão vital.

Num espaço aberto e ilimitado, figuras celestiais precipitam na direção de Cristo, em movimento espiral, enquanto condenados ao inferno caem pela direita e bem-aventurados ascendem à esquerda. Todas essas torrentes desenrolam-se num cenário de espaço conturbado e sem limites. O Juiz, num temível gesto, faz irromper intensa força cósmica por toda a obra, imprimindo no universo um irresistível movimento giratório. Este movimento, de descontrolada fúria gera certo desencadeamento de forças que envolvem todas as linhas da composição.

Os Santos e Patriarcas desenvolvem um movimento elíptico ao redor do Juiz; outra elipse externa, mais alargada, é formada pela ascensão dos justos e queda dos pecadores. Do grupo dos Anjos tocando trombetas, no centro inferior, descem duas linhas oblíquas, das trombetas, que fazem a articulação com o nível inferior, que contem a Ressureição dos Mortos, O Barco de Caronte, Minos e as Bocas do Inferno.

Pela esquerda, o movimento vertical, de direção ascendente é dado pelos eleitos e reforçada pela linha diagonal da Cruz, carregada pelos Anjos, no alto; em contra-posição, pela direita, o movimento descendente dos condenados é impulsionado pela linha diagonal da coluna segura pelos Anjos, ao alto.



8. "Juízo Final" (1536-1541), de Michelangelo.

A dinâmica imagem de Cristo, apreendida no momento da ação de levantar-se e de erguer a mão direita num gesto condenatório, acumula neste movimento toda uma tensão, que é disseminada por toda a obra. Seu gesto de condenação é equilibrado pelo outro braço, que parece chamar os eleitos. A força dos movimentos opostos dos braços e a contraposição de braços e pernas oferece majestade e imponência à figura, que irradia vibração pela totalidade da composição.

Na abóboda da Capela Sistina, Michelangelo desenvolve imagens inspiradas no Antigo Testamento, desde a Criação até o Dilúvio. Enquadrando as cenas do Genesis, dos dois lados da parte central, situam-se, entre outras, imagens soberbas de jovens nus em movimento, que tornaram-se célebres pelo nome de "Ignudi" (Nús - Fig. 9). Michelangelo, ao conferir movimento e gestos a cada corpo, consegue fazer com que as atitudes traduzam as diferentes emoções da alma. Empregando seus aprofundados conhecimentos de anatomia, busca a espiritualidade através da expressão da força e da beleza física.

A agilidade dos corpos cria um mundo de ritmos, de forças e de equilíbrio. Num jogo de braços e pernas, os corpos agitam-se, torcendo-se violentamente, atirando a cabeça para trás ou inclinando-se para frente, gerando, enfim, uma



9. "Ignudi", de Michelangelo



turbulência de admirável beleza plástica. Algumas imagens, mais serenas, parecem expandir-se numa liberdade total.

No vigor destes gigantes solitários, evocadores das forças da Natureza, suas contorções produzem espirais flexíveis. A atitude de cada "Ignudi" e sua inclinação brusca dão ao conjunto um caráter de vivacidade, que parece ter vindo do fundo dos tempos mitológicos. O nú, tal qual aparecia na Antiguidade, é novamente a expressão da comunicação e da comunhão com a Natureza. Na bela nudez transparece a vitória da vida.

Esta obra de Michelângelo assemelha-se a um delírio gigantesco. A impressão de conjunto oferece-nos uma intensa e transbordante vitalidade física concentrada nos corpos em movimento. Há uma condensação de forças nas formas humanas sobrehumanizadas pela forte musculatura e pela energia telúrica que liberta-se delas como uma explosão vital.

O movimento corporal e a gesticulação são constantes também na obra de Auguste Rodin, que utiliza da mobilidade dos corpos para expressar os sentimentos interiores. Mesmo em bustos procura dar alguma inclinação ou desvio, incitando uma direção expressiva, para intensificar o significado da fisionomia.

A alegria, a dor, a paixão ou qualquer outro sentimento

deve vir acompanhado de intenção, de vida. "A arte não existe sem a vida", diz Rodin, e a ilusão da vida na arte da escultura somente é obtida pelo "bom modelado e pelo movimento. Essas duas qualidades são como o sangue e o fôlego de todas as belas obras."

Pela ilusão da arte e pela genialidade do artista, massas de bronze ou de pedra parecem movimentar-se e entregar-se até mesmo a esforços violentos. Observando que o movimento caracteriza-se por ser a transição de uma atitude para outra, Rodin procura registrar na obra essa metamorfose do corpo.

Rodin conduz o observador na progressão de um ato, numa metamorfose do movimento, na passagem de uma pose a outra. Na obra "Filho Pródigo" (Fig. 10), os olhos sobem pelo corpo, em diagonal, das pernas aos braços erguidos, culminando nas mãos, encontrando nesta subida os diferentes entornos do corpo em movimento. O caminho percorrido é forçosamente trilhado pelos olhos que conduzem o olhar para cima, criando a ilusão do movimento.

Vemos, pelas obras citadas, que tanto na escultura grega de Míron, como nos trabalhos de Michelângelo e Rodin esteve presente uma constante, a representação do movimento. Em suma, o conceito de *rhythmos*, ou seja, um posicionamento do



10. "Filho Pródigo", de Rodin.

corpo expressando a natureza de um movimento completo, encontra ecos em toda a evolução das artes visuais. Nessa evolução, também a fotografia encontra seu lugar, quando, ao congelar um movimento, consegue captar uma ação inteira.

A fotografia, nos seus primórdios, devido aos modestos recursos do equipamento fotográfico, representava a figura humana, obrigatoriamente, numa posição estática, em pose rígida. Desde os primeiros retratos e ainda hoje conserva-se essa atitude, de suspensão dos movimentos para a tomada de uma "pose para a fotografia".

Com os avanços da técnica e da ciência, as películas tornaram-se mais sensíveis, assim como todos os recursos do mecanismo óptico da câmara, permitindo que altas velocidades de obturação obtivessem o registro fiel do movimento humano.

Através de inúmeras experiências, tornou-se possível captar o movimento em seus sucessivos momentos. Muitos estudos desenvolveram-se com o propósito de uma análise detalhada do movimento em suas fases evolutivas, para a obtenção da impressão do movimento, mesmo que a imagem seja naturalmente estática.

A fotografia de dança pode fornecer-nos uma

representação do movimento expressivo, através da composição dinâmica de suas linhas e formas, dando-nos uma impressão de movimento e ritmo. Para isso, basta que a sensibilidade artística do Operator permita captar, dentre as sucessivas fases do movimento, aquela privilegiada, que o represente.

A câmara fotográfica, ao disparar o obturador e congelar a imagem, fixa rigorosamente o movimento, permitindo um perfeito efeito descritivo. As imagens de dança podem ser colhidas em plena ação de vigor e vitalidade.

A arte fotográfica, que tem como objeto a dança, implica no julgamento de todas as fases do movimento e na escolha daquela mais significativa, que contenha um maior impacto expressivo, pelo seu dinamismo de linhas e formas. É o que veremos na última parte deste trabalho, no estudo dinâmico da fotografia.

A atitude, o gesto, o passo da dança, devem conter em si a plasticidade do movimento pleno. Além disso, deve conter, em suas formas, um significado expressivo, para ser captado e transformado em imagem dinâmica, com movimento em potência.

"Cada um, pois, com dignidade, tenha os movimentos do corpo para exprimir todos os movimentos desejados da alma e, para as grandes perturbações da alma, sejam proporcionais os grandes movimentos dos membros".

Alberti

(Da Pintura, p. 119)

II.2 COMPOSIÇÃO FOTOGRÁFICA

Fatores Intervenientes

Constitui-se uma boa composição fotográfica toda organização de elementos visuais que permitam ao observador apreender o sentido estético que seu autor intentou comunicar. Toda fotografia artística necessita de uma estrutura básica para alcançar seus objetivos, e seu autor deverá tomar certo número de decisões referentes à composição, que influenciarão sobremaneira os resultados.

O fotógrafo de dança, em seu processo de criação,

deverá ter, obrigatoriamente, consciência de todos os fatores intervenientes em sua composição: o tipo de câmara e de lente utilizados, o tipo de filme e de papel, assim como os recursos de iluminação, de exposição e revelação.

Cada técnica e cada material utilizado possui suas qualidades de contraste, de produção de tons e cores, de grãos e tantas outras propriedades que irão definir o quadro geral da composição em fotografia. Estes fatores irão delimitar as várias possibilidades de criação e fornecer um número considerável de opções para que o autor possa, a seu critério, lidar com os componentes visuais da cena e produzir os efeitos desejados.

O deslocamento da câmara no espaço, ao redor do sujeito, modificando o ângulo de tomada, altera sensivelmente a captação da imagem e, conseqüentemente, sua composição. Um bom exemplo disto podemos notar comparando as quatro fotografias da escultura "O Rapto das Sabinas" (1579-1583, Figs. 11, 12, 13 e 14), de Giovanni Bologna, situada na parte inferior da "Loggia dei Lanzi", em Florença. Como podemos perceber, estas fotografias foram captadas de diferentes pontos de vista, ao redor da obra.

Diferentemente de uma pintura, que oferece apenas uma única vista, esta escultura apresenta um sem-número de vistas ou faces, uma multifacialidade. O grupo de três figuras, esculpidas



11.



12.



13.



14.

"O Rapto das Sabinas" (1579-1583), de Giovanni Bologna.

com forte movimento ondulante, apresenta torções dos corpos sobre seus próprios eixos. Movimentos em sentidos contrários, cruzamentos e sobreposições de corpos e membros levam o observador a caminhar ao redor do grupo, procurando inconscientemente uma vista principal.

A meu ver, a vista principal é expressa na Figura 12, que oferece a vista mais abrangente do conjunto, num plano frontal, onde as linhas fluem pelos corpos, harmoniosamente, até suas extremidades.

No caso do espetáculo de dança, os corpos movimentam-se continuamente em cena e o fotógrafo permanece eventualmente estacionário em sua poltrona. O seu deslocamento pelo teatro implica na perda de um precioso tempo cênico e numa decorrente não captação de prováveis imagens. Não podendo deslocar-se ao redor de seu objeto estético, aguarda que este se desenvolva em movimentos e formas significantes.

Pelo controle da abertura do diafragma pode-se suprimir, embaçar ou realçar algum elemento de cena; alterando-se a velocidade de obturação pode-se fixar o movimento num instante efêmero ou traçar a trajetória de um sujeito em ação; pelo controle da iluminação e pelo estudo da intensidade luminosa e da relação luz e sombra, revelamos ou ocultamos os

elementos visuais constituintes da imagem. Todos estes fatores intervinientes também contribuem à realização da composição fotográfica.

Regras e normas de composição fotográfica, universalmente aceitas, não existem. A disposição e organização dos elementos numa fotografia dependem da intenção e da criatividade de seu autor, assim como da utilização de seus conhecimentos técnicos. Como ponto de partida, o Operator poderá conhecer e utilizar de certos princípios de composição estudados e desenvolvidos por artistas e teóricos no transcorrer da evolução das artes. O conhecimento destes princípios capacitará ao Operator a previsão aproximada da imagem e o estabelecimento das relações entre seus elementos visuais.

"A composição não é mais que uma exata e regular organização, em forma de tensões, de forças vivas encerradas nos elementos"^o

Kandinsky

(Punto y linea sobre el plano, 1955)

O ato fotográfico

O ato fotográfico é o momento crucial da composição em fotografia cênica. Procura-se, no ato fotográfico, captar a expressão artística do dançarino manifestada em suas posturas e movimentos pelo espaço. O olhar do fotógrafo, acompanhando, através de sua câmara e lente, as formas em movimento, seleciona-as segundo seus critérios de composição. A composição fotográfica caracteriza-se pelo procedimento de organizar os componentes visuais da cena a fim de comunicar eficientemente seu conteúdo ao observador.

A fotografia artística possui uma linguagem estética, uma sintaxe e possibilita uma leitura. É uma escrita de formas e conteúdos, que pode comunicar pensamentos, idéias e expressar sentimentos. Sua forma de expressão artística, tanto quanto as

outras linguagens artísticas (plástica, literária, teatral, etc.) pode proporcionar uma visão estética do mundo.

A obra fotográfica, utilizando-se de formas simbólicas e recursos de luz e sombra, traduz poeticamente uma realidade exterior através de uma visão pessoal, que toma corpo a partir da arte de escolher e apreender imagens em função de sua significação.

A composição fotográfica deve obedecer a uma ordem interna e ser, até certo ponto, clara e equilibrada, mas conter também elementos de variedade que a tornem intrigante. Uma fotografia deve tomar a atenção do observador e isto ocorrerá se contiver um elemento surpreendente, revelador. O insólito e o inusitado podem ser mais intrigantes que o convencional, basta que seja portador de um conteúdo e que este satisfaça a seus objetivos.

Na composição da imagem cênica, o Operator de dança, realiza a releitura do espetáculo e pela linguagem de sua arte, trilha os caminhos da emoção, para traduzí-la ao mundo e dar-lhe sua própria expressão.

O significante da dança mobiliza a percepção através da visão e da audição e engloba significantes de outras artes como a música, as artes plásticas, a representação teatral, etc.

As percepções visuais e auditivas inscrevem-se num espaço verdadeiro, o mesmo espaço ocupado pelo espectador durante a representação. Porém, a dança embrenha seu público no imaginário, e o espectador deslumbra a possibilidade de identificar-se com seus personagens.

O olhar do Operator, através do espelho e da lente de sua câmara, não percebe realmente seu objeto estético e sim sua sombra, seu duplo, sua réplica, refletida no espelho.

Acima de tudo, um meio de expressão do homem, a arte é também "um meio de expressão da verdade interior e subjetiva do artista".¹⁰ O Operator de dança, na busca incessante de elementos para sua composição, deve estar atento "em primeiro lugar, aos movimentos apropriados, ao estado de espírito das criaturas que compõem o quadro, mais do que à beleza e perfeição de suas partes".¹¹

Procurando captar formas em movimentos rítmicos através do espaço cênico, o ato fotográfico prima pela rapidez da ação do Operator, que acompanha cada movimento expressivo do dançarino.

Na dança, as formas dos corpos, sucedendo-se umas às

outras, em movimentos rápidos e lentos, são acompanhadas atentamente pelo fotógrafo, mas não apenas pelo seu olhar, e sim, por, praticamente, todo seu corpo. Seus braços, fechados em ângulo agudo seguram firmemente a câmara acoplada à lente teleobjetiva; enquanto a mão direita dá-lhe o apôio, a mão esquerda realiza o enquadramento e a focalização, retirando da composição cênica a composição fotográfica.

O ato fotográfico, em relação à movimentação cênica, dá-se por meio de um automatismo psíquico, num estado especial de vigília, onde consciente e inconsciente manifestam-se espontaneamente, dirigindo a captação automática das imagens.

O Operator deve estar pronto para os movimentos pois é o corpo do dançarino, como um todo, que vai expressar sua forma estética ao público. Cabe ao fotógrafo conhecer e apreender os movimentos do corpo, que expressam "os movimentos da alma".¹² também chamados afecções, como a ira, a dor, a alegria, o medo, o desejo e outros.

Há que se ressaltar a agudez de percepção e a rapidez necessárias para a captação do movimento, o "moto mentale", ou movimento mental, onde não se pode perder o momento oportuno em que ocorre a inspiração.

O processo de criação fotográfica de um espetáculo de

dança, "flui sem parar na mente" do fotógrafo, que não consegue paralisar sua obra enquanto não ver findo o espetáculo.

Cada fotografia e cada obra de arte possui sua forma intrínseca. Esta forma, denominada por Leonardo "l' intrínseca forma"¹³, surgida na contemplação do espetáculo, vai ser procurada e captada pelo fotógrafo, durante o transcorrer do espetáculo, no ato de composição fotográfica.

Uma dança, devido à sucessão de formas expressivas dos corpos em movimento, geralmente favorece o aparecimento de uma infinidade de formas intrínsecas fornecendo ao artista a possibilidade de sua apreensão e possibilitando a realização de um prazeroso trabalho artístico. Prosseguindo com Alberti, que nos diz:

"... a história (do quadro) comoverá a alma dos espectadores se os homens nela pintados manifestarem especialmente seu movimento de alma".¹⁴

De igual modo, uma coreografia comoverá o Operator que, por sua vez, produzirá seu material expressivo, que comoverá os observadores de sua obra. Vão-se formando, assim, elos de uma mesma corrente.

"Antes de saber o que o quadro representa ...
nos sentimos envolvidos por este acorde mágico;
até as linhas, algumas vezes,
alcançam esta força, com sua grandiosidade."

Eugène Delacroix

(Diário)

II.3 Análise Estética

Na última fase do processo de criação fotográfica, o filme é revelado e permite a verificação dos resultados do trabalho e a análise estética de cada fotografia.

É o segundo momento de escolha e decisão. O primeiro momento ocorreu durante o ato fotográfico, quando o artista acionou o obturador de sua câmara. Agora, as formas, já presentes sobre o papel, são selecionadas e tratadas pelo fotógrafo em seu equipamento óptico e químico. A fotografia, "um encontro entre a realidade física e a mente criativa do homem"¹⁵, tem que passar inevitavelmente por estes dois atos de escolha, para que o artista possa produzir sua obra.

A fotografia artística, além de expressar o mundo interior do autor, tem também como função dar conta "da sensibilidade, dos juízos de valor, das idéias e da filosofia de um homem".¹⁶ Agora, o artista, como espectador de sua própria obra, vai procurar o pathos de sua arte, o conteúdo essencial que, "presente no eu, penetra e absorve a alma humana".¹⁷ Segundo Hegel,

"O pathos, constitui o verdadeiro centro, o verdadeiro domínio da arte; é sobretudo por ele que a obra de arte atua sobre o espectador porque faz vibrar e ressoar uma corda que todo o homem tem na sua alma".¹⁸

Diz-se que o pintor "usa seu próprio sangue" para pintar e que a "mão" do mestre nos indica a característica individual de sua criação. O espetáculo, contemplado e recriado, é agora analisado pelo artista, segundo os seus moldes pessoais de composição. O enquadramento, o ângulo de tomada, o ritmo e o movimento, a unidade e a variedade, a relação luz-sombra e todos os elementos de composição serão considerados e ponderados nesta escolha.

A fotografia, como representação do caráter duradouro das coisas e ações, assim como as pinturas impressionistas, busca o momento fugaz. O recurso da mobilidade da câmara colocou o Operator numa posição de caçador, no ímpeto de capturar a

espontaneidade da vida. Sem deixar vestígio de sua presença, no escuro da platéia, capturou em fração de segundos a ação que foge no tempo.

Constatar, agora, a captura do movimento, em sua condição de existência efêmera no tempo e no espaço, torna-se uma das principais tarefas desta fase. Concordando com Cartier-Bresson de que "nada existe no mundo que não tenha um momento decisivo"¹⁹ salientamos que em fotografia de dança a palavra decisão é a que melhor define sua ação, sendo a função da máquina fotográfica a de imprimir na película a decisão dos olhos.

A imagem, que saltou diante dos olhos num instante fugidio, surge agora no papel para que procuremos a forma significativa possivelmente captada. O poder seletivo e interpretativo do olho exercerá seu papel. A forma selecionada deverá ter significação artística. Susanne Langer diz-nos:

"O significado da expressão artística é, em largos termos, ...a lei verbalmente inefável, porém não inexprimível, da experiência vital, o padrão do ser afetivo e sensciente. Eis o "conteúdo" do que percebemos como "forma bela"; e este elemento formal é a "idéia" do artista transmitida por toda a grande obra".²⁰

A obra de arte, a "forma bela", deve, antes de tudo,

comover. "Despertar a alma: este é, dizem-nos, o fim último da arte, o efeito que ela pretende provocar"²¹. A arte deve despertar os sentimentos adormecidos, revolvendo-os em sua profundidade e trazendo-os de volta à existência. Evocar os sentimentos e paixões para que a nossa sensibilidade permaneça aberta a outras manifestações artísticas.

Ao observarmos atentamente uma fotografia podemos perceber variações de formas, tons e cores, de textura, relevo ou volume e de outras particularidades; as formas podem, assim, apresentar semelhanças e oposições, adquirindo algumas um peso visual maior, que influenciará no equilíbrio da foto como um todo. As proporções dos vários elementos e das partes distintas da imagem irão transmitir um movimento e um ritmo visual.

O artista, ao contemplar sua obra deverá, de certa forma maravilhar-se com ela, pois somente assim poderá certificar-se que esta encontra-se pronta para a exposição pública. Segundo Gombrich, para os gregos, "maravilhar-se é o primeiro passo no caminho da sabedoria, e que quando deixamos de nos maravilhar, estamos em perigo de deixar de saber".²²

Uma vez maravilhados na contemplação do espetáculo de dança, cabe a nós agora maravilharmo-nos na contemplação da obra fotográfica, graças às suas formas, linhas, contrastes e

nuances. O artista vai procurar dentro de sua obra o que os antigos chamavam de "schematas", as relações básicas necessárias para a construção de sua figura.

O Operator possui também certo tipo de esquemata, que vai guiá-lo na composição e análise de sua obra. São formas expressivas que fazem parte de seu repertório pessoal as quais vai perseguir em seu trabalho.

Componentes estéticos

A Linha

O corpo que dança traça linhas de expressão muito nítidas. Desenvolve, no espaço cênico, coreografias baseadas em linhas corporais, que constituem-se nos elementos essenciais da composição em dança.

Estas linhas corporais e de expressão fornecem ao Operator o material para sua criação. O movimento corporal dos dançarinos, desde a cabeça à ponta dos pés, proporciona, a todo momento, uma composição de linhas.

Uma música, uma dança, um movimento, apresentam-se como formas, que compõem-se de unidades lineares. A linha, base de toda criação artística, constitui-se num fundamento essencial da arte fotográfica. As linhas, na fotografia de dança, advêm das formas, silhuetas e contornos dos corpos dos dançarinos e servem para animar e dar vida à obra fotográfica, estabelecendo a disposição das forças principais da composição.

Cada forma está delimitada por um contorno que é resultante de uma combinação de linhas que podem repetir-se sob aspectos diversos e em múltiplas evoluções. A diversidade das linhas depende do número de forças atuantes e de suas combinações. Sob os mais diversos tipos e inter-relacionando-se entre si, as linhas expressam o movimento e a ação da composição, conduzindo o olhar do observador e dando-lhe uma direção.

A análise estética da fotografia inicia-se com o estudo das linhas e suas relações com o espaço. Cada elemento e seu posicionamento no espaço influi fundamentalmente na unidade do conjunto, facilitando ou obstruindo o caminho que leva o olhar ao centro de atenção da fotografia.

As linhas possuem qualidades emotivas advindas de suas características essenciais e de sua direção. Basicamente, temos três tipos de linhas: reta, curva e quebrada. As linhas retas, por sua vez, dividem-se em horizontais, verticais e diagonais.

A linha horizontal é a forma mais simples de reta e segue a direção das águas paradas. Na percepção humana corresponde à linha sobre a qual o homem se ergue e se desloca. Quanto à expressividade desta linha, produz uma impressão de placidez, tranquilidade e serenidade, graças ao seu tom de achatamento, que denota uma fria possibilidade de movimento. A

linha horizontal pode provocar também impressão de repouso, frio, estabilidade, quietude e paz.

A linha vertical possui a força de atrair o olhar para o alto. Suas qualidades expressivas produzem impressão de força, altivez, calor e associam-se ao sentimento de solenidade e dignidade. Podem também produzir impressão de masculinidade, importância e equilíbrio.

A diagonal ou inclinada possui a força da ação. É essencialmente uma linha de movimento e possui características de vigor, excitação e inquietude. Quanto à expressividade, sugere ação, instabilidade e atrai para si o olhar e a atenção. Torna-se mais vigorosa a medida que ultrapassa o ângulo de 45 graus com a horizontal; por outro lado, torna-se mais lenta quando aproxima-se da horizontal.

A linha curva possui uma tensão principal que atua sobre o arco e a torna elástica. É antagônica à linha reta, que possui duas tensões primitivas, uma em cada canto da reta. Na curva estas duas tensões atuam numa mesma direção. A linha curva produz uma impressão de instabilidade e movimento, além de transmitir alegria, graça, elegância e feminilidade. Quanto mais fechada a curva, maior sua velocidade e sensação de movimento. Na curva para baixo, a sensação é de compressão, para cima é de

liberdade, de evasão.

Quando duas linhas retas associam-se formando um ângulo temos uma linha quebrada. As diferenças entre as linhas quebradas dependem da amplitude dos ângulos. O ângulo de maior tensão, o mais quente e sumamente ativo é o agudo (45 graus), determinando uma forma incisiva de grande força de direção. Quanto mais agudo o ângulo, maior seu calor e tensão. O ângulo mais objetivo e controlado é o ângulo reto (90 graus). Quanto maior a abertura do ângulo obtuso, maior sua debilidade e passividade.

Os quatro ângulos ou cantos da fotografia exercem grande importância em tudo que se relacione com eles. Quando uma linha dirige-se para um canto da fotografia, adquire maior força e tensão e tem sua importância aumentada por ligar-se diretamente com o quadro. O olhar tende a seguir a linha dominante e quando esta dirige-se a um canto do quadro consegue maior evidência e destaque. Se um ângulo exerce atração excessiva, esta pode ser diminuída com a presença de outros elementos lineares ou áreas obscuras, conseguindo-se, assim, um desvio do olhar para outra direção.

O formato retangular de uma fotografia, pode apresentar-se em duas direções: horizontal e vertical. O formato horizontal, sugere estabilidade, quietude, repouso e

relaciona-se com temas que exigem uma expansão horizontal.

A combinação de linhas paralelas com o plano horizontal da fotografia servem para criar uma sensação de calma e serenidade. A presença de uma linha curva nesta composição rompe a sensação dominante introduzindo maior movimento e variedade ao conjunto. As curvas dão ao conjunto um movimento mais enérgico e potente. Uma sensação repousante e quieta poderá ser produzida por linhas horizontais ou por curvas suaves e amplas.

O formato vertical pode sugerir elevação, altura e equilíbrio. Uma fotografia com destaque de linhas paralelas verticais permite um movimento ascendente podendo sugerir aspiração e criar uma grande impressão de solenidade e sublimidade. A linha diagonal, sempre uma linha de movimento e ação, estabelece uma boa relação com o formato vertical da fotografia. Um movimento vigoroso será produzido pela presença de diagonais em ângulos agudos e com curvas bem definidas.

A figura situada no plano superior da fotografia evoca uma imagem de maior liberação, dando uma sensação de leveza e liberdade. Quanto mais próxima a figura, do limite superior do quadro, maiores suas propriedades de agilidade, leveza e liberdade. As figuras situadas do lado esquerdo do quadro, relacionam-se com as propriedades das formas situadas no plano

superior, já mencionadas. Quanto mais à esquerda, a figura será mais ligeira, mais leve e de maior liberdade.

Quando situada no plano inferior da fotografia, a imagem torna-se mais pesada e estacionada, causando uma sensação de maior densidade. À medida que aproxima do limite inferior, aumentam-se os efeitos de peso e imobilidade.

Movimento e ritmo

O movimento, na fotografia de dança, é o poder da composição de conduzir o olhar do observador, naturalmente, ao ponto focal. É gerado pela canalização do olhar, através das formas dos corpos e pela continuidade de suas linhas, ao longo da composição.

Estas linhas, reais ou imaginárias, advindas das formas dos dançarinos, traçam um caminho no plano da fotografia e conduzem o olhar do observador primordialmente ao ponto focal, com uma parada maior ali, seguindo-se, após, a todas as outras partes significativas.

As linhas e formas, ao gerarem o movimento tornam-se responsáveis pela vida da obra fotográfica. O movimento tem a característica da indicatividade, direcionando o olhar do observador até os pontos de interesse.

Ao ouvirmos uma música ou uma poesia percebemos, através dos sons, o ritmo que emana da obra. O ritmo de uma fotografia, podemos percebê-lo, através dos movimentos de suas

linhas e formas.

O corpo que dança apresenta formas que são desenhadas no espaço e que, quando captadas pela fotografia, contraem-se sobre uma base geométrica retangular, triangular, esférica, ovóide ou outra qualquer resultante das combinações das formas básicas.

Cada forma é delimitada por um contorno que é resultante de uma especial combinação de linhas. As linhas evoluem criando movimentos e os movimentos geram o ritmo.

O ritmo é a combinação ou sucessão harmônica de movimentos obtidos pelas linhas e formas da fotografia. Todo ritmo contém movimentos, mas nem todo movimento contém um ritmo. Os infinitos movimentos dos corpos em dança possibilitam uma correspondente infinidade de movimentos e ritmos na fotografia.

Nem toda fotografia de dança é rítmica. Para sê-la é necessário certa organização dos movimentos. Quando o olhar, ao percorrer um caminho natural pelas linhas da fotografia, cria um movimento organizado, dizemos que a fotografia possui movimento rítmico. Em caso contrário, quando o movimento é desorganizado, ele é não rítmico.

O ponto focal é a unidade mais importante da

composição. O caminho traçado pelas linhas deve conduzir o olhar por um percurso fácil até o ponto focal ou centro de interesse. Tudo na obra deve estar atuando no sentido de realçar a ação e orientar o movimento, para que se aumente a vitalidade do conjunto.

Pela análise da composição não se torna difícil encontrar seu movimento rítmico, dado pela energia dinâmica de suas linhas expressivas. Podemos verificar que os elementos participantes da obra podem repetir-se ou agrupar-se dentro de uma ordem e de um espaço. A disposição destes elementos, ao gerar movimento e ritmo à fotografia, irá determinar efeitos emotivos sobre os sentidos do observador.

A obra rítmica dispõe de uma série de linhas que forma uma estrutura sobre a qual se ordenam os diversos elementos. São estes elementos que contêm a significação emotiva da fotografia. Dentro desta estrutura abstrata, a linha de uma forma conecta-se com a de outra, mesmo sem ser visível a continuação.

Esta continuidade, que dá-se de uma forma a outra, pelos espaços vazios da obra, serve para enlaçar as várias partes da composição, causando um efeito unitário ao conjunto.

Dois elementos fundamentalmente opostos coexistem no

ritmo: a unidade e a variedade. A unidade caracteriza-se pela relação das partes com o todo; a variedade é a qualidade da alteração e da mudança e contribui para dar animação e liberdade às partes.

Uma obra absolutamente unitária torna-se passiva e carente de vibração. Pela variedade, a obra ganha em vida e ânimo. A unidade deve ser guiada pelas vibrações da variedade e esta deve submeter-se à unidade, para não tornar-se exagerada.

Uma obra encontra harmonia e impressão de conjunto quando seus elementos constituintes equilibram a variedade dentro da unidade. Buscar um equilíbrio entre os elementos díspares é uma das finalidades da arte. No corpo humano, constituído de formas basicamente simétricas, encontramos, manifestadamente, as oposições da variedade, pois, a cada linha côncava opõe-se outra linha convexa, e vice-versa.

O movimento rítmico pode manifestar-se através da repetição de linhas e formas, pela progressão de tamanhos ou pela continuidade das linhas relacionadas.

Ritmo, em grego, significa "fluir". A repetição de uma forma, em intervalos regulares, pode criar um movimento que conduz o olhar de uma unidade à seguinte, numa sucessão rítmica, facilitando o caminho do olhar pelo quadro.

Pela progressão ordenada dos elementos, o olhar pode fluir de um elemento a outro. Porém esta repetição não deve ser exatamente igual, para não causar monotomia à composição. A variação dos elementos no espaço produzirá o movimento rítmico quando estabelecer uma bela relação de proporção e variedade.

Assim, também, as linhas em continuidade podem fluir, naturalmente, provocando movimentos rítmicos. A radiação, que nasce de um ponto central da figura e lança linhas que levam o olhar à periferia do quadro, é um bom exemplo de movimento rítmico, através da continuidade de linhas. Outros exemplos, que ilustram vários movimentos rítmicos serão apresentados, a seguir, no capítulo "A obra fotográfica e sua dinâmica".

NOTAS - CAPÍTULO II

As fases do processo

- 1 - Theodor Adorno, Teoria Estética, trad. de Artur Mourão (São Paulo, Martins Fontes, 1982), p. 200.
- 2 - Maurice Pradines, "Traité de psychologie générale", II, (Paris, P.U.F., 1946), in Denis Huisman, A Estética, trad. de João da Gama (São Paulo, Martins Fontes, 1986), p. 83.
- 3 - Bernard Berenson, cit. in Studio International, 1971, Vol. 183, n. 937, in Peter Fuller, Arte e Psicanálise, trad. de Manuel J. Gomes, (Lisboa, Dom Quixote, 1983), p. 214.
- 4 - F. E. Peters, Termos filosóficos gregos, trad. de Beatriz R. Barbosa (Lisboa, Fund. G. Gulbenkian, 1947), p. 19.
- 5 - Adorno, op. cit., p. 300.
- 6 - George Hegel, O belo e o ideal, trad. de Orlando Vitorino (Lisboa, Guimarães, 1983), p. 174.
- 7 - Mikel Dufrenne, O poético, trad. de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza (Porto Alegre, Globo, 1969), p. 149.
- 8 - Adorno, op. cit., p. 24.
- 9 - Vasili Kandinsky, Punto y línea sobre el plano, trad./para o espanhol/ de Roberto Echavarren (Barrel Editores, Barcelona, 1970), p. 87.

- 10 - René Huyghe, O poder da imagem, trad. de Helena Leonor Santos (Lisboa, Edições 70, 1986), p. 87.
- 11 - Leonardo da Vinci, Trattato della Pittura, Codex Urbinas Latinus 1270, ed. A.P. MacMahon, II, fac-simile (Princeton, 1956, fl. 62r.) in E. H. Gombrich, Norma e forma, trad. de Jefferson Luiz Vieira (São Paulo, Martins Fontes, 1986), p. 75.
- 12 - Leon Battista Alberti, Da pintura, trad. de Antonio da Silveira Mendonça (Campinas, UNICAMP, 1989), p. 114.
- 13 - Leonardo da Vinci, idem, ibidem, p. 81.
- 14 - Alberti, op. cit., p. 114.
- 15 - Rudolf Arnheim, Intuição e intelecto na arte, trad. de Jefferson Luiz Camargo (São Paulo, Martins Fontes, 1988), p. 117.
- 16 - Claude Roy, O amor da pintura, trad. de Rui Guedes da Silva (Lisboa, Presença, /s.d./) p. 233.
- 17 - Georg Hegel, O belo artístico e o ideal, trad. de Orlando Vitorino (Lisboa, Guimarães, 1983), p. 105.
- 18 - Hegel, op. cit., p. 105.
- 19 - Roy, op. cit., p. 233.
- 20 - Susanne Langer, Filosofia em nova chave, trad. de Janete Melches e J. Guinsburg (São Paulo, Perspectiva, 1989), p. 254.
- 21 - Hegel, op. cit., p. 105.
- 22 - E. H. Gombrich, Arte e ilusão. Um estudo da representação pictórica, trad. de Raul de Sá Barbosa (São Paulo, Martins Fontes, 1986), p. 7.

CAPÍTULO III -

A OBRA FOTOGRÁFICA E SUA DINÂMICA

"Paira um véu de sonho
suspense
sobre as imagens imersas
em silêncio."

A. Venturi

A obra fotográfica e sua dinâmica

O ritmo é a fonte de energia que vitaliza a obra fotográfica de dança. O ritmo materializa-se sobre uma estrutura de linhas e movimentos provenientes das formas expressivas dos dançarinos. Em cada fotografia as linhas formam uma estrutura abstrata que contém o movimento interno da fotografia, proporcionando sua dinâmica.

Nesta energia, não claramente perceptível e que oculta o mistério da emoção estética, reside o segredo da arte. A vibração interior, que traduz a expressão do dançarino, projeta-se na fotografia por uma estrutura abstrata de linhas principais e secundárias.

As linhas principais criam um entrelaçamento que envolve uma forma ou várias formas de um conjunto e as secundárias atuam destacando e dando equilíbrio às linhas principais. Estas linhas e suas continuidades criam movimentos e estes geram o ritmo.

O movimento rítmico é o elemento contante em todas as obras apresentadas. Cada composição apresenta um tipo característico de movimento rítmico, resultante de diferentes entrelaçamentos de linhas, que reduzem-se a figuras, formas geométricas e símbolos de constituição variada. Estas composições englobam formações concêntricas, espiraladas, parabólicas, hiperbólicas, em seperentina, em forma de letras S, Z, X, e outras configurações, segundo a qualidade da energia ativa de seu ritmo.

Estes movimentos rítmicos aproximam-se, muitas vezes, de formas geométricas básicas como o triângulo, o quadrilátero, o círculo, a elipse, e outras. Para melhor compreendermos os elementos estruturais do movimento rítmico analisaremos vinte fotografias de espetáculos de dança. Veremos que cada uma possui uma dinâmica particular, comportando-se de uma maneira distinta e impondo diversificados tipos de movimentos rítmicos. Em cada fotografia é perceptível um peculiar movimento rítmico.

A análise da dinâmica destas obras mostra-nos as

qualidades que emanam da organização do movimento, qualidades que são a essência vital que anima emotivamente a obra de arte fotográfica, uma arte inspirada pela emoção estética do espetáculo.

FOTO I
"CONCEPTUM"

Especificações Técnicas:

Câmera: Pentax SP

Lente: 85-210 mm.

Filme: Kodak 1000 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 4.5

Espetáculo: "Destino"

Cisne Negro Cia. de Dança

Coreografia : Luis Arrieta



Na tentativa de representar o movimento no seu "summum", o fotógrafo procura captar o momento mais vivo da encenação, pretendendo fazer do espectador a testemunha ocular de um acontecimento efêmero.

A disposição das linhas da fotografia "Conceptum", indica-nos a verticalidade da composição formada por dois planos justapostos, um superior e um inferior. No centro do plano superior, no ponto focal, situa-se a figura principal da fotografia, a mulher loura, de vermelho. Suspensa, como em êxtase, recebe a vigorosa energia que vêm do plano inferior, do corpo levemente inclinado do outro personagem.

As linhas verticais que sobem do corpo do personagem situado no plano inferior possuem a força de conduzir o olhar do espectador até o alto. Estas linhas do imponente conjunto criam um movimento ascensional, indicando-nos uma composição com movimento rítmico vertical.

O movimento desenvolve-se no sentido vertical, com direção de baixo para cima, e seu dinamismo é dado às linhas verticais que sobem da figura inferior e chegam às linhas de

angularidade aguda formado pelos membros crispados da figura principal.

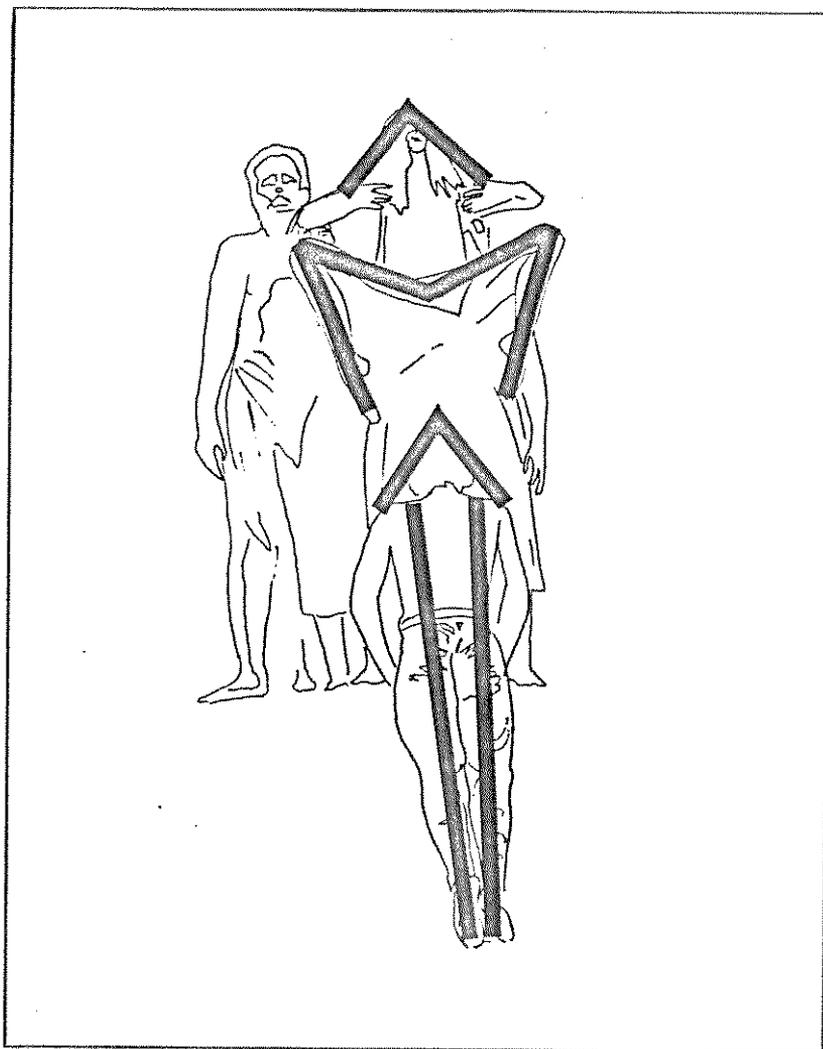


Fig. I - "Conceptum". Composição com movimento rítmico vertical.

O contorno da figura principal cria um ângulo incisivo,

de grande força de direção, que permite a continuidade do movimento vertical. As linhas quebradas de suas pernas apresentam ângulos agudos, que possuem a qualidade emotiva de causar grande tensão à figura.

Esta disposição e o movimento das linhas ascensionais expressam na composição, energia, vigor e monumentalidade. As outras figuras situadas no plano superior e à volta da figura principal, permanecendo rígidas e vigilantes, reforçam, com suas linhas verticais, o ritmo vertical do conjunto.

A simetria da composição foi alterada pelo ângulo de tomada, situado ao lado esquerdo do conjunto.

A iluminação do palco, produzida através de foco central ou luz de pino, deu maior expressão e dramaticidade à cena, realçando os volumes dos corpos e suas cores.

O vermelho vivo da roupa e o louro do cabelo da figura principal foram realçados, sob essa iluminação, e conseguiram maior destaque. O seu posicionamento no centro do plano superior, colaborou para dar maior solenidade e imponência à composição.

FOTO II

"DESOLAÇÃO"

Especificações Técnicas

Câmera: Pentax SP

Lente: 85-210 mm.

Filme: Kodak Tri-X 400 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 4.5

Espectáculo: "Paixão"

Cia. de Dança Victor Navarro

Coreografia: Victor Navarro



As personagens de "Desolação" encontram-se ligadas numa relação extremamente densa, carregada de sentimento, cuja trama é envolta numa atmosfera de grande intensidade dramática. A dor, aqui, irradia o que tem de mais profundo e a cena é repleta de ternura e compaixão. A cena é silenciosa e plena de significado. A maneira como estão dispostas as personagens, seus movimentos, atitudes e posturas conferem-na um ar funéreo e solene.

As linhas levemente onduladas que percorrem a figura principal, em posição reclinada, conferem uma horizontalidade à composição, gerando um movimento de sentido nitidamente horizontal. De roupa branca, em gomos, com o pescoço estirado, a figura principal, como que desfalecida sobre as pernas do outro personagem, imprime à composição uma dinâmica estabilizadora, porém, de forte impressão trágica.

Estas linhas onduladas iniciam seus movimentos nos pés da figura principal, sobem pelas pernas e percorrendo todo o corpo, chegam até a ponta dos dedos. Estes movimentos encontram continuidade nas pernas dobradas da figura feminina, à esquerda, e terminam na margem do quadro.

As três figuras, por situarem-se no plano inferior do quadro, tornam-se mais pesadas e estacionadas, causando sensação de imobilidade. O ângulo incisivo da figura masculina não é suficiente para modificar a estabilidade da imagem e desequilibrar o conjunto.

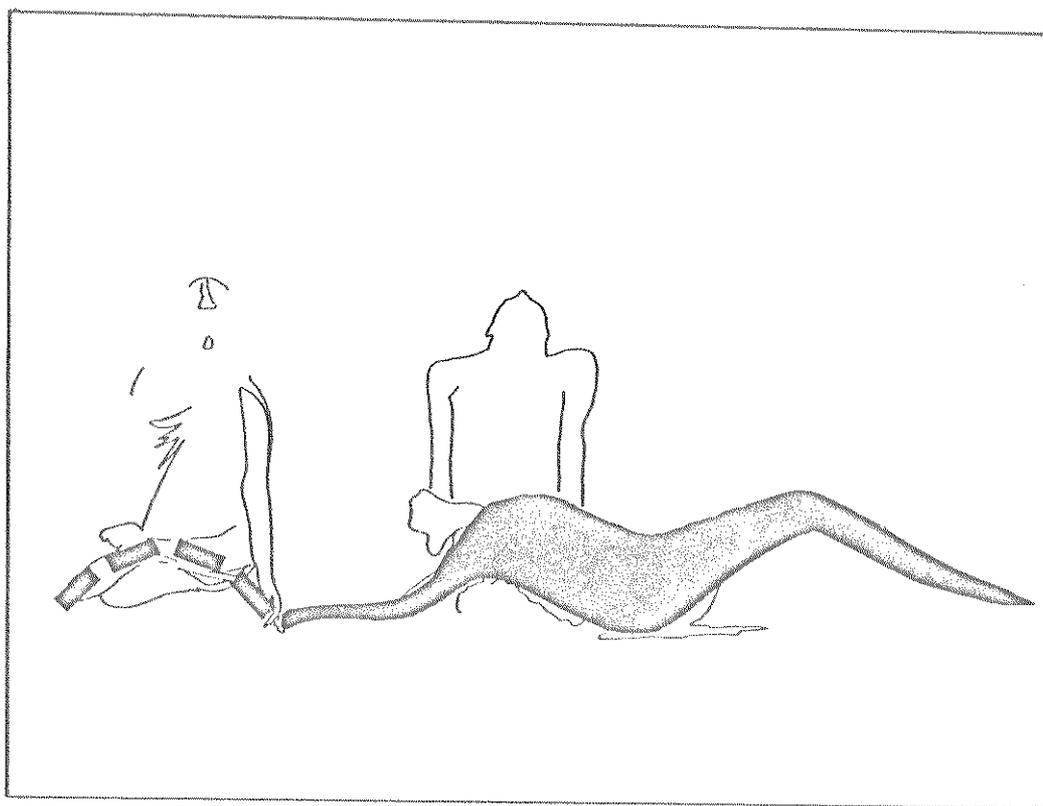


Fig II. - "Desolação. Composição com movimento rítmico horizontal"

As outras duas figuras, embora situadas verticalmente à figura principal, encontram-se de forma integrada à composição, não oferecendo elementos que se oponham ao ritmo dinâmico horizontal.

Aqui também a luz de pino valorizou os volumes do músculos da figura masculina e as texturas das vestes brancas. Os músculos rígidos e contidos do elemento central e a inclinação para trás de sua cabeça tornam-se plenos de significavos parecendo indicar profunda dor diante do corpo prostrado.

A figura à esquerda, mais relaxada ou desolada, deposita uma flor diante da mão inerte. A composição horizontal, em geral, imprime uma sensação de estabilidade e passividade.

FOTO III

"Ao infinito"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax SP

Lente: 85-210 mm.

Filme: Kodak 400 ASA

Velocidade: 1\125

Abertura: f. 4.5

"Keep going - de Lés a Lés"

Cisne Negro Cia de Dança

Coreografia: Vasco Wellencamp



Exalando grande agitação e inquietação, esta cena nos mostra a dançarina conquistando o espaço, num vôo que parece prolongar-se para além dos limites do quadro. A trajetória deste vôo traça uma linha diagonal, que passa por sobre os corpos encurvados, à esquerda do quadro, alinhados e em progressão de tamanhos.

Em "Ao infinito", o movimento diagonal do conjunto é gerado pela progressão de tamanhos, que cresce em direção ao canto superior esquerdo, acrescido pela presença inquietante da dançarina.

A ação atinge seu ápice no salto da dançarina e na decorrente extensão das linhas de seus braços, que se abrem ao infinito. A linha diagonal, essencialmente uma linha de ação e movimento, imprime à obra um intenso movimento rítmico diagonal, conferindo-lhe um efeito de grande vitalidade e excitação.

Com direção definida, da direita para a esquerda, de baixo para cima num ângulo próximo aos 45 graus, a linha

diagonal apoia-se à linha vertical fornecida pelo bailarino. Esta linha vertical, paralela à borda do quadro serve para dar maior impulso e sustentação à trajetória da bailarina,

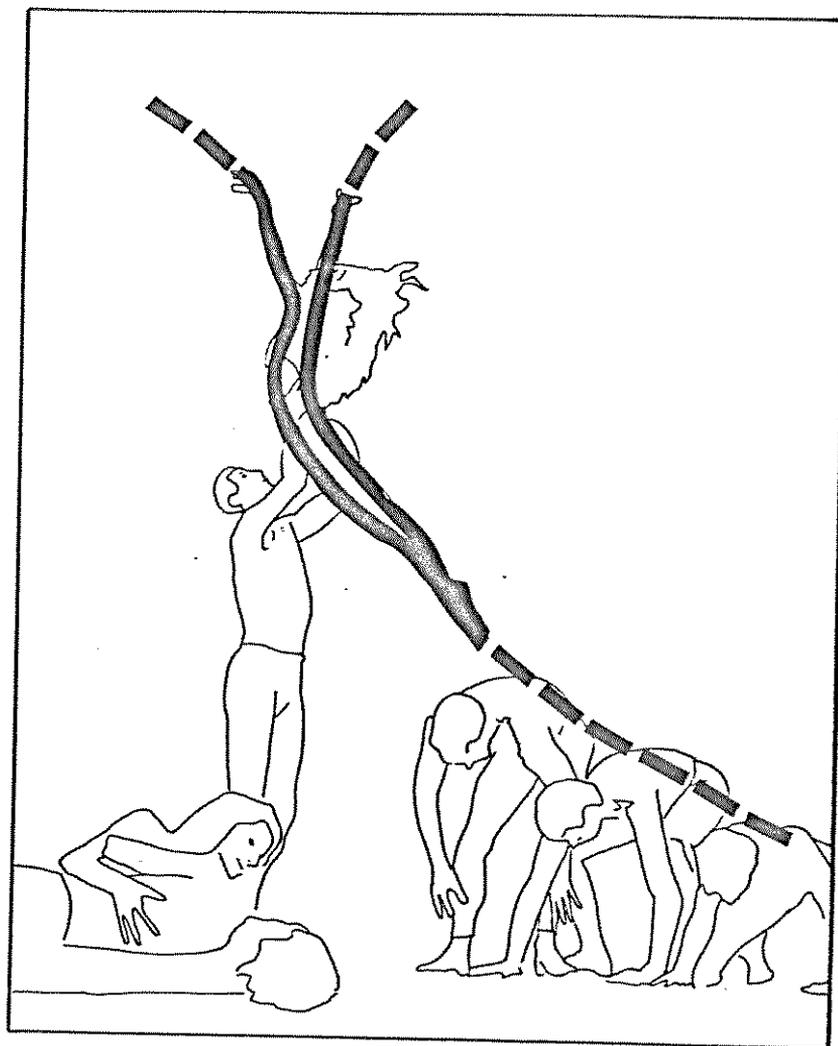


Fig. III - "Ao infinito". Composição com movimento rítmico diagonal.

projetando-a para cima. O casal, à esquerda inferior do quadro, quebra o movimento da linha vertical, suavizando-a.

Todo o conjunto possui uma unidade que se integra em torno da composição diagonal. O centro de interesse ou ponto focal é, sem dúvida, a dançarina suspensa em salto, que atrai facilmente olhar até ela.

O formato vertical da fotografia, estabelecendo uma boa relação com a linha diagonal do conjunto, favoreceu o movimento rítmico diagonal, proporcionando à composição, um movimento vigoroso.

O braço aberto em direção ao canto superior esquerdo do quadro, como uma asa, completa a totalidade de força da linha diagonal, que percorre toda a fotografia.

A iluminação monocromática e difusa, não privilegiando nenhuma forma, dá, porém, aos corpos uma côr penetrante que os tingem e iguala.

FOTO IV

"EM HARMONIA"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax SP

Lente: 85-210 mm.

Filme: Kodak 400 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 4.5

Espetáculo: "Don Quixote"

Corpo de Baile Lina Penteado

Coreografia: Marius Petipa

Adaptação: Ady Addor



Os gestos suaves e arredondados das duas personagens, que se prolongam em semelhança de poses, linhas e movimentos, executam, num ato solene, um movimento harmônico e gracioso.

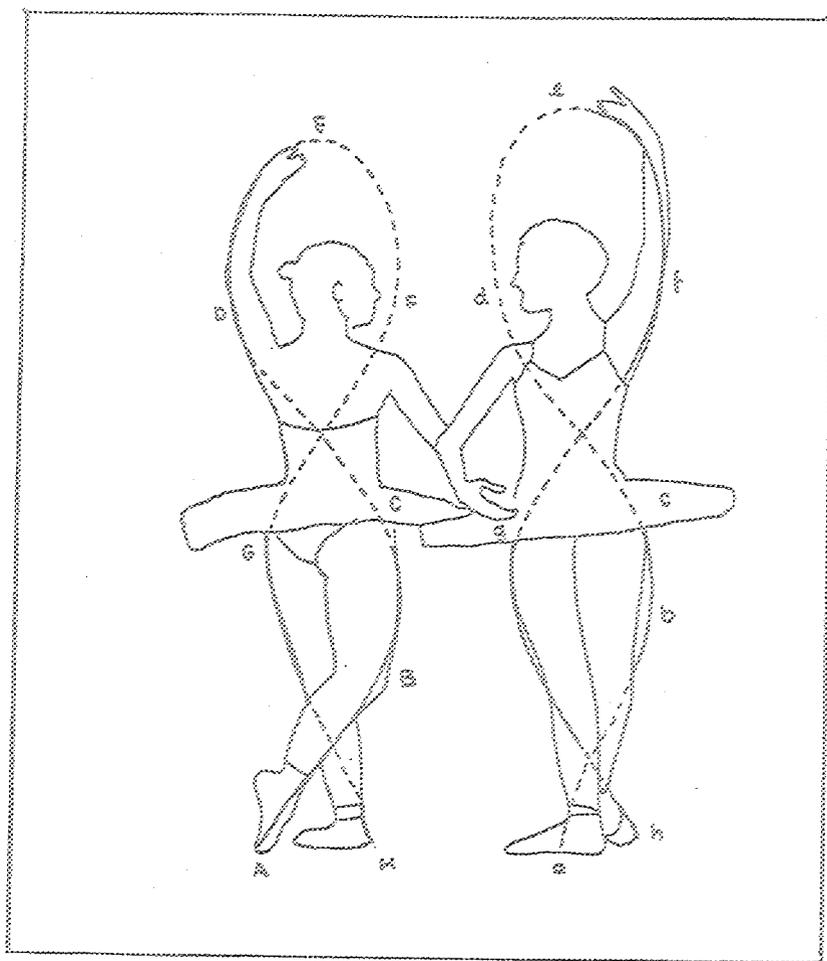


Fig. IV a - "Em harmonia". Formação em arabesque.

Na composição "Em harmonia", a elegância das posturas e linhas de contorno, mostram-nos uma harmonia de formas, onde o predomínio de suaves curvas, imprimem graça e delicadeza à cena.

A análise das linhas mais essenciais da figura 1 indica-nos um arabesque, formado por duas curvas ou linhas de direcções diferentes, que representam os dois tempos de um movimento rítmico.

No primeiro tempo, o movimento ascendente inicia-se na ponta do pé direito (A) e está representado pela curva serpentina ABCDE; o segundo tempo é dado pelo movimento descendente que inicia-se neste ponto (E), e serpenteia a figura, percorrendo-a até o ponto final do movimento (H).

A figura 2, de modo semelhante, possui os dois movimentos que formam outro arabesque traçado pelas linhas abode e fghi.

A união destas duas figuras pela junção dos pontos E com e, e A com a, formam um movimento rítmico elipsoidal; este movimento de ritmo central, muito frequente nas

composições clássicas, devido à proporção das formas, oferece equilíbrio à composição.

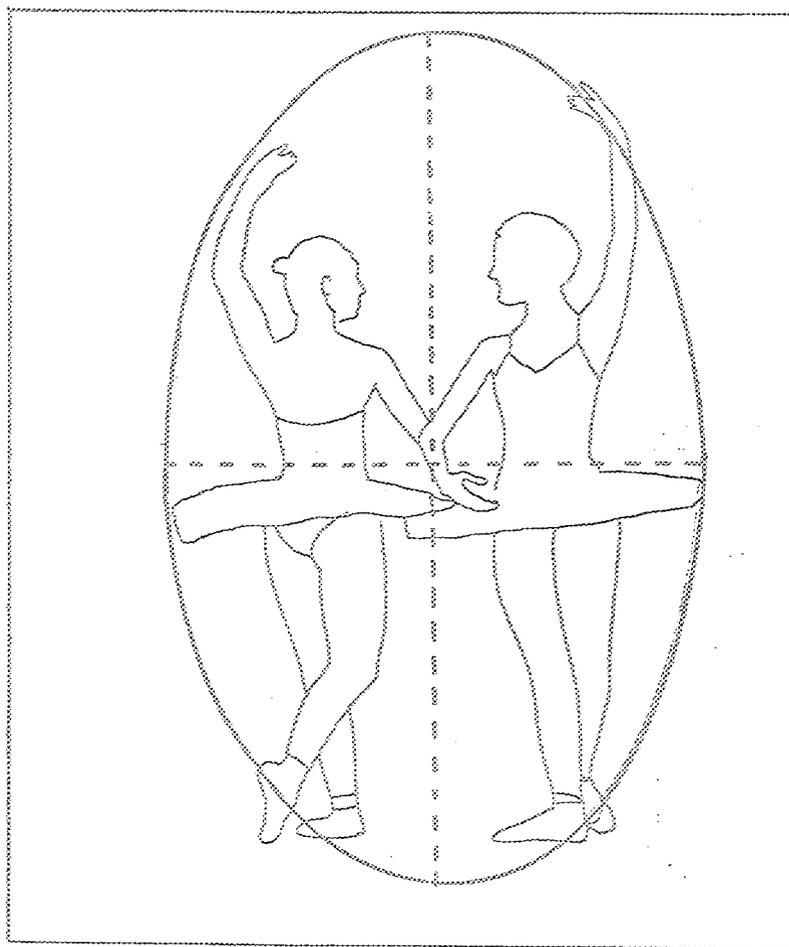


Fig. IV b - "Em harmonia". Composição com movimento rítmico elipsoidal

A sucessão de linhas curvas, dadas pelos contornos suaves, e a disposição das figuras que se repetem e se equilibram harmônicamente, imprimem à composição um movimento gracioso, tranquilo, comedido.

O formato vertical da fotografia e o posicionamento central, com simetria em contraposição, das duas personagens, favoreceu o equilíbrio da composição, sugerindo um clima de solenidade.

A iluminação unilateral, mais intensa, que chega pelo lado direito, fornece perfis tênues com efeitos de relevo e tons de claro-escuro, que se destacam ainda mais sobre o fundo negro do cenário.

FOTO V

"O GRITO"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax SP

Lente: 95-210 mm.

Filme: Kodak 400 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 4.5

Coreografia: Ana Galvão

Intérprete: Ana Galvão

Auditório I. A. UNICAMP



A força da emoção e do drama, a impotência e o desespero do ser humano diante de uma existência caótica é o que nos transmite a obra "O grito", onde um ser ajoelhado, com os braços abertos ao alto, sucumbe num gesto derradeiro. O efeito da contra-luz sublinhou o momento alto da ação representada.

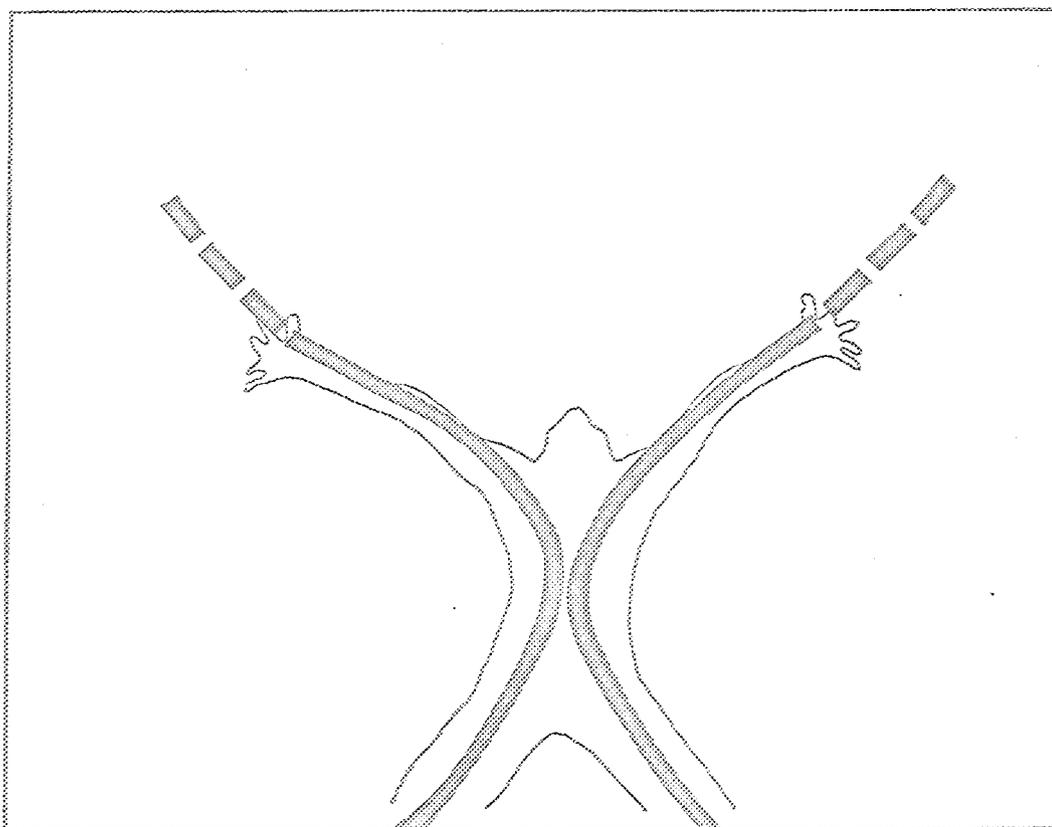


Fig. V - "O Grito". Composição com movimento rítmico radial.

Enquanto que nas fotografias anteriores o fundo do palco permanecia na obscuridade, para que a iluminação destacasse as personagens no espaço cênico, agora ocorre o inverso. O sujeito da ação permanece na obscuridade, sem volume ou relevo, enquanto o cenário prevalece iluminado.

A luz vem por trás, pelo fundo do palco, e é refletida sobre uma parede de papel, imprimindo efeito de silhueta à figura. O incrível impacto deste efeito de iluminação juntamente com a projeção das manchas coloridas conferem grande dramaticidade à cena, aliada à relevante expressão corporal da bailarina.

Nesta composição, de amplos movimentos a conferir-lhe força, encontramos um efeito de radiação de linhas que caracteriza um movimento rítmico radial. Partindo da personagem, suas linhas de força são arremessadas para o alto, para a periferia do quadro, dando continuidade aos movimentos.

Estes movimentos prolongados, de linhas diagonais que saem dos braços e se prolongam à periferia, em direção aos cantos superiores da foto, conduzem o olhar até os limites do

quadro.

Vemos que os quatro ângulos ou cantos do quadro exercem grande influência em tudo que se relacione com eles. As linhas dos braços dirigindo-se aos dois cantos superiores adquirem, por isso, maior força e tensão e têm, diante do conjunto, sua importância aumentada.

As manchas irregulares e de diversos tamanhos, projetadas sobre a figura, oferecem ao conjunto um elemento inquietante, um elemento de variedade, que destoa e quebra a simetria da figura central, desequilibrando a cena.

O formato horizontal do quadro favoreceu a esta composição com movimento rítmico radial, por envolver linhas de força com um sentido de expansão lateral.

FOTO VI

"MERCÚRIO"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax SP

Lente: 85-210 mm.

Filme: Kodak 1000 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 4,5

"Equinox"

Cisne Negro Cia. de Dança

Coreografia: Gigi Caciuleanu



"São muito mais agradáveis e bastante vivos os movimentos que se dirigem para o alto em direção ao céu", já nos recomendavam as lições de Alberti, em pleno Renascimento. E, parecendo ouvi-las, assim o faz, o exímio dançarino, em "Mercúrio", numa fantástica imagem, onde, como possuindo asas, parece desobedecer a força da gravidade.

Não só seus movimentos como todo seu corpo dirigem-se para o alto, "em direção ao céu". A fotografia registra o ponto culminante da ação, o ápice do salto do bailarino, que desliza sublime pelo espaço cênico. Dos movimentos prolongados de seus membros saem linhas radiais que dirigem-se, agora, aos três cantos do quadro: uma, que parte de seus pés, para o canto direito e outras duas, de seus braços, para os cantos superiores.

Pela postura deste bailarino-pássaro que, literalmente, paira no ar, e pela irradiação de suas linhas em direção aos cantos da fotografia, a composição desenvolve nitidamente um movimento rítmico radial.

Comparando com a foto anterior, em "O Grito", a personagem encontra-se assentada sobre o plano horizontal, irradiando suas linhas para os cantos superiores, enquanto que em "O Pássaro" o personagem não encontra-se apoiado sobre nenhum plano, possuindo uma irradiação direcionada também para o canto direito do plano inferior.

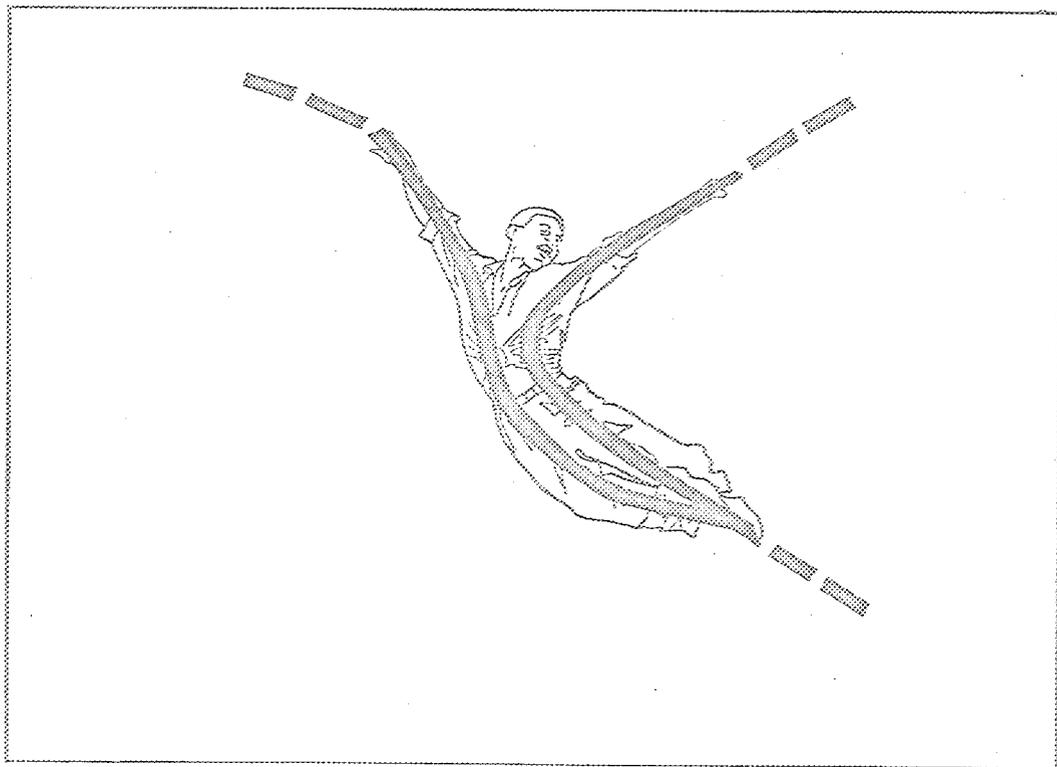


Fig. VI - "Mercúrio". Composição com movimento radial.

Esta ausência de limitações espaciais, uma característica especial desta fotografia, evidencia um estado especial de liberdade que, aliado ao forte movimento de radiação, sugere ao observador uma força de expansão que se propaga por todo o campo visual.

O olhar tende a seguir a linha dominante, quando esta dirige-se ao canto do quadro. As linhas desta composição, em continuidade, dirigindo-se aos cantos da fotografia irradiam uma energia que percorre todo o espaço.

A ausência de cenário e de linha de horizonte, assim como o baixo ponto de vista do fotógrafo em seu ângulo de tomada, serviram ampliar ainda mais o efeito emocional da ação e de seu movimento.

Há que ressaltar o efeito de "contrapposto", dado pelo dançarino, quando ao dirigir o movimento de seu corpo para o lado esquerdo, volta seu rosto para o lado oposto, alternando o movimento.

FOTO VII

"ÊXTASE"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax SP

Lente: 85-210 mm.

Filme: Kodak 400 ASA

Velocidade: 1/125

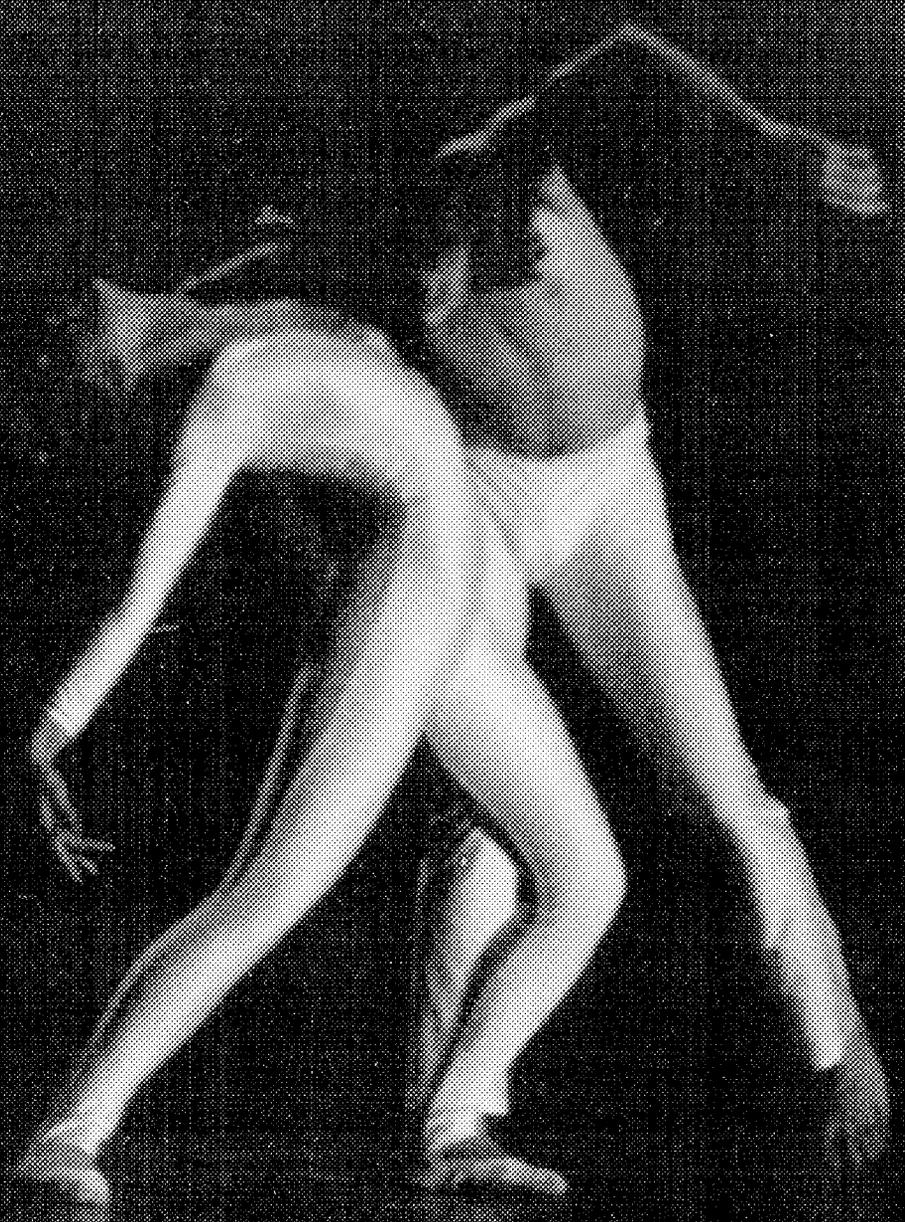
Abertura: f. 4.5

Academia de Ballet Lina

Penteado. Intérpretes:

Geórgia Correa Peracine e

Josias Torres.



As formas extremamente expressivas das duas personagens em intensa ação, formam um conjunto integrado que evolue no espaço cênico denotando um sentido de grande vitalidade e excitação.

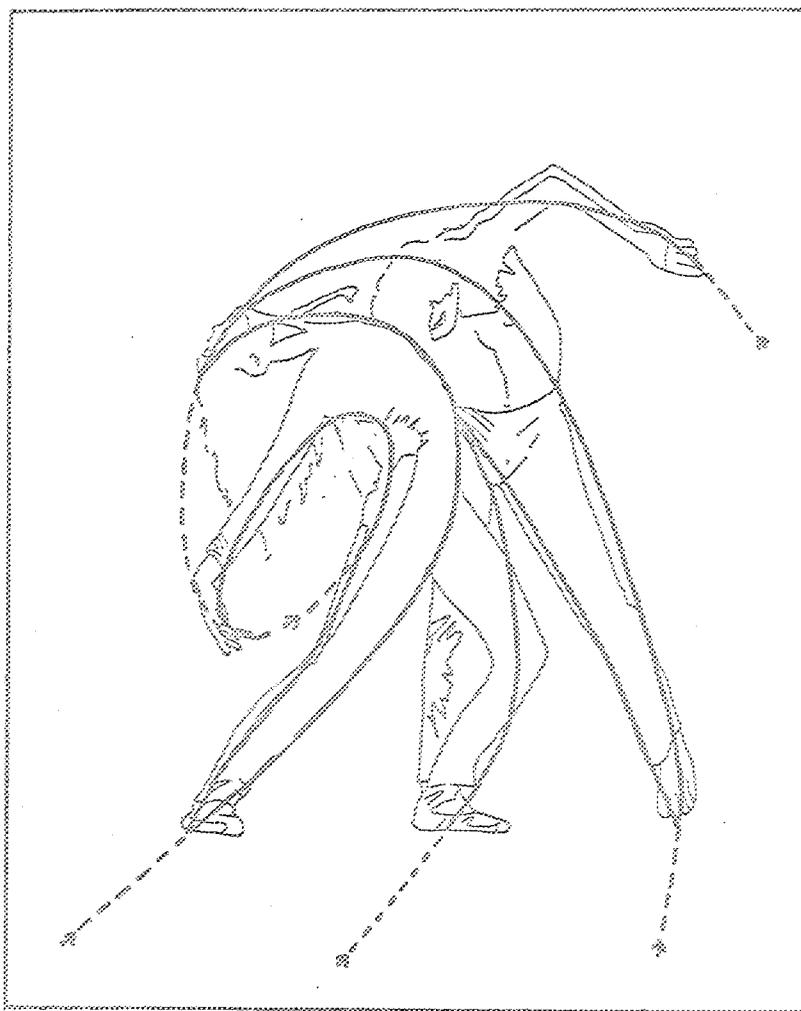


Fig. VII - "Êxtase". Composição com movimento rítmico concêntrico.

Submersas entre luzes e sombras envolventes, as personagens elaboram, através de seus volumes e da cor quente de seus corpos, um fulgor que parece vir das profundezas do ser, suscitando ao espectador um forte sentimento.

A configuração geral da fotografia "Êxtase" indica-nos uma composição com movimento rítmico concêntrico, uma vez que a personagem feminina atrai para si todas as linhas da composição, num movimento convergente.

Esta figura feminina, a figura principal, localizada na parte central do quadro, atrai de imediato o olhar e a atenção da cena. Isso deve-se predominantemente às suas formas curvas e serpenteantes que sugerem extrema liberdade e evasão, parecendo explodir em êxtase.

As linhas curvas, possuindo uma tensão principal que atua sobre o arco, torna-se elástica, produzindo impressionante sensação de movimento. Quanto mais fechada a curva, maior a velocidade do movimento.

Como um ciclone, que possui um eixo e uma direção no

espaço, o movimento concêntrico desta fotografia toma a direção do canto superior do quadro, guiado por um vetor que impulsiona a imagem para a extremidade superior esquerda.

A tênue relação claro-escuro fornecida pela iluminação difusa e evidenciada pela cor prata reluzente das roupas auxiliou na criação de uma atmosfera de profunda intimidade entre as personagens.

FOTO VIII

"PROTEÇÃO"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax SF 1

Lente: 28-90 mm.

Filme: Kodak Tri-X 400 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 8

Improviso

Marcia Marcondes

Margarete Case

Laboratório de Imagem

Departamento Artes Corporais

Instituto de Artes/UNICAMP



A fluidez suave dos corpos produz um movimento interior, de fora para dentro, para o ponto focal da obra. A imagem, com a conotação de afetividade, retrata, ao mesmo tempo, carência e proteção. É fornecida pela inter-relação

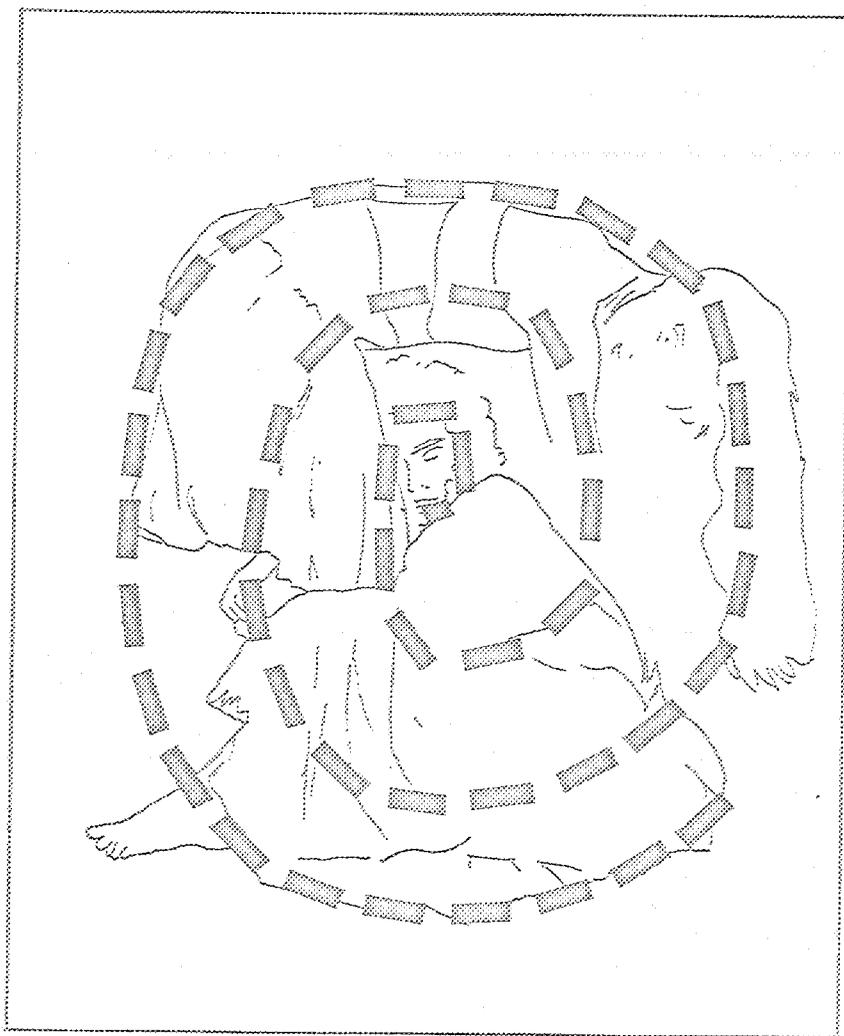


Fig. VIII - "Proteção". Composição com movimento rítmico em espiral.

proximidade íntima, envolvem-se carinhosamente, numa fusão de corpos.

A personagem central abraça ternamente a personagem superior e é acolhida por ela.

O olhar do espectador dirige-se, lentamente, ao olhar terno, lívido e absorto da jovem sentada, ao centro. Esta composição, "Protecção", apoia-se sobre uma estrutura em forma de espiral, onde o movimento concêntrico é acentuado pelo forte contraste chiaroscuro, entre luz e sombra.

As linhas curvas provenientes das formas arredondadas dos corpos e roupas transmitem uma sensação de feminilidade e sedução. Estas linhas, encontradas no limiar da relação claro-escuro, formam um espiral concêntrico que dirige-se a um eixo principal, o olho da personagem principal. As ações das figuras em cena se imobilizam e se equilibram harmonicamente.

O volume de luz, que vem pelas laterais e por cima, de intensidade forte e direcionada, participa intensamente do efeito desta composição com movimento rítmico espiral, dando

à fotografia textura e relevo, causando também forte impressão emotiva.

Os contrastes tonais estão bem definidos e delimitam claramente as áreas de luz e de sombra e a gradação tonal dirige a atenção para as áreas mais claras, sugerindo a impressão de maciez, quietude e proximidade.

Este movimento espiral, que centraliza o movimento sobre um eixo central e direciona o olhar para o interior da imagem, diferencia-se do exemplo anterior, "Êxtase", que demonstra, além do movimento concêntrico, uma força que o impulsiona para cima.

FOTO IX

"CORPS DE BALLET"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax SP

Lente: 35-210 mm.

Filme: Kodak 400 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 4.5

Academia de Ballet Lina

Fenteado. Intérpretes: Marcia

Cana Ramaciatto, Magda Cana e

Adriana Spinelli.



Três bailarinas, suspensas por um momento fugaz, repetem-se em suas formas, contruindo no espaço um conjunto uniforme que se sobressai pela perfeita comunhão de movimentos.

Não há evidência de nenhuma personagem sobre as demais, apenas uma leve luminosidade maior sobre a figura central. O olhar assimila o conjunto, que se sustenta numa sincronia de movimentos, onde prevalece-se a repetição e a uniformidade dos gestos.

Em "Corps de Ballet", cada uma das personagens desenha no espaço uma linha em S, cujo prolongamento encontra os demais num ponto próximo à lateral direita do quadro. A repetição dessas formas em intervalos regulares cria um movimento rítmico que conduz a vista de uma forma à seguinte, de maneira que não sejam vistos isoladamente, senão numa sucessão rítmica.

O olhar percorre sem dificuldade as três figuras, que formam em conjunto, uma unidade. A repetição destas formas, que se propagam como ondas, consagrou unicidade à fotografia,

e tornou-se responsável pelo seu ritmo. O olhar percorre um caminho natural pelas linhas dos corpos, criando um movimento organizado, um movimento rítmico.

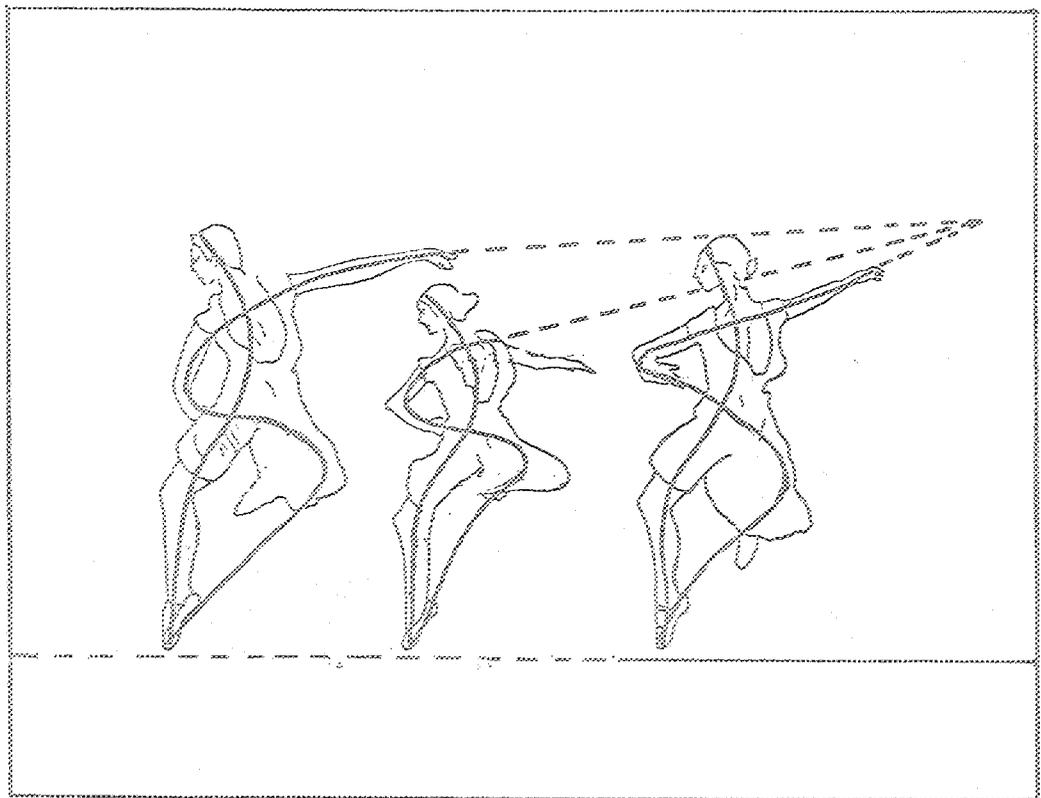


Fig. IX - "Corps de Ballet". Composição com movimento rítmico em S

O ato fotográfico conseguiu realizar o difícil intento de obtenção de uma imagem com tal homogenia de formas. Este raro momento, por sua efemeridade, destaca a esta fotografia, uma peculiar característica.

Outro fator de destaque, que chama de imediato a atenção, é a reta formada, imaginariamente, no espaço, pela três pontas de sapatilhas. Esta linha reta, formada a igual distância da margem inferior, tornou-se outro ponto focal da fotografia.

A iluminação lateral, com regiões de sombra e luz, como um "sfumato", criou uma atmosfera silenciosa, onde destacam-se sobre o escuro do cenário, as vestes claras e leves.

FOTO X

"AS VESTAIS"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax SP

Lente: 88-210 mm.

Filme: Kodak 400 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 4.5

Opus Studio

Coreografia: Claudia Dubar



Envoltas em penumbra, quase ocultas na escuridão da cena, três esvoaçantes personagens, como que saídas de um sonho, criam uma inquietante atmosfera de mistério.

Em "As Vestais", a branda iluminação que chega unilateralmente, reflete-se levemente nos esvoaçantes tecidos dos trajes e trás, como resultado, um ténue contraste claro-escuro.

A composição é centralizada e a figura central, recebendo iluminação mais intensa que as demais, torna-se seu ponto focal. Seu posicionamento, mais próximo do observador, aparenta-lhe maiores dimensões.

O conjunto de três dançarinas, que apoia-se em meia-ponta sobre o solo, em conjunção com o avanço dos cotovelos, executa um vibrante e elegante movimento para a direita da fotografia, evidenciado pela perfeita sincronia dos corpos.

Nesta composição, de encantadora nebulosidade, a linha que acompanha o movimento de cada personagem cruza-se em

forma de X , repetindo-se o movimento na personagem seguinte, até a última.

Estas linhas, que se cruzam e se repetem nas três figuras, caracterizam uma composição com movimento rítmico em X.

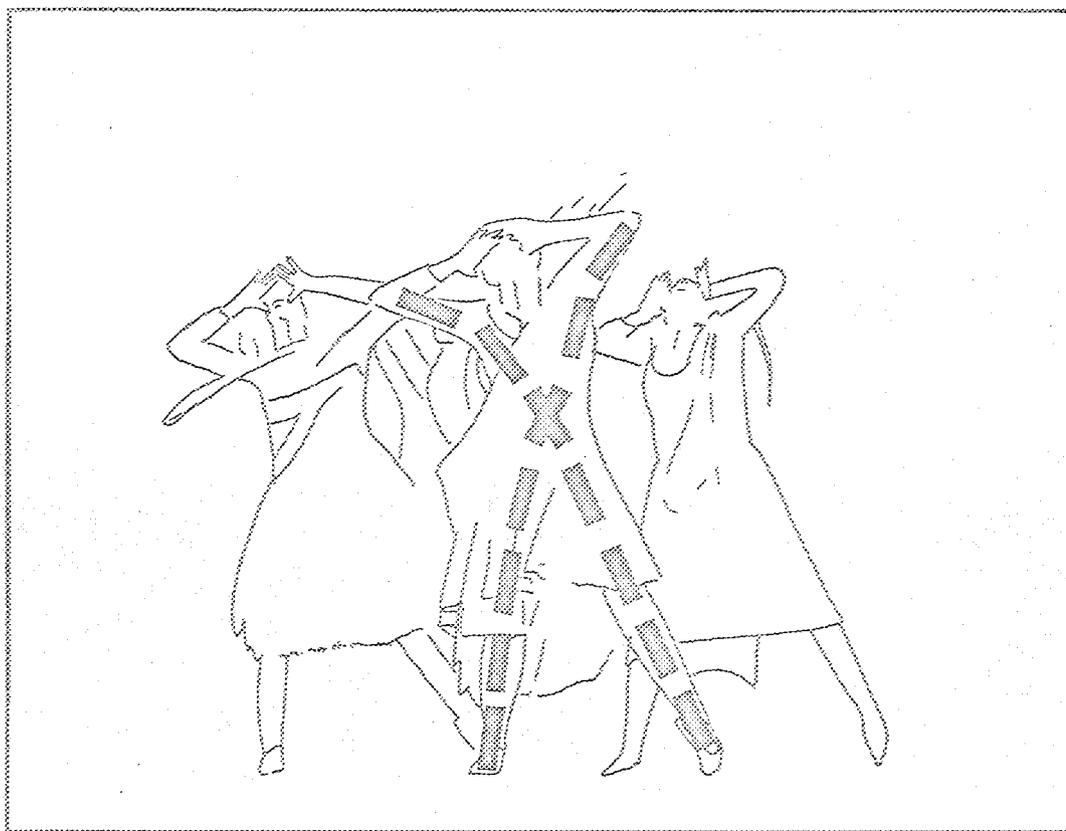


Fig. X - "As Vestais". Composição com movimento rítmico em X

Vê-se valorizada, nesta composição, a relação luz-sombra, manifestada pela iluminação suave que envolve as três personagens, dando um clima especial de obscuridade à fotografia.

As formas ecoam, destoando-se entre si apenas quanto às tonalidades das vestes. O efeito de granulação contribuiu para a ambientação da fotografia e foi conseguido pela utilização de filme de 400 ASA e pela pouca iluminação direta.

FOTO XI

"INCONSCIENTE COLETIVO"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax SP

Lente: 85-210 mm.

Filme: Kodak 1000 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 11

Workshop

Living Theatre (N.Y.)

Orient.: Ilion Troya



A rotundidade das massas de cabelos e formas cefálicas criam, nesta obra, linhas que produzem movimentos leves e profundos. Importante por seus múltiplos elementos, envolve o observador, que se vê atraído por uma multidão de formas. Em "Inconsciente Coletivo", do aglomerado de cabeças e ombros que povoam a quase totalidade dos espaços disponíveis, três

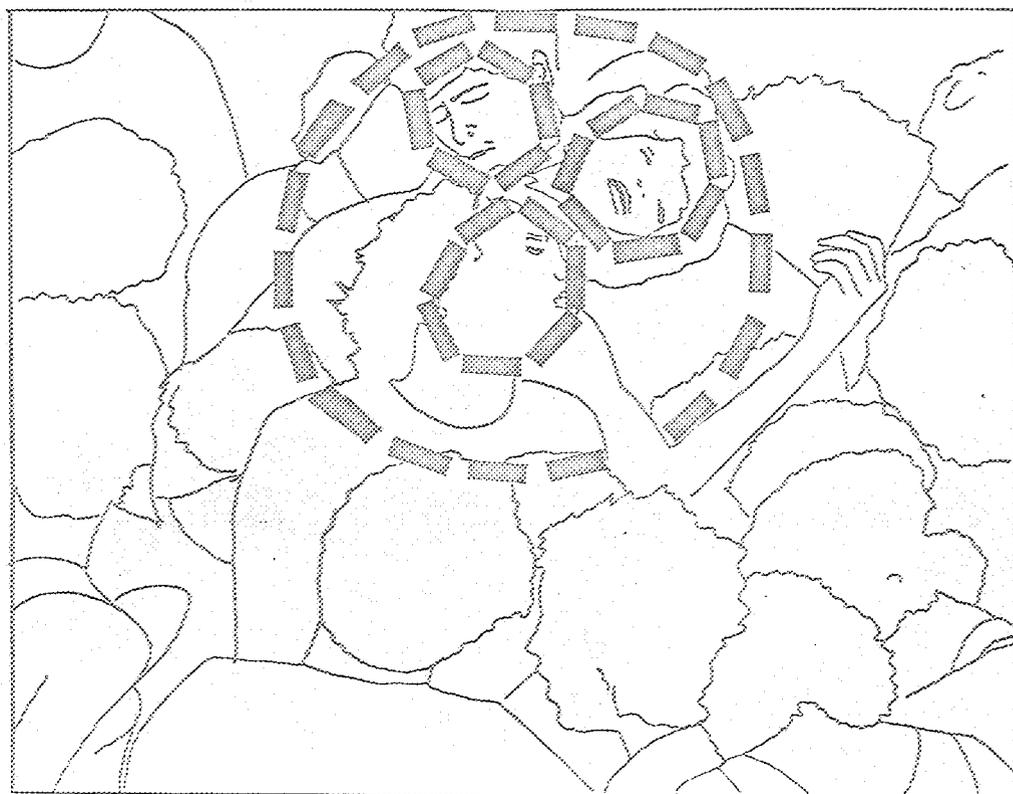


Fig. XI - "Inconsciente Coletivo". Composição com movimento rítmico em trevo.

expressivos rostos chamam a atenção e conduzem nosso olhar até eles.

O movimento rítmico desta fotografia, que demonstra ardor e prazer, é-nos dado, inicialmente, pela sucessão de cabeças, que formando um conjunto circular, circunscreve os três rostos iluminados, o ponto focal ou centro de interesse da obra.

Contornando os expressivos rostos, um a um, o olhar apreende-os num conjunto e sai pelo braço caído, em forma de L invertido.

As poucas cores, vividas e fortes, equilibram-se na composição, que apresenta movimento linear em forma de trevo, um movimento rítmico impresso pelos contornos das cabeças, que lhe dão ação e direção.

Esta foto foi obtida em uma praça pública, com ângulo alto, numa distância superior a dez metros e auxílio de teleobjetiva, fator que contribuiu para integrar todas as figuras num mesmo plano.

A luz natural, de final de tarde, produziu uma fotografia sem sombras. Longe de ser um simples registro de um evento artístico, a foto capta o espírito das pessoas profundamente envolvidas na vivência do trabalho.

As três figuras tornaram-se centro de interesse por situarem-se como ilhas num mar de cabeças e pelo estado de transe coletivo do grupo, um das propostas do laboratório cênico.

Como um dos resultados do ângulo alto temos a eliminação da linha do horizonte. A não presença de ângulos agudos ou incisivos na composição determinou um movimento lento e majestoso.

FOTO XII

"NATIVA TRIÁDE"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax SP

Lente: 85-210 mm.

Filme: Kodak 1000 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 4.5

"Equinóxe"

Cisne Negro Cia de Dança

Coreografia: Gigi Caciuleanu





O espaço aéreo do palco encontra-se, quase sempre, povoado de seres voadores, os senhores do espetáculo, os dançarinos que dão vida e emoção à arte da dança. Em "Ativa Triade", a força que irradia desta composição é algo surpreendente. Num caminho veloz de ação brusca, três dançarinos desenvolvem no espaço uma trajetória incomum,

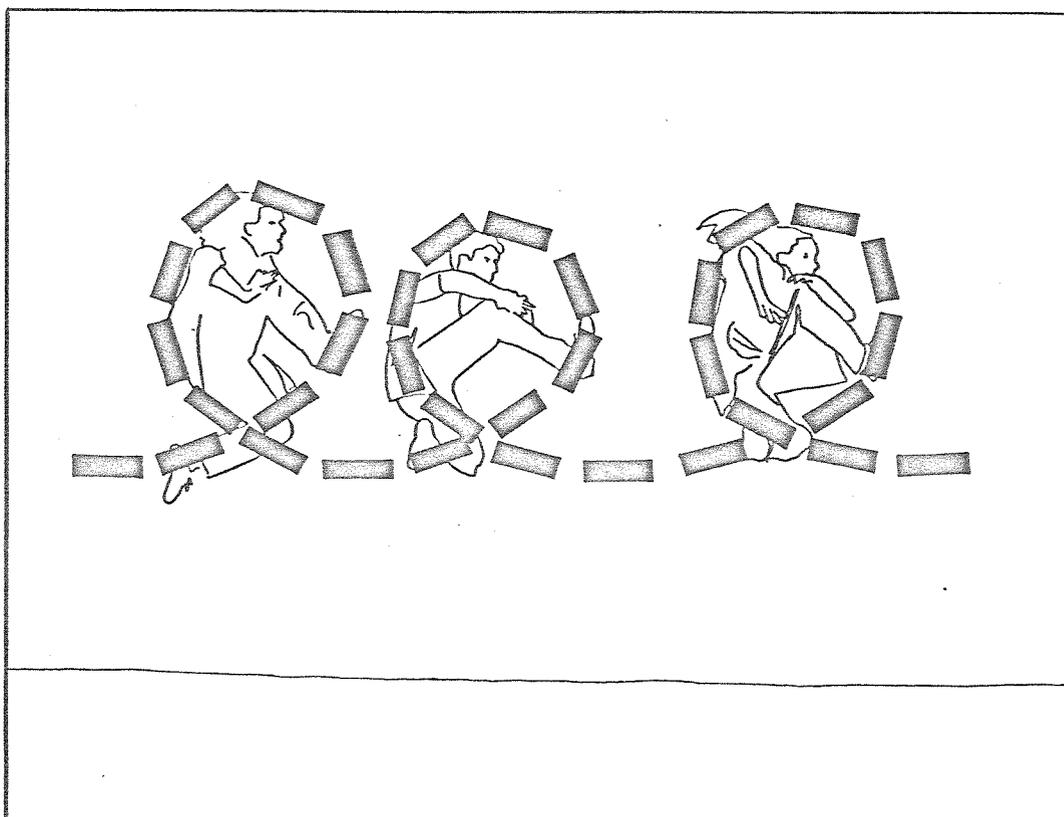


Fig. XII - "Ativa Triade". Composição com movimento rítmico em serpentina.

construindo um interessante desenho, num movimento tenso e palpitante, através de uma linha em forma de serpentina.

Tomando toda a extensão do plano superior do quadro, o que denota impressão de fluidez e liberdade, esta composição com movimento rítmico em serpentina, apresenta-nos, em especial, a sincronia das personagens que nos presenteiam com uma fantástica imagem de movimento.

Iniciando-se pelo lado esquerdo do quadro, a linha em fluxo contínuo, traça sua trajetória, envolvendo uma a uma das três figuras tomando direção para a direita do quadro.

Esta linha, que percorre toda a extensão vertical do quadro, possui forte componente energético, visto sua forma espiralada, que se curva sobre um eixo e evolui num movimento em sentido horizontal.

A dinâmica deste movimento em serpentina ofereceu à esta fotografia grande força de expressão ressaltada pelo movimento ondulatório de suas formas.

O olhar caminha da forma mais escura para a mais clara, acompanhando o vetor que se forma da esquerda para a direita.

FOTO XIII

"COMUNHÃO DE ALMAS"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax SP

Lente: 85-210 mm.

Filme: Kodak 1000 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 4.5

Cia de Dança da Bahia

Tournée Nacional 1986

Coreografia: Luis Arrieta



Como num ritual de louvação de uma cerimônia religiosa, as duas personagens, com seus gestos abertos, parecem saudar e cultuar a uma divindade. Em "Comunhão de Almas", as figuras, movendo-se numa direção centrífuga, constituem-se a um tempo, o núcleo e o tema da obra. O movimento que se desliza ao largo de uma figura, encontra oposição de outro

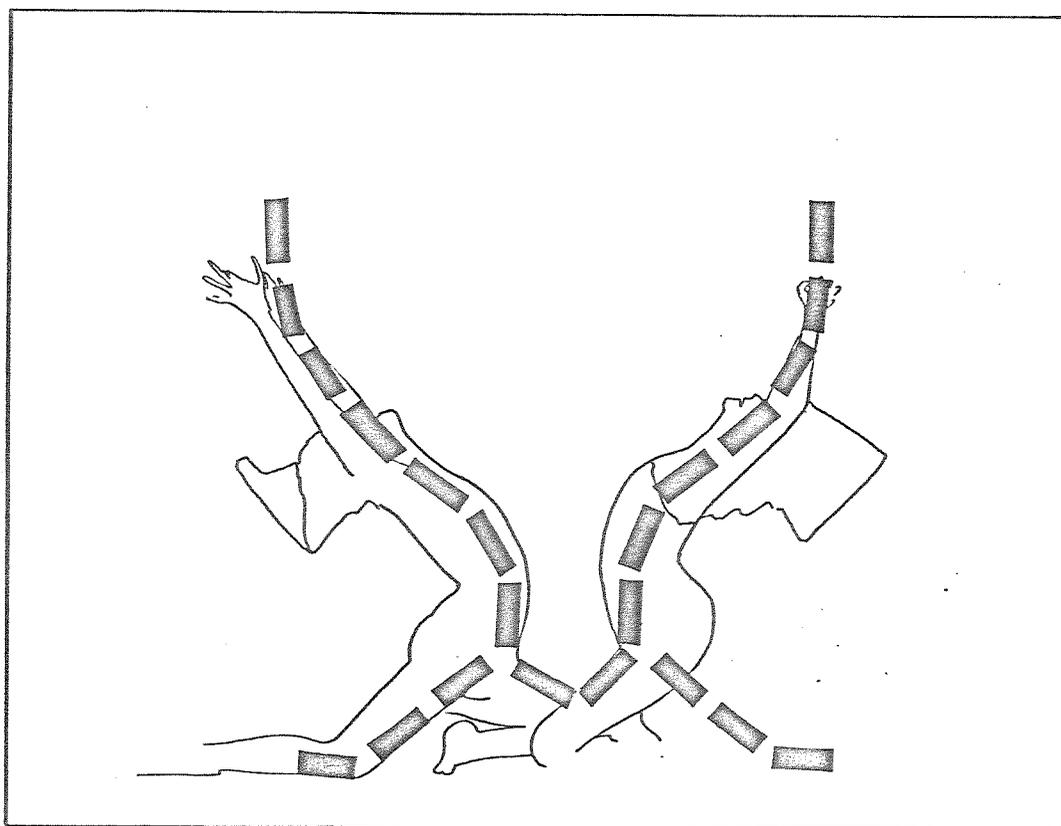


Fig. XIII - "Comunhão de Almas". Composição com movimento rítmico em simetria.

movimento, de igual tempo e tamanho, da outra figura, numa composição com movimento em simetria.

Ambas as curvas percorrem caminhos simétricos e suas projeções formam um cálice de movimento suave, de expansibilidade. Estas duas linhas estabelecem uma vibração que se perde na altura do quadro, porém, que equilibra o conjunto e cria uma música lenta e vigorosa.

Embora estas duas linhas imaginárias conduzam o olhar para além das figuras, como indicam as setas orientadas, o ângulo penetrante formado por elas o trazem de volta, para o interior da composição.

A bela harmonia das personagens em forma de cálice sugerem um simbolismo pleno de significados. O semi-círculo voltado para cima possui a qualidade emotiva de produzir sensações de evasão e libertação.

A iluminação de pino, incidente sobre os dois personagens, auxiliou na construção da atmosfera mística da cena, ampliando a gestualidade e a expressão de movimento.

FOTO XIV

"ATÉ O FIM"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax SP

Lente: 85-210 mm.

Filme: Kodak 400 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 4.5

Academia de Dança Arlete

Cervone.

Coreografia: Alonso Barros.



Uma mistura rápida de formas e cores, demonstrando ardor, euforia e movimento é o que nos transmite esta obra. As variadas e multiformes linhas, ao desenharem ângulos incisivos bem definidos, retas tensionadas e proeminentes curvas, determinam movimentos de intenso dinamismo inferindo forte agitação à composição.

Em "Até o fim", não só os contornos dos corpos, como também os dos braços e mãos, sobressaem-se pela nitidez de suas linhas, que se prolongam pelos espaços do quadro.

As quatro personagens do primeiro plano destacam-se das demais, do segundo plano, pelas qualidades emotivas de suas linhas. A composição torna-se piramidal pela posição das personagens e seus gestos. A construção possui como base a linha do palco e como ápice o braço da figura central.

Este conjunto, formado pelas três personagens masculinas, de corpos descobertos e uma feminina, de vermelho e preto, apresenta múltiplos movimentos elaborados por diferentes formas e linhas.

Uma personagem, à esquerda, traça uma linha, em

semi-círculo; a segunda, acompanha este movimento com uma curva; a terceira personagem, em pé, desenha uma linha sinuosa vertical, e lança, com a mão aberta, um movimento para o alto e a última, num plano rebaixado, dirige um movimento para a frente, para o espectador.

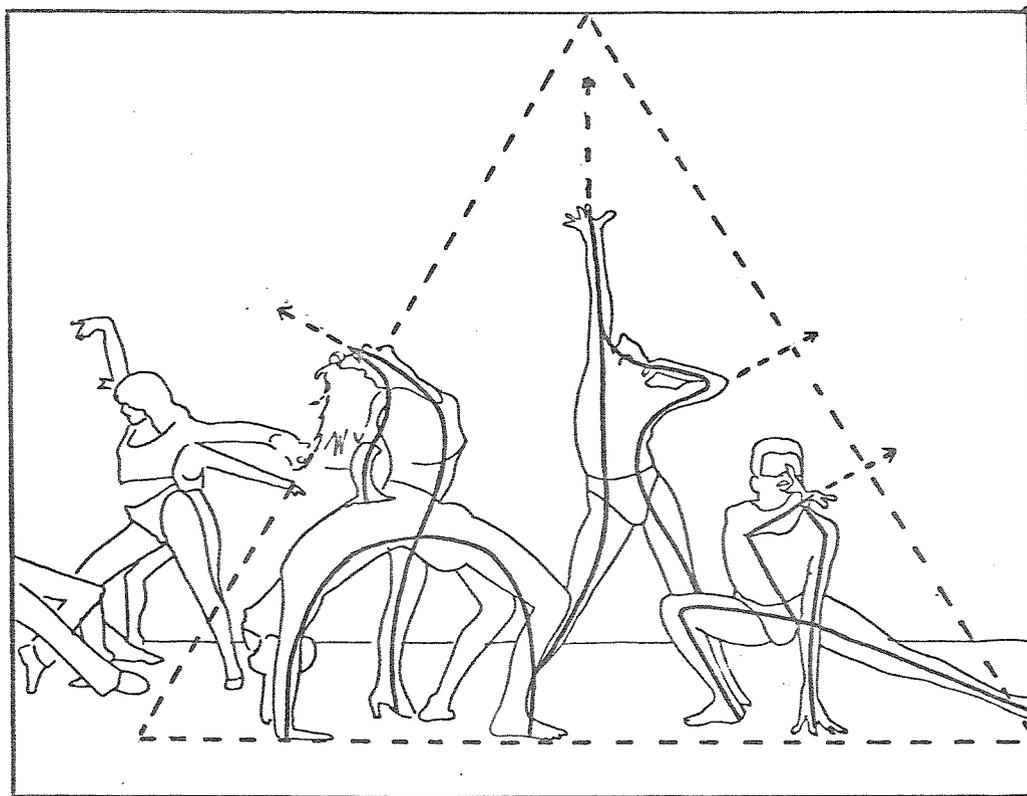


Fig. XV - "Até o fim". Composição com movimentos rítmicos múltiplos.

O predomínio de formas incisivas, contendo vários ângulos agudos, deu ao conjunto um clima de expansão e de energia ativa, pois a angularidade aguda possui grande força de direção e emana forte tensão.

A particularidade desta composição reside na combinação de diversos movimentos rítmicos que determinam um movimento expansivo para o alto e para os lados, em diferentes direções, como uma sensação de explosão.

A iluminação geral do palco, contribuiu à maior vitalidade das personagens e à potência expressiva da cena como um todo, definindo bem os personagens sem priorizar a nenhum.

O jogo de cores viu-se também destacado. Os corpos pálidos em contraste com o fundo negro e as máscaras, serviram para reforçar a estrutura da composição, resultado de uma curiosa combinação de movimentos rítmicos múltiplos.

FOTO XV

"MOINHOS DE VENTO"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax

Lente: 85-210 mm.

Filme: Kodak 100 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 4.5

Ismael Guizer

Companhia de Dança



A suspensão das duas bailarinas sobre os ombros dos dois personagens ajoelhados cria estranhas combinações de formas que parecem saídas de um cenário surreal. A disposição incomum das personagens, dividindo o espaço em ângulos bem abertos e aparentemente iguais, formados por pernas, corpos e

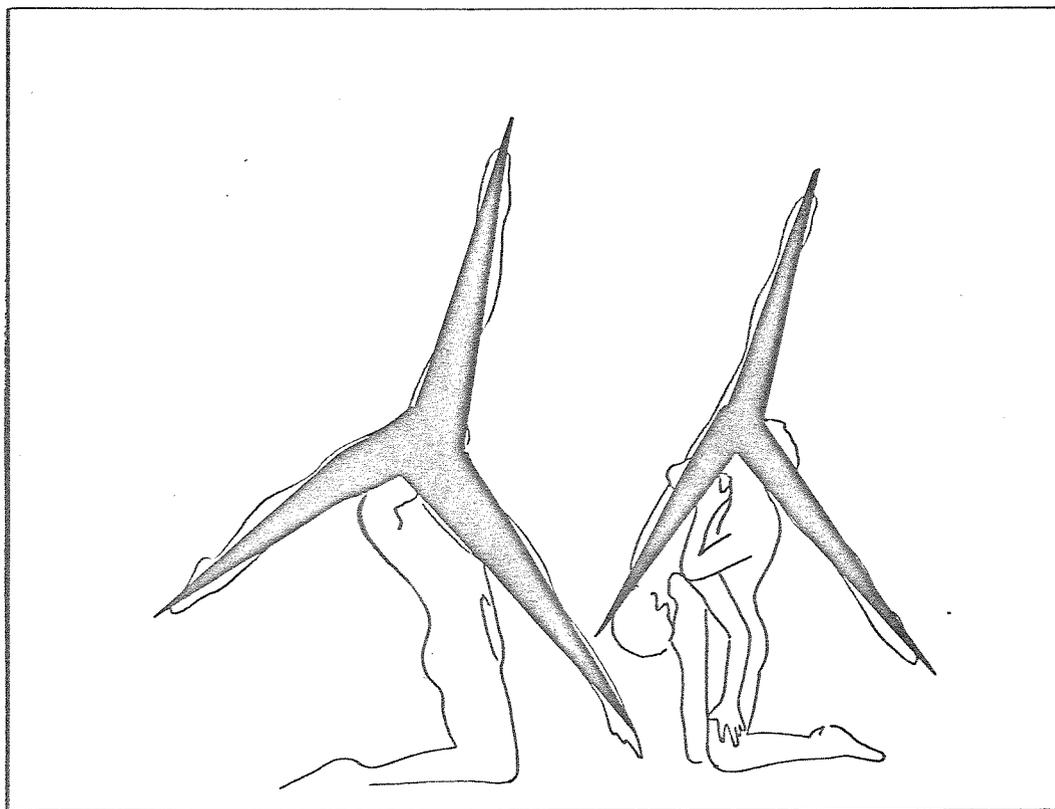


Fig. XV - "Moinhos de vento". Composição com movimento rítmico tri/angular.

braços, fornecem linhas e ângulos que compõem um movimento rítmico triangular, dado à junção dos três ângulos, de cada conjunto, num vértice único.

A uniformidade dos dois conjuntos forma uma estrutura simétrica esquerda-direita, que leva o observador a uma visão geométrica elementar. Assemelhados a hélices ou a moinhos-de-vento, os conjuntos apresentam-nos uma composição com movimentos angulares que, devido à disposição dos membros e seus prolongamentos, evoluem sobre eixos bem definidos, causando a impressão de uma dinâmica propulsora.

A atmosfera surrealista foi criada, pela iluminação monocromática vermelha, atingindo um efeito de quase fusão das personagens na composição. A ressonância das formas e sua simetria, assim como a iluminação difusa da cena colaboraram na formação do conjunto que adquiriu um formato muito particular.

Esta iluminação monocromática, preenchendo igualmente os corpos, criou uma composição homogênea quanto à cor e clima cênico. A peculiaridade dos gestos e a agudez das formas imprimem ao conjunto dinamismo e uma tensão especial.

FOTO XVI

"AMOR/DOR"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax SF 1

Lente: 28-80 mm.

Filme: Kodax Tri-X 400 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 8

Improviso

Marcia Marcondes

Margarete Case

Laboratório de Imagem

Departamento Artes Corporais

Instituto de Artes/UNICAMP



O entrelaçamento dos corpos desfalecidos sobre o solo produz arcos e retas que se prolongam no espaço contraído e recortado desta fotografia, criando fluidez e movimento à composição.

Estreitas faixas de luz e sombra contornam os braços e pernas das personagens traçando linhas diagonais que percorrem todo o quadro, iniciando um movimento rítmico próximo ao canto inferior esquerdo, e terminando-o no canto superior direito.

À continuidade destas linhas contrapõem-se os dois rostos das personagens, que equilibram o conjunto. Em "Amor/Dor", o movimento adota a forma de um laço irregular, onde os dois tempos encontram-se em oposição.

A atmosfera é, ao mesmo tempo, de serenidade e inquietude. Nesta composição com movimento em laço, a vista percorre o caminho traçado pelos arcos e diagonais que cortam e segmentam a composição.

Do lado esquerdo do quadro, temos um arco composto pelos braços abertos e abandonados ao solo, reflexos

prateados que cobrem o cabelo e o peito largo e descoberto. Ao lado, no plano inferior, um braço traça uma linha sinuosa que se prolonga pelo outro braço e enlaça o ventre da personagem.

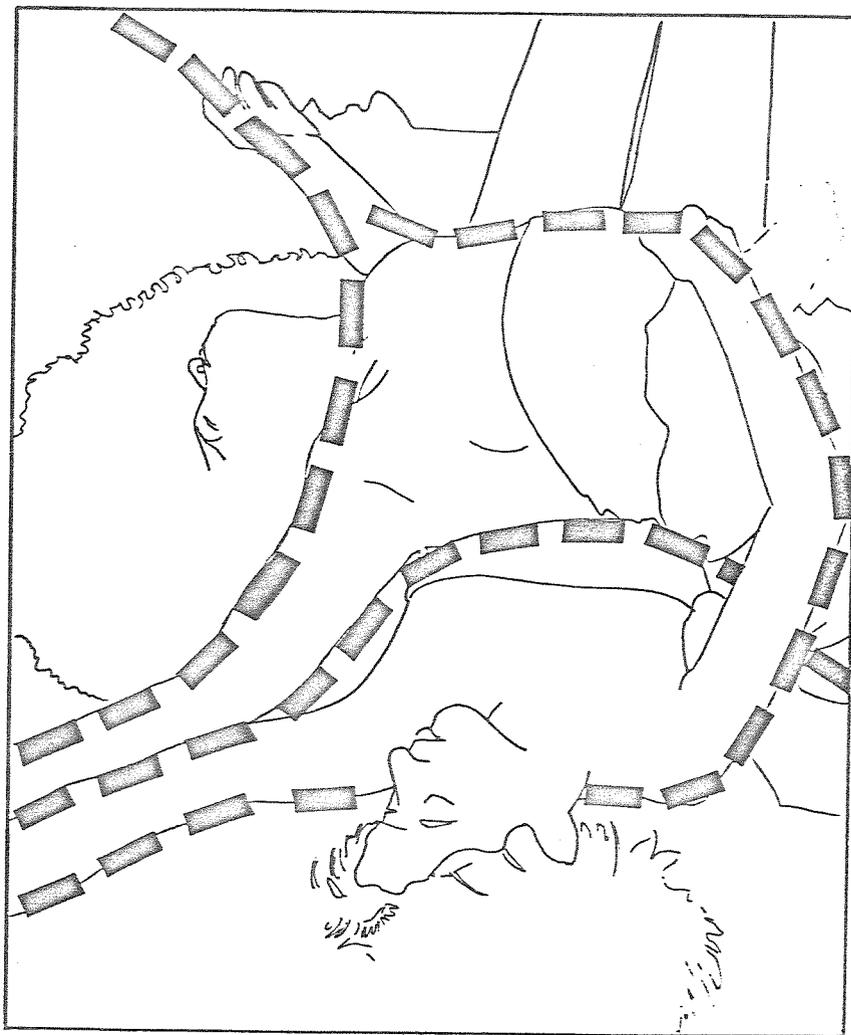


Fig. XVI - "Amor/Dor". Composição com movimento rítmico em laço.

A luz forte e direcionada, que vem pela esquerda, assume importância capital na obra, evidenciando a cabeça caída, como em êxtase, o cabelo prateado, que se abre em raios, o peito e os braços abertos da figura principal.

O peito aberto, dilacerado, quase explodindo em emoção, em conjunto com as linhas dos braços abertos e abandonados ao solo simbolizam a expansão e a liberação dos sentimentos humanos.

A alvura e lividez do conjunto salientam-se sobre o fundo negro. A grande área iluminada, de maior força emotiva e dramática, em contraposição com o outro lado, mais sereno e escuro, confere à imagem uma poesia carregada de múltiplos significados.

FOTO XVII

"DESESPERO"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax SP

Lente: 85-210 mm.

Filme: Kodak Ektar 1000 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 4.5

"O Barco Bêbado"

Direção: Iacov Hillel

Intérprete: Anderson do Lago

Leite. DAC/IA/UNICAMP



Fundo negro, luz monocromática vermelha sobre um corpo nú em intenso movimento são os elementos constituintes desta fotografia. Da combinação e do arranjo destes simples elementos, porém de grande intensidade dramática, resultou a qualidade desta surpreendente imagem.

O corpo nú, em forma de cruz, com movimento acentuadamente veloz, em direção à direita do quadro, apresenta intenso dinamismo, denotando uma impressionante agitação emocional. Seus braços lançam-se no espaço, como uma lança, um vetor de força, que conduz o olhar para fora do quadro.

Em "Desespero", a disposição da figura no espaço, fornece-nos uma composição com movimento rítmico em cruz, cujos ângulos dos braços e pernas arremessam o olhar do observador em direção ao movimento, acompanhando-o.

A cor vermelha, quente, com sua poderosa qualidade energética, reflete-se sobre o corpo agitado do personagem, imprimindo à cena maior intensidade e calor.

A figura recebeu iluminação unilateral e o corpo

frontalmente iluminado teve como resultado o realce no volume dos músculos; a pouca definição dos detalhes deu-se à pouca iluminação da cena e a decorrente diminuição da profundidade de campo.

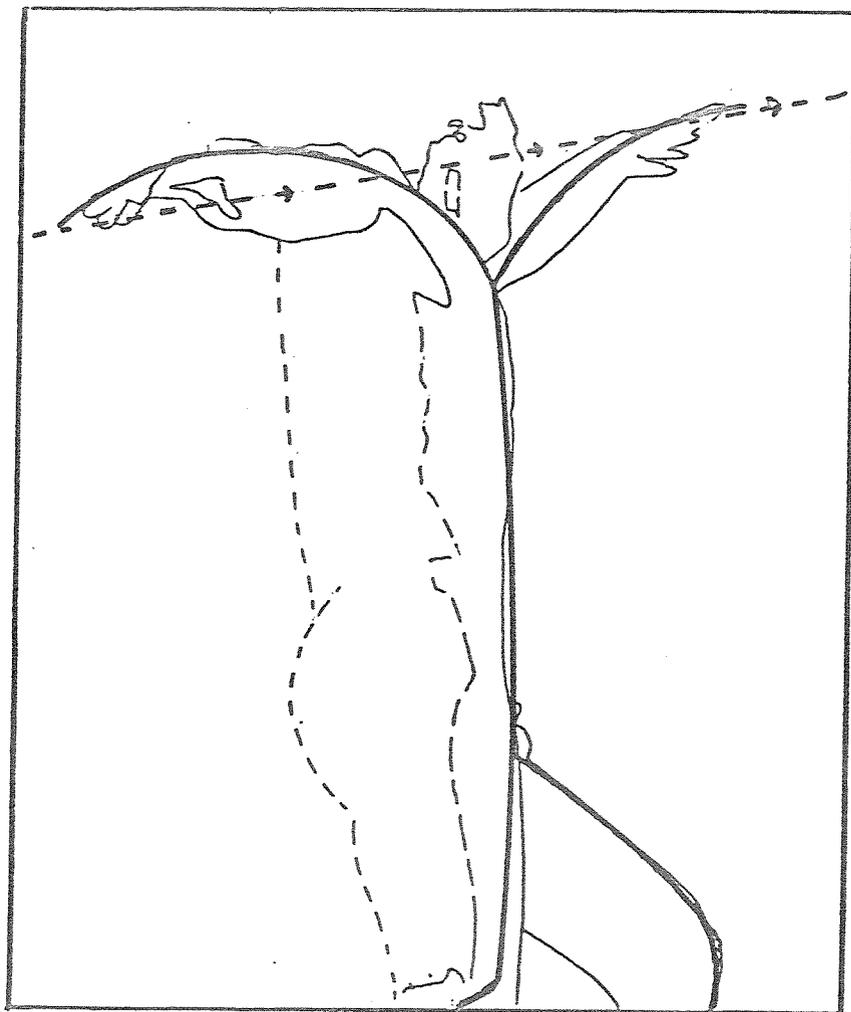


Fig. XVII - "Desespero". Composição com movimento rítmico em cruz.

FOTO XVIII

"DUPLA ANGÚSTIA"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax SF 1

Lente: 28-80 mm.

Filme: T-Max 400 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 8

Performance

Andrea Martini

Warner Reis Junior

Laboratório de Imagem

Departamento Artes Corporais

Instituto de Artes/UNICAMP



A contraposição das duas personagens transmite certa inquietação ao observador, devido ao antagonismo de forças gerado pelas linhas da composição. O impacto da cena deve-se à grande proximidade entre os dois personagens e ao

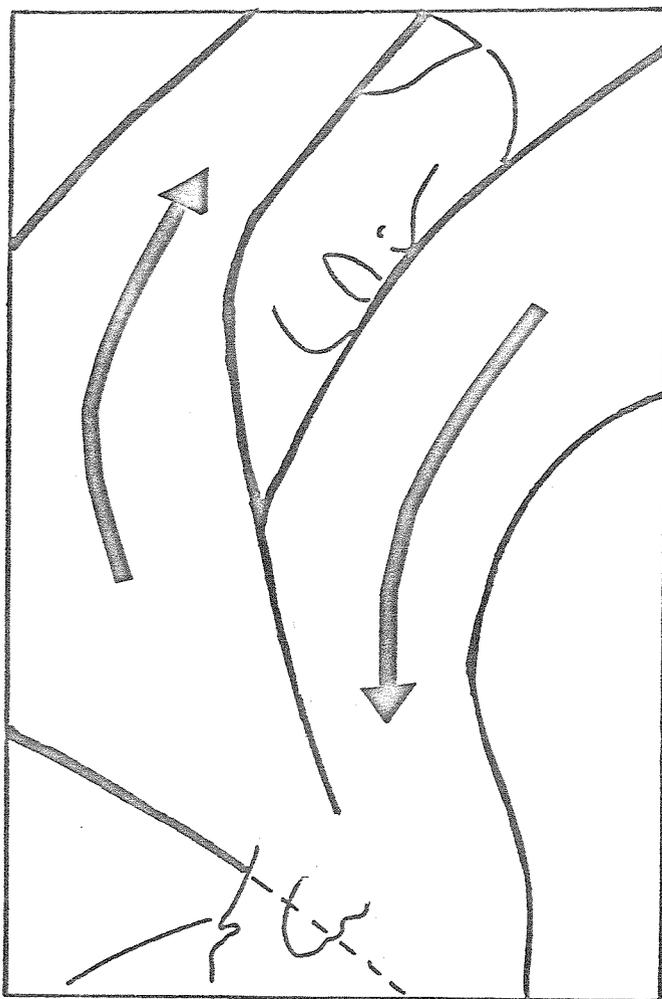


Fig. XVIII - "Dupla angústia". Composição com movimentos rítmicos por contraposição.

significado polissêmico da imagem. Ao amargo rosto da figura superior, de semblante fechado e profundamente expressivo, contrapõe-se outro rosto, não menos emotivo, caído e parcialmente escondido sob seu braço.

Como as figuras de uma carta de baralho, as posições dos dois rostos equilibram-se diametralmente. O braço da figura superior, numa linha diagonal, sai do quadro por cima e paraleliza-se com a linha das costas da outra figura e com sua continuidade, o braço que desce pela borda inferior.

Os dois movimentos equilibram-se e conectam-se formando um Z e fornecem-nos uma composição de movimentos rítmicos por contraposição. As duas figuras preenchem totalmente os espaços existentes no quadro, não deixando lugar para que o olhar descance.

A força dessa composição por contraposição deve-se às linhas de força e ao movimento criado por elas ao correrem pelo quadro; uma por cima, em diagonal pelo meio, e outra por baixo.

A iluminação intensa e direta produziu sombras duras dando uma maior emotividade à cena.

FOTO XIX

"A FILHA DA RAINHA"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax SP

Lente: 85-210 mm.

Filme: Orwo 400 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 4.5

"Impressões Brasileiras"

Coreografia: Marília de Andrade

Intérpete: Soraiá Maria Silva

Laboratório de Dança

Instituto de Artes/UNICAMP



No fundo negro do palco uma misteriosa mulher irradia luz, movimento e mistério à sua volta. Seus braços, em diagonal, lançam energias, num ritual cabalístico de magia que nos hipnotiza e seduz. A forma simbólica do conjunto

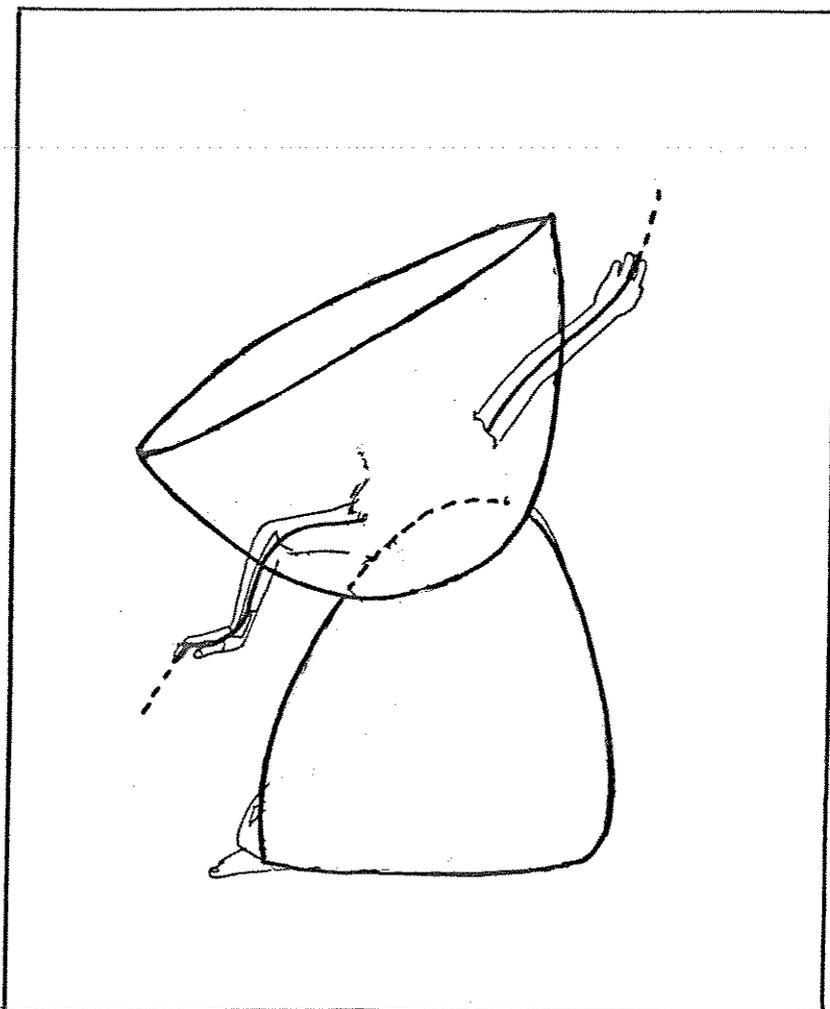


Fig. XIX - "A filha da rainha". Composição com movimento rítmico geométrico.

remete-nos a uma mitologia ancestral e a uma outra realidade, trazendo-nos a abstração e devolvendo-nos o sonho.

A presença da luz, que penetra nos interstícios do tecido, esbarrando nos cabelos e provocando sombras, oculta o rosto da personagem tornando ainda mais enigmática esta figura.

Da alternância de luz e sombra brota uma inquietante sensação de algo oculto. As massas de luz refletidas sobre os tecidos fazem surgir duas formas geométricas, dois cones arredondados, unidos e sobrepostos por seus ápices que, cortados pela linha diagonal dos braços, geram um movimento para a esquerda da fotografia.

Este movimento, criado pelas formas geométricas e sua disposição no espaço, indica-nos, na fotografia "A filha da rainha", uma composição com movimento rítmico geométrico.

A composição é admirável pela sua massa fluida, leve, quase etérea, e pelo corpo que irradia uma luz vibrante, imprimindo um ritmo harmonioso de curvas.

FOTO XX

"AMIGOS"

Especificações Técnicas

Câmara: Pentax SP

Lente: 85-210 mm.

Filme: Kodak Ektar 1000 ASA

Velocidade: 1/125

Abertura: f. 4.5

"O Barco Bêbado"

Direção: Iacov Hillel

Intérpretes: João Vitti e

Anderson do Lago Leite

DAC/I.A/UNICAMP



O contraste entre os tons de vermelho, refletidos sobre os corpos e o fundo negro, e o papel desempenhado pelas formas geométricas são os elementos principais que conferem impacto a esta composição.

Partindo da disposição das formas anatômicas no espaço e da combinação entre si, o olhar do fotógrafo e seu aparato captaram, num momento preciso do espetáculo, o conjunto de linhas geométricas que compõem as formas abstratas da composição, imperceptíveis à primeira vista pelo observador comum.

A linguagem colorística de suas formas possui um atrativo especial. O nú perfeito dos corpos irradia uma luz vibrante. O ritmo geométrico dos gestos adquirem vibração à luz que chega lateralmente, criando efeitos de força e majestade e realçando a beleza dos corpos em movimento.

A estrutura da composição "Amigos" mostra-nos movimentos rítmicos geométricas organizados a partir de linhas e formas humanas. Os dois personagens interagem e

desenham no espaço triângulos, retângulos, círculos e variadas combinações de formas geométricas.

O fluxo contínuo e atmosférico de luz reforça o impacto

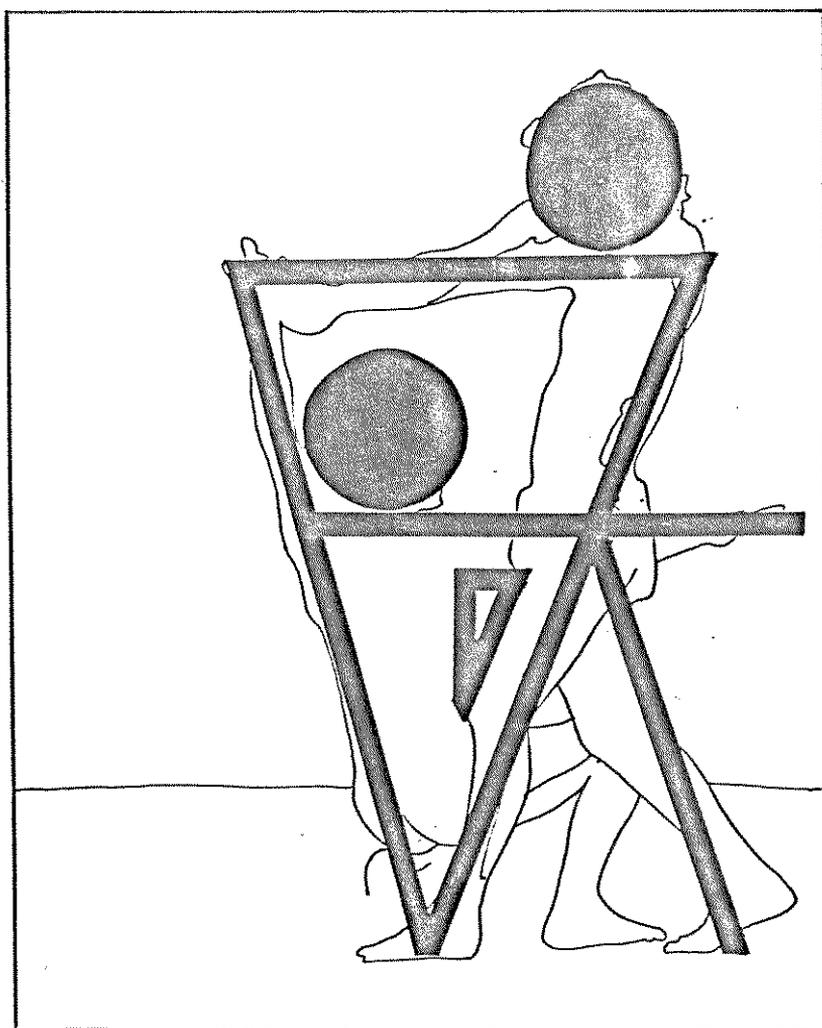


Fig. XX - "Amigos". Composição com movimentos rítmicos geométricos.

causado pelas formas geométricas. A luz domina a cena e penetra o sentimento. A cena é construída numa correlação entre forma e luz, entre linhas e chiaroscuro.

A composição é baseada em configurações abstratas, com formas torneadas, ligadas e correspondentes. A figura em pé, no primeiro plano, contrapõe-se à figura agachada, traçando formas que traduzem a gestualidade de um movimento vigoroso e alegre.

As cores vermelha e azul, mescladas nos corpos volumosos e a proximidade entre estes, manifestam um sentimento de intimidade, uma quente relação afetiva.

A quebra abrupta das linhas combina-se com a dissonância das cores para gerar uma tensa atmosfera emotiva, opondo real e irreal, concretude e fantasia.

CONCLUSÃO

A arte fotográfica, um meio de assimilação do mundo através da dança, constitui-se num modo de conquistar o real e o irreal, o concreto e a fantasia. Expressando-se através de um metalinguagem, fornece uma imagem que se materializa numa unidade onde encontram-se presentes e em interação elementos múltiplos e polissêmicos. Cada fotografia surge, assim, como uma descoberta, uma revelação surgida num momento efêmero e mágico, na ânsia de se atingir a forma ideal.

Tendo como objetivo principal o estudo do processo de criação em fotografia de dança, o autor mergulha em seu próprio processo criativo, procurando investigar e desvendar seu fazer artístico. Através da descrição, análise e reflexão sobre as fases deste processo, divide-o, para uma melhor exposição didática, em três momentos principais: a contemplação, a composição e a análise estética da obra, onde são apresentadas as características principais de cada fase.

Realizada em teatro, este tipo especial de criação fotográfica passa pelo cultivo do olhar, um olhar incidente sobre uma outra arte, a arte da dança. Registrando de maneira

única um acontecimento único, a fotografia de dança deverá recortar seu melhor momento, o summum da ação.

A arte da dança, cênica, teatral, é a arte da expansão e da multiplicação de significados e sua ação permanece no domínio do virtual. O fluxo de formas da dança é consumido no momento de sua produção. Conseguir captar estas formas significantes, produzidas e consumidas no momento efêmero do instante cênico é a grande tarefa. A transitoriedade da boa forma em movimento e a do movimento na forma obriga o Operator a portar-se eximamente no controle do tempo e do espaço.

Assemelhando-se à culminação da experiência sexual, a contemplação estética do espetáculo inicia o processo, constituindo-se como condição preliminar para a criação artística em fotografia de dança. Num momento veloz, caracterizado por um desraigamento das condições temporais da vida, o Operator, entra em profundo contato com a obra, confunde-se com ela, e ambos passam a integrar uma única identidade. Seu olhar, em relação ao espetáculo, é da qualidade do primeiro olhar, aquele aberto à sedução, para que a fotografia seja movida pela atração do espetáculo.

O mundo real é abandonado para que o Operator emergja em outro mundo, imaginário, num outro tempo e espaço. A verdade,

encontrada na obra, torna-se também sua verdade. A penetração nesta obra, suscitando-lhe certo estado poético, vai impulsioná-lo ao ato fotográfico. A inspiração, como um estado de graça, provoca-o e o anima para a realização de sua obra. Os dançarinos transfiguram-se, como num passe de mágica, em Musas inspiradoras que, invadindo-o, expressam-se através dele.

Como um rito, a dança, provocada por uma emoção viva, exprime os desejos e sentimentos mais profundos da natureza humana. Resultado do ato refinado de olhar, a fotografia é realizada pelo Operator que, ouvindo a uma ordem interior, obriga-se à captação da imagem, permanecendo ligado a ela e a seu conteúdo, até a sua finalização.

Buscando, no escuro da platéia, o momento fugaz, procura a ação que foge no tempo. Em decorrência, sua composição dá-se em breves atos. Para tal, o Operator, prévia e obrigatoriamente, deve certificar-se de todos os fatores intervenientes em sua criação. A importância do ângulo de tomada, os efeitos e qualidades do filme, as influências da iluminação devem estar bem claros e definidos, assim como o controle do tempo de exposição, da velocidade de obturação e da abertura da lente, para que a boa imagem surja.

Com o dom de penetrar no mundo emocional do espetáculo,

o artista capta a poesia de cada personagem para transformá-la em símbolos. As personagens devem comover pela forte dramaticidade e encantamento, para que a paixão do espetáculo manifeste-se de modo vivo e intenso.

Na composição, o Operator vive, ágil e vigorosamente, importantes momentos de decisão, para apreensão de seu material expressivo. Procura, no ato fotográfico, captar a expressão máxima dos dançarinos que, numa movimentação contínua dos corpos, desenvolvem sua arte pelo espaço cênico, arte que deve possuir algo de surpreendente, de atração afetiva, de festa para os olhos.

O elemento surpreendente e revelador da dança, as formas expressivas dos corpos, sucedendo-se umas às outras, em movimentos rápidos e lentos, são acompanhados atentamente pelo Operator, não apenas por seu olhar, mas por todo seu corpo, através de um automatismo psíquico, onde consciente e inconsciente manifestam-se espontaneamente, dirigindo a captação automática das imagens.

A imagem que saltou diante dos olhos, num instante fugidio, surge agora no papel. O espetáculo contemplado foi recriado sobre outro suporte. Pela análise estética, no segundo momento de decisão, torna-se possível a seleção das fotografias.

O olhar do Operator vai constatar agora a captura do movimento, em sua condição de existência efêmera, no tempo e no espaço. Espectador de sua própria obra vai procurar o "pathos" de sua arte, o conteúdo essencial, através da análise de seus elementos estéticos, o enquadramento, a relação figura-fundo, as linhas, movimentos e ritmos, a unidade do conjunto.

A forma bela deve, antes de tudo, comover, "despertar a alma", despertar os sentimentos adormecidos. O Operator, ao contemplar sua obra, deve, de certa maneira, maravilhar-se com ela. O corpo que dança, ao desenvolver no espaço cênico coreografias baseadas em linhas corporais, fornece ao Operator o material elementar para sua criação, constituindo-se no fundamento essencial de sua arte.

No último capítulo "A obra fotográfica e sua dinâmica", foram apresentadas e analisadas esteticamente vinte fotografias de espetáculos de dança, tomadas pelo autor, segundo o processo descrito no decorrer do estudo. Mostram a força do movimento expressivo e foram cuidadosamente selecionadas, levando-se em conta a organização de seus elementos estéticos em função da dinâmica de suas linhas e a sua decorrente qualidade emotiva.

A fotografia de dança exige uma imagem dinâmica, com movimentos em potência. Por isso, cada obra apresentada revela

uma dinâmica específica que se materializa por movimentos rítmicos definidos. Estes movimentos são gerados por linhas que evoluem e vibram criando as forças principais da composição.

As linhas, oriundas das formas, silhuetas e contornos dos corpos, ao gerarem o movimento, tornam-se responsáveis pela vida da obra. Destacando e expressando a emoção de cada cena, as linhas criam movimentos e os movimentos produzem o ritmo. O ritmo da fotografia de dança caracteriza-se pela combinação ou sucessão de movimentos obtidos por linhas e formas. A fotografia rítmica faz com que o olhar siga um movimento organizado.

Cada fotografia apresenta a propriedade de captar um movimento completo, uma ação inteira. Mostrando movimentos corporais em envolventes manifestações de tensão vital, cada foto exprime desencadeamentos de forças que envolvem todas as linhas da composição.

Estabelecendo a disposição das forças principais da composição, o movimento tem a característica da indicatividade, direcionando dinamicamente o olhar até os pontos de interesse. Cada forma, delimitada por seu contorno, é resultante de uma combinação de linhas que podem repetir-se sob diversos aspectos e em múltiplas evoluções. Inter-relacionando-se entre si, as linhas expressam o movimento e a ação da composição, conduzindo

o olhar do observador e dando-lhe uma direção.

As imagens em movimento traduzem as diversas emoções do ser, através da expressividade dos corpos. Algumas imagens, mais serenas, parecem expandir-se numa liberdade total. As diferentes composições com sua diversidade de movimentos criam um mundo de ritmos, de forças e equilíbrio.

A agilidade dos corpos apresenta formas que agitam-se gerando turbulências de admirável beleza plástica. Estas formas, desenhadas no espaço e captadas pela fotografia, contraem-se, geralmente, sobre bases geométricas básicas ou em combinações destas formas.

Possuindo uma linguagem estética e uma sintaxe, cada fotografia possibilita uma leitura. Caracterizada por uma escrita de formas e conteúdos, expressa pensamentos, idéias e sentimentos, proporcionando uma visão estética do espetáculo. Utilizando-se de formas simbólicas, cada obra fotográfica traduz poética e dinamicamente o espetáculo, através de uma visão pessoal, que toma corpo a partir da arte de escolher e apreender imagens em função de sua relação forma-conteúdo.

B I B L I O G R A F I A

- ALBERTI, Leon Battista. Da pintura, trad. de Antonio da Silveira Mendonça, Campinas, UNICAMP, 1989.
- ALEA, Tomás G. Dialética do espectador, São Paulo, Summus, 1984.
- ALLEN, Agnes. The story of Michelangelo, London, Faber & Faber, 1953.
- ARCARI, Antonio. A fotografia: as formas, os objetos, o homem, São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- ARGAN, Giulio C. e FAGIOLLO, Maurizio. Guida a la storia dell' arte, Firenze, Sansoni, 1974.
- ARISTÓTELES. Poética, trad. de Eudoro de Souza, São Paulo, Abril, 1973. (Col. Os Pensadores).
- ___ Arte retórica e Arte poética, trad. /do francês/ de Antonio Pinto de Carvalho, São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1959.
- ARNHEIM, Rudolf. Arte & percepção visual. Uma psicologia da visão criadora, trad. de Ivone Terezinha de Faria, São Paulo, Pioneira, 1984.
- ___ Hacia una psicologia del arte. Arte y entropia, trad. /para o espanhol/ de Remigio G. Díaz e Néstor Míguez, Madri, Alianza, 1988.
- ___ Intuição e intelecto na arte, trad. de Jefferson Luiz Camargo, São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- AYALA, Walmir. A criação plástica em questão, Petrópolis, Vozes, 1970.
- BACHELARD, Gaston. A poética do espaço, trad. de Antonio da Costa Leal e Lídia do Valle Santos Leal, São Paulo, Abril Cultural, 1974.
- ___ El aire y los sueños - Ensayo sobre la imaginación del

movimiento, trad. de Ernestina de Champourcin, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

___ O direito de sonhar, trad. de José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Lúcia Monteiro e Maria Isabel Raposo, São Paulo, DIFEL, 1985..

BANFI, Antonio. Filosofia da arte, trad. de Christiano Monteiro Oiticica, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1970.

BAMZ, J. Movimiento y ritmo en pintura, Barcelona, LEDA, /s.d/.

BARBARO, Umberto. Elementos de estética cinematográfica, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1965.

BARTHES, Roland. A câmara clara, trad. de Júlio Castañon Guimarães, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.

___ O óbvio e o obtuso, trad. de Léa Novaes, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

___ Roland Barthes por Roland Barthes, trad. de Leyla Perrone-Moisés, São Paulo, Cultrix, 1977.

BARTOLI, Adolfo. Os precursores do Renascimento, trad. de Valeriano Gomes do Nascimento, São Paulo, Parma, 1983.

BASTIDE, Roger. Arte e sociedade, trad. de Gilda de Mello e Souza. São Paulo, Companhia Editora Nacional/USP, 1971.

BASTOS, Fernando. Panorama da idéias estéticas no ocidente. De Platão a Kant, Brasília, Universidade de Brasília, 1987.

BATTCKOCK, Gregory. A nova arte, trad. de Cecília Prada e Vera de Campos Toledo, São Paulo, Perspectiva, 1975.

BAUDELAIRE, Charles. Curiosités esthétiques, Paris, Calmann Lévy, 1889.

___ Escritos sobre arte, org. e trad. de Plínio A. Coelho, São Paulo,

- Imaginário/Universidade de São Paulo, 1991.
- ___ L' art romantique, Genebra, Éditions D' Art Albert Skira, 1945.
- BAZIN, Germain. História da história da arte, trad. de Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- BAYER, Raymond. História da estética, trad. de José Saramago, Lisboa, Estampa, 1979.
- BEARDSLEY, Monroe e HOSPERS, John. Estética. História y fundamentos, trad. de Román de la Calle, Madrid, Cátedra, 1988.
- BENJAMIN, Walter. Magia e técnica, arte e política, trad. de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo, Brasiliense, 1986.
- BENOIST, Luc. História da pintura, trad. de Hermano Neves, Portugal, Europa-América, 1981. (Col. "Saber").
- BENSE, Max. Pequena estética, trad. de J. Guinsburg e Ingrid Dormien, São Paulo, Perspectiva, 1975.
- BÉRENCE, Fred. Leonardo de Vinci, trad. de Fernanda Falcão, Lisboa, Aster, /s.d./.
- BERENSON, Bernard. Estética e história, trad. de Janete Meiches, São Paulo, Perspectiva, 1972.
- BERNIS, Jeanne. A imaginação. Do sensualismo epicurista à psicanálise, trad. de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1987.
- BOHIGAS, Oriol. Proceso y erótica del diseño, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1972.
- BONNARD, André. Civilização grega, trad. de José Saramago, Lisboa, Estudios Cor, 1972. 3 vol.
- BORBA FILHO, Hermilo. História do espetáculo, Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1968.
- BOSANQUET, Bernard. História de la estética, trad. / para o

- castelhano/ por José Rovira Armengol, Buenos Aires, Nova, 1949.
- BRAMLY, Serge. Leonardo da Vinci, trad. de Henrique de Araújo Mesquita, Rio de Janeiro, Imago, 1989.
- BRETON, André. Le Surréalisme et la peinture, Paris, Gallimard, 1928.
- _____. Manifiestos del Surrealismo, trad. /para o espanhol/ de Andrés Bosch, Madrid, 1974.
- BRILL, Alice. Da arte e da linguagem, São Paulo, Perspectiva, 1988.
- BRION, Marcel. Miguel Ângelo, trad. de Carlos Miranda, Lisboa, Aster, 1976.
- BRONOWSKY, Arte e conhecimento. Ver, imaginar, criar, trad. de Artur Lopes Cardoso, São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- BESSELLE, Michael. Tudo sobre fotografia, trad. Léa Amaral Tarcha, São Paulo, 1977.
- CALABRESE, Omar. A linguagem da arte, trad. de Amandina Puga, Lisboa, Presença, 1986.
- CARNEIRO LEÃO, Emmanuel [et aliis]. Arte e filosofia, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.
- CARRA DE VAUX. Leonardo da Vinci, trad. de Heitor Ferreira Lima, São Paulo, Cultura, 1943.
- CARRITT, E. F. Introducción a la estética, trad. / para o espanhol/ de Octavio G. Barreda, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1955.
- CASAS, Antonio M. El arte de hoy e de ayer, Barcelona, Labor, 1971.
- CAVALCANTI, Carlos. Conheça os estilos de pintura, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- CHIPP, Herschel B. Teorias da arte moderna, trad. de Waltensir Dutra São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- CHENEY, Sheldon. História da Arte, trad. de Sérgio Millet, São Paulo,

Martins, 1953. (Vol. III)

CLARET, Martin. O pensamento vivo de Leonardo da Vinci, São Paulo, Martin Claret, 1985.

COCHOFEL, João J. Iniciação estética, Lisboa, Europa-América, 1958.

COHEN, Renato. Performance como linguagem, São Paulo, Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1989.

COHN, J. E. Los grandes pensadores. Introducción histórica a la Filosofía, trad. de Domingo Miral, Barcelona, Labor, 1927.

COUTINHO, Frederico dos Reis. André Malraux, Rio de Janeiro, Americana, 1971.

CRAEYBECKX, A. H. S. Manuel de photographie Gevaert, Bélgica, Mortsel les Anvers, 1940.

CREEDY, Jean O Contexto social da arte, trad. de Yvone Alves Velho, Rio de Janeiro, Zahar, 1975.

CROCE, Benedetto. Breviário de estética, trad. de Miguel Ruas, São Paulo, Atena, /s.d/.

CUVILLIER, Armand. Sociologia da cultura, trad. de Leonel Vallandro, Porto Alegre, Globo, 1975.

DAIX, Pierre. Crítica nova e arte moderna, trad. de Hamílcar de Garcia, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

___ Picasso criador, trad. de Antônio Carlos Viana, Porto Alegre, L&PM, 1989.

D'ALÉSSIO FERRARA, Lucrécia. A estratégia dos signos, São Paulo, Perspectiva, 1986.

DALI, Salvador e PAUWELS. As paixões segundo Dali, trad. Raquel Ramallete de Paiva ChavesChaves, Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1968.

- DANZIGER, J. e CONRAD, B. Interviews with master photographers, Londres, Paddington, 1976.
- DELACROIX, Henri. Psicologia del arte, trad. /para o castelhano/ de Leonardo Estarico, Buenos Aires, El Ateneu, 1951.
- DIDEROT, Denis. Pensamientos sueltos sobre la pintura, trad. de Antonio Marí, Madrid, Tecnos, 1988.
- DIONÍSIO, Mário. A paleta e o mundo, Lisboa, Europa-America, 1973.
- DORFLES, Gillo. A evolução das artes, trad. de Baptista Bastos e David de Carvalho, Lisboa, Arcádia, /s.d./.
- ___ Oscilações do gosto, trad. de Carmen Gonzalez, Lisboa, Horizonte, 1974.
- ___ O devir das artes, trad. de Pier Luigi Cabra, São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- ___ Simbolo, comunicacion y consumo, trad. /para o espanhol/ por Maria Rosa Viale, Barcelona, 1967.
- DRACOUlidès, N. N. Psychanalyse de l'artiste et de son oeuvre, Genève, Mont-Blanc, 1952.
- DUBOIS, Philippe. El acto fotogràfico, Bruxelas, Labor, 1983.
- DUCHAMP, Marcel. Escritos, trad. /para o espanhol/ de Josep Elias e Carlota Hesse, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.
- DUFRENNE, Mikel. A Estética e as ciências da arte, trad. de Alberto Bravo, Amadora, Bertrand, 1982.
- ___ Estética e Filosofia, /s.trad./ São Paulo, Perspectiva, 1972.
- ___ O Poético, trad. de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza, Porto Alegre, Globo, 1969.
- DUPLESSIS, Yves. El Surrealismo, trad. /para o espanhol /de J.-E. Cirlot, Barcelona, Salvat, 1953.

- DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica, trad. de Eliane Fittipaldi Pereira, São Paulo, Cultrix, 1988.
- ___ Mito, símbolo e mitodologia, trad. de Helder Godinho e Vítor Jabouille, Lisboa, Presença, 1982.
- DURANT, Will. História da Filosofia, trad. de Godofredo Rangel e Monteiro Lobato, São Paulo, Nacional, 1935.
- ___ The life of Greece, New York, Simon and Schuster, 1939.
- DUROZOI, Gérard & LECHERBONNIER, Bernard. O Surrealismo, trad. de Eugénia Aguiar e Silva, Coimbra, Almedina, 1972.
- DUVIGNAUD, Jean. Sociologia dell' arte, trad. de Donatella Barabagi, Bologna, il Mulino, 1969.
- ECO, Umberto. A definição da arte, trad. de José Mendes Ferreira, Viseu, Edições 70, 1972.
- ___ A estrutura ausente, trad. de Pérola de Carvalho, São Paulo, Perspectiva, 1987.
- ___ Obra aberta, trad. de Giovanni Cutolo, São Paulo, Perspectiva, 1988.
- EHRENZWEIG, Anton. A ordem oculta da arte. Psicologia da imaginação artística, trad. de Luís Corção, Rio de Janeiro, Zahar, 1977.
- ___ Psicanálise da percepção artística. Uma introdução à teoria da percepção inconsciente, trad. de Irley Franco, Rio de Janeiro, Zahar, 1977.
- ELIADE, Mircea. Mito e realidade, trad. de Pola Civelli, São Paulo, Perspectiva, 1972.
- ÉLSEN, Albert. Purposes of art, New York, Holt, Rinehart & Winston, 1966.
- EYOT, Yves. Génesis de los fenómenos estéticos, trad. de Graziella

- Baravalle, Barcelona, Blume, 1980.
- FARO, Antonio José. Pequena história da dança, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986.
- FAURE, Elie. Histoire de l' Art. L' art moderne. Paris, Le Livre de Poche, 1965. 2 vol.
- FEININGER, Andreas. Advanced Photography: methods and conclusions, New York, Prentice-Hall, 1952.
- FELDMAN, Valentin. L' esthétique française contemporaine, Paris, Félix Alcan, 1936.
- FELLINI, Federico. Fellini por Fellini, trad. de José Antonio Pinheiro Machado, Porto Alegre, L&PM, 1983.
- FERRAZ, Geraldo. Retrospectiva: figuras, raizes e problemas da arte contemporânea, São Paulo, Cultrix/Ed. da Universidade de São Paulo, 1975.
- FERRO, Sérgio. O canteiro e o desenho, São Paulo, Projeto, 1979.
- FISCHER, Ernst. A necessidade da arte, trad. Leandro Konder, São Paulo, 1989.
- FORGUS, Ronald H. Percepção. O processo de desenvolvimento cognitivo, trad. de Nilce Pinheiro Mejias, São Paulo, Herder, Brasília, Universidade de Brasília, 1971.
- FORMAGGIO, Dino. Arte, trad. /para o espanhol/ de Jose-Francisco Ivars, Barcelona, Labor, 1976.
- FRANCASTEL, Pierre. A realidade figurativa, trad. de Mary Amazonas Leite de Barros, São Paulo, Perspectiva, 1982.
- ___ Imagem, visão e imaginação, trad. de Fernando Caetano, São Paulo, Martins Fontes, 1983.
- ___ O Impressionismo, trad. de Maria do Sameiro Mendonça e Rosa

Carreira, São Paulo, Martins Fontes, 1988.

___ Pintura e sociedade, trad. de Elcio Fernandes, São Paulo, Martins Fontes, 1990.

___ Sociologia del arte, trad. /para o castelhano/ de Susana Soba Rojo, Buenos Aires, EMECÉ, 1972.

FREUND, Gisèle. Fotografia e sociedade Lisboa, Vega, sd.

FRIEDENTHAL, Richard. Leonardo da Vinci, trad. de Oscar Luiz Emmel, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1990.

FRY, Maxwell. A arte na era da máquina, trad. de Thereza Martins Pinheiro, São Paulo, Perspectiva, 1976.

FULLER, Peter. Arte e Psicanálise, trad. de Manuel João Gomes, Lisboa, Dom Quixote, 1983.

FURSTENBERG, Jean. Les sources de la création artistique, Monaco, Éditions du Rocher, 1962.

FUSTER, Joan. El descrédito de la realidad, trad. / para o espanhol/ de J. M. Palacios, Barcelona, Seix Barral, 1957.

GABORIT, Jean-René [et all]. L' art, Paris, Larousse, 1977.

GAEHDE, Cristián. El Teatro, desde la Antigüedad hasta el presente, trad. /para o espanhol/ de Ernesto Martínez Ferrando, Barcelona, Labor, 1926.

GALCERÁN, Mónica Maria. Sobre a problemática do espaço e da espacialidade nas artes plásticas, Rio de Janeiro, Cátedra, 1981.

GALEFFI, Romano. Fundamentos da criação artística. São Paulo, Melhoramentos, Universidade de São Paulo, 1977.

GARAUDY, Roger. Dançar a vida, trad. de Antonio Guimarães Filho e Glória Mariani, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980.

GAUTHIER, Joseph. História gráfica del arte, Buenos Aires, Victor

Leru, 1977.

GEORGES-MICHEL, Michel. Pintores e escultores de Paris - 1900 - 1945, trad. de Accioly Netto e Maria Stella Bruce, Rio de Janeiro, Cruzeiro, 1946.

GIACOMANTONIO, Marcello. O ensino através dos audiovisuais, trad. de Danilo Q. Morales, São Paulo, Summus/USP, 1981.

Os meios audiovisuais, trad. de Danilo Q. Morales e Riccarda Ungar, São Paulo, Martins Fontes, 1981.

GILES, Thomas Ransom. História da Educação, São Paulo, EPU, 1987.

GIORDANI, Mário C. História da Grécia, Petrópolis, Vozes, 1972.

GLUSBERG, Jorge. El arte de la performance, Buenos Aires, Ediciones de Arte Gaglione, 1986.

GOMBRICH, E. H. A História da Arte, trad. de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

___ Arte e ilusão - Um estudo da psicologia da representação pictórica, trad. de Raul de Sá Barbosa, São Paulo, Martins Fontes, 1986.

___ Norma e forma, trad. de Jefferson Luiz Vieira, São Paulo, Martins Fontes, 1990.

GRASSI, Ernesto. Arte como antiarte: a teoria do Belo no mundo antigo, trad. de Antonieta Scarabelo, São Paulo, Duas Cidades, 1975.

___ Poder da imagem, impotência da palavra racional: em defesa da retórica, trad. de Henriqueta Ehlers e Rubens Siqueira Bianchi. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

GSELL, Paul. Auguste Rodin, trad. de Anna Olga de Barros Barreto, Rio Janeiro, Nova Fronteira, 1990.

- GUICHARD-MEILI, Jean. Cómo mirar la pintura, Barcelona, trad. /para o esp./ de Juan-Eduardo Cirlot, Barcelona, Labor, /s.d./.
- GUILLAUME, Paul. Psicologia da forma, trad. de Irineu de Moura, São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1960.
- GULLAR, Ferreira Sobre arte, São Paulo, Palavra e Imagem, 1982.
- HAMILTON, Edith. La mythologie, Bélgica, Gérard, 1962.
- HARBURGER, Francis. Le langage de la peinture, Paris, Presses du temps present, 1971.
- HASKELL, Arnold. Ballet, trad. de José Estevão Sásportes, Lisboa, Europa-América, 1955.
- HAUSER, Arnold. História social da literatura e da arte, trad. de Walter H. Geenen, São Paulo, Mestre Jou, 1972-1982.
- ___ Teorias da arte, trad. de F. E. Quintanilha, Lisboa, Presença, 1988.
- HEDGECOE, John. Manual de fotografia, trad. de Eda Weis, São Paulo, Círculo do Livro, 1979.
- HEGEL, Georg W. Friedrich. Estética - O Belo artístico e o ideal, trad. Orlando Vitorino, Ideal, Lisboa, Guimarães, 1983.
- HIRSCHBERGER, Johannes. História da filosofia na antiguidade, trad. Alexandre Correia, São Paulo, Herde, 1969.
- HOCHBERG, Julian E. Percepção, trad. de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Zahar, 1973
- HOFSTATTER, Hans H. Arte moderna. Pintura, gravura e desenho, trad. de Lisboa, Verbo, 1984.
- HUISMAN, Denis. A Estética, trad. de João Gama, São Paulo, Martins Fontes, 1986, 2 vol.
- ___ e VERGEZ, André. Psychologie, Nancy, Fernand Natan, 1965.

- HUIZINGA, Johan. Homo Ludens, trad. João Paulo Monteiro, São Paulo, Perspectiva, 1971.
- HUYGHE, René. O poder da imagem, trad. de Helena Leonor Santos, Lisboa, Edições 70, 1986.
- ___ Sentido e destino da arte, trad. de João Gama, São Paulo, Martins Fontes, 1986, 2 vol.
- JANSON, H. W. História da arte, trad. de J. A. Ferreira de Almeida e Maria Manuela Rocheta Santos, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1989.
- JONAS, Paul. La composición fotográfica, Barcelona, Daimon, 1981.
- JUNG, Carl G. O espírito na arte e na ciência, Petrópolis, Vozes, 1987.
- KAINZ, Friedrich. Estética, trad. /para o castelhano/ de Wenceslao Roces, México, Fondode Cultura Económica, 1952.
- KANDINSKI, Wassily. Do espiritual na arte, trad. de Álvaro Cabral e Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- ___ Olhar sobre o passado, trad. de Antonio de Pádua Danesi, São Paulo, Martins Fontes, 1991.
- KLINTOWITZ, Jacob. Arte e comunicação, Rio de Janeiro, Grupo de Planejamento Gráfico, 1973.
- KNELLER, George F. Arte e ciência da criatividade, São Paulo, IBRASA, 1976.
- KOFMAN, Sarah. L'enfance de l'art. Une interpretation de l'esthétique freudienne, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1975.
- KOLAKOWSKI, Leszek. A presença do mito, trad. de José Viegas Filho, Brasília, Universidade de Brasília, 1981.
- KOHLER, Wolfgang. Psicologia da gestalt, trad. de David Jardim, Belo Horizonte, Itatiaia, 1968.

- ___ Psicologia de la forma, trad. de Raquel Valente de Tortarolo, Buenos Aires, Argonauta, 1948.
- KRIS, Ernst. Psicanálise da arte, trad. de Marcelo Corção, São Paulo, Brasiliense.
- ___ & KURZ, Otto. Lenda, mito e magia na imagem do artista - Uma experiência histórica, trad. de Aida Maria Dionísio Rechená, Lisboa, Presença, 1988.
- KUH, Katharine. Diálogo com a arte moderna, trad. de Jaime Monteiro, Rio de Janeiro, Lidador, 1962.
- LACOSTE, Jean. A filosofia da arte, trad. de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1986.
- LAGE, Alfredo. A revolução da arte moderna, Rio de Janeiro, Agir, 1969.
- LALO, Charles, Esthétique, Paris, Félix Alcan, 1927.
- ___ L'art et la morale, Paris, Félix Alcan, 1934.
- LAMBERT, Rosemary. A arte do século XX, trad. de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- LANGER, Susanne. Filosofia em nova chave, trad. de Janete Meiches e J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1989.
- ___ Sentimento e forma, trad. de Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg, São Paulo, Perspectiva, 1980.
- ___ Problems of Art, New York, Charles Scribner's Sons, 1957.
- LANGFORD, Michael. La fotografia paso a paso, trad./para o castelhano/ de Alfredo Cruz Herce, Madri, Hermann Blume, 1986.
- LEÃO, Emmanuel Carneiro et alii. Arte e filosofia. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.
- LÉGER, Fernand. Funções da pintura, trad. de Eduardo Brandão, São

- Paulo, Nobel, 1989.
- LEIRNER, Sheila. Arte como medida. São Paulo, Perspectiva, 1982.
- LIMA, Ivan. A Fotografia e a sua linguagem, Rio de Janeiro, Espaço e Tempo, 1985.
- ___ Sobre fotografia, Rio de Janeiro, FUNARTE, 1983.
- LIFAR, Serge. La danza, trad. /para o espanhol/ de Ignacio F. de la Reguera, Barcelona, Labor, 1968.
- LOBO, Huertas. A arte e a revolução industrial nos séculos XVIII e XIX, Lisboa, Horizonte, 1985.
- LOURENÇO, Eduardo. O espelho imaginário, Portugal, Imprensa nacional-Casa da Moeda, 1981.
- MACHADO, Arlindo. A ilusão especular: introdução à fotografia, São Paulo, Brasiliense, 1984.
- MALRAUX, André. Psychologie de l'art. La création artistique, Genève, Albert Skira, 1948.
- ___ Psychologie de l'art. La Monnaie de l'absolu, Paris, Albert Skira, 1950.
- MARCUSE, Herbert. Eros e civilização: uma crítica filosófica ao pensamento de Freud, Rio de Janeiro, Zahar, 1968.
- MAY, Rollo. A coragem de criar, trad. de Aulyde Soares Rodrigues, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.
- MAUROIS, André. Introdução ao método de Paul Valéry, Trad. de Fábio Lucas, Campinas, Pontes, 1990.
- MCLUHAN, M e PARKER, H. O espaço na poesia e na pintura através do ponto de fuga, trad. de Edson Bini, Márcio Pugliesi e Norberto de Paula Lima, São Paulo, Hemus, 1975.
- MÉHÉSZ, Kornél Z. El mundo clasico, Corrientes, Universidad Nacional

del Nordeste, 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Textos estéticos, trad. de Marilena Chauí Berlinck, São Paulo, Abril, 1975.

MEUMANN, E. A estética contemporânea, trad. de Luis Feliciano dos Santos, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1930.

MIRÓ, Joan. A cor dos meus sonhos: entrevistas com Georges Raillard / Joan Miró, trad. Neide Luzia de Rezende, São Paulo, Estação Liberdade, 1989.

MOLDER, Maria Filomena. "A representação estética setecentista: o espetáculo, in Filosofia e Epistemologia II, Lisboa, As Regras do Jogo, 1979.

MOLES, Abraham. Teoria da informação e percepção estética, trad. de Helena Parente Cunha, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1969.

MONTI, Raffaele. Leonardo, trad. /para o espanhol/ de J. Guerrero Lovillo, Barcelona, Toray, 1969. (Los Diamantes del arte).

MORAIS, Frederico. Artes plásticas: a crise da hora atual. Petrópolis, Vozes, 1975.

MOREIRA LEITE, Dante. Psicologia e literatura, São Paulo, Nacional, 1967.

MOSQUERA, Juan Psicologia da arte, Porto Alegre, Sulina, 1976.

MUELLER, Conrad G. Psicologia sensorial, trad. de Englewood Cliffs, Rio de Janeiro, Zahar, 1966.

MUNARI, Bruno. Artista e designer, trad. de Gisela Monis, Lisboa, Presença, 1979.

_____. Fantasia: invenção, criatividade e imaginação na comunicação visual, Lisboa, Presença, 1987.

MUMFORD, Lewis. Arte e técnica, trad. de Fátima L. Godinho, Lisboa,

Edições 70, 1980.

- NATKIN, Marcel. El arte de ver en fotografía, Barcelona, Omega, 1950.
- NÉDONCELLE, Maurice. Introduction a l' esthétique, Paris, Presses Universitaires de France, 1953.
- NOVAES, Adauto [et al.]. O Olhar, São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- NOVAES, Maria H. Psicologia da criatividade, Petrópolis, Vozes, 1980.
- NUNES, Benedito. Introdução à filosofia da arte, São Paulo, Atica, 1989.
- OLIVEIRA, Antonio Mora de. "Estética", in Primeira Filosofia, São Paulo, Brasiliense, 1985.
- OSBORNE, Alex F. O poder criador da mente, trad. de Jacy Monteiro, São Paulo, IBRASA, 1957.
- OSBORNE, Harold. A apreciação da arte, trad. de Agenor Soares dos Santos, São Paulo, Cultrix, 1978.
- ____ Estética e teoria da arte, trad. de Octavio Mendes Cajado São Paulo, Cultrix, 1983.
- OSTROWER, Fayga. Acasos e criação artística, Rio de Janeiro, Campus, 1990.
- ____ Criatividade e processos de criação, Petrópolis, Vozes, 1984.
- PAIM, Isaias. Fenomenologia da atividade representativa, São Paulo, Grijalbo, 1972.
- PAREYSON, Luigi. Os problemas de estética, trad. de Maria Helena Nery Garcez, São Paulo, Petrópolis, 1966.
- PAVIANI, Jayme. Estética e filosofia da arte, Porto Alegre, Sulina, 1973.
- PAZ, Octavio, Signos em rotação, trad. de Sebastião Uchoa Leite, São

Paulo, Perspectiva, 1986.

PEDROSA, Mário. Arte/forma e personalidade, São Paulo, Kairós, 1979.

___ Mundo, homem, arte em crise, São Paulo, Perspectiva, 1985.

PELLICER, Alejandro Cirici. Las artes, los deportes, los juegos,
Barcelona, Labor, 1955. (Enciclopedia Labor, Tomo VIII).

PENNAFORT, Onestaldo (org.). Paul Verlaine: Poesias escolhidas, Porto Alegre, Globo, 1945.

PENTEADO NETO, Onofre. Vida-valor-arte, São Paulo, Perspectiva, 1988.
2 vol.

___ Percepção e realidade - Introdução ao estudo da atividade perceptiva, Rio de Janeiro, Fundo de Cultura, 1973.

PÉREZ, Carlos D. Do gozo criador, Campinas, Escuta, 1987.

PERROT, Georges. Praxitèle, Paris, Henri Laurens, /s.d./

PESSOA, Fernando. Páginas de estética e de teoria e crítica literárias.
Lisboa, Ática, 1973.

PETERS, F. E. Termos filosóficos gregos, trad. de Beatriz Rodrigues
Barbosa, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

PEYRE, R. Histoire des Beaux-Arts, France, Delagrave, /s.d./

PICON, Gaetan. O escritor e sua sombra, trad. de Antônio Lázaro
de Almeida Prado, São Paulo, Nacional/EDUSP, 1969.

PIETTRE, Bernard (apres. e coment.). Platão, A República; Livro VII,
Brasília, Universidade de Brasília/São Paulo, Atica, 1989.

PIGNATARI, Décio. Semiótica da arte e da arquitetura, São Paulo,
Cultrix, 1981.

PILO, Mario. Manual de esthetica, Lisboa, Tavares Cardoso, 1904.

___ Estetica; lezioni sul bello, Milano, Ulrico Hoepli, 1921.

PITTA, Danielle P. R. (org.). O imaginário e a simbologia da passagem,

- Recife, Massangana, 1984.
- PONTIERI, Regina L. A voragem do olhar. São Paulo, Perspectiva, 1988.
- PORTER, Melinda C. Olhar parisiense. Reflexões sobre a cultura e as artes francesas contemporâneas. Rio de Janeiro, Rio Fundo, 1991.
- PRAZ, Mario. Literatura e artes visuais, São Paulo, Cultrix/USP, 1982.
- READ, Herbert. A arte de agora agora, trad. de J. Guinsburg e Janete Meiches, São Paulo, Perspectiva, 1981.
- ___ A filosofia da arte moderna, trad. Maria José Miranda, Lousã, Ulisseia, 1951.
- ___ Arte e alienação. O papel do artista na sociedade, trad. de Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Zahar, 1983.
- ___ As origens da forma na arte, trad. de Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Zahar, 1981.
- ___ Histoire de la peinture moderne, trad. /para o francês/ de Yves Riviere, Paris, Aimery-Somogy, 1960.
- ___ Imagem e ideia, trad. de Horacio Flores Sánches, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1965.
- ___ O sentido da arte, trad. de E. Jacy Monteiro, IBRASA, São Paulo, 1978.1978.
- REYMOND, Marcel. Michel-Ange, Paris, Henri Laurens, /s.d./.
- RICHARD, André. A crítica de arte, trad. de Maria Salete Bento Cicaroni, São Paulo, Martins Fontes, 1988.
- RODIN, Auguste. A Arte: Auguste Rodin, [em] conversas com Paul Gsell, trad. Anna Barreto, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1990.
- ROHDEN, Huberto. Filosofia da arte, Rio de Janeiro, Freitas Bastos, 1966.
- ROSSET, Clément. O real e seu duplo, trad. de José Thomaz Brum, Porto

- Alegre, L&PM, 1988.
- ROY, Claude. O amor da pintura. trad. de Rui Guedes da Silva, Lisboa, Presença, /s.d./.
- SALAZAR, Abel. Que é arte ?, Coimbra, Arménio Amado, 1961.
- SCHMIDT, Georg. Peguenta história da pintura moderna, trad. de Fredy van Camp, Rio de Janeiro, Bloch, 1969.
- SEGOND, J. Traité d'esthétique. Paris, Mouton, 1947.
- SEVCENKO, Nicolau. O Renascimento, São Paulo, Atual; Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 1986.
- SHILLER, F. La educación estética del hombre, trad./ para o espanhol/ de Manuel G. Morentz, Buenos Aires, Espasa, 1943.
- SILLAMY, Norbert. Dictionnaire encyclopédique de psychologie, Paris, Bordas, 1980. 2 vol.
- SÍLVIO, Celso. El arte de la expresión, Valencia, Sempere, 1927.
- SONTAG, Susan. Ensaio sobre fotografia, trad. de José Afonso Furtado, Lisboa, Dom Quixote, 1986.
- SOURIAU, Étienne. A correspondência das artes, trad. de Maria Cecília Pinto, São Paulo, Cultrix/ED. da USP, 1982.
- STAHL, LeRoy. Producción teatral, trad. /para o espanhol/ de Nancy H. Moreno, México, Pax-México, 1985.
- STAN, Robert. O espetáculo interrompido. Literatura e cinema de desmistificação, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1981.
- SUBIRATS, Eduardo. A cultura como espetáculo, trad. de Eduardo Brandão, São Paulo, Nobel, 1989.
- _____. Da vanguarda ao pós-moderno, trad. de Luiz Carlos Daher, Adélia Bezerra de Meneses e Beatriz A. Cannabrava, São Paulo, Nobel, 1987.

- ___ Paisagens da solidão : ensaios sobre filosofia e cultura, São Paulo, Duas Cidades, 1986.
- TAINÉ, H. Filosofia da arte, trad. de Helena Barbosa, São Paulo, Cultura, 1944. 2 vol.
- TARKOVSKY, Andrei. Esculpir o tempo, trad. de Jefferson Luiz Camargo, São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- TELES, Gilberto Mendonça. Vanguarda européia e modernismo brasileiro, Petrópolis, Vozes, 1976.
- TREVISAN, Armindo. Como apreciar a arte, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1990.
- VALÉRY, Paul. Variedades, trad de Maiza Martins de Siqueira, São Paulo, Iluminuras, 1991.
- ___ Política del espíritu, trad. /para o castelhano/ por Angel J. Batistesa, Buenos Aires, Losada, 1940.
- VALLE, Isidoro Muñoz. Actitudes ante la cultura clásica a lo largo de la História. Madrid, Condor, 1971.
- VAN GOGH. Cartas a Théo, trad. Pierre Ruprecht, Porto Alegre, L&PM, 1986.
- VENTURI, Lionello. História de la crítica de arte, trad. /para o castelhano/ de Julio E. Payró, Buenos Aires, Poseidon, 1949.
- ___ Para compreender a pintura: de Giotto a Chagall, trad. de Nataniel Costa, Lisboa, Estúdios Cor, 1968.
- VÉRON, E. A Estética, trad. de Aristides Ávila. São Paulo, Cultura, 1944. 2 vol.
- VERNON, M. D. Percepção e experiência, trad. por Dante Moreira Leite, São Paulo, Perspectiva, 1974.
- VIANNA, Klauss. A Dança, São Paulo, Siciliano, 1990.

- VIEBIG, Reinhard. Tudo sobre o negativo, São paulo, Iris.
- VIEIRA DE ALMEIDA. Filosofia da Arte. São Paulo, Saraiva, 1942.
- VORONOFF, Serge. Do cretino ao gênio, trad. de Eduardo de Lima Castro, Rio de Janeiro, Pongetti, 1945.
- WACKERNAGEL, Martin. Renascimento e Barroco I, trad. de Maria Tereza Viana, Lisboa, Verbo, 1969.
- WASHINGTON, Luís. Arte e existência, São Paulo, Martins, 1950.
- WEBER, Jean-Paul. La Psicología del Arte, trad. /para o castelhano/ de Gladys Romano, Buenos Aires, Paidós, 1966.
- WIND, Edgar. Arte y anarquia, trad. /para o esp./ de Salustiano Masó, Madrid, Taurus, 1967.
- WITTKOWER, Rudolf. Escultura, trad. Jefferson Camargo, São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- WOLFE, Tom. A palavra pintada, trad. de Lia Alverga-Wyler, Porto Alegre, L&PM, 1987.
- WOLFF, Janet. A produção social da arte, trad. de Waltensir Dutra, Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- WOLFFLIN, Heinrich. A Arte Clássica, trad. de Marion Fleischer, São Paulo, Martins Fontes, 1990.
- ___ Conceitos fundamentais da história da arte, trad. de João Azenha Junior, São Paulo, Martins Fontes, 1984.
- WOODFORD, Susan. A arte de ver a arte, trad. de Álvaro Cabral, São Paulo, Círculo do Livro, 1983.
- WORRINGER, W. Abstraccion y naturaleza, trad. / para o espanhol / de Mariana Frenk, Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- ZANINI, Walter. Tendências da escultura moderna, São Paulo, Cultrix, 1980.