



Universidade Federal
de São João del-Rei

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI – UFSJ
DEPARTAMENTO DE ARTES DA CENA – DEACE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

JÚNIO DE CARVALHO SILVA

PRÁTICAS E POÉTICAS DA POSE NA CENA CONTEMPORÂNEA

**São João del-Rei
2024**



Universidade Federal
de São João del-Rei

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO JOÃO DEL-REI – UFSJ
DEPARTAMENTO DE ARTES DA CENA – DEACE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – PPGAC

PRÁTICAS E POÉTICAS DA POSE NA CENA CONTEMPORÂNEA

Júnio de Carvalho Silva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Linha de pesquisa: Performance, Processos e Poéticas Artísticas.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Clara Ferrer

**São João del-Rei
2024**

Ficha catalográfica elaborada pela Divisão de Biblioteca (DIBIB) e
Núcleo de Tecnologia da Informação (NTINF) da UFSJ,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

S586p Silva, Júnio de Carvalho.
Práticas e poéticas da pose na cena contemporânea
/ Júnio de Carvalho Silva ; orientadora Maria Clara
Guimarães Ferrer Carrilho. -- São João del-Rei, 2024.
140 p.

Dissertação (Mestrado - Teatro) -- Universidade
Federal de São João del-Rei, 2024.

1. Teatro. 2. Pose. 3. Presença. 4. Trabalho do
Ator. 5. Fotografia. I. Ferrer, Maria Clara ,
orient. II. Título.

JÚNIO DE CARVALHO SILVA

PRÁTICAS E POÉTICAS DA POSE NA CENA CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de São João del-Rei como requisito para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Prof. Dra. Maria Clara Ferrer

BANCA EXAMINADORA

Proa. Dra. Maria Clara Ferrer

Orientadora - Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ

Profa. Dra. Juliana Reis Monteiro dos Santos

Universidade Federal de São João del-Rei - UFSJ

Profa. Dra. Raquel Scotti Hirson

Universidade Estadual de Campinas – UNICAM

AGRADECIMENTOS

Agradeço imensamente à minha amiga e orientadora Maria Clara Ferrer, com quem sempre aprendo valores inestimáveis da vida e da arte, pela confiança e entusiasmo.

Agradeço a toda minha família que desde sempre me deixaram livre para escolher meus caminhos. Ao meu pai e minha mãe, que não cansam de me incentivar e torcer por mim. Aos meus irmãos pelo amor e pela força diária. Aos meus avós pela inspiração e pela confiança. E à minha Tia Lú, que me ensinou a ler e a escrever e sempre será minha maior inspiração.

Gostaria de agradecer a todas as pessoas que colaboraram para a concretização deste trabalho, em especial aos meus colegas de turma que compartilharam comigo tanto as angústias quanto os saberes ao longo da jornada.

Agradeço aos colegas do Programa Caixa Preta UFSJ, que estiveram comigo no Projeto Fotocênico desvendando e inventando dispositivos de criação e de composição cênica.

Agradeço aos meus amigos e amigas de cena e de produção - da Afoita Teatro e Cia Mineira - que compartilham os desafios e os prazeres do fazer teatral, enriquecendo minha trajetória com aprendizado e experiências valiosas.

À minha querida e amada professora Juliana Monteiro que entrou na UFSJ no mesmo ano que eu e desde então temos trocado muitos saberes.

À generosa e atenciosa Raquel Scotti, por compor a banca examinadora e por sua prontidão e cuidado com o trabalho.

Aos meus amigos, amigas e amigues de toda vida, em especial aqueles que estiveram lado a lado na minha trajetória acadêmica e profissional.

Ao Victor Velloso por me ensinar diariamente sobre o amor e por me trazer tranquilidade nos dias exaustivos de escrita.

Ao Luís Firmato, Priscila Natany, Breno Mendes, Paloma Arantes, Thales Henrique, Thamires, Kaíke Barto, Roger Xavier, Laura Resende, Geraldo Saldanha, Diego Matos, Matheus Correa, Kauê Rocha, Phamela Dadâmo, Elisa, Carol Mandela, Isabela Franciscone, por estarem sempre muito perto, pelo incentivo constante e por acreditarem em mim.

À Universidade Federal de São João del-Rei, ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC)

À toda equipe da Pró-Reitoria de Extensão pelo apoio e disponibilidade de sempre

À todas as pessoas envolvidas nesta instituição, muito obrigado.

O presente trabalho foi realizado com apoio parcial de bolsa da Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação. Obrigado!

STRIKE A POSE!

RESUMO

Ao considerar que o estudo da pose tem o potencial de desenvolver qualidades e competências na consciência corporal do ator, além de poder gerar movimentos e fluxos internos e externos, é que esta dissertação toma forma sob um viés teórico-prático. Ao considerar a hipótese de que a pose pode ser empregada como ferramenta para expandir a presença cênica e desafiar a percepção de que posar é artificial, o presente estudo tem como objetivo principal elaborar um conjunto de dispositivos e práticas. Estes derivam de uma análise e catalogação de um léxico da pose, como o propósito de investigar a interseção entre os processos criativos na esfera cênica e fotográfica. A finalidade é aprimorar e explorar ferramentas que possam potencializar tanto a presença cênica quanto a consciência corporal do ator em cena.

A pose, uma construção fictícia do corpo diante da câmera fotográfica, evoluiu culturalmente desde a invenção da fotografia, no século XIX. Este estudo propõe uma análise da pose não apenas como uma especificidade tecnológica, mas como uma expressão artística, política, social e ética. Para isso, a metodologia envolve revisão literária, laboratórios de criação, treinamento corporal e estudo da dança *vogue*. Assim, a dissertação se estrutura em três capítulos: o primeiro discute conceitos teóricos sobre a pose nas artes pictóricas e fotográficas; o segundo analisa sua presença em espetáculos cênicos contemporâneos; e o terceiro detalha os procedimentos metodológicos utilizados na pesquisa laboratorial.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Alexandre de Antioquia. <i>Vênus de Milos</i> , sec. II a.c.....	28
Figura 2: Sandro Botticelli. <i>O Nascimento de Vênus</i> . 1483 - 1485.....	28
Figura 3: Giorgione. <i>Vênus adormecida</i> . 1510.....	29
Figura 4: Ticiano Vecelli. <i>A Vênus de Urbino</i> . 1538.....	29
Figura 5: Diego Velazquez: <i>O Toilet de Vênus (The Rokeby Venus)</i> . 1647-51.....	30
Figura 6: Michelangelo Buonarroti, <i>David</i> . 1501-1504.	30
Figura 7: Rineke Dijkstra, <i>Kolobrzeg</i> . 1992.....	31
Figura 8: Robert Mapplethorpe. <i>Lindsay Key</i> . 1985.....	32
Figura 9: Sebastiano Ricci. <i>O rapto das sabinas</i> . 1700.	32
Figura 10. Auguste Rodin. <i>O Beijo</i> . 1881-1882.	33
Figura 11: Louis Jacques-Mandé Daguerre. <i>Boulevard du Temple</i> . 1838.	42
Figura 12: Louis Jacques-Mandé Daguerre. <i>Boulevard du Temple II</i> . 1838.	42
Figura 13: Louis Jacques-Mandé Daguerre. <i>O engraxate e seu cliente</i> . 1838.	43
Figura 14: Hippolyte Bayard. <i>Autorretrato de um homem afogado</i> . 1840.	44
Figura 15 :Aparelho para apoio de poses no século XIX	45
Figura 16: André-Adolphe-Eugène Disdéri. <i>Louise Abigdon</i> . 1866	48
Figura 17: Afresco romano <i>Herculano, Hércules e Télefo</i>	49
Figura 18: Julia Margaret Cameron. <i>Beatrice</i> . 1866	50
Figura 19: Guido Reni. <i>Retrato de Beatrice Cenci</i> . 1650.....	50
Figura 20: Julia Margaret Cameron. <i>Divine Love</i> .1865.	52
Figura 21: August Sander. <i>Handlanger</i> . 1928.	55
Figura 22: August Sander. <i>Zirkusartistin (Performer de Circo)</i> . 1926	55

Figura 23: August Sander. <i>Prisioneiros Políticos</i> . 1943.	57
Figura 24: Diane Arbus. <i>A young man in curlers at home on West 20th Street</i> . 1966.....	58
Figura 25: Diane Arbus. <i>A puerto rican housewife</i> . 1963.	58
Figura 26: Rineke Dijkstra. <i>Hilton Head Island</i> . 1992.....	59
Figura 27: Araquém Alcântara. <i>Brasileiros 4</i> . 2004.	60
Figura 28: Araquém Alcântara, <i>Criança com panelas</i> . 2004	60
Figura 29: Walker Evans. <i>Posed Portraits (Retratos Posados)</i> . 1931.	61
Figura 30: Walker Evans. <i>Sharecropper's Family</i> . 1936.....	62
Figura 31: Hill e Adamson. <i>David Octavius Hill</i> . 1843-1844.	63
Figura 32: Jeff Wall. <i>The smoker</i> . 1986.	65
Figura 33: Jeff Wall. <i>A view from an apartment</i> . 2004.....	65
Figura 34: Walker Evans. <i>Subway Portraits</i> . 1941.....	66
Figura 35: Philip-Lorca diCorcia. <i>Head 11</i> . 2001.	67
Figura 36: Untitled n.474, Cindy Sherman, 2008.	68
Figura 37: <i>Untitled n.354</i> , Cindy Sherman, 2000.	68
Figura 38: Miss fotojapón, Juan Pablo Echeverri, 1998-2022.....	69
Figura 39: Eadweard Muybridge. <i>Locomoção animal – placa 519</i> .1887.....	75
Figura 40: Cena do espetáculo <i>D'après J.C de Herman Diephuis</i> . 2004.	79
Figura 41: Rafael Sanzio. <i>A deposição</i> . 1507.	79
Figura 42: Herman Diephuis. <i>D'après D.C.</i> . 2004.....	79
Figura 43: Cena do espetáculo <i>Montage for Three</i> de Daniel Linehan. 2009.	82
Figura 44: Cenas do espetáculo <i>Singspiele</i> de Maguy Marin. 2013.....	84
Figura 45: Atuantes no exercício de alongamento estilizado com poses	107

Figura 46: Garry Winogrand. Série <i>Women are Beautiful</i> . 1972.	111
Figura 47: Rineke Dijkstra. <i>Odessa</i> . 1993.	112
Figura 48: Garry Winogrand <i>Ethan</i> . 1964.	112
Figura 49: Rineke Dijkstra. <i>Tecla</i> . 1994.	113
Figura 50: Jayne Fincher. <i>Princesa Diana</i> . 1994.	113
Figura 51: Ator Mauro Júnior durante o exercício 'Caminhar pelo espaço segundo uma pose'. 2022	116
Figura 52: Participantes do Grupo Caixa Preta no exercício 'Caminhar pelo espaço segundo uma pose'. 2022.	117
Figura 53: Thomas Ruff. Série <i>Portraits</i> . 1981-2024.	120
Figura 54: Bob Wolfenson. <i>Gisele Bündchen (2010) e Caetano Veloso (1988)</i>	120
Figura 55: Atuantes em exercício "Complete a pose – variação I". 2022.	122
Figura 56: Atuantes em exercício "Complete a pose – variação III". 2022.	123
Figura 57: Cindy Sherman. <i>Untitled n. 468</i> . 2008.	124
Figura 58: Juan Pablo Echeverri. <i>Miss fotojapón</i> . 1998-2022.	125

SUMÁRIO

RESUMO.....	7
LISTA DE FIGURAS.....	8
INTRODUÇÃO.....	13
CAPÍTULO I: NOÇÕES DE POSE: APROXIMAÇÕES ENTRE TEATRO E FOTOGRAFIA.....	24
Definições e noções de pose.....	26
A pose fotográfica: da necessidade técnica à social e psicológica.....	41
Categorias de poses fotográficas: modos de se posicionar.....	53
CAPÍTULO II: NO RASTRO DE UMA ESTÉTICA DA POSE.....	70
Investigando a pose na cena teatral contemporânea.....	70
Pose como estímulo de composição visual em <i>D'après J.-C</i> (2004), <i>D'après J.-C. + Extensions</i> (2015) e <i>Paul est mort</i> (2008).....	77
Pose como atitude em suspensão em <i>Montagem for Three</i> (2009).....	81
Pose como máscara e metamorfose corporal em <i>SINGSPIELE</i> (2013).....	84
Pose como suspensão do corpo em movimento ralentado em <i>CROWD</i> (2017) e <i>Sorglosschlafenden, die Frischaufgeblühten</i> (2021).....	86
A pose como reinvenção: a presença afetada no vogue.....	90
A Cultura <i>Ballroom</i> e a dança <i>Voguing</i>	91
A técnica e os estilos do <i>Voguing</i>	93
CAPÍTULO III: PRATICANDO A POSE: PRÁTICAS E DISPOSITIVOS DE COMPOSIÇÃO.....	96

Não-narciso: assistir e ser assistido	100
Ativação energética e tônus muscular: preparação para sustentar a pose	103
Primeira experimentação: mapeamento e vetorização das articulações	103
Segunda experimentação: inclusão de elementos do <i>voguing</i> e contagem rítmica	105
Pose e pulsação: consciência de movimento dilatado, caminhada pelo espaço, e uso do metrônomo	111
Caminhar pelo espaço segundo uma pose	111
Pose e pulsação.....	117
Pose e presença relacional: narrativas e escritas cênicas/dramatúrgicas a partir da pose	119
Complete a pose	119
Vestindo a pose.....	124
Improvisação a partir da pose	129
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	133
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	136

INTRODUÇÃO

A pesquisa teve início em 2020, quando integrei o *Projeto de Criação e Pesquisa Fotocênico*, coordenado pela Prof. Dra. Maria Clara Ferrer¹. Este projeto se dedica à investigação das possíveis relações e interseções entre Fotografia e a Cena contemporânea, com o objetivo de desenvolver um léxico e um conjunto de práticas fotocênicas², através do estudo de processos de criação cênica e fotográfica. O plano de trabalho inicial consistiu em uma pesquisa baseada nas técnicas, procedimentos e temáticas do universo fotográfico, possibilitando, subsequentemente, a exploração da tradução desses elementos em dispositivos de criação e composição cênica, abrangendo áreas como atuação, iluminação e dramaturgia. Esse processo evoluiu para uma pesquisa aplicada, envolvendo a concepção de espetáculos teatrais, workshops pedagógicos, entre outros.

Um dos primeiros enfoques propostos pela Prof. Maria Clara foi o estudo da pose no contexto fotográfico, realizado por meio da análise de imagens e execução de exercícios corporais. A prática inicial, intitulada "Poses do passado", consistiu em explorar arquivos pessoais em busca de fotografias que evidenciassem uma pose específica. Em seguida, os participantes deveriam recriar essa pose em seus próprios corpos. O exercício destacou os desafios associados ao rearranjo corporal e demandou um certo nível de tônus muscular. A análise do processo de alcançar a forma estética desejada revelou possibilidades de movimento a partir da pose. Essa reflexão despertou minha curiosidade para explorar a interação entre o corpo capturado na fotografia e o corpo presente na cena teatral.

Ainda no *Projeto Fotocênico*, nos debruçamos a analisarmos e maneiras de posar em obras fotográficas, enquanto também encontramos processos de criação cênica que utilizam do mote da pose para construção de movimentos e de dramaturgia

¹ Diretora, dramaturga e professora adjunta no Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFSJ.

² Neologismo desenvolvido pela Profa. Dra. Maria Clara Ferrer a partir do desenvolvimento de uma estética que articula o fazer cênico com o fotográfico.

e, também, vislumbramos o que poderia ser uma evidência de pose na Cena. Nesse estudo, pude considerar que a pose quando evidenciada, na fotografia ou na Cena, suspende nossa percepção do aqui e agora. Pois aquilo que está posicionado se torna centro da atenção e dilata o olhar para a imagem formada. Isso me levou a intuir que um estudo da pose poderia contribuir para a consciência corporal do ator.

Enquanto artista da cena, sempre despertei interesse na exploração de técnicas e procedimentos que promovem a conscientização corporal do ator. A presença viva, pulsante e ativa do ator em cena sempre exerceu um fascínio sobre mim, tanto como espectador quanto como atuante das artes cênicas. Surgiam, por conseguinte, indagações constantes: o que configura a presença do ator em cena? Como o ator moldou seu corpo durante o processo criativo para manifestar-se de maneira tão atenta, precisa e articulada no espaço cênico? Haveria uma técnica preeminente capaz de beneficiar diversos tipos de corpos e experiências corporais, ou, por outro lado, existe um corpo que se predispõe a todas as técnicas?

Nesse sentido, à medida que o ator se dedica à exploração de suas potencialidades e limitações de movimento, bem como aprimora sua habilidade em se projetar na luz e ocupar o espaço, suas capacidades de conceber formas e imagens que conduzem significado são aprimoradas. Este comprometimento permite que o ator se torne mais receptivo e fundamentado na tarefa de reeducar suas estruturas corporais, proporcionando, assim, um ambiente propício para a criação, elaboração e metamorfose na linguagem cênica.

A instrução voltada para uma pedagogia corporal do ator também foi disseminada em meus estudos da técnica do coreógrafo e bailarino Klauss Vianna. Durante os estágios iniciais de desenvolvimento de seu trabalho, Vianna demonstrava afinidade por analisar as articulações, músculos e sustentação presentes nas poses representadas em pinturas e esculturas de artistas renomados, como Rafael, Da Vinci e Modigliani. Além disso, ao frequentar o atelier de seu amigo e pintor Alberto da Veiga Guignard, ele se dedicava à investigação de poses apropriadas para artistas. Vianna aproveitava essas oportunidades para explorar em seu próprio corpo "a intenção

anterior ao movimento - a preparação do corpo antes da execução do movimento, ou seja, a resposta sensório-motora à intencionalidade" (NEVES, 2008, p.22).

Nessa exploração da imobilidade, antecipando o que se tornaria sua própria técnica, Vianna sempre orientava seus atores-bailarinos a se observarem, tanto a si mesmos quanto aos outros, através do estudo da propriocepção e da consciência constante de serem observados por alguém externo. Conforme essa orientação, Márcia Strazzacappa (2012), no livro "Educação Somática e Artes Cênicas: Princípios e Aplicações", delinea duas formas de observação. A primeira é denominada "observação interna", referindo-se à autoanálise, enquanto a segunda é a "observação externa", direcionada ao outro e ao espaço. Ambas as formas são consideradas indispensáveis para o desenvolvimento da consciência corporal. A primeira implica a compreensão e sensibilidade intrínseca dos músculos, ossos, tendões e articulações, fornecendo informações sobre equilíbrio, postura e deslocamento no espaço. Já a segunda gera uma divisão de atenção, pois ao sermos observados por alguém externo, nosso corpo passa por modificações.

A atenção dedicada ao próprio corpo, conforme delineado por Vianna, situa o ator no presente, proporcionando uma qualidade de percepção do corpo no espaço e manifestando uma alteração palpável em seu tônus muscular. Assim, com o propósito de aprimorar práticas e exercícios destinados a uma maior consciência corporal do ator, reconheci no estudo da pose uma ferramenta e elemento de investigação potente para desbloquear tensões musculares e articulares, abrir novos espaços internos e flexibilizar padrões posturais e de movimento.

Decidi, portanto, empreender uma pesquisa centrada na análise da pose, com o objetivo de estabelecer uma correlação entre o corpo enquanto objeto fotográfico (ou sujeito que se submete à fotografia) e o desempenho do ator em contexto cênico. O escopo deste trabalho está direcionado para a investigação da pose no âmbito da atuação teatral, buscando compreender de que maneira é viável transpor a instantaneidade do clique fotográfico para a expressão corporal em cena. Nesse sentido, ao examinar fotografias que capturam poses e formas esculturais do corpo, dei início ao desenvolvimento de exercícios destinados a aprimorar a consciência

corporal e a presença do ator durante sua atuação em cena. Esses exercícios foram desenvolvidos por mim junto a outros artistas-pesquisadores do *Projeto Fotocênico*, em um contexto laboratorial no primeiro semestre de 2022 e, depois, durante a condução de uma oficina prática na Universidade de São Paulo. O plano de trabalho, metodologia e reflexões desta etapa da pesquisa serão explanadas no terceiro capítulo desta dissertação.

No desenvolvimento de práticas e poéticas relacionadas à pose, destacam-se duas competências distintas: a conscientização de transformar-se em imagem, com uma intenção de leitura, seja ela consciente ou não, perante o olhar externo, seja ele mecânico ou humano; e o engajamento ou arranjo corporal para uma forma ou movimento específico. A primeira competência está intrinsecamente ligada a uma relação de assistência e afetação mútua, manifestada no momento presente entre os corpos do fotografado e do fotógrafo, assim como entre o corpo do ator e do espectador. A segunda competência, por sua vez, está associada à análise das representações e figurativos do corpo, presente em diversas formas artísticas como fotografia, escultura, pintura e desenho. Esta análise possibilita a identificação de distintas reconfigurações posturais do corpo humano, visando à elaboração e mediação de aspectos sociais, políticos, culturais e, especialmente, artísticos.

Roland Barthes (1984), em sua obra *A Câmara Clara - Nota sobre a Fotografia*, argumenta que o corpo, quando fotografado, torna-se imagem no ato fotográfico. Barthes argumenta que a fotografia possui uma relação singular com a realidade, funcionando como um testemunho direto do que existiu em um momento específico no tempo. Ele destaca a capacidade da fotografia de capturar e preservar um "isso foi" constituindo um testemunho inegável da existência de algo ou alguém. Além disso, Barthes aborda a ideia de que a fotografia "mata" o sujeito ao fixá-lo em um momento estático e imutável. Ao congelar o tempo, a imagem fotográfica retira o sujeito do fluxo contínuo da vida e da mudança. Isso implica diferentes noções e características socioculturais tanto na concepção fotográfica quanto na sua mediação e fruição, em determinado tempo e espaço.

Para Barthes, “a partir do momento que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda: ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem.” (BARTHES, 1984, p. 27). Dessa forma, ao sermos observados, seja por meio do olho mecânico de uma câmera fotográfica ou pelo olhar humano, assumimos uma postura corporal diferente. O semiólogo francês aborda essa transformação de maneira imaginativa:

Eu podia dizer isso de outro modo: o que funda a natureza da Fotografia é a pose. Pouco importa a duração física dessa pose; mesmo no tempo de um milionésimo de segundo [...], sempre houve pose, pois a pose não é [...] o termo de uma “intenção” de leitura: ao olhar uma foto, incluo fatalmente em meu olhar o pensamento desse instante, por mais breve que seja, no qual uma coisa real se encontrou o imóvel diante do olho. Reporto a imobilidade da foto presente à tomada passada, e é essa a interrupção que constitui a pose. (BARTHES, 1984, p. 117)

Dessa maneira, o ato de posar pode ser interpretado como uma ação de habitar o presente, assumindo uma atitude de **crescer dentro da imagem**. Essa ação induz um estado de presença que oscila entre a imobilidade e os micro-movimentos internos no corpo daquele que está sendo fotografado. Walter Benjamin, em seu ensaio *Pequena história da fotografia* (1994), sugere que a necessidade técnica de imobilidade por parte do fotografado não apenas proporcionava o sabor do instante, mas também o colocava dentro dele. Era uma ação de existir no presente do presente, permitindo que o corpo se expandisse dentro da imagem.

No processo de crescimento diante da câmera, nenhuma realidade permanece intacta, pois tudo se organiza e converge para a ordem ideal da imagem (BARROCAS, 2014). Isso era particularmente evidente nos primórdios da fotografia analógica, quando o ruído mecânico do obturador assinalava o momento da captura. Era um momento de verdade fotográfica, repleto de suspense, até que tudo se acalmasse e o fotografado pudesse relaxar o corpo (Barthes, 1984, p.30).

Mesmo com a evolução tecnológica, onde os dispositivos fotográficos contemporâneos dispensam longos períodos de exposição e não emitem necessariamente sons do obturador, persiste um desconforto ao sermos fotografados ou observados. Os disparos imprevistos resultam em um "congelamento arbitrário de

um momento, que muitas vezes não coincide com a imagem que se deseja perpetuar. Nossa imagem social está em jogo ao nos permitirmos ser fotografados" (LINS, 2018, p.41). Em tal situação, o corpo frequentemente se tensiona de maneira a refletir o nervosismo diante dessa consciência, exigindo a adoção de uma postura para suportar o olhar do outro. Embora possamos parecer naturalmente agindo, a consciência de uma observação externa nos induz a agir de maneira com mais controle. Segundo LIRA (1996, p. 186):

Uma câmera apontada para alguém resulta numa mudança imediata de comportamento: abre-se um sorriso ou fecha-se a cara; muda-se de postura, quando não se opera um arranjo no 'cenário', na mobília, etc. É a mobilização de códigos também de quem é alvo da objetiva. O fotógrafo quer 'eternizar' seu melhor ângulo, seu melhor momento. [...] (LIRA, 1996, p. 186)

A alusão à "mobilização de códigos" refere-se à compreensão por parte do fotografado de que está participando de uma interação simbólica. A pessoa se torna consciente dos códigos visuais e sociais associados à fotografia, influenciando deliberadamente sua expressão, postura e até mesmo o ambiente ao seu redor. Isso destaca o papel ativo do sujeito na construção da imagem que será capturada. Nesse panorama, a pose é posta como uma necessidade técnica – e, depois, social - nos primórdios da Fotografia. Pois, não bastava posar, era preciso preparar um ambiente que contribuísse para uma *mise-en-scène* em acordo com a posição socioeconômica do fotografado (LINS, 2015, p.7). O ato de posar passa a ser considerado como um artifício imbuído de teatralidade e de códigos representacionais, que são arranjados previamente para comunicar uma imagem 'idealizada' (BASTOS, 2007). Atribuindo a conotação de 'artificial', 'antinatural', é posta contrária àquilo que seria do espontâneo, da natureza expressiva.

É necessário dizer que essa pesquisa não intenta adentrar em discussões antitéticas acerca do caráter artificial da pose *versus* a uma naturalidade expressiva. Muitas vezes a pose é colocada mais ligada à teatralidade, alinhando códigos representacionais, em oposição àquilo que seria do espontâneo, do real. O desejo é sublinhar qualidades e competências possíveis a partir da pose na consciência

corporal do ator, direcionando a percepção para a forma pausada que, inclusive, pode ser geradora de movimento e de fluxos internos e externos.

Este levantamento teórico-prático, portanto, pretende lançar luzes sobre essas transformações do corpo em imagem, buscando quebrar conotações depreciativas de posar - como uma atitude artificial ou afetada, que se opõe à suposta "naturalidade" do agir - e torná-la uma ferramenta para expansão de presença na cena. **Como, então tirar a pose do lugar de desconforto e fazer com que ela seja potência de presença cênica? Como se deixar expandir e morar no instante, sendo observado pelo olhar do outro? Nesse sentido, tomando a pose por mote, quais ferramentas e dispositivos para melhor consciência corporal do ator?**

A hipótese que se formula sugere a compreensão da pose enquanto linguagem e dispositivo oferece uma abordagem viável para o trabalho de consciência corporal do artista cênico, sobretudo como uma potencialidade para intensificar a presença cênica. Este conceito pode ser ilustrado na expressão da dança *vogue*³, onde a análise e recriação de poses (ou configurações corporais) são empregadas para explorar outras “courageas” no corpo (VIANNA, 2005), ampliando as expressões e habilidades para incorporar formas. Além disso, a pose pode servir como um meio para a reinvenção de valores, códigos e subjetividades.

Nesse sentido, o objetivo dessa dissertação é apresentar o desenvolvimento de um conjunto de dispositivos e práticas para o trabalho atoral derivados do estudo e levantamento de um léxico da pose.

A relação entre Fotografia e Cena não é algo inédito nos âmbitos acadêmico e artístico. Embora sejam escassas as investigações que buscam a interseção dessas duas linguagens, exemplos como a dissertação de Ana Paula Barrenechea, intitulada *Fotocena: uma cena suspensa de um devir teatral* (2018), indicam o esforço em traduzir e cruzar técnicas fotográficas e cênicas. Nota-se um evidente crescimento de

³ O *Vogue* ou *voguing* é um estilo de dança desenvolvido pela comunidade LGBTQIAP+, majoritariamente transsexuais, pessoas negras e latinas do Harlem (Nova Iorque, EUA), subcultura na década de 1970.

pesquisas explorando o caráter performativo na linguagem da fotoperformance, bem como as transformações nas visualidades da cena influenciadas pelas novas tecnologias, tais como fontes luminosas de *smartphones* e a mediação imagética através do uso da câmera em cena. Em linhas gerais, as relações entre Fotografia e Cena são objeto de investigação no sentido de contribuir para os estudos da Cultura Visual, da Comunicação Social e, principalmente, para explorar a Fotografia no contexto de um devir-teatral ou performativo, ou seja, examinando como as técnicas da cena e a linguagem da performance podem oferecer ferramentas e componentes para a concepção fotográfica.

Durante minha participação na Conferência Internacional PERPHOTO⁴ de 2022, realizada na Universidade de Lisboa, pude observar a ausência de abordagens metodológicas e analíticas específicas nesse campo. Esta conferência representa uma iniciativa coletiva de uma rede de pesquisadores dedicados à exploração dos limites e interseções entre Fotografia e Performance. Ao longo de uma semana, grande parte das apresentações e palestras concentrou-se nas contribuições da *mise-en-scène* para a concepção fotográfica, nas noções de performatividade no trabalho tanto do fotografado quanto do fotógrafo, entre outros temas. Contudo, foi notável a lacuna na discussão sobre a relação inversa: a tradução dos procedimentos fotográficos para a escritura cênica. Com o objetivo de abordar esse déficit, o *Projeto Fotocênico* coordenado pela Prof. Dra. Maria Clara Ferrer, fundamenta-se na proposta de um léxico e de um caderno de práticas fotocênicas, visando fornecer dispositivos para a criação e composição cênica. Este caminho é motivado pela compreensão de que a Fotografia pode oferecer uma perspectiva renovada capaz de ampliar a nossa percepção além do que é visível a olho nu. Nesse contexto, surge a indagação: de que maneira a cultura fotográfica pode influenciar e operar nas práticas cênicas?

Desde sua criação na primeira metade do século XIX, a Fotografia nos ensinou um novo código visual e transformou nossa percepção das coisas, do tempo e de como habitamos no tempo. Susan Sontag, autora norte-americana do livro *Sobre a*

⁴ Mais informações sobre o projeto PERPHOTO no link <https://ceteatro.pt/conferencia-perphoto/>

Fotografia (2004), afirma que por meio da técnica fotográfica, as fotos “constituem uma gramática [...] uma ética do ver” (SONTAG, 2004). Isso acarreta na sensação de que nós podemos capturar, reter o mundo inteiro em nossa cabeça — como uma antologia de imagens (SONTAG, 2004). Nossa atenção visual é muito influenciada pela crescente propagação e disseminação de imagens. Isso de alguma maneira transforma em profundidade a nossa relação com o mundo visível, não somente por (re)produzir imagens de tudo, mas por agir sobre nossas percepções e cognições visuais.

Embora incipientes, as investigações acerca das possíveis traduções da linguagem fotográfica para a escrita cênica revelam indícios em atores, cenadores e montagens que proporcionam pontos de reflexão sobre a noção de pose na Cena. Um exemplo notável é o espetáculo cênico *CROWD* (2013), concebido pela coreógrafa Gisele Vienne. Nessa obra, observa-se uma expansão das pausas e poses do corpo de maneiras que demandam uma musculatura engajada para um movimento técnico, sensível e praticamente imóvel. Essa abordagem oferece um ponto de partida relevante para a compreensão da pose no contexto cênico.

A pesquisa de caráter teórico-prático foi realizada com base em uma revisão literária, em laboratórios de criação e experimentação artística, em treinamentos corporais, buscando entender o conceito da pose no universo da Fotografia e, posteriormente, investigar as potencialidades de sua tradução no trabalho do ator, na cena contemporânea.

A primeira posição tomada neste estudo foi realizar um levantamento teórico a fim de estudar historicamente as noções de pose na Fotografia, que referenciam anos de estudo de pose da Pintura e das demais representações do corpo humano ao longo da História, para assim pensar no estudo lexicográfico da pose. Posteriormente, junto ao *Projeto Fotocênico*, foram propostas categorias de pose a partir da análise de obras e estéticas fotográficas, de modo a possibilitar a estruturação de uma genealogia da pose fotográfica. E essa categorização possibilitou, também, adentrar a uma reflexão voltada para constatação da pose em alguns trabalhos cênicos na área da Dança e do Teatro Contemporâneo, como em *D'après J.-C* e *Paul est mort* de Herman

Diephuis; em *Montage for Three* de Daniel Linehan; em *Singspiele* de Maguy Marin; em *CROWD* de Giselle Vienne; e *Die Sorglosschlafenden, die Frischaufgeblühten* de Christoph Marthaler.

Após esse processo analítico, entendendo a pose como possibilidade decom(posições) do corpo, começou-se o desenvolvimento de práticas laboratoriais a partir do mote da pose. Exercícios e dispositivos de composição foram criados e experimentados em salas de prática artística do curso de Teatro da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ), inserido no *Projeto Fotocênico*. Os laboratórios se estruturaram a partir de uma premissa de pesquisa básica, na estipulação de protocolos capazes de motivar caminhos da consciência corporal e presença cênica no treinamento do ator.

Atrelada à prática laboratorial, a metodologia dessa pesquisa também se apoiou no estudo e na experimentação da dança *vogue*, creditando a ela um caráter performativo da pose. O *vogue* ou *voguing* é um estilo de dança pós-moderna que surgiu através do resgate de poses das celebridades femininas da revista *Vogue*, criando sua linguagem própria pela [na] ressignificação de gestos e pela performatização de subjetividades. Isso porque se trata de atos de subversão e configuração de códigos normativos sociais – sobretudo de gênero e sexualidade - através da emulação e repetição de poses, tornando o corpo uma potência de diálogo e escrita de novas textualidades gestuais (GUSMÃO, 2022).

Este estudo foi feito a partir das referências cinematográficas e televisivas, como o documentário *Paris is Burning* (1990) e a série televisiva *Pose* (2018); da leitura de artigos dissertações que inserem a cultura *ballroom* e a dança *vogue* no âmbito acadêmico; e também na busca de aprendizagem dos elementos que constituem essa técnica, para entender as tipificações e categorias da dança *vogue* e burilar contribuições no trabalho do ator.

Durante o processo de investigação, foram encontrados alguns artigos e dissertações que serviram para estruturar o caminho do uso da pose no trabalho atoral. De início a pesquisa tem como elemento norteador a noção de pose apresentada por Roland Barthes (1984) no livro *A câmara clara* (1984), no que diz

respeito a ação do corpo se metamorfosear ao suportar o olhar do outro - ação essa que é colocada pelo semiólogo como primeiro enunciado para a investigação da pose como um artifício de presença cênica.

Nessa mesma linha de pensamento, a tese de doutoramento de Antônio Barrocas⁵ e da comunicóloga Alene Lins⁶ contribuem para entender o surgimento dos procedimentos e das concepções de pose, na cultura visual, sobretudo nesses 180 anos da Fotografia. Antônio Barrocas em sua tese de doutorado intitulada *Sais de sangue: o corpo fotografado: teoria e prática da fotografia em Portugal (1839-1930)* (2014), estuda a representação do corpo e a tipologia da pose nas pinturas e fotografias portuguesas dos séculos XVI e XIX. O autor afirma que este ato de ficar imóvel algum tempo para ser representado, é resultado de anos do exercício da encenação dos corpos na pintura e que os usos da pose se contextualizaram, sempre que necessário, a nível técnico, cultural, estético e social.

O primeiro capítulo, intitulado *Noções de pose: relações entre Teatro e Fotografia*, explora conceitos de pose segundo BARTHES (1984), BARROCAS (2014) e definições encontradas em dicionários online, visando a construção de um lexicográfico da pose. Em seguida, apresenta-se uma breve retrospectiva histórica e tecnológica, destacando as transformações socioculturais nas representações do corpo até o século XXI. Esse contexto inclui uma análise da tese de doutoramento *Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico* (2007) de Maria Teresa Ferreira Bastos, centrada nos códigos do ato de posar na concepção de retratos franceses do século XIX, em referência ao renomado fotógrafo André-Adolphe-Eugène Disdéri (1819-1889). Posteriormente, o capítulo aborda *Categorias de poses fotográficas* através de uma abordagem analítica de fotografias, para auxiliar na compreensão de estéticas e na possível identificação de uma linguagem da pose.

⁵ Fotógrafo, pesquisador e professor em Teoria e História da Fotografia na Faculdade de Belas Artes, na Universidade de Lisboa.

⁶ Alene Lins é doutora Ciências da Comunicação pela Universidade do Minho e professora da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia. Trabalhou como jornalista, fotógrafa e repórter de televisão.

No segundo capítulo, intitulado *No rastro de uma estética da pose*, realiza-se uma reflexão sobre a constatação da pose em espetáculos, aos quais pode assistir seja presencialmente, seja quanto por meio de registros fotográficos e videográficos. Será apresentado uma reflexão do que seria a constatação da pose em cena e/ou o seu uso como ferramenta de criação e/ou dispositivo de presença cênica. Esse capítulo se desdobra em *A pose como reinvenção: presença afetada*, onde são estudados componentes técnicos e estéticos da dança *vogue* como um dispositivo de treinamento corporal para o ator.

O terceiro capítulo, denominado *Praticando a Pose: Práticas e Dispositivos de Composição*, realiza uma análise detalhada dos procedimentos metodológicos empregados na pesquisa laboratorial do *Projeto Fotocênico*. Este capítulo apresenta um relato sobre o desenvolvimento de uma série de exercícios de pose destinados a aprimorar a consciência corporal e a presença do ator. Sua estrutura é fundamentada em reflexões sobre o trabalho corporal do ator, conforme discutido por Eugênio Barba (2012), Yoshi Oida (2007), Jacques Lecoq (2010), Raquel Hirson (2012) e Renato Ferracini (2003), além de incluir comentários dos artistas-pesquisadores que participaram dos laboratórios de criação e experimentação do *Projeto Fotocênico* ao longo do ano de 2022.

Por fim, nas considerações finais, são apresentadas reflexões sobre o percurso de análise teórica acerca da pose na prática laboratorial do ator, buscando consolidar um ciclo de pensamento.

CAPÍTULO I: NOÇÕES DE POSE: APROXIMAÇÕES ENTRE TEATRO E FOTOGRAFIA

Ao longo de quase dois séculos de vida, a técnica fotográfica se apresentou de diversas formas e estéticas, possibilitando (re)produzir imagens do mundo visível, construir memórias a partir de imagens, manipular e ficcionalizar o real, de modo a educar o olho humano a fotografar a existência. Aprendemos, assim, a olhar as coisas

ao redor de modo a fotografá-las na mente, nos tornando uma espécie de *Homem Fotográfico*⁷.

Nesse panorama, a fotografia é uma mídia que está cada vez mais imbricada no nosso cotidiano e imaginário. A fotografia tornou-se um passatempo cotidiano, um “rito social, uma proteção contra a ansiedade e um instrumento de poder” (SONTAG, 2004, pg.10), de modo que ela é capaz de agir sobre nossas percepções e cognições visuais. A autora constata uma certa “compulsão de fotografar” dentro de uma lógica de consumismo estético, em que todos estamos viciados na necessidade de confirmar a realidade por meio de fotos, transformando a experiência real em imagem técnica.

A técnica fotográfica inicialmente foi concebida como um estudo científico, principalmente devido à sua capacidade de representar de maneira fiel a realidade. Considerada uma "verdade visual" em virtude de seu caráter comprobatório de eventos reais, sobretudo na esfera da vida civil, onde a fotografia é atribuída como uma testemunha veraz de acontecimentos (Sontag, 2004), a câmera encontra-se intrinsecamente vinculada às noções de objetividade, verdade, identidade, cor, documento e arquivo (Fontcuberta, 2010, p. 63).

A câmera fotográfica, enquanto instrumento, possui a capacidade de captar detalhes que escapam à percepção visual humana. Um exemplo notável é o trabalho de Eadweard Muybridge (1830-1904), que, em 1887, revelou a imagem de quatro patas de um cavalo "paralisadas" no ar. Muybridge, por meio de sua utilização de doze câmeras disparadas sequencialmente, desenvolveu uma técnica inovadora para congelar movimentos rápidos, contribuindo assim para a compreensão da relação entre tempo e movimento (Fabris, 2004). Ao revelar aspectos invisíveis a olho nu através dessa correlação temporal-motora, a fotografia possibilita a emergência de novas perspectivas sobre o mundo, adentrando assim os domínios do imaginário.

Em consonância, Walter Benjamin, em seu ensaio "Pequena História da Fotografia" (1994), argumenta que a fotografia não apenas captura a realidade visual,

⁷ Título do livro de Michel Frizot, historiador e teórico francês da Fotografia (FRIZOT, Michel. *L'Homme photographique*. Paris: Hazan, 2019).

mas também traz à tona o que o olho humano não pode ver conscientemente, mas apenas perceber de forma subliminar e inconsciente. Segundo Benjamin, a fotografia pode revelar aquilo que é invisível ou imperceptível para o olho humano consciente, como por exemplo, as linhas de força que estruturam a forma de um objeto ou a expressão corporal que revela o estado emocional de uma pessoa. Ele chama isso de "inconsciente óptico" que, embora não seja reconhecido pelo olho humano consciente, é capturado pela câmera fotográfica e pode ser visto na imagem fotográfica. A fotografia é, então, capaz de capturar os aspectos ocultos e subliminares da realidade visual que o olho humano não consegue perceber conscientemente.

Percebemos, em geral, o movimento de um homem que caminha, ainda que em grandes traços, mas nada percebemos de sua atitude na exata fração de segundo em que ele dá um passo. A fotografia nos mostra essa atitude, através de seus recursos auxiliares: câmara lenta, ampliação. Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (Benjamin, 1987, p. 94)

Esses recursos auxiliares, procedimentos e estéticas do universo da Fotografia, por conseguinte, nos permite lançar novos direcionamentos do olhar humano para o real, de forma a modificar nossas percepções e reinventar códigos, signos e cenários do mundo. Nessa perspectiva, um mote que nos permite esquadrihar as imbricações do universo fotográfico com o cotidiano e nossas formas de se relacionar com o ato fotográfico é a **pose**. Para isso, neste capítulo veremos algumas noções do ato de posar na linguagem fotográfica, seus *modus operandi*, possíveis categorias e relações com o trabalho do ator em cena.

Definições e noções de pose

Em diferentes épocas da História, o ser humano buscou se representar em diversas formas de registro. O corpo, mesmo imóvel, se comunica pelas suas expressões, gestos, movimentos, vestuário e posições posturais, capazes de gerar uma infinidade de significados. E sempre foi mediado através de outras mídias secundárias, seja no papel (desenho), na pedra (esculturas), na tela (pintura), no papel fotográfico (fotografia analógica), telas de vidro (celulares, computadores, tablet, etc), dentre outras. A imagem de Narciso, figura do mito greco-romano, imóvel para

obter sua imagem ou sua representação no reflexo da água nos serve de analogia para burilar sobre as necessidades/vaidades/ansiedades do ser humano em se ver representado (LINS, 2015), no lugar de espelhamento, de reconhecimento, de reconhecer-se/conhecer-se, desvelar-se. Dessa maneira, na História da Arte podemos encontrar posturas ou poses que se repetem ou parecem familiares umas às outras ao longo dos séculos e das correntes artísticas. Em especial, nos universos da Pintura e da Escultura, poses como: Vênus Pudica, Contraposto e Serpentina.

- Vênus Pudica: figuras relacionadas à deusa romana da beleza e da fertilidade com mãos sobre seus órgãos genitais e seios, em posição de pé ou reclinada. Exemplos: *Vênus de Milo* de Alexandre de Antioquia (sec II a.c.); *Nascimento de Vênus* (1485) de Sandro Botticelli (1444–1510); *Vênus de Urbino* (1534) de Ticiano (1488-1576); *The Toilet of Venus* (1647-1651) de Diego Velazquez; *La Maja Desnuda* (1797-1800) de Francisco Goya; *Olympia* (1863) de Édouard Manet.

De modo geral, as poses relacionadas à ‘Vênus Pudica’ colocam em jogo representações femininas com alegoria da beleza e da sedução através de traços sinuosos e curvilíneos. Embora a escultura *Vênus de Milos* e o quadro *O nascimento de Vênus* não sejam de obras concebidas a partir de um corpo posado, no momento de sua criação, elas servem de referências para a tradição que se criou em torno da figura Vênus. Apresentando, assim, elementos de composição corporal que se repetem a partir do século XV d.C. e ganham novas configurações e roupagens nas mãos de Giorgione, Ticiano, Velazquez, Goya, Manet, dentre outros exemplos.

Figura 1: Alexandre de Antioquia. *Vênus de Milos*, sec. II a.c.



Fonte: Museu do Louvre

Figura 2: Sandro Botticelli. *O Nascimento de Vênus*. 1483 - 1485



Fonte: Site Google Arts and Culture

A *Vênus de Milo* de Alexandre de Antioquia, preservada no Museu do Louvre, retrata a deusa em posição ereta, com o busto descoberto e um pano que cobre inteiramente a pelve e as pernas. Ticiano, por sua vez, ao pintar *O Nascimento de Vênus*, propõe movimento corporal na figura, que se ergue das águas e se apresenta com mais fluidez, relaxamento das articulações e direciona o olhar diretamente ao observador. Essas características se tornam um denominador comum em outras representações de mulheres no período renascentista, entretanto elas passam a ser colocadas em posição deitada sobre o leito.

Em *Vênus adormecida* (1510) de Giorgione, a pose em posição deitada mantém o desenho parabólico e curvilíneo de Ticiano, porém menos recatada e com os olhos fechados. A mesma postura é representada em *A Vênus de Urbino* (1538) de Ticiano, contudo Vênus é colocada em ambiente íntimo e volta a direcionar o olhar ao observador, fornecendo uma postura mais assertiva e provocativa.

Figura 3: Giorgione. *Vênus adormecida*. 1510



Fonte: Site Google Arts and Culture

Figura 4: Ticiano Vecelli. *A Vênus de Urbino*. 1538



Fonte: Site Google Arts and Culture

A extensão do corpo em lânguida, as articulações anguladas e fracionadas e a forma do corpo em parábola se evidenciam ainda mais na representação de Velazquez, em *O Toilet de Vênus (The Rokeby Venus)* (1647-51), que, agora, colocada de costas para o observador, olha para o espelho e se vê refletida. Tomando consciência de sua imagem concebida, a figura devolve o olhar ao observador através do espelho.

Figura 5: Diego Velazquez: *O Toilet de Vênus (The Rokeby Venus)*. 1647-51



Fonte: Site The National Gallery

- Contraposto: figuras que apoiam o peso do corpo em uma só perna, enquanto a outra descansa com o joelho levemente inclinado, demonstrando a captura de movimento de caráter mais natural e expressivo. Geralmente utilizada para representar generais ou importantes oradores diante de uma multidão, ou figuras divinas reverenciadas, como em *David* de Michelângelo (1475-1564).

Figura 6: Michelangelo Buonarroti, *David*. 1501-1504.



Fonte: Site Galleria Accademia Firenze

Na figura acima, podemos notar um esquema escultórico, originado pelos antigos gregos, em que a figura humana em pé é equilibrada de tal forma que o peso repousa sobre uma perna “engajada”, liberando a outra perna, que está dobrada na altura do joelho. “Com a mudança de peso, os quadris, os ombros e a cabeça se inclinam, sugerindo relaxamento com o sutil movimento orgânico interno que denota vida” (Enciclopédia Britânica 2014)⁸.

Esse esquema ‘escultórico’ pode ser observado também nas fotos de adolescentes comuns em uma praia da fotógrafa Rineke Dijkstra e na obra *Lindsay Key* (1985) do fotógrafo Robert Mapplethorpe. Em ambas as fotografias há o mesmo despojamento e sinuosidade corporal de *David*, embora tratem de figuras comuns. Uma outra referência está na videoarte performática de Bruce Nauman, *Walk with Contrapposto*⁹ (1968), em que o artista tenta atravessar um corredor estreito enquanto permanece na posição torcida, criando uma alusão da pose supostamente relaxada.

Figura 7: Rineke Dijkstra, *Kolobrzeg*. 1992



Fonte: Site Moma Colletion

⁸Encyclopaedia Britannica (2014), termo de pesquisa: contrapposto [online] Disponível em: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/135385/contrapposto>. Acessado em 21 de jan. de 2023.

⁹ Ver mais em link: <https://www.moma.org/collection/works/122032>

Figura 8: Robert Mapplethorpe. *Lindsay Key*. 1985.



Fonte: Fundação Robert Mapplethorpe

- Serpentina: próxima a uma figura ‘serpentina’ em pose mais dinâmica, em que os corpos se apresentam torcidos em espiral. Como: a escultura *Laocoonte e Seus Filhos* (40–30 B.C.) de Agesandro, Atenodoro de Rodes e Polidoro de Rodes; e a escultura *O Beijo* (1888) de Auguste Rodin (1840-1917).

Essa última característica apresenta corpos em “S”, com os membros do corpo direcionados em oposição à cabeça, ao tronco ou à cintura. Os corpos se apresentam com torções quase sempre antinaturais.

Figura 9: Sebastiano Ricci. *O rapto das sabinas*. 1700.



Fonte: Site ArtsDot

Figura 10. Auguste Rodin. *O Beijo*. 1881-1882.



Fonte: Museu de Rodin, Paris.

Essas categorias são alguns exemplos de formas posturais comuns na representação humana. Serve, aqui, como indício de como o ato de posar carrega sentidos e códigos nas figurações do corpo através dos séculos.

Isso se avulta com o surgimento da fotografia que, diferentemente da pintura/escultura/desenho, necessita do corpo presente, no aqui e agora, da concepção da imagem: **corpo este que se coloca a posar (ou tenta fugir da pose)**.

No senso comum, fazer pose é se comportar ou fazer postura de maneira artificial, 'teatralizada', com a intenção de chamar a atenção por algo que não é nem possui. Por exemplo "ele faz pose de hétero *top*, mas não é"; "ela está fazendo pose de quem lê, mas não está". Uma ação (ou não ação) de fingir pelo modo como se coloca o corpo e se utiliza dos gestos e das posturas corporais. Segundo o Dicionário da Língua Portuguesa¹⁰, a definição do termo "pose" está para:

1. Posição do corpo, postura, atitude.
2. Ação ou efeito de posar, de ficar imóvel para ser retratado, fotografado.
3. Ausência de naturalidade, com afetação; artificialidade.

¹⁰ POSE. In: DICIO, Dicionário Online de Português. Porto: 7Graus, 2022. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/pose/>>. Acesso em: 10/08/2022.

A primeira definição está associada à conformação do corpo, envolvendo a disposição dos membros, a inclinação da cabeça e os ângulos das articulações. Este conjunto de elementos configura formas posturais que são minuciosamente estudadas com propósitos estéticos e artísticos durante o processo de criação de imagens. Ela está atrelada também à atitude do corpo, que implica em modo de agir. Essa atribuição nos será muito cara no desenvolvimento de práticas do ator, nesta pesquisa.

Por sua vez, a segunda definição aborda uma prática comum na representação do ser humano por meio do desenho, pintura e fotografia, especialmente nas primeiras décadas da era analógica da fotografia, devido aos longos tempos de exposição exigidos. A imobilidade da pose demanda do fotografado um controle preciso da respiração, o tensionamento ou relaxamento dos músculos, além da consciência da imagem que está sendo concebida em colaboração com o fotógrafo. Este processo de preparação, tanto como sujeito da imagem quanto em relação ao **tempo necessário para a produção da imagem**, confere à pose uma qualidade de canal condutor de presença. Isto se deve ao fato de que o que permanece vívido na pose do fotografado tem o potencial de ser revivido no olhar do observador ou espectador, atribuindo à pose um papel fundamental na comunicação visual. Portanto, essa segunda definição reflete o aspecto voluntário da pose e está associado a um fim: obtenção de uma imagem de si.

A terceira definição refere-se àquilo que se opõe à natureza instantânea. Caracteriza-se por um corpo em estado de afetação que se desvia da representação convencional de um corpo cotidiano. Essa artificialidade pode ser associada à estilização da pose, que consiste em conferir à pose uma estética intrínseca, dotada da capacidade de atribuir significados. Isso se evidencia, por exemplo, na prática da dança *vogue*, em que poses fotográficas são empregadas de maneira estilizada na composição coreográfica. Nesse contexto, a pose transcende sua função meramente representativa, adquirindo uma dimensão estética e simbólica.

Entendendo a pose como uma posição corporal ou uma atitude assumida por uma pessoa para fins artísticos, estéticos, comunicativos e expressivos, torna possível atribuir a ela uma forma de expressão não verbal que comunica emoções,

sentimentos, ideias, conceitos ou histórias. A pose pode ser natural ou encenada, e muitas vezes é usada para criar uma imagem que conte uma história, transmita uma mensagem ou crie um efeito estético específico.

Na arte antiga, a pose era frequentemente usada para representar figuras sagradas ou heroicas em posições que simbolizavam poder, como nas esculturas de deuses e guerreiros gregos. Na Idade Média, a pose era frequentemente usada para representar figuras religiosas em cenas bíblicas, transmitindo uma sensação de santidade e admiração.

No período do Renascimento, a pose tornou-se um meio fundamental para expressar os ideais de beleza humana. Artistas como Leonardo da Vinci e Michelangelo criaram figuras em poses naturalistas que transmitiam emoção e movimento. Enquanto que na era vitoriana, a pose expressava a postura formal da classe alta e era frequentemente usada em retratos para transmitir uma sensação de poder e riqueza.

Nos movimentos de arte moderna e contemporânea, a utilização da pose revela-se como uma prática frequente para subverter as normas culturais e questionar aspectos fundamentais da identidade, especialmente no que diz respeito ao gênero, raça e classe. Nas vanguardas modernas, exemplificadas pelo Cubismo e Futurismo, a pose experimentou uma desconstrução e reconstrução não convencional, notadamente através da fragmentação da forma humana, rompendo com a tradicional representação realista e suscitando questionamentos profundos sobre a natureza da identidade e da percepção visual. Nos movimentos subsequentes, como o Surrealismo, a pose foi frequentemente empregada como uma ferramenta para subverter normas culturais, destacando-se a utilização de poses distorcidas e desconcertantes por artistas como Salvador Dalí, que desafiavam não apenas convenções artísticas, mas também lançavam luz sobre as estruturas sociais que influenciam a formação da identidade.

No contexto da arte contemporânea, a pose emergiu como um instrumento crítico essencial na desconstrução das representações normativas de identidade. Artistas notáveis, como Cindy Sherman, destacam-se ao empregar poses que

desafiam a noção de representação objetiva, explorando, assim, a subjetividade inerente à percepção. Reconhecida por suas séries de autorretratos, Sherman manipula poses e personas para investigar a fluidez e construção da identidade, desafiando a concepção de uma representação objetiva e evidenciando a multiplicidade de papéis desempenhados pelos indivíduos na sociedade. Sua obra é particularmente reveladora ao abordar as interseções de gênero, raça e classe, uma vez que, ao adotar poses que desafiam estereótipos tradicionais, a artista desmantela as construções sociais que limitam a expressão e a representação. A pose, assim, assume a função de uma plataforma crítica, instigando uma reflexão profunda sobre como essas categorias são construídas e perpetuadas na sociedade contemporânea.

De acordo com Roland Barthes (1984), a pose representa uma forma de linguagem visual que se utiliza de imagens para comunicar mensagens específicas. O renomado semiólogo argumenta que a pose é uma convenção cultural, cuja construção e compreensão ocorrem dentro de um contexto social particular. Este conceito implica uma forma de performance visual que engloba a representação de uma identidade ou papel social. Barthes destaca que a pose, ao ser apresentada, pode transmitir uma variedade de significados, variando conforme o contexto em que é inserida. Dessa maneira, ela se revela como uma ferramenta versátil capaz de comunicar valores culturais desejados, tais como poder, beleza, sofisticação, mistério, entre outros.

Barthes (1984) propõe que a produção e realização da imagem fotográfica derivam de três práticas, ou emoções, ou intenções: fazer, suportar e olhar. Essas práticas correspondem, respectivamente, ao *operator*, ao *spectrum* e ao *spectator*. A compreensão dessas dimensões revela-se fundamental para a análise da imagem fotográfica, evidenciando a interação entre aquele que cria a imagem, aquele que é representado e aquele que a observa. Assim, a pose, como elemento intrínseco à fotografia, desempenha um papel significativo não apenas na representação visual, mas também na complexidade das relações e emoções subjacentes ao ato fotográfico.

A ação do *operator* está relacionada ao fotógrafo diante do orifício da câmera, pelo qual ele “olha, limita, enquadra e coloca em perspectiva o que ele quer captar (surpreender)” (BARTHES, 1984, p.21). A fotografia do *spectator* se relaciona à química, pois revela o referente ao observador. E aquele ou aquela que é fotografada é o alvo, o simulacro, o *spectrum*. Logo, a fotografia do *spectrum* é a **fabricação de outro corpo para ser fotografado**. Para Barthes a fotografia é um jogo social, em que **o sujeito se preocupa em fazer a “pose”, de modo que a sua imagem fotografada nunca é o seu verdadeiro eu, por isso possibilita o aparecimento de “eu próprio como outro”** (BARTHES, 1984)

A partir da noção barthesiana de *spectrum* podemos olhar para o fotografado como um agente do ato fotográfico, no momento em que esse busca fabricar um outro corpo para ser capturado. A preocupação em fazer a “pose” diante do olhar da câmera e do *operator* não se resume a prender/imobilizar o corpo, mas a uma atitude de assumir forma, seguida de uma representação desejada (SILVERMAN apud FULYA, 2006).

Antônio Barrocas afirma o surgimento da pose na cultura renascentista para representar autoridades do meio aristocrático e membros de famílias nobres. Analisando poses de retratos portugueses do século XVI, o autor as define como modo de afirmação de poder e como eternização de figuras importantes, no que diz respeito a questões sociais, mentais e culturais. Desse modo “a cultura renascentista tipificou os modos de atuação do corpo, articulando a gestualidade como uma gramática simbólica, passível de leitura.” (BARROCAS, 2014, p.10). Essa gestualidade articulava códigos comportamentais do referente e sua posição social com as estéticas plásticas, cujo objetivo estava convergido na concepção do retrato social do representado. Do período renascentista até a primeira metade do século XIX, o ato de posar permanece nas concepções do retrato pintado, buscando representar fielmente seus modelos. Após esse período, com o advento do aparato fotográfico, a pose sofre modificações. E como resultado de anos de exercício de encenação dos corpos é que os usos da pose se contextualizaram, sempre que necessário, a nível técnico, cultural, estético e social.

Para Thiago Costa em sua dissertação, *Do forjado ao espontâneo: a pose no retrato fotográfico contemporâneo* (2018), ao pensar pose e representação, podemos compreender que a **pose como ato corporal e de força representacional** está ligada a uma narrativa temporal e que se transforma no decorrer desta. Tornando possível, assim, entendê-las como “elementos retóricos por deterem características fixas que nos permitem falar de figuras e estereótipos” (COSTA, 2018, p.33). Estes são elaborados no momento do *click* fotográfico, em que um movimento congelado, no tempo e no espaço, possibilita a pose mostrar o

[...] *ser visto como* e, como tal, desde logo, nessa intenção, remete para a construção de um texto numa criação de Sentido. [...] A representação do corpo é a construção de um texto em que o corpo ocupa um lugar principal, porque é o corpo de alguém – o retratado – e porque esse alguém ocupa um lugar de destaque na sociedade que produz essa representação. (BARROCAS, 2014, p. 10).

De acordo com Lins (2015), o ato de posar é definido como o processo de "atribuir significado a uma determinada posição do corpo". A autora enfatiza que tais representações corporais não apenas podem variar em significado, mas também estão sujeitas a alterações dependendo do local, período histórico e grupo humano específico. Elas podem, inclusive, representar algo apenas temporariamente, perdendo seu significado ao longo do tempo. Esse fenômeno não está restrito apenas à concepção de poses para fotografias, mas também se manifesta de maneira mais ampla na vida social, onde gestos, posturas, códigos, convenções e modos de se posicionar refletem costumes inerentes a diferentes gerações, cerimônias e contextos sociais diversos.

Nesse contexto mais amplo, o corpo assume poses que são controladas e mediadas por uma variedade de influências, como fatores culturais, sociais, religiosos, de status e de poder. Estas considerações apontam para a complexidade e a adaptabilidade das representações corporais, que transcendem a mera estética fotográfica e têm implicações profundas na compreensão das dinâmicas sociais e culturais.

Nesse sentido, colocar-se em pose, como atribuído aqui na definição 2 de ter consciência de se colocar em composição, significa inscrever-se em um sistema simbólico do qual fazem parte a composição do ambiente/cenário, a gestualidade

corporal e os elementos de vestimenta/adereços usados. E onde a pose mais se apresenta e se constitui é no retrato fotográfico (*portrait*), pois é onde se estabelecem fortemente relações de troca e de encontro entre o corpo fotografado e do fotógrafo. Bastos (2007) observa o retrato como um ato teatral na medida em que em sua concepção se prevalece a articulação dos objetos/signos como, por exemplo: a espera do silêncio, do vazio, do movimento, das decisões de pose (geralmente gestos congelados) e de elementos de indumentária. Trata-se de um momento em que alguém se permite ser visto pelo olhar do outro, com toda a complexidade de sua vivência, desejos, etc. Para alguns, trata-se de um momento de pânico e de exposição, para outros de sutileza. Na elaboração do retrato fotográfico, estando tudo preparado, conforme as regras era chegada a hora do registro do modelo em imagem. Trata-se do clímax: “o momento da pose, do encontro propriamente dito entre fotógrafo e modelo, num embate pessoal, rápido, mas impactante em que cada gesto, cada vibração do olhar, cada repouso de braços e mãos iria fazer a diferença” (BASTOS, 2007, p. 117).

Portanto, a pose é sempre uma atitude teatral, por mais que ainda existam manuais que preservam a crença de oferecer ao fotografado um aspecto espontâneo, um “ar natural” (FABRIS, 2004). Para a autora, o indivíduo deseja doar ao olho fotográfico e ao observador a sua melhor imagem, isto é, uma imagem definida de antemão, seguindo um conjunto de códigos que constituem a percepção do próprio eu-social. Nesse contexto, Fabris afirma que a “naturalidade nada mais é do que um ideal cultural, a ser continuamente criado antes de cada tomada” (FABRIS, 2004, p.35).

Entretanto, o que seria a não-pose no ato fotográfico? O espontâneo estaria sempre como oposto ao ato de posar? O espontâneo é visto como a fotografia dos disparos desavisados que repercutem a fixação autoritária de um momento. O discurso do espontâneo fortaleceu a fotografia documental e nos gêneros factuais, no espaço editorial onde a pose e a encenação eram desconsideradas.

Sem encenação, o fotografado parece não ter consciência ou não prever sua imagem sendo capturada. Logo, esse não se coloca em atitude de transfigurar seu corpo. É o congelamento de um gesto natural, de uma expressão desarmada.

Um espontâneo é sempre a ideia de uma não-pose, uma comunicação tão ou mais eficiente do que a pose, quando se pensa na decodificação da mensagem, pela associação cultural que se faz à pose. Afinal se não é uma pose, se é mais natural, se não houve encenação, entra-se na mítica da realidade, do simbólico fotográfico. Sem a pose subentende-se que o sujeito não tem máscara. (LINS, 2017, p.405)

Paradoxalmente, a pose foi muito utilizada em fotografias jornalísticas/documentais do século XIX. Os atores/fotografados se colocavam paradas, porém fingiam não perceber a câmera para dar a impressão de algo factual e não encenado. Nesse sentido, alicerçado por Roland Barthes, podemos considerar que as poses são fabricadas pela fotografia e “o que funda a natureza da fotografia é a pose” (Barthes, 1984, p. 117). Para o semiólogo, todo o sujeito fotografado está em pose, pois a fotografia capta um movimento e paralisa-o. O autor destaca que independente da duração física de uma pose e da atitude do fotografado em construir sentido com ela, a sua imagem está paralisada/imóvel na fotografia revelada. E a sua imagem, em tal posição, vai gerar sentido. Outrossim, quando sujeito não tem consciência de estar sendo fotografado, a pose se desenha no dedo (*click*) do fotógrafo.

Em síntese, a pose enquanto mote desta pesquisa está relacionada a uma teoria do Corpo que, ‘congelado’ no tempo e no espaço, tem os objetivos da representação e do *ser visto como* e da construção de um texto e de sentido. Dessa maneira abordaremos nessa pesquisa três formas de olhar a pose no trabalho atoral: a pose como maneira de se posicionar; a pose como possibilidade de reinvenção de si e de se colocar com atitude; a pose como maneira de se pôr presente diante de alguém.

A pose fotográfica: da necessidade técnica à social e psicológica

Da necessidade técnica da pose

Como dito anteriormente, a pose não é um conceito restrito ao universo fotográfico, embora tenha sido imprescindível como um recurso técnico nos primórdios da fotografia analógica. O advento da fotografia, por convenção histórica, está associado a legitimação dos experimentos fotográficos de Louis Daguerre junto ao Nicéphore Niépce, na invenção do aparelho de daguerreotipia ou daguerreótipo (REIS; MORAIS, 2019).

O daguerreótipo, desenvolvido entre 1826 e 1836, consistia em uma técnica fotográfica que reproduzia imagens sobre uma placa de cobre revestida em sais de prata. Nesses aparelhos, eram necessárias oito horas de exposição para produzir a imagem de um objeto ou paisagem. Ou seja, era praticamente impossível fotografar uma pessoa, devido a dificuldade em se manter na imobilidade durante esse longo tempo. Entretanto, Daguerre, em 1836, em suas implementações técnicas consegue diminuir o tempo para trinta minutos e, mais tarde, para oito minutos. O que, ainda, era uma tarefa árdua – mas desafiadora - fotografar uma pessoa em pose.

Em uma tarde de grande fluxo de pessoas, carroças e cavalos na avenida, ele resolve captar a avenida pulsante através da janela de seu apartamento, entre 1838 e 1839. Entretanto o resultado da imagem é uma avenida vazia. Na primeira foto ele não consegue capturar o grande dinamismo de pessoas e carros da rua devido ao tempo de exposição necessário para a captura do daguerreótipo.

Ele, então, utiliza a estratégia da encenação, alterando o horário para haver mudanças de luz, jogo de sombra e de contraste, além de dispor duas figuras humanas como personagens. Ele as dirige e solicita que simulem uma cena: um engraxate atendendo seu cliente, que está de pé. Ambos se mantêm em posição estática pelo tempo necessário, em meio a avenida para ‘congelar’ “aquele contraponto humano no vazio metafísico daquela cidade espectral” (FONTCUBERTA apud REIS; MORAIS, 2019, p.89).

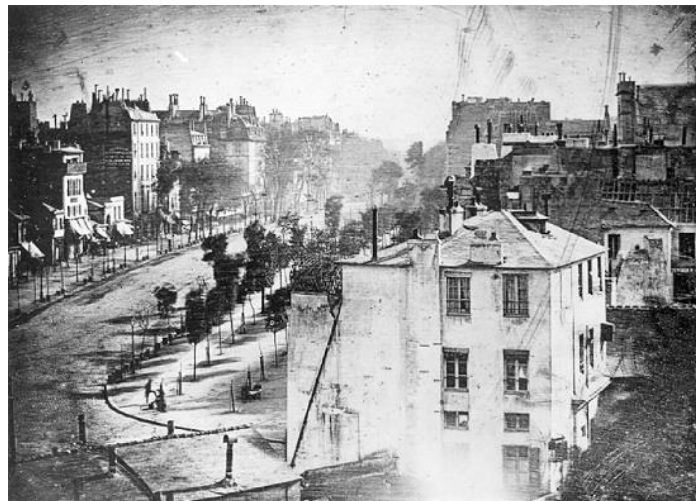
A imagem abaixo se trata dessa segunda tentativa de Daguerre, a partir da janela de seu ateliê, e é considerada “a primeira imagem fotográfica da qual se tem notícia em que aparece um ser humano, a primeira tentativa, portanto, de retrato, e a primeira simulação de instantaneidade” (FONTCUBERTA apud REIS; MORAIS, 2019, p.89). Esses personagens, imóveis por necessidade, posaram inadvertidamente por vários minutos, enquanto a multidão de transeuntes se movia demais para que sua imagem fosse captada pela câmera.

Figura 11: Louis Jacques-Mandé Daguerre. *Boulevard du Temple*. 1838.



Fonte: Site Nouvelobs

Figura 12: Louis Jacques-Mandé Daguerre. *Boulevard du Temple II*. 1838.



Fonte 1: Byerisches National Museum, Alemanha. Site: Nouvelobs

Em 1839, Samuel Morse, o inventor do telégrafo, a quem Louis Daguerre mostrou a foto, ficou completamente cativado. Em uma "Carta de Paris", publicada em abril de 1839, no "New York Times", Morse escreveu:

Objetos em movimento não impressionam. O boulevard, tão constantemente cheio de uma multidão em movimento de pedestres e carros, estava completamente deserto, exceto por um indivíduo que estava engraxando suas botas. Claro, seus pés tiveram que ficar parados por um tempo, um apoiado na caixa do olho roxo, o outro no chão. Como resultado, suas botas e pernas foram definidas, mas ele não tem corpo e cabeça, pois estes estavam em movimento. (MORSE, Tradução nossa, 1839)

Figura 13: Louis Jacques-Mandé Daguerre. *O engraxate e seu cliente*. 1838.



Fonte: Byerisches National Museum, Alemanha. Site: Nouvelobs

O sucesso do procedimento de Daguerre é resultado também por sua capacidade de representar a realidade de forma fiel. Vale ressaltar que a câmera fotográfica aparece em meio ao período do avanço da industrialização, e do imperialismo nas máquinas, sendo atribuída às noções de objetividade, positivista, documento, arquivo e como ferramenta para imprimir "verdades visuais". (FONTCUBERTA apud REIS; MORAIS, 2019.). Sem a pretensão de adentrar às questões políticas que envolveram polêmicas sobre outros físicos e químicos e seus aparelhos não patenteados e reconhecidos, me interessa notar a repercussão ocorrida pelo fotógrafo Hippolyte Bayard. Em 1840, desanimado e indignado pela falta de interesse das autoridades francesas pela sua invenção, o fotógrafo simulou seu suicídio por meio de um autorretrato acompanhado de uma carta descrevendo seu corpo morto.

Podemos ver na imagem abaixo, intitulada ‘Autorretrato de um Homem Afogado’ (1840), um corpo encostado sobre alguma superfície, sem camisa, envolto a um tecido claro, com as mãos postas uma sobre a outra em suas coxas, com a cabeça inclinada para baixo e com os olhos fechados. Em sua carta, descreve um afogamento frente a desconsideração de suas pesquisas e de seu nome no crédito final dado à invenção da fotografia. Teria surgido, assim, o primeiro autorretrato fotográfico? (REIS; MORAIS, 2019).

Figura 14: Hippolyte Bayard. *Autorretrato de um homem afogado*. 1840.



Fonte: Site Incenerrante

Para Walter Benjamin, Hippolyte Bayard fez parte da primeira geração de fotógrafos que buscaram explorar aspectos artísticos em suas criações fotográficas. Nessas criações é possível notar a presença de técnicas como o desfoque e a exploração da expressividade cênica dos modelos, que induzidos pela pose ofereciam um valor de fantasia à fotografia, diferentemente da “nitidez insólita dos primeiros daguerreótipos” (BENJAMIM, 1994, p. 95).

Na composição fictícia de sua própria morte pela fotografia, podemos identificar em Bayard uma configuração performática de elaboração de imagem. Primeiramente, por se colocar como aparato e referencial da câmera; e segundo por tornar o seu próprio corpo em objeto de manifestação artística e política. Dessa maneira, a forma

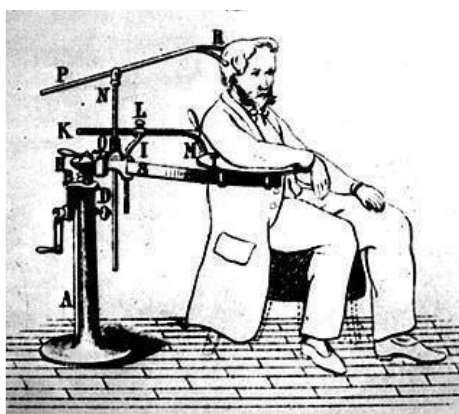
de expressão de Bayard, em 1840, contribui como um indício exemplar de como a performatividade afetou a produção fotográfica desde suas origens. Pois no seu trabalho:

[...] a autorrepresentação e essência performativa se entrelaçam e se relacionam intimamente: resultando na produção de uma ação que acontece no próprio ato da construção fotográfica e que busca romper com formas, estéticas, padrões Bayard revela-se presente, constrói relações e se enuncia performativamente. Para isso, trabalha simbólica e ritualisticamente suas questões e utiliza a fotografia para se autorrepresentar em um evento ficcional construído e realizado fora da caixa cênica, destinada, tradicionalmente, às encenações.” (REIS; MORAIS, 2019, p.91).

Em 1840, Joseph Petzval ao diminuir a abertura do diafragma consegue reduzir o tempo de exposição para algo próximo de trinta segundos. O esforço para as pessoas se colocarem em pose, apesar de ainda difícil, se tornou mais próximo de ser realizado. O fotógrafo tinha que “usar dispositivos como grampos de cabeça para fazer o modelo permanecer imóvel e evitar qualquer desfoque na imagem, enquanto, ao mesmo tempo, ele tem que salvar o assistente da sensação opressiva de ser operado” (FULYA, 2006, Tradução nossa, n.p). Foi talvez por isso que os primeiros fotógrafos foram chamados de operadores. Enquanto que o fotografado, por sua imobilidade frente a câmera, era chamado de paciente (MACHADO, 2015). Para Barthes (1984), a pose era a máscara da imobilidade necessária.

[...] era preciso submeter o sujeito a longas poses atrás de uma vidraça em pleno sol; tornar-se objeto, isso fazia sofrer como uma operação cirúrgica; inventou-se então um aparelho, um apoio para a cabeça, espécie de prótese, que sustentava e mantinha o corpo, em sua passagem para a imobilidade. (Barthes, 1984, p.26).

Figura 15 :Aparelho para apoio de poses no século XIX



Fonte: LINS, 2015

Nesse sentido, são inaugurados os primeiros estúdios de fotografias com cadeiras, móveis, pedestais, balaustradas e mesas ovais para auxiliarem aos fotografados ter pontos de apoios para ficarem imóveis, sem respirar por 30 segundos diante da câmera (BENJAMIN, 1994, p.96). Um dos primeiros estúdios a comercializar fotografias pertenceu ao William Fox Talbot que, em 1841, inova o universo fotográfico com o processo de positivo e negativo. Procedimento esse que possibilitou a produção de várias cópias a partir de um original, possibilitando a disseminação de fotos.

Da necessidade social e psicológica da pose

Ainda na Idade Média, os retratos pintados conferiam à pose a função principal de assinalar a personalidade de alguém que ocupa um lugar de autoridade política e social (BARROCAS, 2014). O pintor era responsável por “endireitar” quantas vezes fossem necessárias a postura do retratado, de modo a apresentar o resultado mais perfeito e idealizado possível e, depois, submeter a aprovação do modelo. Contudo, foi com a fotografia que o retrato se disseminou, tornando inclusive um dos símbolos das visões iluministas, progressistas, cientificistas e da busca de identidade do sujeito do século XIX. Com isso, a ascensão da burguesia e concepção da ideia de indivíduo moderno passam a ser representados na fotografia. As pessoas se fazem fotografar, cada vez mais, em poses que representam seus papéis e posições sociais, como forma de visibilidade e destaque do *status* social. Esse princípio do retrato fotográfico confere à pose uma necessidade social.

Todo retrato é simultaneamente um ato social e um ato de sociabilidade: nos diversos momentos de sua história, obedece a determinadas normas de representação que regem as três modalidades de figuração do modelo, a ostentação que ele faz de si mesmo e as múltiplas percepções simbólicas suscitadas no intercâmbio social. O modelo oferece à objetiva não apenas seu corpo, mas igualmente a sua maneira de conceber o espaço material e social, inserindo-se em uma rede de relações complexas, das quais o retrato é um dos emblemas mais significativo (FABRIS, 2004, p.89).

A necessidade social da pose passa a ser a premissa nos estúdios fotográficos. Pois, não bastava posar, era preciso preparar um ambiente que contribuísse para uma *mise-en-scène* em acordo com a posição socioeconômica do fotografado (LINS, 2015,

p.7). Isso se intensifica com a criação de um artefato de quatro lentes por André Adolphe-Eugène Disdéri, em 1853.

O artefato de Disdéri, além de tornar as fotografias mais baratas, conseguiu colocar quatro retratos em uma só placa. O produto final era menor e utilizava menos produtos químicos, o que diminuiu os custos e tornou mais barato o processo, possibilitando que pessoas mais humildes pudessem ser fotografadas, dando-lhes a ilusão de terem ascendido socialmente. O tamanho da fotografia era semelhante ao de um cartão de visita. Por isso, popularizou-se o nome *cartes-de-visite*¹¹, em um movimento em que as pessoas ofereciam como presente de honra a entes familiares e amigos.

O retrato fotográfico tornava-se uma necessidade do ponto de vista psicológico, pois o homem em todas as latitudes nele percebera uma possibilidade de perpetuação de sua própria imagem. Por que não 'congelar' sua imagem de forma nobre? (KOSSOY apud PERUZZO, 2015)

Em uma linguagem teatral, utilizando códigos representacionais e ambientes cenográficos, Disdéri recorreu a fotografia de corpo inteiro, orientando os melhores ângulos e posições do fotografado, em consonância com sua profissão e/ou posição social. O fotógrafo ensaiava com seu modelo **ações para realizar** como uma cena voltada à câmera. Como, por exemplo, um escritor com livros, papéis e lápis ao seu redor; um pintor com seus pincéis, cavaletes, quadros e demais instrumentos em seu pleno ofício.

A seguir, temos o exemplo de uma "*carte-de-visite*" de Louise d'Abingdon, atriz francesa do século XIX, por André-Adolphe-Eugène Disdéri (1866). Em cinco poses diferentes, vemos uma mulher de vestido com alguns acessórios de cabeça, ao lado de uma mesa com um troféu e outros objetos. No que se refere a pose, podemos observar a mudança do direcionamento do olhar e da frontalidade do corpo fotografado. Nos quatro primeiros quadros, ela olha para sua diagonal, estendendo o olhar para fora do enquadramento da foto. Está de chapéu e seus braços mais rígidos

¹¹ A *Carte-de-Visite* era uma fotografia copiada em papel (em geral albuminado) e colada sobre um cartão-suporte, no formato de um cartão de visitas. Ganhou enorme difusão em todo o mundo devido ao seu baixo custo de produção e popularizou o retrato fotográfico.

e contidos próximos ao vestido. Nos dois primeiros quadros da segunda linha, percebemos uma alteração no ângulo da cabeça, trazendo uma postura mais simpática, acolhedora e flexível aos olhos do fotógrafo. Sem o chapéu, mais compenetrada no ato fotográfico, sua postura cria uma aproximação maior com o gesto das mãos. Enquanto que nos dois últimos quadros, seu olhar para baixo junto a posição do braço esquerdo cria a impressão de uma autoridade e como quem ignora o fato de ser fotografada.

O fato das poses serem apresentadas em sequência, sugerindo uma movimentação entre elas, exacerba a impressão de encenação. De modo permitir abertura para criação de narrativas do observador, dada a figura que compõe a foto e sua disposição no espaço e suas ações.

Figura 16: André-Adolphe-Eugène Disdéri. *Louise Abigdon*. 1866



Fonte: Domínio Público

Como dito anteriormente, a pose manifestou-se como uma necessidade técnica, devido ao tempo que se levava para captar a luz. Nos primeiros anos da prática fotográfica, podemos observar uma vontade de fazer da fotografia um meio de expressão artística. A esse respeito, os fotógrafos do período inicial, que vinham principalmente da tradição pictórica, se esforçavam na tentativa de conceber fotografias tal como as figuras da Pintura. Um dos fatores-chave nessa tentativa foi tomar emprestadas as poses e os cenários da tradição pictórica (FULYA, 2006).

Ao comparar esses dois retratos, vemos que ambos têm como tema mulheres famosas e influentes. Ingres e Nadar colocam suas modelos em posturas emprestadas de figuras clássicas. O gesto, em comum, da mão direita apoiada no rosto – podendo ser interpretado tanto como um sinal de reflexão quanto de tranquilidade - é um gesto encontrado em outras representações clássicas, como nos afrescos de Herculano.

Figura 17: Afresco romano *Herculano, Hércules e Télefo*



Fonte: Site Art and Archaeology

A fotógrafa britânica Julia Margaret Cameron (1815-1879), conhecida por ir além do retrato tradicional no século XIX, ao se apropriar de personalidades históricas e célebres, nos permite espreitar a pose em um sentido teatral. Sobretudo na construção visual e corporal dos seus fotografados para aludir às suas referências históricas. Na obra *Beatrice* (1866), inspirada na pintura barroca de Guido Reni (1575-

1642) e em torno da lenda Beatrice Cenci - uma jovem romana condenada à morte, em 1599, após assassinar seu pai abusivo - sua modelo posa incorporando Beatrice Cenci.

Figura 18: Julia Margaret Cameron. *Beatrice*. 1866



Fonte: Site National Museum of Photography.

Figura 19: Guido Reni. *Retrato de Beatrice Cenci*. 1650.



Fonte: Palazzo Barberini.

Podemos tecer algumas comparações entre a pintura de Reni e a fotografia de Cameron:

A primeira comparação entre a pintura de Reni e a fotografia de Cameron está presente na inclinação de cabeça em ambas as obras. Em Reni, a figura está com o busto de perfil e o rosto busca frontalidade, enquanto os olhos repousam em uma linha entre seus ombros e o olhar do pintor. Em Cameron, o busto da modelo está mais em posição três por quatro (posição entre a frontal e de perfil) em relação à câmera, enquanto os olhos apontam para a diagonal em direção ao chão. Ambas as inclinações oferecem como possibilidade de leitura uma atitude de compenetração, de autorreflexão, de preocupação, de melancolia, de piedade. Uma segunda comparação que lanço é roupagem com tecido em abundância criando volume em volta do busto e dos braços, tecido ornado sobre a cabeça e cabelos soltos descendo pelos ombros, trazendo jovialidade e perenidade à figura. Em Reni a musculatura do olhar, da boca e da testa estão mais leves, enquanto as de Cameron são mais rígidas e franzidas. Este contraste permite elucidar o instante presente da modelo de Cameron na construção da pose para o *click* fotográfico, que exigiu de si um engajamento preciso para transpor qualidades interpretativas na imagem.

Em outro trabalho de Julia Cameron, intitulado *'Divine Love'* (1865), me chama a atenção o seu caráter escultórico. A pose das duas figuras presentes da fotografia – e também a cor acinzentada - nos convida a observar uma textura que remete a uma escultura. Há uma construção de posicionamento postural das duas modelos. Em segundo plano, temos uma figura materna que segura uma criança, em primeiro plano. A Mulher – tal qual Pietá - em posição de acolhimento está prestes a dar um beijo na Criança, que se encaixa nos braços da Mulher e olha para o horizonte. Podemos vislumbrar suas poses como uma ação interrompida, marcada por uma imobilidade extrema que nos oferece uma impressão de que o gesto congelado foi completamente arranjado, calculado sem deixar vestígios para o inesperado. Por assim dizer, a fotografia de Julia Cameron é puramente encenada, mesmo que essa composição de cena possa ser encarada como realidade pelo observador, estendendo as possibilidades de leitura e fruição de seus trabalhos. O fato de

Cameron forjar suas ‘personagens’ e compor essas cenas ilusórias, nos faz pensar na precisão do momento do *click* fotográfico necessários aos aparelhos do século XIX.

Figura 20: Julia Margaret Cameron. *Divine Love*. 1865.



Fonte: Site National Museum of Photography.

No final do século XIX e início do XX, são inúmeras as inovações das técnicas e estéticas fotográficas, como a criação do obturador, dos flashes, primeira *kodak*, rolo de filme negativo com os fotogramas separados. Com isso, cada imagem era produzida em um fotograma e este recebeu o apelido de pose (LINS, 2020). Começam a ser comercializados rolos de filmes com 12, 24 ou 36 poses, que determinavam a quantidade final de fotografias produzidas. A missão era prever (ou roteirizar) quais cenas seriam imprescindíveis ‘congelar’ e ‘eternizar’ para narrar visualmente um acontecimento social como, por exemplo, em um casamento.

Assim como uma peça dramática pode ser organizada em quadros, a quantidade de poses de um rolo fotográfico podia oferecer uma narrativa (linear ou não) no registro de situações sociais, em que cada pose constituía uma cena. O desafio estava na precisão do momento fundamental do evento social, uma vez que

só se veria a imagem após revelá-la. Assim, se alguém viesse, por exemplo, a piscar ou a torcer a boca ou a olhar para o lado, se perderia o congelamento exato da cena e não teria como voltar no tempo para refazer a foto. O tempo de exposição necessário para a captura da foto se tratava de um tempo social, no registro de cerimônias, reuniões, entre outras ocasiões sociais.

Esse tempo social da pose se manteve ao longo do século XX e XXI, embora os aparelhos e procedimentos fotográficos se desenvolvem cada vez mais, sobretudo na diminuição do tempo de exposição e da velocidade do obturador. O tempo da pose diminuiu, porém se manteve como recurso estético em trabalhos fotográficos, como em Diane Arbus, Jeff Wall, Cindy Sherman, dentre outros.

Categorias de poses fotográficas: modos de se posicionar

No âmbito da investigação sobre a cultura visual e a representação do corpo na fotografia, o *Projeto Fotocênico*, em sua primeira fase, no ano de 2021 durante encontros remotos e online, empreendeu uma análise de diversas obras fotográficas, visando aperfeiçoar concepções diversas de pose, entendida aqui como a posição e atitude do corpo fotografado ou observado. As poses são categorizadas com base em técnicas de enquadramento, direção do corpo e do olhar em relação à câmera, bem como sua finalidade, seja artística, social ou jornalística. São elas: a **pose frontal**, **pose sem olhar para a câmera**, **pose com quarta parede** e **metapose**.

A **pose frontal** a câmera está em linha reta com o nariz da pessoa fotografada, permitindo um foco maior nas suas expressões faciais, características identitárias e com o olhar do fotografado direto à câmera. Os enquadramentos predominantes nesta categoria são o primeiro plano, o plano médio, inteiro e o americano. O primeiro plano enquadra o fotografado do busto para cima, dando maior evidencia ao corpo, servindo para mostrar características, intenções, atitudes e gestos do fotografado. Popularmente chamado de “close”, tem a função principal de registrar emoções, já que fecha o quadro no sujeito. O plano médio enquadra da cintura para cima e é usado frequentemente para destacar o movimento dos braços e mãos. O plano inteiro enquadra o corpo da cabeça aos pés, deixando pequeno espaço acima da cabeça e

abaixo dos pés. Já o plano americano o enquadramento se faz da cintura para cima, em posição de pé ou sentada.

A pose frontal, após análises de diferentes modos de se colocar de frente à câmera pelo *Fotocênico*, foi subdivida em cinco categorias distintas:

1. Pose frontal de caráter identitária/social
2. Pose frontal de caráter natural
3. Pose frontal constrangida
4. Pose que assiste
5. Pose porosa

Nas obras fotográficas de August Sander, é possível observar a **pose frontal identitária/social**, no qual os retratos têm o propósito de evidenciar uma profissão ou categoria social que delimita a identidade do indivíduo fotografado. Uma opinião emblemática do artista é curiosa: em 1927, Sander¹² disse odiar fotografias ‘açucaradas’ com truques, poses e efeitos. Portanto, seu primeiro desejo era ser honesto e dizer a verdade sobre sua época e seu povo. Apesar do fotógrafo detestar a ideia de pose no sentido fictício da montagem da imagem, podemos identificar em seus retratos construções corporais que aludem a uma tipografia humana, com singularidades físicas determinadas por sua posição social e cultural. Em exposição de portfólio no site oficial do MoMA¹³, intitulada *Tipos e figuras da Cidade e de Pessoas do século vinte*, podemos ver nos retratos de August Sander diferentes tipos de identidades e características de alguma profissão ou função social, como um interno de asilo, um criminoso, desempregado, mineiro, lavadeira, entre outros.

¹² SANDER, August. Seeing, Observing and Thinking. In: Die Photographische Stiftung/SK Stiftung Kultur – August Sander Archiv, Köln’. Tradução de Shaun Whiteside. 1927

¹³ Fonte: The Museum of Modern Art (Museu de Arte Moderna), portfólio disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/portfolios/204772>. Acesso em 09 de fev. 2022.

Certas fotos são espontâneas, fluentes, naturalistas; outras são ingênuas e constrangidas. As numerosas fotos posadas, tiradas contra um fundo branco e sem contraste, são um cruzamento de magníficas fotos de arquivo policial com antiquados retratos de estúdio. Sem acanhamentos, Sander adaptava seu estilo à escala social da pessoa a quem fotografava. Os ricos e os profissionais de alto escalão tendem a ser fotografados em ambientes internos, sem acessórios. Eles falam por si mesmos. Os trabalhadores e os miseráveis são, em geral, fotografados em um cenário (muitas vezes, ao ar livre) que os situa, que fala por eles — como se a eles não se pudesse admitir a posse do tipo de identidade própria normalmente alcançada nas classes média e alta. (SONTAG, 2004, pg. 39)

Figura 21: August Sander. *Handlanger*. 1928.



Fonte: Site MoMA

Figura 22: August Sander. *Zirkusartistin* (Performer de Circo). 1926



Fonte: Coleção Contemporânea, site MGKSiegen

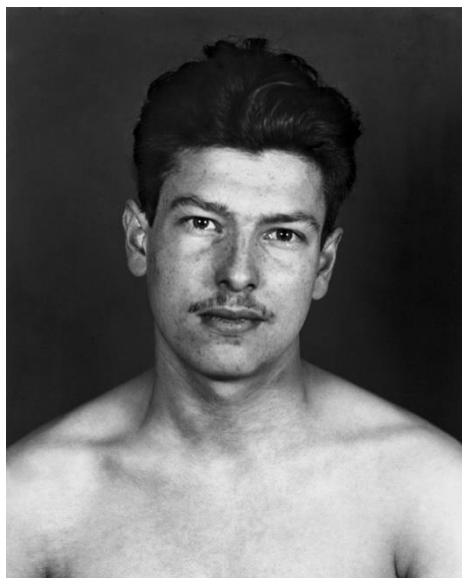
A citação destaca a abordagem distintiva de August Sander na fotografia, destacando a diferenciação de estilos e contextos conforme a posição social do sujeito fotografado. Sontag (2004) observa que algumas fotografias capturam momentos espontâneos e naturalistas, enquanto outras revelam uma certa ingenuidade e constrangimento. No entanto, é saliente na análise de Sontag (2004) que Sander ajustava seu estilo de fotografia de acordo com a posição social do indivíduo retratado. Como, por exemplo, os trabalhadores e os menos privilegiados eram comumente fotografados em cenários mais elaborados, muitas vezes ao ar livre, que serviam para contextualizá-los e falar por eles, de maneira que sua pose se conforme ao espaço ao redor e à sua função ou ocupação social.

Essa abordagem fotográfica de Sander evidencia não apenas uma técnica distinta, mas também uma consciência aguçada das implicações sociais inerentes à representação visual, delineando as nuances complexas da identidade e status social através do meio fotográfico.

Outro trabalho de August Sander, parte de seu *Portifólio VI/44*, intitulado *A Cidade, prisioneiros políticos*, o fotógrafo criou uma coleção de retratos de estúdio de judeus alemães entre 1938 e 1943. Sua intenção consistiu em capturar a vulnerabilidade das pessoas e traduzir suas identidades. Poderíamos atribuir a foto abaixo na categoria de **pose frontal de caráter identitário/social** devido ao seu título, no entanto o que se destaca é a naturalidade do fotografado diante da câmera, tornando possível atribuí-la à **pose frontal de caráter natural**.

O homem fotografado, na figura a seguir, apesar de lançar o olhar diretamente para a câmera, está com a musculatura relaxada, ao mesmo tempo misteriosa e cautelosa. Ele nos olha no mesmo momento em que sua mente parece estar em outro lugar. Essa subcategoria abarca poses que buscam retratar a amplitude da humanidade por meio de rostos e corpos frente à câmera e que buscam trazer à tona uma peculiaridade ou vulnerabilidade da pessoa.

Figura 23: August Sander. *Prisioneiros Políticos*. 1943.



Fonte: Portifólio VI/44a - A Cidade

A exemplo dessa subcategoria, podemos citar também as fotografias intimistas de Diane Arbus, fotógrafa estadunidense que, reativa contra o refinamento e aquilo que é aprovado, retrata, entre 1960 e 1970, peculiaridades de uma realidade marginal da época de pessoas consideradas “esquisitas”: travestis, artistas circenses, anões, pessoas com deficiência físico-motora, crianças, clowns, etc. A fotógrafa escolhia a estranheza para perseguir, enquadrar, revelar. Era seu jeito de dizer “dane-se o que é bonito.” (SONTAG, 2004, p.30).

Em vez de pessoas cuja aparência agradava, gente representativa a cumprir seus honrados afazeres humanos, a exposição de Arbus perfilava monstros seletos e casos extremos — na maioria, feios; com roupas grotescas ou degradantes; em ambientes desoladores ou áridos — que se haviam detido para posar e, muitas vezes, para olhar com franqueza, com segurança, para o espectador. (SONTAG, 2004, pg. 24)

Nas figuras abaixo de Diane Arbus, podemos notar um descortinamento de máscaras sociais, sem a intenção de reafirmar posições e identidades sociais. Há uma subversão das aparências no jogo fotográfico, em que o que chama atenção é a peculiaridade das figuras fotografadas. O sujeito olha direto para a câmera de forma intimidadora, entretanto de forma vulnerável e muito aberta para ser fotografado.

O que torna tão impressionante o emprego da pose frontal em Arbus é que seus temas são, não raro, pessoas que não esperaríamos que se oferecessem tão gentilmente e tão ingenuamente para a câmera. Assim, nas fotos de Arbus, a frontalidade também subentende, da forma mais nítida, a cooperação do tema. A fim de levar essas pessoas a posar, a fotógrafa teve de ganhar-lhes a confiança, teve de tornar-se "amiga" deles. (SONTAG, 2004, pg. 50)

Figura 24: Diane Arbus. *A young man in curlers at home on West 20th Street*. 1966.



Figura 25: Diane Arbus. *A puerto rican housewife*. 1963.



Enquanto que a série *Beach Portraits* da fotógrafa holandesa Rineke Dijkstra nos serve de exemplo para a **pose frontal constrangida**. A série, feita entre 1992 e 1996, nos Estados Unidos e Europa, é composta por fotografias de jovens adolescentes, que olham para a câmera numa atitude passiva e “frouxa”. Essas figuras no período de transitoriedade de vida e de comportamento, exibem vulnerabilidade e um certo endurecimento dos músculos, em posturas disformes e ‘desajeitadas’. Os corpos dispostos centralmente na foto chamam a atenção do espectador pelo modo ‘esquinado’, oblíquo das posturas desajeitadas, como podemos observar na figura a seguir.

Figura 26: Rineke Dijkstra. *Hilton Head Island*. 1992.



Ainda no universo da frontalidade diante da câmera, a **pose que assiste** seria a categoria em que os fotografados assistem ao fotógrafo. Em uma atitude direta (às vezes provocadora ou indagadora) do fotografado endereçando seu olhar/corpo ao

fotógrafo. Como exemplos podemos citar obras de Sebastião Salgado e Araquém Alcântara. Ambos os artistas buscam aproximar as pessoas das questões ambientais, deixam ver uma relação de muita empatia e de assistência mútua com seus sujeitos fotografados. Nas duas imagens abaixo, identifica-se um olhar atento e conectado com o operador da câmera, em um estado de osmose. Como se ambos ficassem, em silêncio, durante alguns minutos e não fosse perceptível o *click* da câmera. O que pode transpor para o espectador/observador a mesma relação de um assistir/contemplar o outro.

Figura 27: Araquém Alcântara. *Brasileiros 4*. 2004.



Figura 28: Araquém Alcântara, *Criança com panelas*. 2004



Figura 29: Walker Evans. *Posed Portraits* (Retratos Posados). 1931.



Próxima à subcategoria anterior, em Walker Evans, fotógrafo estadunidense, podemos observar outra natureza da pose: a **pose porosa**. O fotógrafo em uma atitude de retaguarda, captura o corpo do sujeito sem traço de desconforto ou incômodo da pose. Nas imagens abaixo, é nítido o ato de morar no instante fotográfico. Sem arranjo postural nem reorganização do espaço, o enquadramento foca na presença do sujeito real.

Os fotografados “enfrentam” o fotógrafo com um olhar poroso, entre convicção e desafio. Essa porosidade oportuniza imaginar a história por trás – e ao redor – dessas figuras, pois os sujeitos fotografados estão imersos no seu ambiente familiar, no entanto permitem o olhar da câmera adentrar neste espaço.

Figura 30: Walker Evans. *Sharecropper's Family*. 1936.

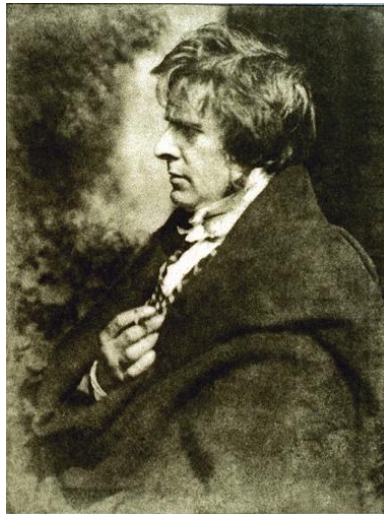


Fonte: Walker Evans Archive. Site: The Metropolitan Museum of Art.

Agora, observamos a classificação de duas categorias distintas caracterizadas pelo desvio do olhar direto em relação à câmera e/ou ao fotógrafo, independentemente da orientação frontal ou lateral dos corpos retratados. Essas categorias são denominadas: **"pose sem olhar para a câmera"** e **"pose com quarta parede"**. A primeira remete à estética dos retratos do século XIX, notavelmente exemplificada na obra de David Octavius Hill e Robert Adamson, figuras pioneiras na fotografia escocesa, reconhecidos pelos retratos concebidos em seu estúdio, conhecido como 'Hill & Adamson'.

A categoria de "pose sem olhar para a câmera" é evocativa da tradição artística dos quadros-retratos do século XIX. Nessa abordagem, os sujeitos da fotografia não estabelecem um contato visual direto com a câmera ou o fotógrafo, resultando em uma composição que se assemelha à estética dos retratos clássicos dessa época. Tal estilo é exemplificado pelas obras de Hill e Adamson, que, por meio de seu estúdio, produziram retratos notáveis caracterizados pela ausência de um olhar direcionado à câmera, ressaltando a influência da tradição artística em suas práticas fotográficas.

Figura 31: Hill e Adamson. *David Octavius Hill*. 1843-1844.



A penúltima categoria identificada refere-se à **pose com quarta parede**, caracterizada por representações que sugerem uma situação ou ação em que os indivíduos parecem não ter consciência de estarem sendo fotografados. Essa categoria envolve uma convenção estabelecida entre o fotógrafo e os fotografados, e encontra expressão no discurso visual do renomado fotógrafo canadense Jeff Wall. Este último contribui significativamente para a conceitualização dessa categoria ao conceber a realidade como uma construção, empregando sets cinematográficos e instruindo seus fotografados a encenar situações que aparentam ser do domínio "cotidiano". Para isso, nas fotografias a seguir, notaremos o predomínio do plano geral, enquadramento em que os fotografados ocupam a maior parte da imagem, contudo há uma interação com o ambiente (espaço em que se encontra) e se relacionando com objetos.

Jeff Wall, notório por suas criações que buscam recriar cenas do cotidiano, exige precisão e rigor tanto por parte dos fotografados quanto do próprio fotógrafo. Esta abordagem visa desconstruir o momento fotográfico convencional, onde a ênfase recai sobre a montagem como elemento estruturante, desafiando a percepção tradicional de fotografias como capturas espontâneas de instantes isolados. A categoria "pose com quarta parede" ilustra, portanto, a intencionalidade por trás da construção visual dessas imagens, destacando a colaboração entre os participantes

e a busca por uma representação que transcende a noção tradicional de realidade fotográfica.

O ato de fingir a inexistência de fotógrafo e de espectador, coloca o fotografado em estado de performance, por diluir as esferas do real e do ficcional, colocando a realidade como uma invenção. Podemos observar nas fotografias abaixo de Jeff Wall expressões de absorção¹⁴ dos modelos. Notamos pessoas compenetradas e concentradas em ações concretas, o que exigem do fotógrafo tempo de observação e conhecimento de todos os micro-gestos dos fotografados. Essa absorção e a convicção na composição referenciam “à tradição da pintura francesa do tempo de Diderot, em que muitas telas criavam a ficção da aparente inexistência do observador, através de uma composição de elementos absortivos, indiferentes ao exterior” (MIRANDA, 2011, p.58). Em sua dissertação intitulada *Jeff Wall: fotografias à escala humana*, Helena Miranda (2011) analisa a relação do cotidiano com a pose em alguns trabalhos de Jeff Wall, relatando a postura do fotógrafo com a composição e com as pessoas que fotografava:

Wall tira imagens de uma experiência que, não sendo encenada, o obriga a passar tempo com as pessoas que nelas aparecem, com vista a obter resultados de absorção, não teatrais, que visam negar a consciência de pose. Thomas Struth, nos seus retratos familiares, fez uma coisa similar, indo mesmo viver para casa das pessoas que depois fotografava, deixando que elas escolhessem alguns dos detalhes da fotografia. (MIRANDA, 2011, p.60)

Na obra *A view from an Apartment* (2004-2005) notamos duas mulheres imersas e absorvidas em suas ações cotidianas. O que para alguns possa parecer um *click* do instante, a composição foi previamente articulada e a sala à vista completamente montada para a concepção do trabalho. Para fotografar:

Wall alugou um apartamento durante cerca de um ano e contratou uma atriz para lá viver e mobilar a casa como quisesse, até que a situação alcançasse uma dimensão de quotidiano. Assim que esta fantasia se tomou aparentemente real, a atriz foi fotografada, durante alguns meses. A imagem final é do interior da sala e tem duas personagens: a atriz, organizada, a tratar da roupa, e uma amiga da atriz, a ler, num micro-ambiente menos ordenado. (MIRANDA, 2011, p. 60)

¹⁴ FRIED, Michael, *Why Photography Matters as Art as Never Before*: London and New Haven, 2008.

Figura 32: Jeff Wall. *The smoker*. 1986.



Figura 33: Jeff Wall. *A view from an apartment*. 2004.



Em **pose com quarta parede** também podemos atribuir fotografias de pessoas sem a consciência de estarem sendo fotografadas. Ao contrário da posição quase *voyeurística* de Jeff Wall ao capturar fotografados em situações cotidianas, porém com consciência do ato fotográfico, nos trabalhos a seguir de Walker Evans percebemos uma certa clandestinidade do fotógrafo. Em uma série de fotografias de metrô de Nova York, Evans revela pessoas sem pose consciente e que não estão em guarda nem usando ‘máscaras’ para serem fotografadas. SONTAG (2004, pg. 32) sobre essa série

salientou que “há algo no rosto das pessoas quando ignoram que estão sendo observadas, existe algo que nunca aparece quando elas sabem disso”. Pois suas expressões são confidenciais, ao contrário daquelas que as pessoas mostram para uma câmera. Segundo Walker Evans, nessas fotos podemos notar que “a guarda [dos fotografados] está baixa e a máscara está retirada”, escreveu ele, “ainda mais do que em quartos solitários (onde há espelhos). Os rostos das pessoas estão nus e em repouso no metrô.” (EVANS apud RATHBONE, 1995, pg. 170).

Para capturar discretamente esses retratos sinceros do Subway, Evans criou um método secreto de tirar fotos. Ele escondeu sua câmera Contax de 35 milímetros pintando suas partes cromadas brilhantes de preto e escondendo-a sob o sobretudo, com apenas a lente aparecendo entre dois botões. Ele ligou o obturador a um cabo de liberação, cuja corda descia pela manga até a palma da mão, que ele mantinha enterrada no bolso. Para uma garantia extra, ele pediu a sua amiga e colega fotógrafa Helen Levitt para acompanhá-lo em suas fotos no metrô, acreditando que suas atividades seriam menos perceptíveis se ele estivesse acompanhado de alguém. Com esses métodos, Evans conseguiu capturar pessoas imersas em conversas, leituras ou aparentemente perdidas em seus próprios pensamentos e humores. Os rostos de seus súditos exibem uma gama de emoções. Ele também conseguiu realizar um difícil desafio ao fazer retratos verdadeiramente não posados. (MoMA, [s.d.]

Figura 34: Walker Evans. *Subway Portraits*. 1941.



Outro artista visual que podemos citar, em **pose com quarta parede**, é Philip-Lorca di Corcia, na série *Heads* (2000-2001), cujos registros se valem de um laborioso estudo de iluminação para retratos em contexto da rua. Com uma luz estroboscópica e uma câmera posicionada em um andaime, Lorca diCorcia obtinha imagens de

transeuntes que acionavam o disparo da câmera ao pisar em uma marca definida no chão da Times Square.

Nesta série, a luz centraliza a cabeça do indivíduo, destacando-o em meio a um fundo sombrio, conferindo-lhe uma presença de palco e uma gravidade barroca que lembra o estilo do pintor Caravaggio. A câmera absorve o olhar ou pensamento despreocupado dos transeuntes que desconhecem a presença do dispositivo. As expressões indiferentes das pessoas acabam adquirindo um toque extremamente tocante.

Figura 35: Philip-Lorca diCorcia. *Head 11*. 2001.



Fonte: Collection de Pont Museum of Contemporary art.

E, por último, a categoria **metapose** consiste em fotografias em que o fotografado se apropria e/ou ressignifica uma pose que faz parte de um imaginário cultural coletivo (como pose de jogador de futebol, pose de revista de moda, pose de vedete de cinema, pose de político, pose de santo, etc.).

Em virtude das poéticas fotográficas que incorporam a reinvenção das poses como elemento central em suas obras, Cindy Sherman e Juan Pablo Echeverri destacam-se ao realizar metamorfoses de si mesmos em suas expressões artísticas. No trabalho *Miss fotojapón*, Juan Pablo, fotógrafo e performer, adota características observadas em outras pessoas para transformar sua própria aparência. Ao vestir-se

conforme os *looks* que percebe e que o impulsionam a alterar seu eu, ele busca aproximar-se do estado do "outro", promovendo uma metamorfose de seu corpo e figura social por meio da construção de poses. De maneira análoga, Cindy Sherman, enquanto artista, desenvolve uma espécie de "metapose" ao remodelar seu corpo com diferentes formas, códigos e significados.

Figura 36: *Untitled n.474*, Cindy Sherman, 2008.



Fonte: Site MoMA Collection

Figura 37: *Untitled n.354*, Cindy Sherman, 2000.



Fonte: Site MoMA Collection

Figura 38: Miss fotojapón, Juan Pablo Echeverri, 1998-2022.



Fonte: Site do artista (<https://www.juanpabloecheverri.com/>)

Nesse contexto de dissolução de estatutos e performatividade, ambos os artistas exploram o engajamento muscular e esquelético, implementando formas de "reencaixar" um corpo distinto e gerando metamorfoses de si. Conforme observa Machado (apud LIRA, 1996, p. 186), "Diante da câmera, não há realidade que permaneça intacta: tudo se altera, tudo se arranja, tudo concorre para a ordem ideal do momento".

Cindy Sherman, em seus retratos históricos, recria imagens do passado utilizando próteses extravagantes e maquiagem intensa em seu próprio corpo, objetivando destacar a teatralidade presente em nosso imaginário cultural. Essa abordagem compromete a possibilidade de identificação, reconhecimento e comparação na fotografia resultante. O trabalho de Sherman é fruto de um projeto que questiona concepções preestabelecidas de subjetividade e identidade, sublinhando seu caráter performático e teatral. A artista enfatiza a ilusão de representação mimética que permeia a concepção tradicional da fotografia, ao mesmo tempo que destaca os paradoxos inerentes ao ato de posar.

A análise de Amelia Jones (2002) sobre as fotografias de Cindy Sherman, apresentada em seu artigo "The Eternal Return: Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment", ressalta que o ato de posar para a câmera fotográfica, em Sherman, é uma representação que implica no congelamento do movimento corporal, encenando, assim, a morte do sujeito. No entanto, durante palestra na "Conferência Internacional PERPHOTO", em 2022, na Universidade de Lisboa, Jones sugere que essa imobilidade, embora seja uma projeção no passado (em termos barthesianos), pode ser transformada em um sinal de vida eterna, sustentada pelo deferimento através do outro. Posteriormente, ela acrescenta que a pose performativa de si, documentada fotograficamente ou "ao vivo", constitui sempre uma performance do outro.

Por fim, essa categorização concebida e apresentada pela coordenadora do projeto, Prof. Dra. Maria Clara Ferrer, serviu de roteiro para o estudo das diferentes técnicas de pose em uma experimentação prática e um caderno de exercícios. Por uma abordagem integrada, partindo da análise fotográfica até a aplicação prática nos campos da atuação e encenação, volto à hipótese de traduzir a instantaneidade do *click* fotográfico para a expressão do corpo em cena. Ao estudar e aplicar as técnicas de pose de forma sistemática, esta dissertação busca compreender como a linguagem visual da fotografia pode ser incorporada e adaptada para enriquecer a expressão e consciência corporal do ator em cena.

CAPÍTULO II: NO RASTRO DE UMA ESTÉTICA DA POSE

Investigando a pose na cena teatral contemporânea

Quando se trata de pose na fotografia, entre a posição do fotógrafo e o apertar do *click* do aparelho, há um corpo que sustenta uma forma, se permite ser olhado e traduzido em imagem. Dessa maneira, **a pose está ligada a duração do tempo de exposição, à postura e à atitude.** Nessa tríade se inscrevem os seguintes elementos estruturantes à pose:

- tempo (ligado à duração da exposição)
- espaço (forma de se posicionar espacialmente)

- e ação (vinculada ao estado de presença do corpo que suporta o olhar do outro)

A convergência desses três elementos delinea os encadeamentos e engendramentos do corpo ao manifestar-se na criação de uma imagem. De forma análoga, quando um ator está em cena, ele mobiliza sua musculatura e direciona seu gesto, movimento, ação e palavra para aqueles que o observam. Nessa interação, o ator mantém o foco do olhar do espectador, agindo sob a observação mútua, estabelecendo assim uma relação de assistência recíproca.

Assim como um fotógrafo organiza o enquadramento e a posição de um corpo para compor um retrato, a escolha da postura do ator ao, por exemplo, ocupar o espaço e proferir as primeiras palavras de uma apresentação teatral pode ser interpretada como uma construção de pose. O interesse aqui reside na exploração de como o estado da pose oferece ao ator a consciência de sua atuação no tempo e no espaço, especialmente no momento de ser observado. Essa análise visa compreender como a pose, quando aplicada ao contexto teatral, torna-se um elemento crucial para a percepção e compreensão da ação cênica, revelando-se como uma ferramenta significativa na interação entre o ator, o público e o espaço teatral.

Para Walter Benjamin (1994, p.96) o próprio procedimento técnico, na fotografia analógica, levava o modelo a “viver não ao sabor do instante, mas dentro dele”. Pois a longa duração da pose exigia do fotografado uma atitude de crescer dentro da imagem, ou melhor, de habitar a pose tomando consciência de sua forma e como ela modifica a respiração, os movimentos internos do corpo e, principalmente, o espaço. Isso nos remete à presença do ator em cena, uma vez que este busca conhecer e habitar o presente com pungência e vivacidade ao se permitir ser observado. Como suscitado por Eleonora Fabião¹⁵, em artigo “*Corpo cênico, estado cênico*” (2010), o ator ao se perder nos arredores do instante, se ausenta de sua presença. Pois, sua qualidade de presença está associada “à sua capacidade de encarnar o presente do

¹⁵ Eleonora Fabião é performer, teórica da performance e professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Escola de Comunicação – Graduação em Direção Teatral e Pós-graduação em Artes da Cena).

presente, tempo da atenção”, de modo que o passado será evocado ou o futuro vislumbrado como formas do presente.

A atitude de habitar e sustentar uma pose se aproxima da noção dos **atos parados** de André Lepecki¹⁶, do qual o conceito consiste em paragens na cena como ação cheia de força. Essa força da parada é o que ele chama de *still act* (ato parado) na dança, “um ato tão poderoso, perturbador, [...] que pode ser denominado resistente (Lepecki, 2005, p. 14). Segundo o autor:

As qualidades simbólicas e expressivas da paragem clareiam a natureza fenomenológica desse (resistente) ato de interrupção. Ela não é sinônima de congelamento. Antes, o que a paragem faz é iniciar o sujeito em uma outra relação com a temporalidade. A paragem opera num nível do desejo do sujeito de inverter uma certa relação com o tempo e com alguns ritmos corporais (preestabelecidos). (Lepecki, 2005, p. 14).

Da mesma maneira, a pose como gesto parado/em suspensão é dotada de qualidades simbólica e de forças expressivas, tanto no momento do seu *click* quanto na imagem produzida em um retrato. Portanto, está parada, mas não estática, pois há um fluxo de vibrações internas no corpo.

Comecei a olhar a pose como um código estético, potente e possivelmente capaz de trabalhar a presença e de colocar o ator num lugar de maior consciência de movimento. Nisso, desenvolvi exercícios com articulações, formas corporais, ativação e tônus muscular e energético a partir do *click* da pose. Isso para estimular estados de presença em que cada movimento (ou prenúncio do mesmo) era como se você estivesse pronto para sair em uma foto.

Então, como transformar o *click* fotográfico para o movimento corporal e vice-versa? Que movimento precede o momento do *click* da foto? Ou o que sugere a posição parada contida em uma foto (mesmo que instantânea)? Que micro movimentos internos preenchem essa atitude de crescer dentro da imagem?

¹⁶ Curador de arte, escritor, dramaturgo, professor titular e diretor do Departamento de Estudos da Performance na New York University.

Para Benjamim (1994, p. 94), apesar de toda a precisão do fotógrafo em sua *mise-en-scène*, o observador sente a necessidade irresistível de procurar na fotografia “a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com a qual a realidade chamuscou a imagem”. A imagem, em seu princípio, quer o movimento. Por isso, torna-se possível o estudo de sua mobilidade, de sua fecundidade, de sua vida (BACHELARD apud BORGES, 2021).

A representação do movimento na fotografia se refere à sensação de movimento que é transmitida em uma imagem. Ele pode ser criado de várias maneiras, incluindo a escolha da velocidade do obturador, a técnica de rastreamento, a captura de objetos em movimento e a composição da imagem. A velocidade do obturador é um dos principais fatores que afetam o movimento na fotografia. Uma velocidade mais lenta do obturador pode capturar o movimento de um objeto, criando um efeito de borrão, enquanto uma velocidade mais rápida pode congelar o objeto em movimento. A técnica de rastreamento envolve mover a câmera em sincronia com um objeto em movimento, criando um fundo borrado e dando a sensação de movimento. Capturar objetos em movimento, como carros em uma estrada ou pássaros voando, também pode criar um efeito de movimento na imagem. A composição da imagem também pode ser usada para criar uma sensação de movimento. Linhas diagonais ou curvas podem levar o olho do espectador em uma direção específica, criando uma sensação de movimento na imagem.

Diferentemente da pintura, que busca sugerir movimento em imagens estáticas, a fotografia parte da pose ou do movimento real do mundo para a retenção de um gesto ou uma ação, gerando um recorte congelado de sua curva de movimento.

[...] se considerarmos a pose da qual fala Barthes tal como ela é empregada, desde os daguerreótipos dos primórdios da fotografia, ou seja, como uma suspensão do movimento, perceberemos diferenças claras de natureza entre a pose, que [...] funcionaria como uma síntese privilegiada do movimento (sua suspensão); e o recorte espaçotemporal, proporcionado pelo advento do instantâneo (a partir de cerca de 1880) e da cronofotografia e ocorrendo por instantes quaisquer e equidistantes, que funcionaria por sua vez como uma análise do movimento (sua suspensão em cascata). (BORGES, 2011, p.157)

Para além de voltar à discussão se na fotografia instantânea há pose ou não, interessa-se, aqui, adotar como princípios a **suspensão** do movimento e **análise** de movimento. A **suspensão** da pose “retém do movimento apenas seu ponto culminante, que ela erige em movimento essencial, privilegiado, capaz de exprimir a totalidade” (ROUILLÉ, 2009, p.227). Ela procede de uma **síntese** e está relacionada à noção barthesiana da construção (metamorfose) de um corpo que suporta o olhar do outro e se permite crescer dentro do tempo de exposição. O segundo, estaria vinculado a decomposição de movimento dado ou pelo *click* instantâneo e pelo corte de movimento como, por exemplo, a justaposição de imagens sucessivas que apresenta uma sequência de poses diversas nas imagens cronofotográficas de Eadweard Muybridge.

Os estudos de Muybridge, como na figura abaixo, nos permite estudar a biomecânica do movimento, pois “decompõe o movimento em uma sucessão mecânica de alguns instantes, por assim dizer, equidistantes” (ROUILLÉ, 2009, p.228). Nos possibilita analisar e experimentar o dessecamento do movimento, ampliando cada ação e sua relação temporal e seu fluxo. O congelamento das “etapas” de uma ação dissecada, pode se tornar uma metáfora para exploração do fluxo de movimento na cena.

Aplicada ao campo da composição cênica, a pose torna-se assim um pretexto para a reflexão sobre o tempo. Com efeito, leva a questionar a temporalidade do movimento e a sua relação com a fluidez. Termos, inclusive, que se referem aos estudos movimento de Rudolf Laban, cuja a fluência varia entre livre (fluido, sem nenhuma tensão muscular) e contido/controlado (com a interrupção do movimento, em *stacatto*); enquanto o fator temporal pode condensar ou prolongar o tempo ou uma ação.

Figura 39: Eadweard Muybridge. *Locomoção animal* – placa 519.1887.



Fonte: Departamento de Coleções Especiais, Biblioteca de Stanford. Fonte: Revista Zum.

Um exemplo de linguagem cênico-performática que cria ponte entre o *click* fotográfico com o movimento, sobretudo na justaposição de poses, é a dança *voguing*. Trata-se de uma técnica e uma estética que em sua forma inicial, “ênfatisa o contraste entre pausa e movimento” (TRENCH, 2014, p.10). O fenômeno surgiu na repetição rigorosa de sequência de poses de modelos da revista Vogue, ao ritmo de músicas com pulsos acentuados. Depois, se desenvolveu criando complexidades entre uma pose e outra, organizando estilos, bases e ferramentas de treinamento e de linguagem.

Além da dança *voguing*, que será melhor elucidado nos ao final deste capítulo, me aventuro a seguir apresentar alguns exemplos cênicos que nos permitem lançar um olhar a partir do mote da pose. Tratam-se de espetáculos teatrais e de dança em que em seus processos de criação ou em suas concepções de encenação apontam relações com as noções de pose colocadas nessa dissertação.

Em contato com escritos de Ferdinando Taviani presente no livro *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral* (2012), encontrei a descrição de processo de criação de Antonio Morrocchesi. Um ator italiano do final do século XVIII,

que escreveu um tratado de interpretação que conta com a composição de poses (de pinturas neoclássicas) para criação da personagem e construção da ação.

Marrocchesi revela como a matéria de sua arte era premeditada em seus mínimos detalhes, como a obra de um escultor. A partir do empréstimo de posturas contidas em esculturas e nas pinturas, o ator estruturava uma montagem de microações físicas com início e um fim muito precisos, de maneira que o fim de uma microação é o início de outra.

Para cada segmento de frase, às vezes para cada palavra, ele depois desenha uma figura, uma pose ou uma atitude estatuária que lembra os heróis pintados por Jacques-Louis David. Os desenhos reproduzidos por Morrocchesi, vistos em seu conjunto, parecem ilustrar seu modo de atuar. Na realidade, eles não são, de forma alguma, a representação das ações que o ator fazia em cena: são sua radiografia. Basta pensar na velocidade. (TAVIANI *in* BARBA, 2012, p. 135)

A consciência e a decomposição dessas posturas/figuras em pose estruturavam a “dança” do ator na cena. Pois, quando a sequência de poses está sendo feita, “as poses individuais desaparecem e o que o espectador vê é uma única ação. E por mais que as figuras de Marrocchesi presente em tratado possa sugerir meras pausas da ação, é preciso compreender que aos olhos de seus espectadores, “Marrocchesi podia parecer impetuoso e espontâneo, enquanto, aos seus próprios olhos, em sua visão mental, ele estava executando uma composição (uma dança) baseada em atitudes neoclássicas.” (TAVIANI *in* BARBA, 2012, p. 135).

Com base nesse exemplo, pode-se vislumbrar a potencialidade do estudo de pose na consciência coreográfica e na composição de ações do ator. Mesmo que não haja delineamento de figuras em certa obra cênica, o ator pode tê-la como ferramenta de exercício mental na construção de seu corpo e sua composição espacial. Essas possibilidades serão melhor revistadas na descrição das práticas de exercícios no capítulo três desta dissertação.

A seguir, com base em uma breve análise de seis espetáculos cênicos, pretende-se catalogar algumas maneiras de ver a pose na cena contemporânea, no que diz respeito a um olhar para o trabalho gestual e postural do corpo humano na cena. A escolha desses espetáculos considerou trabalhos contemporâneos, entre

2004 e 2022, dos quais assisti presencialmente ou tive acesso via *internet*, via programas de peça e entrevistas disponíveis nos sites dos grupos/companhias, durante o processo de pesquisa do *Projeto Fotocênico*. Essas peças apresentam como característica em comum a predominância de uma linguagem físico-gestual, em que a visualidade da cena é marcada pelo trabalho corporal dos atores e pelas construções corporais que compõem a dramaturgia.

Desse modo, considerando a relação entre pose e o trabalho do ator, categorizo, a seguir, quatro categorias da pose entremeadas nesses trabalhos cênicos.

As categorias são:

- Pose como estímulo de composição visual em *D'après J.-C* e em *Paul est mort* de Herman Diephuis;
- Pose como atitude e como intervalo de uma sequência coreográfica em *Montage for Three* de Daniel Linehan;
- Pose como máscara e metamorfose corporal em *Singspiele* de Maguy Marin;
- Pose como suspensão do corpo em movimento ralentado em *Rêves Party* de Giselle Vienne e *Die Sorglosschlafenden, die Frischaufgeblühten* de Christoph Marthaler.

Pose como estímulo de composição visual em *D'après J.-C* (2004), *D'après J.-C. + Extensions* (2015) e *Paul est mort* (2008)

Herman Diephuis, coreógrafo holandês radicado na França, é um importante artista que relaciona artes visuais e composição cênica. Seu trabalho, de modo geral, é inspirado em imagens que estão incorporadas na herança cultural e imaginação coletiva. Sobretudo, no que diz respeito à representação do corpo, ou seja, pela sua presença, gestos e posturas, e pela construção da imagem corporal como prisma de apreensão das preocupações subjacentes à nossa condição humana.

Em uma de suas primeiras peças, intitulada *D'après J.-C* (2004), o coreógrafo se atenta à linguagem corporal presente nas poses da Virgem Maria e de Jesus Cristo em pinturas renascentistas. A partir de um repertório de imagens e posturas em

sequência, Herman propõe composições de *tableaux vivants*¹⁷ com gestos, posturas e olhares com extrema precisão. A construção, a decomposição e a reinvenção de formas posturais tomam forma no espaço e se materializam em uma dança de forma engenhosa, hábil e viva como uma espécie de álbuns dançados.

No processo de criação de *D'après J.-C.*, o coreógrafo¹⁸ disponibilizou uma série de cinquenta pinturas que narram as passagens bíblicas de Jesus e sua mãe. A partir do contato com esse painel de poses renascentistas e barrocas, os atores iniciaram o trabalho de “entrar” nas posturas observadas. De modo a reconfigurar suas próprias estruturas musculares para buscar novas linhas e formas corporais e, especialmente, inscrever no corpo os gestos e expressões codificadas das pinturas. Após essa investigação corpórea, o desafio junto ao coreógrafo foi o de distribuir em sequência semelhante a um *flip-book*, dando assim movimento às poses estáticas e desvendar maneiras de manipular a passagem de uma pose para outra.

Dotado de uma rica alternância de ritmo, intensidade e força na coreografia de poses, o espetáculo exige de seus atores precisão e consciência das poses e suas inscrições no espaço cênico. As poses no trabalho dos atores se tornam um pretexto para lidar com o tempo. A percepção da pose estática na sequência coreográfica permite questionar a temporalidade do movimento e sua relação com a fluidez. Quando os atores passam de uma pose a outra de forma *staccato* percebemos a exigência de uma maior precisão da forma, uma vez que prevalece a importância de notar a pose referencial. Enquanto que a montagem do quadro é feita de forma ralentada, o corpo precisa engendrar outra atenção: o controle dos micro-movimentos até chegar na forma final. Aqui, percebe-se também não só o tempo para conceber a pose, mas a produção de pausa e silêncio para o olhar adentrar ao quadro construído.

¹⁷ Os *tableaux vivant* trata-se de uma técnica que remete ainda à Idade Média e ao Renascimento, mas que foi teorizada e redescoberta a partir do XVIII. Consiste na construção de uma sequência de fotografias-vivas na qual os atores, através de poses estáticas, sugerem uma determinada situação.

¹⁸ Notas sobre o espetáculo no site oficial do coreógrafo Herman Diephuis. Ver mais em link: <https://www.hermandiephuis.com/>

Figura 40: Cena do espetáculo *D'après J.C* de Herman Diephuis. 2004.



Fonte: Site Centre Pompidou: <https://www.karimzeriahen.com/en/fm-d-apres-j-c.html>

Figura 41: Rafael Sanzio. *A deposição*. 1507.



Figura 42: Herman Diephuis. *D'après D.C.*. 2004.



Fonte: <https://www.hermandiephuis.com/d-apres-j-c>

Em *Paul est mort* (2008), Herman Diephuis mantém seu interesse e fascínio pela citação de imagens que evidenciam poses no seu processo de criação. A peça foi construída a partir de uma gramática de posturas e atitudes de um estoque de fotografias retiradas de revistas e capas de discos com gestos dos *Beatles* e de outros grupos *pop-rock* dos anos 60¹⁹.

Em um pequeno pódio no meio do palco, no meio do palco, três atores reinventam fisicamente gestos e expressões, especialmente, dos integrantes dos *Beatles*, de modo que “repetem os gestos identificados que todos reconhecem imediatamente. Não são referências precisas, mas sim um tipo de gesto, atitude, presença” (DIEPHUIS in BOUQUET, 2009, Tradução minha)²⁰. Fazem desde gestos cotidianos facilmente identificados como um acenar com as mãos até movimentos mais abstratos, desde poses individuais – porém simultâneas – até poses que se completam, se encaixam pela sequência.

O pódio serve de suporte para o trabalho dos três atores que, num tempo pendular e altamente ritmado, de vai e volta, alternam as composições das poses estáticas, como pode ser observado em trecho da peça disponível no *site*. Diferentemente do *D’après D.-C. (2004)*, em que as poses são referências pictóricas, o pulso é mais rápido e dinâmico em *Paul est mort*(2008). No trio de atores, dentro de um intervalo único de tempo, passam de uma pose para outra. E por mais que as poses não tenham duração extensa, é possível identificar a medida necessária para captura da imagem. Isso remete a um disparo sequencial de uma máquina fotográfica, como no experimento de Eadweard Muybridge nos estudos de cronofotografia. A influência dessa diferenciação entre poses pictóricas e fotográficas parece impactar no armar e desarmar das poses.

¹⁹ Apresentação da peça presente na plataforma de dança *Numeridanse*. Ver mais em: <https://www.numeridanse.tv/index.php/en/dance-videotheque/paul-est-mortt>.

²⁰ “Ils reprennent les gestes identifiés et que tout le monde reconnaît aussitôt. Ce ne sont pas des références précises mais plutôt un type de gestes, d’attitudes, de présence” (DIEPHUIS, Herman. Entrevista concedida a Stéphane Bouquet. Portal Theatre Online, 2009. Disponível em: <https://www.theatreonline.com/Spectacle/Paul-est-mort-/28958>. Acesso em 10 jan. 2023.

Em certo momento, os atores ficam de pé sobre o pódio e o ritmo acelera. O intervalo entre uma pose e outra diminui e se instaura o desafio de ainda destacar as formas estáticas. Na medida em que essa coreografia de poses se torna mais dinâmica, a repetição se torna presente como recurso de destacar as poses construídas. Nesse sentido, nos apresenta uma outra possibilidade de pensar a pose no processo criativo cênico: a escolha de uma pose e sua repetição para dar ênfase a uma imagem, podendo impregnar no olho do espectador o *click* da pose. Como se nos oferecesse a cada pose, uma peça de um quebra-cabeças.

Herman Diephuis mostra o quanto a imagem, seja ela pictórica ou fotográfica, pode ser um modelo, um espelho, um motor de fantasias e projeções. Em *Paul est mort* as poses dos três dançarinos se sucedem, intercaladas por apagões. Esse efeito - quase estroboscópico - faz com que cada aparição de pose seja “fotografada” pelo olho do espectador.

Pose como atitude em suspensão em *Montagem for Three* (2009)

Montage for Three (2009), trabalho da companhia *Hiatus*²¹ do coreógrafo e dançarino Daniel Linehan, uma coreografia-de-imagens que tem como seu material de origem inteiramente as fotografias. As fotos escolhidas para *Montage for Three* reúnem pessoas comuns, figuras políticas, captadas em cenas famosas ou outras muito banais. Duplicando as atitudes dos atores em cada uma das fotos, os performers os somam em uma montagem acelerada que cria diálogos e ricochetes de gestos de um para o outro sem ligação aparente. Essa cadeia de movimentos acaba por devolver o comportamento humano a um mecanismo idêntico para todos.

Os bailarinos incorporam as fotografias com o objetivo absurdo e impossível de dar presença a algo que está ausente. Segundo Linehan (2009)²² “os corpos

²¹ *Hiatus* é uma companhia de dança contemporânea sob a direção artística de Daniel Linehan. Seus trabalhos se concentram na Bélgica e dentre seus projetos, se destacam: *Montage for Three* (2009), *Being Together without any Voice* (2010), *Zombie Aporia* (2011), *Doing While Doing* (2012), *The Karaoke Dialogues* (2014), *Body of Work* (2019), *sspeciess* (2020) and *Listen Here: These Woods & This Cavern* (2021). Fonte: <https://hia-tus.org/>

²² Fonte: <https://hia-tus.org/projects/montage-for-three/>

vivos/moventes/presentes confrontam-se com os corpos mecânicos/estáticos/reproduzidos até que as duas formas comecem a trocar de papéis”. De modo que as imagens estáticas ganham movimento vivo, poses dos personagens tornam-se os elos de uma coreografia feita de imagens congeladas.

Figura 43: Cena do espetáculo *Montage for Three* de Daniel Linehan. 2009.



Fonte: <https://hia-tus.org/projects/montage-for-three/>

Em vídeo disponível no site da companhia, no capítulo dois da peça intitulado *Motion Capture* (captura de movimento), o ator está em cena frente a uma tela de projeção. De forma simultânea, são projetadas fotografias de um homem com destaque para os gestos das mãos, enquanto o ator as reproduz em cena. Essa reprodução/imitação não só evoca a pose fotográfica, mas altera as posições de endereçamento do corpo do ator, mudando as direções da cabeça, do olhar, dos pés e, especialmente, das mãos. Depois vemos o ator, agora sem projeção, realizar uma série de poses em sequência, de forma em que começa com o corpo curvado e ao final está deitado em posição fetal no chão. A projeção é novamente colocada em cena e vemos uma nova sequência fotográfica com gestos e posições de corpo que aludem a coreografia realizada anteriormente pelo ator. Esse procedimento se repete, porém o intervalo entre as poses vai diminuindo até que fica quase imperceptível o

congelamento das poses de tão rápido. Contudo ainda fica nítido o controle e a consciência de cada pose fotográfica que serviu de referência.

Em outro vídeo de registro do espetáculo, junto ao ator uma atriz executa poses em duplas. Essas poses, agora, engendradas se completam, se encaixam de modo a conceber uma história. Abre espaço para a imaginação do espectador para compor uma narrativa dada pela sequência das poses, como se fossem etapas - não necessariamente lineares - de uma sequência de acontecimentos de dois personagens. Os dois atores criam um ciclo das poses e mantêm o mesmo intervalo de tempo entre uma pose e outra, como se folheássemos repetidamente um álbum de fotografias. Um outro dado é a sombra desenhada na tela de fundo, que oferece uma sobreposição das poses em sequência permitindo dar mais enfoque às formas estáticas.

Embora, em descrição do seu processo de criação, Linehan diz ter escolhido as fotografias referenciais previamente e, só depois estudou como colocá-las em movimento dinâmico, a proposta do coreógrafo coloca duas possibilidades de pensar o trabalho da pose na composição cênica. A primeira seria o estudo da forma estática e a investigação de como pode suceder uma próxima forma. A segunda, a partir de uma sequência pré-estabelecida de movimentos, escolher o que pode ser congelado e destacado pela atitude da pose.

As duas possibilidades reforçam a atitude da pose em uma sequência coreográfica, uma vez que para ambas se torna necessário a reorganização do corpo para 'caber' na forma estática dentro da sua duração. Dessa maneira, evoca uma atitude em suspensão no acontecimento cênico. Pois não se trata simplesmente de realizar uma sequência coreográfica, mas preencher a pose estática de modo a inscrevê-la no espaço.

Pose como máscara e metamorfose corporal em *SINGSPIELE* (2013)

Singspiele (2013) é uma peça da Compagnie Maguy Marin, dirigida pela coreógrafa francesa Maguy Marin²³ com o performer David Mambouch. Usando poucos adereços, o ator cria sutilmente uma galeria de retratos em movimento. Passa de uma identidade para outra, reorganizando habilmente seus gestos e posturas, de forma a adotar e trocar de personas. O ator se coloca em cena com o rosto coberto por uma estrutura, que permite revelar fotografias impressas em papel de mais de 60 rostos conhecidos e anônimos. Ao som de uma trilha de sua autoria com barulhos de rua e sons cotidianos, ele troca de roupa e se serve de pequenos acessórios para compor os corpos desses rostos. O ator compõe uma infinidade de personagens, a partir de peças de roupa, acessórios e gestos, alternando de identidade, postura e gênero.

Figura 44: Cenas do espetáculo *Singspiele* de Maguy Marin. 2013.



²³ Maguy Marin é uma coreógrafa e bailarina francesa nascida em Toulouse em 1951. Conhecida por mesclar elementos da dança moderna e contemporânea com o teatro e outras formas de arte. Em 1981, ela fundou sua própria companhia de dança, a Compagnie Maguy Marin, que desde então produziu uma série de obras aclamadas internacionalmente, incluindo "May B", "Umwelt" e "Salves".



Foto: Philippe Cap

Singspiele é uma forma de trabalhar e estudar máscara. Projetando fotografias no rosto do performer começou-se a explorar como os rostos afetam o corpo e a experimentação das roupas e acessórios dos novos corpos formados. Ele arranca os rostos como folhas de um calendário. E, no entanto, uma mudança de atitude e de gesto é suficiente para dar um novo e diferente significado ao seu corpo. Assim, cada máscara desencadeia um gesto, diferentes posturas, como se ligadas de forma essencial ao rosto que apareceu.

Nesse exemplo não notamos necessariamente a presença da pose como elemento de composição, mas sua sugestão para construção de figuras corporais e de comportamentos humanos a partir de um código representacional. Como se a foto provocasse uma postura corporal e o corpo se tornasse uma máscara para concepção de uma corporeidade. Homem e mulher, velhos e jovens, celebridades e estranhos: seus movimentos precisamente cronometrados descrevem seus personagens sem pronunciar uma única palavra. Os rostos abrem uma janela para as histórias indizíveis. Os vestuários utilizados ora reforçam o que se vê no rosto, ora entram em conflito, criando zonas de questionamentos de identidade. Em uma espécie de fagocitose, a metamorfose aqui assume toda a sua forma no detalhe, numa simples expressão, num simples gesto. As máscaras corporais criadas não estão para a imitação do outro, mas voltadas para dar ânimo, dar vida aos retratos. Como, por exemplo: o corpo curvado de movimento ralentado e incerto, com gestos pequenos e roupas monocromáticas de um rosto de um homem com seus 60 anos e com músculos afrouxados; o corpo em postura mais retilínea, com movimentos contraídos e

delicados a partir do rosto de uma mulher de rosto fino e musculatura retraída. Essas transformações ocorrem de forma rápida e sutil, mas cada corpo-máscara tem tempo para se constituir, para emergir na atitude, na forma de colocar um braço, numa inclinação de tronco e da cabeça, enfim micro-movimentos realizados de forma tênue e constitutiva.

Nesse sentido, o retrato fotográfico de um rosto pode sugerir e reconstituir arquitetura postural, de modo que por um fragmento do corpo somos capazes imaginar a totalidade do corpo. Isso salienta rigor para atuação no que diz respeito à precisão do movimento como uma marionete, que se coloca para manipular identidades e códigos representacionais. Se pôr no desenho corporal de outro, dar carne ao espectro da sombra da pessoa pode ser visto como análogo ao ato de posar, visto que se metamorfoseia e se permite ser observado. No entanto, o ator em *Singspiele (2013)*, ao esconder sua própria identidade e se colocar atrás de uma sucessão de imagens impressas de rostos, evoca uma grande serenidade interior e torna recipiente de outra existência. O seu corpo está como receptáculo e como canal para ser preenchido, transformado, vestido.

Pose como suspensão do corpo em movimento ralentado em *CROWD (2017)* e *Sorglosschlafenden, die Frischaufgeblühten (2021)*

CROWD (2017) é um espetáculo criado pela coreógrafa francesa Gisèle Vienne²⁴. O espetáculo apresenta um grupo de 15 performers que executam movimentos coreografados em uma série de cenas que retratam diferentes ambientes e situações sociais. As cenas incluem um clube noturno, uma rave, um festival de música ao ar livre e uma cena de violência urbana. Num jogo virtuoso com o tempo e o movimento, o espetáculo aventura-se a dissecar acontecimentos e movimentos, ora

²⁴ Gisèle Vienne é uma artista, coreógrafa e diretora franco-austríaca. Dentre seus principais trabalhos, se destacam: *Apologize (2004)*; *Kindertotenlieder (2007)*; *Jerk (2008)*; *This is how you will disappear (2010)*; *LAST SPRING: A Prequel (2011)*; *Crowd (2017)*; and *L'etang (2020)*.

desacelerando-os num *slow motion* minucioso, ora recortando-os em movimentos bruscos.

A coreografia de Gisèle Vienne enfatiza a tensão e o descontrole dos corpos, explorando as dinâmicas de grupo e as interações sociais. A pose é usada de forma muito calculada e precisa, com os performers criando imagens poderosas e impactantes que evocam emoções e atmosferas distintas. O trabalho dilata poses do corpo de diferentes modos de percepção do olhar, colocando uma lente de aumento em micro movimentos ralentados, o que exige uma musculatura engajada pro movimento técnico, sensível e quase imóvel.

Um dos elementos principais da peça é a estilização múltipla dos movimentos e a sua montagem. Em alguns momentos os atores-bailarinos realizam a mesma estilização gestual, uma linguagem comum, e em outros estão em um tipo de gesto diferente. A intenção da artista é criar uma cadeia muito rica de vibrações rítmicas e musicais, resultando em uma percepção ligeiramente alterada que lembra um pouco uma sensação alucinatória e ainda produzindo significado.

Justamente, *CROWD (2017)*, uma obra musical e coreográfica, inscreve suas ações modulando o tempo e as imagens que vão sendo montadas no espaço (ver mais em link²⁵ do teaser do espetáculo). Essa modulação, num jogo de ritmos, causa uma sensação de distorção do tempo. Essa distorção ao mesmo tempo alonga o tempo de exposição dos atores em movimentos dilatados, permitindo se atentar mais às pessoas e situações criadas; e também picota o tempo, causando interrompimento da ação.

Análogo aos procedimentos técnicos de uma câmera fotográfica e cinematográfica, o espetáculo trabalha diferentes motes como efeitos de câmera lenta; movimentos reversos de rebobinar a ação e de criar alusão de avançar/acelerar os movimentos; e efeitos de *GIF*, como se condensasse pequenos movimentos em *loop*. Esses efeitos causados por movimentos retocados, sobrepostos, acelerados,

²⁵ Teaser da peça *CROWD (2017)* da coreógrafa Gisèle Vienne, disponível: <https://vimeo.com/341374333>. Acesso: 14 de jun. de 2022.

desacelerados, fragmentados e repetidos se desenvolvem em decorrência da conjugação entre movimento, pulsação e velocidade, como se percebêssemos, de maneira técnica, o uso de metrônomo em cena.

Essa conjugação em busca por um engajamento corporal mediado pela pulsação e diferentes ritmos, como em *CROWD (2017)*, nos permite vislumbrar pincelada das noções de pose nas posições corporais salientadas pelo movimento dilatado. A decomposição e dessecamento de micro movimentos – entre dinâmicas em *staccato* e fluido - proposto por Gisèle Vienne colaborou para o desenvolvimento de exercícios e práticas de composição cênica com o uso do metrônomo, para investigar possibilidades de movimentos que antecedem e sucedem a pose estática em cena.

Outro trabalho contemporâneo que tomo para essa análise é *Die Sorglosschlafenden, die Frischaufgeblühten (2021)*, espetáculo teatral criado pelo encenador suíço Christoph Marthaler. A produção é uma reflexão sobre a natureza efêmera da vida e a inevitabilidade da morte, apresentando uma série de personagens que se encontram em uma estação de trem abandonada. Através de diálogos surreais e situações absurdas, *Die Sorglosschlafenden, die Frischaufgeblühten* explora temas como a solidão, o isolamento e a mortalidade. A produção é uma poesia cênica feita de palavras, canções, música e movimentos lentos, em uma narrativa não-linear e fragmentada.

Ao adentrar no espaço cênico, quatro atores e dois músicos hesitam enquanto pegam os estojos de seus instrumentos musicais. Seus movimentos são realizados de forma ralentada, quase que imperceptíveis, criando uma suspensão das formas corporais no espaço. Ao me sentar e voltar a atenção para essa ação coletiva percebo uma dilatação do meu olhar às formas que vão se alterando e se movendo gradativamente no espaço. Os movimentos sustentados e lentos, vez ou outra, são interrompidos por pausas. Os atores se colocam em pose – não no sentido retratista ou fotográfico – como se calculassem seu próximo movimento ou gesto, nos aproximando da sua ação e criando angústia, espera do que virá a ocorrer.

Na peça, há uma certa ginástica dramática que liga gesto, som e ilusão (imaginação). Ela é estruturada pela resistência dos atores para controlar a energia do movimento e de fazer escolhas precisas e conscientes sobre como mover o corpo. Pois o “movimento não é simplesmente um deslocamento de linhas, ele oferece impulsos e tensões no espaço. As forças jogam-se assim uma contra a outra, uma com a outra, dando uma consistência viva e vibrante ao espaço, [...]” (LECOQ, 1987, p. 103). Nesse sentido, o trabalho gestual presente na peça se aproxima da escala de Jacques Lecoq (1987)²⁶ dos sete níveis do movimento, entre: uma economia de movimento, como que programado para o mínimo de esforço com o máximo de rendimento; a suspensão de movimentos, com tensão dos músculos para não ceder à gravidade e mover com estado de descoberta, interesse; e movimentos de alerta, em que o corpo ativo é preciso e se move em estado de decisão.

Tanto *Die Sorglosschlafenden, die Frischaufgeblühten* e *CROWD* nos permitem pensar a pose como suspensão de movimento e como ferramenta de “se prender” ao momento presente, na medida em que instauram congelamentos de movimentos que provocam uma aproximação do espectador para o movimento ralentado e latente. Aqui, a pose se mostra em um sentido de consciência de pausa do movimento dilatado.

Por fim, os trabalhos cênicos citados nos permitem pensar a pose de diferentes maneiras e seus usos tanto no fazer artístico (mais relacionado aos trabalhos de atuação e direção) e nas possibilidades de percepção do espectador. Essas ponderações serão reconsideradas em prática no desenvolvimento de exercícios laboratoriais no último capítulo desta dissertação.

²⁶ Jacques Lecoq, pedagogo e diretor francês. Em sua metodologia de trabalho desenvolveu os Sete Níveis para o trabalho de composição de movimentos e gestos do ator, cujos exercícios partem das tensões musculares, indo do mínimo para o máximo. São eles: subdescontração, descontração, economia, suspensão, decisão, paixão e asfixia. Fonte: LECOQ, Jacques. *Le théâtre du geste: mimes et acteurs*. Paris: Bordas, 1987

A pose como reinvenção: a presença afetada no vogue

“Fazer uma pose, para *voguers*, é mais que emoldurar uma imagem estática, é, sobretudo, performatizar subjetividades” (GUSMÃO, 2022, p. 96)

A cultura do *voguing*, originária dos Estados Unidos nas décadas de 1980 e 1990, é uma forma de dança estilizada que empodera corpos LGBTQIA+ através da pose. Popularizada principalmente por travestis e transexuais em eventos conhecidos como *Ballrooms*, o *voguing* não se limita à técnica refinada, mas enfatiza a atitude e um “acreditar em si mesmo”, exigindo uma conexão profunda com o corpo para realizar movimentos codificados e poses em sequência (ARVANITIDOU, 2019).

Segundo o dançarino e coreógrafo Willi Ninja, membro da *House of Ninja* (Casa Ninja), um dos precursores e padrinho do *Vogue*, o nome do estilo foi tirado da revista *Vogue*.

O *Vogue* começou em um clube noturno quando Paris Dupree tinha uma revista da marca de moda *Vogue* em sua bolsa, e enquanto ela estava dançando, ela colocou a revista sobre a mesa, abriu em uma página onde uma modelo posava e então se colocou na mesma pose, ao ritmo da música. Então ela virou a próxima página e parou em uma nova pose, de novo e de novo no ritmo da música. O desafio foi respondido imediatamente. Outra *Queen* veio e fez outra pose em frente a Paris, que por sua vez foi de frente a ela e fez uma nova pose, no ritmo da música. Isso foi chamado de *‘throwing shade’*, em que cada uma delas estava tentando fazer uma pose mais fiel, bonita, poderosa, com rigor e atitude para outra, e logo isso passou para as *Balls*. De início isso foi chamado de ‘pose’ e depois renomeado para ‘vogue’ em referência à revista de moda do mesmo nome. (Tradução nossa, ARVANITIDOU, 2019)

As poses e danças presentes nessa estética são imagens de transgressão e, em certa medida, subversivas em contextos sociais, históricos e étnicos (BECQUER; CATTI, 1991). Em diálogo, Gusmão (2022) ressalta que a moda no *voguing* atua como uma ferramenta de diferenciação e reiteração de códigos estéticos, permitindo uma expressão individual por meio da mimese dentro de uma estrutura cultural preexistente, anunciando a emancipação de subjetividades pela linguagem corpórea. Essa recriação de poses estáticas representa uma oportunidade de performar

individualidades corpóreas, oferecendo uma ocasião para visibilizar subjetividades abertas à reinvenção.

Considerando a relevância histórica e cultural do *voguing* como forma de resistência, é essencial explorar os conceitos, questionamentos e contextos desse estilo e da cultura Ballroom para compreender as práticas e poéticas da pose nessa linguagem.

A Cultura *Ballroom* e a dança *Voguing*

A cena da *ball culture* como conhecemos hoje surgiu na década de 1960, quando as legendárias Crystal LaBeija e Lottie, cansadas das restrições racistas dos bailes, começaram o seu próprio baile intitulado “House of LaBeija”, como resposta à falta de diversidade nos *ballrooms* anteriores (ROWAN; LONG; JOHNSON, 2013).

A cena tem como pioneiros corpos LGBTQIAP+ radicalizados/periféricos/estranhos (*outsiders/queers*), sobretudo negros e latinos, que nos bailes forjavam novos corpos, subjetividades e identidades. Trata-se de uma forma de celebração desses corpos, lutando para existir, de um lugar de afetividade e de empoderamento na subversão de conceitos/ideias/imperativos de beleza, sexualidade, gênero, cor e classe social.

Em um ambiente sociocultural caracterizado e estruturado no privilégio em todas as esferas de heterossexuais e brancos, a *ball culture* exigia, basicamente, que seus participantes pudessem ser quem quisessem, evidenciando qualidades de elegância, estilo e habilidades técnicas. Consistia em desfiles, competições e danças organizados por categorias, nas quais as *Houses* (Casas) disputavam entre si por troféus e honras através de diversas categorias tecendo fortemente um ambiente de acolhimento na [para] construção identitária e de recusa dos imperativos limitantes da sociedade heteronormativa (ARVANITIDOU, 2019). A legitimação de corpos adjacentes à normatividade era resultado de uma performatividade no cotidiano que oscilava entre o desejo e a sátira dentro das categorias de gênero, sexualidade, classe e raça, resultando em um corpo performativo investido de novas identidades. Conforme aponta a *drag queen* Dorian Corey (1937- 1993), havia uma liberdade em

ser quem quisesse de forma segura, e isso era um tipo de posse daquilo que era proibido de acessar na sociedade. (PARIS IS BURNING, 1990).

"Esses eventos e suas categorias podem ser lidos como campos de uma performance interseccional entre esferas de raça, gênero, classe e sexualidade, pois neles são apresentados gestos e performances que articulam as visualidades da alta moda europeia, a feminilidade hegemônica, a ancestralidade negra e latina, além de diversos aspectos da trivialidade suburbana conhecidas como categorias *banjee*" (Junior; Reis; Fedalto, 2022, p. 38)

As categorias do *voguing* expressam questões, desejos e atos políticos, envolvendo "a caracterização de uma persona e certa dramaturgia enquanto reinvenção da vida cotidiana" (Junior; Reis; Fedalto, 2022, p. 38). Nesse universo, múltiplas identidades e corporeidades são exploradas através de **metamorfoses visuais do corpo**. A série televisiva "*POSE*" (2018), dirigida por Ryan Murphy, retrata bem a cultura *Ballroom*, mostrando o cotidiano de pessoas LGBTQIA+ que frequentam e sustentam os bailes e as *Houses*. Blanca, personagem principal interpretada por MJ Rodriguez, explica que os *balls* são reuniões de pessoas que não são bem-vindas em outros lugares, celebrando uma vida que o resto do mundo não considera digna de celebração. Ela descreve as categorias de competição, nas quais as pessoas se vestem, desfilam e são julgadas, criando um momento de estrelato pessoal.

Essa representação da série "*POSE*" exemplifica como a reinvenção do cotidiano e a subversão de valores e imperativos sociais hegemônicos contrastam com as evidências naturalizadas de concepções dominantes. Essas concepções, muitas vezes teológicas, progressistas e evolutivas, estão relacionadas a noções eugenistas de pureza étnica e cultural. O *voguing* e a cultura *Ballroom* não hesitam em desempenhar um papel na reorganização estética de formas hierárquicas contemporâneas da subjetividade, desafiando essas normas estabelecidas (BECQUER; CATTI, 1991).

A teoria da performatividade de gênero de Judith Butler (2018) oferece uma lente conceitual valiosa para entender o *voguing*, argumentando que o gênero é construído por meio de atos performativos repetidos. No contexto do *voguing*, essa performatividade é exacerbada e celebrada, com os dançarinos não apenas

reproduzindo, mas também parodiando e subvertendo normas de gênero e sexualidade.

Butler se baseia na lógica de Derrida sobre a repetição para afirmar a lógica de produção identitária, sugerindo que a subversão da identidade ocorre dentro das práticas de significação repetitiva. Assim, no *voguing*, há uma hipérbole da identidade na apropriação (e desconstrução) de elementos hegemônicos, especialmente através de poses que refletem uma relação agressiva de poder.

Portanto, a pose no *voguing* não apenas celebra uma identidade, mas também desafia as estruturas de poder e os binarismos hierárquicos. Através da dramatização, por sua própria artificialidade, e da transgressão de elementos hegemônicos, o *voguing* oferece espaço para o deslocamento entre o sujeito e as estruturas sociais que supostamente o contém, além de se apropriar de elementos de diásporas e de signos dominantes de forma transgressora. (BECQUER; CATTI, 1991).

A técnica e os estilos do Voguing

O *voguing* é constituído pela justaposição de poses fotográficas inspiradas em modelos de revista de moda e de divas *pop*, hieróglifos egípcios, pantomima, movimentos de ginástica e de *kung-fu*, além de gestos associados ao manuseio de maquiagem. Essas poses são caracterizadas por linhas corporais sinuosas, retilíneas e posições rebuscadas. O *voguer*, a persona que pratica e performa *vogue*, utiliza essas poses para exaltar **afetação, demonstrando atitude, ferocidade e prontidão diante do público**.

Os *voguers* utilizam seus braços e pernas de maneira angular e geométrica, criando formas dramáticas e rápidas com alta energia constante, assimilando um **estado de atitude**. Consequentemente, eles devem assumir um instinto competitivo e uma habilidade atlética (Lawrence, 2011). O *Voguing* inclui elementos como o *Catwalk*, giros e piruetas, mergulhos ao chão e, principalmente, jogos de poses que visam transmitir vitalidade e ferocidade. Nas *Ballrooms*, os *voguers* competem para ganhar um ou mais prêmios dos juízes. Existem muitas categorias e temas para

competir e os participantes são avaliados com base nos movimentos de sua dança, sua atitude, seus figurinos e sua engenhosidade na apresentação.

Voguers acentuam a afeminação que serviram para aviltamento do corpo gay periférico e, por operar na zona de fronteiras (de gênero, de classe e de etnia), performers arrebentam as amarras do comedimento e amplificam o poder de afecção do corpo performático sobre outros corpos numa ação coletiva de empoderamento. (GUSMÃO, 2022, p.92)

O *voguing* divide-se em três vertentes principais: *Old Way* (1960-1990), *New Way* (pós-1990) e *Vogue Femme*. O *Old Way* é caracterizado por linhas simétricas e precisão nas formas corporais, com posturas fluidas e elegantes. As transições entre poses são quase estáticas e em *staccato*, inspiradas nas poses de moda e nos hieróglifos egípcios.

Voguing em sua forma inicial enfatiza o contraste entre pausa e movimento, entre membros rodopiantes e posturas rígidas. Nas competições, os *voguers Old Way* orientam seus corpos principalmente para a mesa de julgamento, sugerindo uma imagem bidimensional ou fotográfica com suas poses geométricas. *Voguers* estendem seus braços e pernas em uma rápida sucessão de movimentos rígidos, poses retas, cada membro movendo-se independentemente; até mesmo as mãos funcionam separadas dos braços como se cada parte do corpo fosse controlada separadamente. Ao mesmo tempo, experimentam também os *voguers* tornar as transições entre as poses perfeitas e suaves, criando cada “imagem” do corpo com uma precisão quase inorgânica. As poses precisas contrastam com os momentos de transição, onde o corpo se torna um vórtice tortuoso, movendo-se quase rápido demais para os olhos do espectador seguirem. (Tradução nossa, TRENCH, 2014, p.10)

O *New Way*, surgido após os anos 1980, incorpora elementos atléticos e movimentos inspirados em artes marciais, caracterizando-se por contorções e movimentos rígidos e angulares. Nesse estilo fazem-se alusões de mímicas de figuras geométricas, como uma caixa, que se transforma em outra coisa. Há outros elementos como: performance de mãos e de pernas, movimentos ao chão, giros e piruetas, formas de andar/desfile. Cada um propõe uma qualidade de movimento e uma forma de colocar o corpo no espaço e para o outro (geralmente de forma frontal). A *voguer* Pooley, descreve o *New Way* como:

“uma dança focada em transições rápidas como um raio de poses, movimentos de mãos e braços giratórios; mergulhos e giros no chão; contorções improváveis; tudo entregue com elegância e atitude. Corpos se movendo de maneiras alusivas a filmes de Bruce Lee, hieróglifos egípcios,

comerciais da Nike e posições do Kama Sutra.” (Tradução nossa, POOLEY apud SUSMAN, 2000, p. 124)

Já o *Vogue Femme* enfatiza a fluidez, a graça e a feminilidade, combinando elementos de dança clássica e jazz, com acrobacias, poses intrincadas, ‘chicotes’ de cabelo e quedas ‘mortais’ e dramáticas. O *Vogue Femme* é mais intenso e tem um estilo musical mais marcado tornando o estilo mais dramático.

De modo geral, a dança vogue exige trabalho de força, flexibilidade, agilidade e coordenação. A construção das poses imagéticas torna-se quase linguística, de maneira que os *voguers* devem primeiramente aprender a linguagem do *voguing* para que depois possam recombina-la e formar novas performances. O *voguing* é incorporado porque os principais sentidos humanos – cinestesia (sentir como se tocasse ou se movesse), visão e audição – são todos trazidos à tona em ações sistematizadas de todo o corpo.

Quando fazem *voguing*, os membros da comunidade contam pelo menos duas histórias sobrepostas. Uma história envolve reivindicar o poder dos poderosos, interrompendo as visões dominantes. A outra história envolve a formação de uma estética pessoal em competição com os pares de acordo com os padrões da comunidade em evolução (Jackson, 2002). Isso ilustra como o *voguing* não é apenas uma expressão artística, mas também uma forma de resistência e afirmação pessoal.

Um *voguer* deve ter escuta rítmica com a música de acompanhamento, pois a música é parte integrante do *voguing*. A passagem de uma pose para outra é ajustada de acordo com o pulso da música, exigindo do *voguer* atenção aos golpes *staccato* e às mudanças rítmicas da música. É crucial que os movimentos estejam sincronizados com as batidas e variações musicais, criando uma harmonia entre a dança e a trilha sonora. Dessa forma, é na relação entre pulso musical e troca de poses que o *voguer* realiza uma performance de *voguing*. Dessa maneira, a habilidade de capturar e responder aos ritmos da música é fundamental para a execução de uma performance eficaz de *voguing*.

Essa interação complexa entre o corpo, a música e o espaço demonstra como o *voguing* vai além de uma técnica de dança, transformando-se em uma linguagem cultural multifacetada. Os *voguers*, ao dominar essa linguagem, são capazes de construir narrativas, expressar suas identidades e desafiar normas sociais pré-estabelecidas. Portanto, o *voguing* é uma prática que exige não apenas habilidade técnica, mas também sensibilidade artística e uma profunda conexão com a música e o contexto cultural em que está inserido.

CAPÍTULO III: PRATICANDO A POSE: PRÁTICAS E DISPOSITIVOS DE COMPOSIÇÃO

A fotografia em si não tem emoção. A emoção surge no corpo, na dança da fotografia no corpo. (HIRSON, Raquel Scotti, 2012, p.71)

Este capítulo aborda o desenvolvimento de exercícios de práticas laboratoriais de atuação sob o mote da pose, no projeto de pesquisa e criação *Fotocênico*, destacando suas metodologias, desdobramentos e conexões com as acepções e categorias de pose. O projeto se desenvolve em duas fases laboratoriais distintas. A primeira fase ocorreu com o grupo Caixa Preta, no ano de 2022, na Sala Preta da Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Participaram, junto a mim, sete artistas-pesquisadores envolvidos no projeto *Fotocênico*, dos quais seis eram mestrandos em artes cênicas com variadas experiências em funções teatrais como iluminação, encenação, fotografia e atuação. A segunda fase ocorreu durante uma oficina prática oferecida pelo grupo Caixa Preta na TUSP-USP, envolvendo estudantes e professores de artes cênicas. Essa oficina expandiu o alcance da pesquisa, permitindo a reaplicação das metodologias desenvolvidas em um novo contexto e com diferentes alunos-participantes.

A pesquisa fotocênica foi concebida como uma forma de investigação básica, essencial para o desenvolvimento científico. Enquanto a pesquisa aplicada busca gerar conhecimento com aplicação prática, a pesquisa básica visa ampliar o entendimento sobre um determinado assunto sem uma finalidade imediata. Portanto,

os laboratórios consistiram em uma investigação de linguagem, não centrada em obras de artistas específicos ou em gêneros fotográficos determinados, mas focada na experimentação e na elaboração artística dentro de uma lógica lexical. A abordagem foi guiada por três eixos principais: fotografia e dramaturgia, fotografia e iluminação, e fotografia e atuação.

Os encontros, com duração de seis horas cada, foram organizados em torno de motes e dispositivos de criação e de composição fotográfica, como fotograma, enquadramento, fotogenia, pose, flash, alta resolução e zoom. A partir desses motes, buscamos entender seu significado na cultura fotográfica e traduzir essa compreensão para a linguagem cênica.

Este desafio de tradução se realiza de duas maneiras: primeiro, através da seleção de espetáculos nos quais o mote escolhido parece estar presente; segundo, através das práticas laboratoriais rigorosas. A prática laboratorial envolve um plano de trabalho detalhado, que inclui:

1. Escolher e estudar um mote/procedimento fotográfico.
2. Desenvolver um protocolo de ação/composição.
3. Elucidar um dispositivo cênico (determinando se a prática é voltada para o treinamento de atores, direção de cena, iluminação, ou se é para ser assistida).
4. Prever e preparar os equipamentos técnicos necessários (incluindo iluminação do espaço, configuração de palco/plateia, recursos sonoros).
5. Conduzir a prática, definindo as funções técnicas e a dinâmica da condução (se é direcionada ou integrativa), bem como os papéis de atuentes e espectadores.
6. Registrar as atividades por meio de fotos, vídeos, gravações e notas de comentários compartilhadas em um drive comum.

Antes de iniciar os exercícios focados no mote da pose, realizamos práticas para 'aquecer o olhar', explorando diferentes maneiras de perceber e interpretar visualmente o mundo através da fotografia. Esses exercícios envolvem jogos e atividades que redirecionam e modificam a percepção, utilizando motes e estéticas como enquadramento, cores e filtros, e a estética em preto e branco. Por exemplo,

um dos exercícios iniciais consiste em caminhar pelas ruas com um pequeno quadrado de papel (4x4 cm) e observar através desse recorte, explorando as possibilidades de enquadramentos e como isso altera nossa relação com o ambiente. Em seguida, experimentamos outras molduras e superfícies transparentes. A segunda etapa inclui escrita automática e um exercício fotográfico, funcionando como um aquecimento fotocênico.

É importante destacar que noções de enquadramento e moldura estão presentes na pintura e na arquitetura, mas, na fotografia, trabalham uma particularidade ao oferecer um detalhe específico. O trabalho do fotógrafo, portanto, nos permite exercitar a 'musculatura do olhar', revelando o que aparentemente está invisível, destacando detalhes ou expandindo nosso campo visual.

Dentro do contexto do Fotocênico, a pose foi considerada uma atitude cênica. Nosso objetivo é apropriar este termo, tradicionalmente associado ao universo da fotografia, como um conceito técnico dentro do teatro, transformando-o em uma tecnologia para o trabalho do ator. A pose, então, é vista como um estado de permanência, com o corpo disponível, em estado de prontidão, permitindo a percepção da consciência de formas e geometrias corporais, da postura e da respiração. Dessa forma, torna-se uma ferramenta para a descoberta de novos arranjos corporais e para aguçar a consciência corporal.

Os exercícios foram desenvolvidos com o intuito de entender a pose como um código estético que trabalha a presença cênica, reforça seu caráter de artificialidade e estabelece-se como uma atitude cênica. Serão compartilhados exercícios de atuação considerando a pose como consciência do movimento dilatado e da presença cênica, auxiliando na fragmentação, mapeamento e vetorização das articulações, na busca de tônus muscular e na consciência de formas geométricas, bem como nas possibilidades de incorporar novas formas corporais e na aproximação da técnica do voguing como mote de ativação energética.

No voguing, identificamos características e ferramentas que podem ampliar nossa consciência corporal e a presença do corpo em cena. Elementos como mobilidade das articulações, tônus muscular e o trabalho de contagem musical e coreográfica,

com poses marcadas pelo pulso forte, são integrados ao trabalho do ator, proporcionando uma consciência rítmica essencial para a performance cênica. Durante a prática laboratorial, o elemento musical da pulsação foi muito utilizado como ferramenta para pensar no pulso da pose, tanto na construção anterior à forma congelada, na duração da pose, quanto no desfazer da mesma ou naquilo que ela poderia reverberar.

Na música, o andamento refere-se à velocidade com que um compasso deve ser executado. O compasso é uma estrutura que segue um padrão regular de tempos fortes e fracos, regulando o tempo musical. Assim, o andamento se traduz como o tempo rítmico musical, medido pela pulsação, que é a unidade de um compasso. A velocidade desse tempo rítmico é medida em BPM (batidas por minuto), semelhante aos passos de uma pessoa caminhando, contando quantos passos são dados em um minuto. Por exemplo, quanto maior o número de batidas por minuto, mais rápido será o andamento; quanto menor o número de batidas, mais lento será o andamento. O BPM e o andamento podem ser medidos com a ajuda do metrônomo, um dispositivo que mede o andamento musical.

Eugenio Barba (2012), por sua vez, aborda o ritmo na arte do ator, enfatizando o papel das pausas em sua composição: 'O ator torna-se "ritmo" não apenas por meio de movimento, mas por meio de uma alternância de movimentos e repousos' (BARBA, 2012, p. 212). Esses movimentos e repousos do ator são os que, parafraseando Barba (2012), esculpem o tempo para que o ritmo se torne tempo-em-vida.

Os exercícios utilizaram como referência as categorias de poses fotográficas elencadas nesta pesquisa, bem como as acepções teóricas de pose na fotografia, que serviram como base para seu desenvolvimento. Atividades e exercícios comuns na prática do ator, como caminhadas pelo espaço, aquecimento das articulações e estudo da qualidade do movimento, foram revisitados sob a ótica da pose, para aguçar percepções específicas sobre a forma de posicionar o corpo no espaço e diante do outro. Por exemplo, a partir da pose como recorte espaço-temporal, pode-se estudar o que antecede e o que sucede à pose congelada. Outro exemplo é a pose como

suspensão do movimento, para pensar em dinâmicas de tempo e ritmo no corpo do ator.

Dessa forma, os exercícios foram projetados para explorar diferentes perspectivas da pose na prática do ator. As primeiras atividades consistem em práticas introdutórias de preparação, aquecimento e alongamento. Essas práticas iniciais culminam em exercícios de composição cênica e improvisação dramática.

Não-narciso: assistir e ser assistido

O exercício "Não-narciso" se configura como uma premissa, inaugurando uma atmosfera entre os atores que propicia o aguçamento da percepção do corpo como forma, uma habilidade essencial para a investigação da pose que será desenvolvida nos exercícios subsequentes. Este exercício foi concebido com o intuito de estabelecer uma conexão direta com a pose frontal, priorizando a busca por momentos de relaxamento muscular no encontro das presenças e emulando, por exemplo, a sensação capturada em obras como *Prisioneiros Políticos* (1943) de August Sander. De maneira análoga, o exercício também contempla momentos de constrangimento evidentes nas figuras fotografadas em *Beach Portraits* (1992) por Rineke Dijkstra, assim como momentos de pausa para observação mútua, tal qual na série "Brasileiros" (2004) de Araquém Alcântara, em que os fotografados observam o fotógrafo. Ademais, o exercício permite a exploração de momentos de maior porosidade, exemplificados, por exemplo, em *Sharecropper's Family* (1936) de Walker Evans.

Através dessa prática, os participantes são conduzidos a desenvolver uma atenção refinada à posição do corpo e às posturas que ele adota no espaço. Tal atenção se torna crucial para uma compreensão mais aprofundada das nuances corporais e das interações sutis que ocorrem entre os atores, preparando-os para explorar de maneira mais intensa as qualidades da pose nos exercícios seguintes.

O exercício *Não-narciso: assistir e ser assistido* é uma investigação que se desenrola a partir da percepção da distância entre os corpos dos atores. Na fotografia, a distância entre o fotógrafo e o fotografado é definida pelo campo de

profundidade desejado, variando desde a aproximação íntima com um plano detalhe até a uma longa distância. Nas artes cênicas, a encenação se concretiza não só pela distância entre palco e plateia, mas também pelo dispositivo arquitetônico que determina o posicionamento do olhar do espectador em relação ao espaço de cena. Esse "espaço-entre", seja na fotografia ou na cena, é onde corpos, subjetividades e imaginários se manifestam em uma relação de **assistência mútua**.

O exercício *Não-narciso: assistir e ser assistido* investiga essa relação de assistência entre os atuentes. Ele consiste em posicionar duas pessoas frente a frente, a uma distância inicial de cinco metros. A primeira tarefa é observar o corpo do outro em silêncio: a posição dos membros inferiores e superiores, os ângulos e geometrias formados pelo corpo, a posição da cabeça, as expressões, texturas e detalhes do rosto. Além disso, os atuentes são convidados a perceber o que preenche o espaço-entre e como isso afeta a relação mútua e os movimentos internos de seus próprios corpos, observando micro-movimentos, tanto voluntários quanto involuntários.

Após cinco minutos, a distância é reduzida para aproximadamente 1,5 metro, permitindo uma observação mais detalhada do corpo. Quanto menor a distância, maior a abertura dos olhos e da atenção, além de um certo desconforto em relação ao olhar do outro. Indiquei que, à medida que as duplas se aproximassem para cinco passos de distância, a luz as acompanhasse, oscilando em intensidade e velocidade. Esse recurso revelou pequenos momentos narrativos e poéticos na interação entre os atuentes.

O ator Mauro Júnior²⁷ observou que, quando a luz se apagava ou ameaçava apagar, a imagem do outro começava a se diluir e entrava em sua mente como uma lembrança. Mesmo sem enxergar nitidamente, a imagem permanecia no cérebro, e ao reacender a luz, a percepção do outro se renovava, permitindo um novo olhar e novas narrativas a partir dessa relação.

²⁷ Caderno pessoal de anotações do Laboratório Fotocênico. Maio de 2022.

Após cinco minutos, solicitei que se aproximassem o máximo possível, diminuindo o espaço-entre. Essa aproximação permitiu focar melhor no rosto, nas expressões da pele, nos poros, e nos movimentos musculares do nariz, boca e testa, além de acompanhar o movimento dos olhos e como se estivessem se vendo em um espelho. A proximidade afetou a intensidade da respiração, gerando uma espécie de pré-movimento devido à interação corpo-a-corpo.

Essa intensidade da respiração e dos movimentos causados pela proximidade dialoga com as práticas artísticas de Tadashi Suzuki. Segundo Suzuki, a respiração, quando sentida pelo corpo todo, estabelece posturas e atitudes, desfazendo o enrijecimento físico. Conectada às nossas emoções, a respiração pode acalmar ou acelerar os batimentos cardíacos e alterar nossas sensações conforme sua velocidade. Além disso ela pontua o pensamento na fala e, como ato de comunhão, pode conduzir até mesmo a respiração daquele que observa (SANTOS, 2009). Assim, essa proximidade causa uma relação de assistência mútua entre os atuantes, gerando micro-movimentos de ação e reação.

Observar e ser observado provoca um certo excesso de percepção do presente, dilatando os poros para aquilo que está diante de nós e afetando diretamente o corpo, resultando em pré-movimentos involuntários para estar no presente. Essa percepção do presente pode ser relacionada ao corpo que será fotografado, considerando o tempo necessário para se formar uma imagem diante do outro e como a postura é alterada diante do olhar da câmera ou do observador. Essa situação se assemelha a uma administração dos movimentos e das aparências que se deseja revelar.

À medida que as duplas se aproximavam, introduzi o metrônomo para criar uma pulsação coletiva na ação. O som mecânico do metrônomo interferiu nas reações dos corpos em relação e os micro-movimentos começaram a ganhar uma nova qualidade, com mais brilho, sutileza e definição. A qualidade do olhar também mudou, tornando-se mais porosa e ampla, criando uma relação osmótica entre os corpos. Maria Clara

Ferrer²⁸ destacou que a chegada do metrônomo não só marcou o tempo, mas afetou significativamente a ação, tornando-se um elemento lúdico e potente na interiorização do andamento do corpo.

Neste contexto, a introdução do metrônomo como elemento mediador da ação acrescenta uma dimensão temporal à interação entre os participantes. Essa pulsação rítmica não apenas marca o tempo, mas também influencia significativamente a dinâmica corporal, conferindo mais brilho, sutileza e definição aos micro-movimentos observados. Destaca-se, ainda, que o uso do metrônomo será mais amplamente explorado nos exercícios subsequentes, especificamente nos de caminhadas pelo espaço e nas experimentações entre pose e pulso do movimento, aprofundando a investigação dessas qualidades e suas implicações práticas.

Ativação energética e tônus muscular: preparação para sustentar a pose

Primeira experimentação: mapeamento e vetorização das articulações

Descrição metodológica: Trata-se de uma proposta de aquecimento coletiva que visa promover a ativação energética e muscular do corpo, com o intuito de aprimorar a consciência corporal. Para isso, como referências imagéticas foram utilizadas poses retiradas de quadros cubistas e do famoso desenho *Homem Vitruviano* (1490) de Leonardo Da Vinci, reconhecido como uma representação das proporções matemáticas do corpo humano durante o Renascimento italiano, com o objetivo de explorar as possibilidades geométricas do corpo. As obras cubistas selecionadas incluem *Femme assise* (1939) de Pablo Picasso, *Red Umbrella* (1996) e *The Return* (2005) de Georgy Kurasov.

Enquanto as figuras humanas retratadas nos quadros cubistas enfatizam a geometrização das formas e volumes corporais, com o uso de linhas cortadas, planos assimétricos e uma decomposição das articulações, o *Homem Vitruviano* destaca uma

²⁸ Caderno pessoal de anotações do Laboratório Fotocênico. Maio de 2022.

divisão matematicamente precisa do corpo em posições simétricas nos membros inferiores e posteriores. Essa análise visual das referências escolhidas serviu como base para as atividades práticas subsequentes.

Passo 1: Observação das Imagens

- Analisar as figuras humanas nos quadros cubistas e no *Homem Vitruviano* para compreender a geometrização das formas e volumes corporais.
- Notar a decomposição das articulações nas obras cubistas e a divisão matemática precisa do corpo no *Homem Vitruviano*.

Passo 2: Consciência Corporal Inicial

- Os participantes se deitam no chão para tomar consciência da forma do corpo em repouso, como se estivessem se observando de cima.

Passo 3: Movimentos Articulares

- Iniciar movimentos circulares para estimular as articulações.
- Alongar os músculos com foco inicial nos membros inferiores e posteriores.

Passo 4: Exploração de Ângulos e Formas Geométricas

- À medida que ganham sustentação nos dois apoios dos pés, os participantes exploram ângulos e formas geométricas com o corpo em nível médio – entre a posição deitada e posição de pé - até que fique totalmente de pé.
- Experimentar oposições nas movimentações para desenvolver uma consciência maior de simetria e assimetria corporal.

Desdobramentos: Essa prática inicial de mapeamento e movimento das articulações permitiu uma compreensão mais profunda das possibilidades de movimento corporal. A junção das referências do *Homem Vitruviano*, com suas linhas retilíneas, e dos quadros cubistas, que enfatizam linhas curvilíneas e assimétricas,

permitiu uma condução mais consciente para a experimentação de movimentos circulares e retilíneos com as articulações. Isso proporcionou uma compreensão mais abrangente das possibilidades de movimento do corpo, em referência às formas posturais dos quadros.

Ao final da experimentação, constatou-se que o trabalho com articulações possibilita iniciar uma ativação energética, uma vez que demanda um tônus muscular específico devido às oposições provocadas pelo movimento articular. Este aspecto se alinha diretamente com a técnica do *voguing*, ao enfatizar a importância da consciência das articulações, especialmente no trabalho de base que a técnica exige, como a flexão dos joelhos geralmente a menos de noventa graus. Assim, conversamos sobre as possibilidades de movimento das articulações e como podem ser interligadas ou opositoras. Podem também ser rotacionadas, esticadas, dobradas, funcionando como dobradiças e alavancas que facilitam o movimento corporal. No entanto, foi identificado que a falta de conectividade entre o trabalho de articulação e o espaço ao redor seria algo de melhoria para uma próxima experimentação. Esse aspecto foi discutido, ressaltando a importância de considerar como as articulações podem ser interligadas ou trabalhadas em oposição, em diálogo com pontos do espaço.

Segunda experimentação: inclusão de elementos do *voguing* e contagem rítmica

Descrição metodológica: A segunda experimentação *Ativação energética e tônus muscular: preparação para sustentar a pose*, incorporou contagem musical, momentos de “congelamento” das formas e exploração de maneiras de deslocar formas congeladas. Desta vez, a prática visou continuar na busca de ativação energética e a consciência corporal dos atuantes, utilizando contagem musical para guiar o “esculpimento” das pausas para intensificar a percepção das formas e articulações agenciadas do corpo.

Passo 1: Movimentos Articulares

- Início com os atuantes deitados no chão, tomando consciência da forma do corpo deitado (como se se vissem de cima).

- Mapeamento sensório-mental das articulações antes de iniciar qualquer movimento voluntário.
- Movimentação circular das articulações, com momentos de congelamento do movimento para aguçar a percepção das alterações das linhas, pontos e geometrias das formas corporais. Isso até o corpo ficar em posição em pé, passando por todas as articulações, do nível baixo ao alto.
- Exploração de movimentos de expansão e recolhimento do corpo, acentuando oposições (simetria e assimetria).
- Inserção de uma contagem musical, onde os atuentes deveriam se mover de uma forma para outra durante um compasso de oito tempos musicais. Além de solicitações de “congelamento” para perceber as formas que o corpo assumia.

Passo 2: Conectividade das articulações com pontos no espaço

- Observação do espaço ao redor e direcionamento das articulações com pontos escolhidos no espaço físico ao redor. Essa prática consiste em conectar linhas e, posteriormente, criar trajetórias entre as articulações e os pontos da arquitetura do espaço.
- Criação de trajetória entre os pontos em dinâmica *staccato* e, depois, mais fluida e orgânica.

Passo 3: Alongamento estilizado

- Alongamento do corpo a partir de poses fotográficas, usando formas estáticas como impulso para alongar a estrutura muscular, epitelial e óssea do corpo
- Colocar as poses em sequência para retomar o trabalho das articulações, dos desequilíbrios e das oposições.
- Movimentar como se esculpisse o ar, executando movimentos como se o ar fosse uma camada espessa e pudesse lapidar sua matéria, alternando entre qualidades de movimento fluido e *staccato*, criando canais para a energia circular.

Figura 45: Atuantes no exercício de alongamento estilizado com poses



Fonte: Arquivo pessoal

Passo 4: Torções

- Realização de torções também conectadas com pontos físicos do espaço, criando uma relação do corpo e com a arquitetura do espaço físico.
- Formação de poses corporais a partir das torções e transição de uma para outra, solicitando, novamente, a pausa do movimento para congelar o corpo na posição, controlando e retendo a energia latente gerada.
- Inserção de uma contagem musical com pulsos espaçados, trazendo lentidão como elemento de condução e estruturação das poses.

Passo 5: Diagonais

Neste passo foi utilizado um refletor de chão, com luz de contra para o ponto de partida da diagonal. Isso permitiu que as sombras das formas desenhadas fossem projetadas. A luz é pulsação e possui uma relação imprescindível com a pose, tornando-se um elemento crucial na experimentação.

- *Duckwalk*: este é um elemento fundamental do *voguing*, cuja a tradução livre para o português é “caminhada de pato”. O movimento envolve andar para frente agachado, com os joelhos flexionados a menos de 45 graus e o quadril próximo ao calcanhar, imitando a postura de um pato. A técnica requer que os pés sejam chutados para frente, exigindo equilíbrio nas pontas dos pés.

Inicialmente, os atuantes devem tentar não movimentar os membros superiores, tronco e cabeça. Posteriormente, são incentivados a improvisar movimentos com as mãos e braços enquanto mantem a posição. Um desafio adicional é manter a altura do corpo constante durante a execução do movimento.

- *Catwalk*: outro elemento fundamental do *voguing*, traduzido livremente como “caminhada de gato”. Este movimento consiste em deslocar-se para frente, em meia altura, de forma linear, com variações de velocidade (ralentada ou repentina). Os joelhos se alternam em direção oposta aos braços, que improvisam movimentos de angulações dos cotovelos e mãos. A coluna se movimenta de forma sinuosa, formando um S, enquanto a cintura funciona como um eixo entre as oposições.
- Caminhada carregando uma forma: por último, os atuantes foram solicitados a escolher uma forma congelada do corpo, rememorando o aquecimento das articulações e torções. O objetivo era caminhar mantendo essa forma, explorando como ela se deslocaria e quais músculos seriam necessários para ativá-la e colocá-la em movimento para frente.

Passo 5: Improvisação de *voguing*

Neste momento, com o corpo já energizado, foi explorado o pulso de coreografia de poses no corpo, para explorar a atitude muscular requerida na dança *voguing*. A partir de movimentos de torções e dobradiças das articulações, com base em referências fotográficas de poses e vídeos demonstrativos de *voguing* apresentados aos participantes, realiza-se uma improvisação da dança ao som de músicas específicas para *balls*. A orientação é explorar formas de contenção e explosão das poses, observando as possibilidades de movimentos estáticos ou fluidos em relação à batida musical.

Desdobramentos: Durante a condução do trabalho com as articulações e alongamentos, foram realizadas pausas para congelar o corpo na posição em que se encontrava de forma brusca. Essas pausas tinham como objetivo permitir que o corpo encontrasse maneiras de controlar e reter a energia latente. A musculatura ativada

durante o exercício continuava a trabalhar mesmo durante essas pausas, e os impulsos nervosos possibilitavam que os movimentos se propagassem pelo espaço, contribuindo para a retenção de energia.

A inserção de contagem musical exigiu dos atuantes uma administração cuidadosa dos movimentos e das pausas nas poses. Eles precisavam respeitar a contagem e "segurar" os desequilíbrios, acionando a musculatura para manter-se na forma desejada. Além disso, foi necessário administrar a transição de uma forma para outra dentro de um tempo estruturado, sincronizando os movimentos com a contagem musical.

Maria Clara Nardy, atriz participante do trabalho, comentou sobre a percepção do seu corpo durante a prática. Ela relatou ter sentido seu corpo fervente e dilatado, como se sua pele pudesse alcançar os pontos do espaço, resultando em uma sensação de propagação de sua energia e de sua presença no espaço.²⁹

Geraldo Saldanha, ator e iluminador, destacou a importância de conectar as articulações com pontos do espaço para a construção de posturas corporais mais eficazes. Ele observou que essa prática facilitava a visualização dos desenhos do corpo³⁰. Em um diálogo com Maria Clara Nardy, foi ressaltado que, dessa forma, a forma do corpo não é concebida a partir de um sentido, mas sim da espacialidade e dos pontos do corpo.

Além disso, os movimentos realizados em diagonal se mostram como uma ferramentas não apenas de exercício e experimentação, mas também como um plano de composição para o ator-bailarino. Esta abordagem permitiu a exploração de movimentos baseados nos elementos da dança *vogue*, com foco no joelho flexionado e em passos que não modificam a altura do corpo. Essas práticas visavam modificar

²⁹ Caderno pessoal de anotações do Laboratório Fotocênico. Abril de 2022.

³⁰ Caderno pessoal de anotações do Laboratório Fotocênico. Abril de 2022.

a postura corporal e desconfigurar tramas musculares "atrofiadas" no cotidiano do trabalho do ator bailarino.

De acordo com Yoshi Oida³¹, atores em cena são como marionetes manipuladas pelos 'fios' da mente. A concentração constante durante as ações e pausas é essencial, mesmo que essa concentração não seja visível para o público. OIDA destaca que, quando os 'fios' da mente estão bem esticados e invisíveis, a atuação parece convincente e viva, evitando uma representação mecânica.

Por fim, o exercício de articulações foi destacado como uma prática que exige uma ativação muscular latente, devido ao desequilíbrio da base dos dois apoios comuns na vida cotidiana. O movimento circular, ao expandir o diâmetro do círculo pelo espaço, demanda encontrar pontos de equilíbrio do corpo, resultando em uma percepção unificada do corpo, apesar dos sentidos de rotação opostos em cada articulação.

A partir da improvisação na dança *voguing*, pode-se observar que a pose é uma forma de pulsação, atribuída uma atitude muscular atrelada ao ritmo. Dessa forma, a medida que os corpos se sincronizam com o ritmo musical, na transição de uma pose para outra, ocorre uma energia pulsante e explosiva que contrasta com a contenção de forças, transformando a energia estática em energia potencial. Essa transformação ocorre tanto pela tensão das forças opostas, característica da geometrização das poses no vogue, quanto pela energia explosiva que a dança provoca.

³¹ OIDA, Yoshi. **O Ator Invisível**. Tradução Marcelo Gomes. São Paulo: Via Lettera, 2007.

Pose e pulsação: consciência de movimento dilatado, caminhada pelo espaço, e uso do metrônomo

Caminhar pelo espaço segundo uma pose

Descrição metodológica: O exercício proposto consistiu em explorar o ato de caminhar no espaço cênico a partir do conceito de pose, considerando fotografias que retratam momentos congelados de um certo acontecimento real. Essas imagens capturam corpos em diferentes poses, conscientes ou não do ato de serem fotografados. A atividade foi realizada na Sala Preta da UFSJ, onde foi montada uma luz geral e um espaço delimitado de dez metros por dez metros, com uma tela de projeção no centro da sala para exibir as fotografias. O exercício foi fundamentado na ideia de pose como um recorte espaço-temporal, inspirado nas noções de análise de movimento de Eadweard Muybridge, explorando fotografias com diferentes tipos de poses, como pose frontal em *Tecla* (1994) e *Odessa* (1993) de Rineke Dijkstra; e pose sem olhar para a câmera em *Women are Beautiful* (1972) e *Ethan* (1964) de Garry Winogrand.

Figura 46: Garry Winogrand. Série *Women are Beautiful*. 1972.



Fonte: Portal ArtNet

Figura 47: Rineke Dijkstra. *Odessa*. 1993.



Site: Moma Colletion

Figura 48: Garry Winogrand *Ethan*. 1964.



Fonte: Portal ArtNet

Figura 49: Rineke Dijkstra. *Tecla*. 1994.



Site: Moma Colletion

Figura 50: Jayne Fincher. *Princesa Diana*. 1994.



Fonte: Jayne Fincher

Passo 1: Observação das fotografias

Todos os participantes observam minuciosamente as fotografias escolhidas, analisando as características corporais, expressões faciais, posição dos braços, mãos e pernas, assim como as angulações das articulações.

Passo 2: Caminhada livre pelo espaço

Os participantes são instruídos a caminhar pelo espaço disponível, estabelecendo trajetórias livres e notando como seu corpo se dispõe no deslocamento.

Passo 3: Vestir a pose

Ao longo do exercício, os atuantes, sob o comando do condutor, interrompem a caminhada e direcionam o olhar para a tela, que projeta uma fotografia. Em seguida, a partir de um tempo rítmico musical do condutor, os atuantes buscam “vestir” a pose retratada na imagem. A partir disso, retomam a caminhada, experimentando deslocamentos pelo espaço mantendo a forma vestida. Exemplo:

Para e observa a pose projetada na tela	Veste a pose	Congela a pose	Desloca a pose pelo espaço
8 tempos	8 tempos	8 tempos	16 tempos

Passo 4: Entrar e sair das formas posadas

Sob o comando do condutor, os atuantes devem entrar e sair das poses conforme as fotografias são projetadas, passando de uma forma corporal para outra. Isso também a partir da pulsação cantada pelo condutor, demarcando tempo para entrar numa pose, para pausa e para passar para a próxima pose (como no quadro acima).

Desdobramentos: O exercício permitiu aos participantes explorar a metamorfose do corpo, através da imitação das poses projetadas, estudando os ajustes necessários para entrar e sair das mesmas de forma fluida. Este processo assemelha-se à construção da forma e ao ato de crescer durante o tempo de exposição, pois os participantes devem readequar seus músculos, criando novas tensões ou relaxamentos, exigindo rearranjos dos membros e das articulações. Maria Clara Ferrer³² destacou a eficácia de utilizar uma referência fotográfica para entrar na pose, facilitando a assimilação do espaço e transformando o corpo em imagem. Este método de trabalho, ao justapor a imagem à realidade corporal, oferece uma nova perspectiva sobre a construção da forma.

Essa prática enfatiza a justaposição de imagens, pois os participantes alternam entre diferentes poses, experimentando diversas formas corporais e explorando a transformação contínua do corpo.

Além disso, foi sugerida a possibilidade de criar uma divisão entre palco e plateia, permitindo que os espectadores acompanhassem a transição entre o vestir e o desvestir das poses durante a caminhada e os momentos de pausa. Isso ressoa com a ideia de pose como atitude e como intervalo de uma sequência coreográfica, similar à peça *Montage for Three (2009)* de Daniel Linehan, onde a pose se articula como um ponto de pausa dentro de uma série de movimentos.

Dessa forma, o exercício revelou-se uma oportunidade de exploração das estruturas corporais, principalmente ao “vestir” diferentes formas posturais. Essa prática requer uma **readequação muscular**, criando novas tensões ou relaxamentos em certas partes do corpo, e exige **rearranjos dos membros e articulações**. A possibilidade dos espectadores observarem o processo de vestir e desvestir das poses adiciona uma camada de observação crítica, permitindo uma compreensão mais profunda das transições e metamorfoses corporais.

³² Caderno pessoal de anotações do Laboratório Fotocênico. Abril de 2022

Assim, o exercício não só permite a exploração das tensões e relaxamentos necessários para assumir diferentes poses, mas também oferece uma visão sobre o crescimento e a transformação do corpo ao longo de um intervalo de tempo, à medida que os participantes realizam justaposições e transições de imagens corporais.

Figura 51: Ator Mauro Júnior durante o exercício 'Caminhar pelo espaço segundo uma pose'. 2022



Fonte: Arquivo Pessoal

Figura 52: Participantes do Grupo Caixa Preta no exercício 'Caminhar pelo espaço segundo uma pose'. 2022.



Fonte: Arquivo Pessoal

Pose e pulsação

A proposta de exercício *Pose e Pulsação* foi desenvolvida com base nas referências e metodologias observadas no espetáculo *CROWD* (2017) da coreógrafa francesa Gisèle Vienne. Como já dito, a obra se dedica a dilatar poses do corpo, oferecendo diferentes modos de percepção do olhar e colocando uma lente de aumento em micro-movimentos ralentados, exigindo uma musculatura engajada para movimentos técnicos, sensíveis e quase imóveis.

No exercício *Pose e Pulsação*, buscamos explorar essas mesmas qualidades de modulação temporal e de imagem corporal que caracterizam *CROWD*. Esses princípios foram incorporados ao nosso exercício, que se divide em duas fases: uma proposta coreográfica inicial e uma proposta de percepção musical com metrônomo, ambas desenvolvendo a relação entre ritmo, pulsação e expressão corporal.

Primeira fase - Proposta Coreográfica:

Descrição metodológica: Na primeira fase, com disposição frontal de palco-plateia e iluminação formando uma luz geral no palco, os atores escolheram quatro

poses a partir de exercícios anteriores. Em seguida, exploraram maneiras de montar e desmontar essas poses individualmente.

Uma métrica de contagem de um a oito foi projetada na parede, dividida em linhas. Cada linha tinha uma contagem específica para montar e desmontar a pose, inicialmente de forma experimental e individualmente, e depois em coletivo. O objetivo consiste em desenvolver dinâmicas de tempo entre movimentos *staccato* e fluido, trabalhando diferentes qualidades de movimento.

Desdobramentos: O exercício não alcançou seu objetivo inicial devido à falta de experiência dos participantes com rítmica e dança, o que dificultou a sincronização com o andamento e a pulsação solicitada. No entanto, isso destacou a importância de marcar o pulso da pose para explorar os mecanismos corporais necessários para transitar entre poses, transformando poses estáticas em movimento.

Segunda fase: Proposta de percepção musical com metrônomo

Descrição metodológica: Os atuentes caminharam pelo espaço ao som do metrônomo. Inicialmente, o metrônomo foi ajustado para 60 batidas por minuto (bpm), refletindo o ritmo cardíaco normal de um adulto. Os atuentes deviam caminhar conforme esse andamento, buscando um ritmo comum.

Após alguns minutos, o andamento do metrônomo foi alterado, variando de 10 bpm a 180 bpm, com o objetivo de estudar a relação rítmica dos corpos, trabalhando parâmetros como ritmo, pulsação e andamento.

Desdobramentos: Os desdobramentos do exercício revelaram dificuldades iniciais em sincronizar o ritmo dos atuentes com o metrônomo, sendo necessário um foco maior na pulsação do metrônomo para harmonizar os movimentos. Andamentos mais lentos, como 10 bpm, quase na imobilidade, exigiram maior tônus muscular e atenção à composição das poses para evitar esvaziamento de energia. Por outro lado, andamentos mais rápidos, como 180 bpm, trouxeram desafios de coordenação e ajuste rítmico.

A prática ajudou a desenvolver uma consciência matemática e coreográfica nos atuentes, permitindo-lhes administrar e equilibrar seus impulsos internos em relação ao ritmo externo. O uso do metrônomo facilitou a administração do tempo e do ritmo corporal, destacando a importância da pulsação na construção e na transição das poses. Assim, o metrônomo foi fundamental para desenvolver a inteligência cognitivo-musical-cênica dos atuentes.

Maria Clara Ferrer destacou a importância da modulação da intensidade de luz que acompanhou a modulação do andamento musical, fornecendo camadas de dilatação do tempo e dos movimentos, abrindo novas possibilidades de leitura corporal. A prática com o metrônomo foi identificada como uma ferramenta valiosa para o trabalho com poses e *voguing*, ajudando a explorar a relação entre ritmo, pulsação e expressão corporal.

Pose e presença relacional: narrativas e escritas cênicas/dramatúrgicas a partir da pose

Complete a pose

Descrição metodológica: O exercício é uma proposta de palco e plateia, dispostos frontalmente. Os equipamentos utilizados foram refletores do tipo Fresnel, desenhando luz de frente para os atuentes, um tecido branco ao fundo do palco e um projetor de imagens localizado atrás da plateia. O procedimento técnico consistiu em projetar um rosto humano de um retrato fotográfico em uma superfície de tecido branco, pendurada no centro da sala. A altura do tecido foi ajustada de modo que "cortasse" a cabeça dos atuentes, permitindo que o rosto projetado fosse visível acima e o corpo do atuante abaixo.

Este exercício foi desenvolvido com base na observação de que fotografias com poses frontais de caráter identitário permitem aos atuentes refletir sobre a atitude corporal e gestos da figura fotografada. A condução cênica realizada pelo ator David Mambouch em *Singspiele* (2013) serviu como principal referência para este exercício

especialmente no que diz respeito à manipulação do corpo (do tronco para baixo) em relação a um jogo de troca de rostos-máscara.

Outra referência importante foram os retratos do fotógrafo alemão Thomas Ruff, que consistem em imagens de rostos sem muita expressão, com fundo neutro, permitindo uma análise aprofundada das características físicas, sem a interferência de aspectos psicológicas. Em contraste, também foram utilizados retratos de personalidades conhecidas midiaticamente com expressões excêntricas e peculiares, fotografadas por Bob Wolfenson.

Figura 53: Thomas Ruff. Série *Portraits*. 1981-2024.



Fonte: Site Thomas Ruff (<https://www.thomasruff.com/werke/portrats/>)

Figura 54: Bob Wolfenson. *Gisele Bündchen* (2010) e *Caetano Veloso* (1988).



Fonte: Site do autor (<https://www.bobwolfenson.com.br>)

A partir dessas referências, utilizamos dispositivos de improvisação e composição cênica para explorar composição de figuras corporais. O exercício busca não apenas refletir sobre as características físicas dos rostos projetados, mas também investigar a composição corporal que se esconde por trás das pessoas retratadas.

Passo 1: Preparação

- Projeção do rosto de um fotógrafo em um tecido branco, ao fundo do palco.

Observação: a altura do tecido deve ser ajustada de modo a alinhar o rosto projetado com a posição dos atuentes.

Passo 2: Completando a pose

- Um atuante se posiciona diante da projeção para observar de perto as características faciais, como olhar, músculos da boca, da testa, das bochechas, a direção do queixo, além das linhas e ângulos do rosto.
- Os atuentes são instruídos a não elaborar psicologicamente a identidade da pessoa retratada, sem a intenção de contar uma história ou criar uma dramática.
- O atuante se posiciona atrás da projeção, adotado uma pose corporal que complemente as características físicas do rosto projetado, anulando sua própria identidade para espaço para a subjetividade de figura projetada.

Primeira variação:

Instruir os atuentes a buscar pequenos gestos corporais possíveis de serem executados do pescoço para baixo, como acenar, vestir ou despir uma peça de roupa, bater palmas, entre outros.

Figura 55: Atuantes em exercício “Complete a pose – variação I”. 2022.



Fonte: Arquivo pessoal

Segunda variação:

Com base na reorganização corporal obtida em diálogo com o rosto projetado, os atuantes devem buscar a voz da figura formada. Este processo envolve desde a emissão de pequenos sons até a improvisação de texto, explorando timbres, tonalidades, volumes, pesos e cadências de fala.

Terceira variação:

O espectador, assumindo o papel de diretor, posiciona-se de frente para o atuante que completa a pose. Ele instrui o rearranjo do corpo do atuante com o objetivo de explorar maneiras de aglutinar ao rosto projetado, buscando uma totalidade que resulte na forma mais adequada de completar a figura.

Figura 56: Atuantes em exercício “Complete a pose – variação III”. 2022.



Fonte 2: Arquivo Pessoal

Desdobramentos: Durante o exercício, observou-se que esculpir uma posição corporal a partir de um retrato exigiu flexibilidade criativa e muscular dos atuantes. Pois, assim como o ator, na peça *Singspiele*, revela uma similaridade no uso sutil de adereços pelo ator para criar uma galeria de retratos em movimento, no exercício cada rosto-máscara desencadeava um gesto e uma postura no corpo do atuante. O retrato fotográfico de um rosto pode sugerir e reconstituir a arquitetura postural, permitindo **imaginar a totalidade do corpo a partir de um fragmento.**

Nas variações 1 e 2, o ator precisa assimilar o rosto projetado e se imaginar de frente para conceber a figura, improvisando pequenos gestos e/ou buscar a voz da figura. Trata-se de um exercício de encenação que pode levar à construção de um personagem, tendo como estímulo a fotografia de um rosto. Cabe ao ator exercitar a imaginação e usar sua consciência corporal para se ver de fora e oferecer ao espectador uma figura completa e integrada. Já na variação 3, o espectador assume um papel ativo. Seu olhar alterna entre o rosto da fotografia e o corpo do atuante, e o que chama atenção ao seu olhar é a combinação dos dois. Outros detalhes conduzem o espectador a buscar uma integração completa entre a pose e o rosto.

Vestindo a pose

O exercício tem como primeira referência fotográfica os trabalhos de metapose da fotógrafa estadunidense Cindy Sherman, que utiliza vestimentas, acessórios e maquiagens como máscara para se metamorfosear em diferentes personas. A segunda referência fotográfica é a série *Miss Fotojapón* (1998-2022) do fotógrafo Juan Pablo Echeverri³³, caracterizada por transformações corporais em autorretratos a partir de *looks* variados.

Figura 57: Cindy Sherman. *Untitled n.468*. 2008.



Fonte: Site The broad

³³ Juan Pablo Echeverri (1978-2022) foi um importante artista visual colombiano, conhecido pelos seus autorretratos. A obra *Miss fotojapón* consiste em mais de 8.000 fotografias de si mesmo em formato de passaporte tiradas diariamente entre 1998 e 2022. Ver mais em: <https://www.juanpabloecheverri.com/work/missfotojapon>.

Figura 58: Juan Pablo Echeverri. *Miss fotojapón*. 1998-2022.



Fonte: Site do artista (<https://www.juanpabloecheverri.com/>)

Inspirados por poéticas fotográficas que exploram a reinvenção de poses como elemento estruturante, tanto Cindy Sherman quanto Juan Pablo Echeverri realizam metamorfoses de si mesmos em suas criações artísticas. Juan Pablo, fotógrafo e performer, na série *Miss fotojapón* incorpora características observadas em outras pessoas em sua própria aparência. Ele se veste de *looks* que vê e que o impulsionam a mudar seu próprio 'eu', aproximando-se do estado 'outro'. A metamorfose de seu corpo e sua figura social ocorre através da construção de poses. Dessa maneira, a (re)(de)formação nos corpos em outras posturas, códigos e sentidos permite olhar para a pose como disparadora de criação.

De modo geral, o exercício é uma proposta de atuação e composição do espaço, com uma relação bi-frontal entre palco e plateia. Ele será detalhado em dois experimentos, cada um incorporando um dispositivo de criação específico.

Experimento 1: O exercício consiste em utilizar peças de roupas, acessórios de indumentária como uma máscara, com o intuito de induzir poses. O atuante deve escolher de um a três elementos dispostos previamente no espaço e vestir-se deles. Em seguida, posicionar-se no espaço cênico e, a partir da relação com a peça escolhida, metamorfosear-se em uma imagem, compondo uma pose. A partir dessa pose, o atuante deve manter-se imóvel para observação e leitura da plateia.

Imperativos ou perguntas são lançadas ao atuante, com o objetivo de estimular percepções para a pose formada, como:

“Sustente a pose!”

“Que musculatura é necessária engajar para essa forma?”

“Como este corpo em pose respira?”

“Para onde olha?”

“Como está a língua na boca? E os músculos dos lábios?”

“Os músculos dos dedos do pé estão tensionados ou não?”

“O que esse corpo quer dizer?”

“Qual o próximo movimento desse corpo? Para onde deseja ir?”

Depois solicitei ao ator que improvisasse uma voz para preencher aquela forma postural, sem a intenção de psicologizar um possível personagem ou contar uma história narrativa. O objetivo era realizar uma investigação vocal nesse corpo extracotidiano, explorando timbre, altura e volume.

Experimento 2: O segundo experimento explora a relação entre ator, espectador e improvisação dramatúrgica, utilizando a pose como mote de criação. Este experimento consiste na interação entre um espectador-narrador, situado na plateia, e o atuante em cena.

O espectador, com uma fotografia em mãos, observa a figura em pose por algum tempo. Ele então faz uma narração detalhada do que vê na fotografia, considerando as características físicas, plásticas e psicológicas da figura, como em um retrato falado. O atuante, em cena com diversas peças de roupas e acessórios de

indumentária à disposição, recebe esta descrição escolhe dois ou três elementos para colocar-se em pose.

Após a escolha dos elementos e a definição de sua posição em cena (levando em consideração o retrato falado, a orientação de frente ou de perfil, a proximidade ou distância da plateia), o espectador-narrador recebe uma nova tarefa. Ele deve agora improvisar a continuidade deste retrato falado, estabelecendo uma relação de simbiose e troca verbal mútua com o atuante no espaço.

O atuante, em posição estática, deve perceber como esta interação verbal afeta seu corpo, buscando sustentar a pose enquanto a preenche com outras camadas como resposta do que está sendo colocado no espaço.

Desdobramentos: A primeira observação do exercício é que ele revela que o ato de se vestir em cena, com a intenção de adotar uma, já é uma atitude cênica por si só. Observamos a afetação epidérmica do atuante e acompanhamos a metamorfose de seu corpo. A experimentação corporal e a preparação antes de congelar em pose envolvem torções, expansões e contenções das articulações, membros e troncos. Esta observação detalhada permite assistir à decupagem do corpo na concepção da pose, evidenciando o atuante “entrando na fôrma”.

No primeiro experimento, o ator Geraldo Saldanha, ao se colocar no espaço onde estavam dispostas as peças de vestuário, demonstrou uma forte relação cênica ao se vestir. A metamorfose começou na observação e escolha das peças, considerando cor, textura e maleabilidade. Com base nos comentários dos espectadores-pesquisadores, concluímos que nem todos os elementos escolhidos se integraram ao corpo do ator, havendo certa dissociação entre as peças e a pose forjada. Essa dissociação pode ter ocorrido devido à ausência de uma referência visual anterior, como utilizada no segundo experimento.

Contudo, os imperativos e perguntas lançadas ao atuante durante o tempo de exposição da pose surtiram efeitos pertinentes no corpo. Segundo Geraldo

Saldanha³⁴, apesar de sua intenção de se manter parado na posição escolhida, ele começou a perceber todo o seu corpo em movimento. Experimentou formigamento em algumas regiões e tensões na cintura devido à postura. Quando questionado sobre como aquele corpo em pose respirava, ele notou que sua respiração se tornava mais ofegante, indicando cansaço e quase cedendo ao desequilíbrio. No entanto, essa consciência da respiração o levou a querer controlá-la e a buscar se adequar novamente àquela postura.

A experiência de Geraldo Saldanha sublinha a pose como uma forma de contenção de energia, onde a aparente imobilidade é, na verdade, sustentada por fluxos internos e vibratórios. Esta análise aponta para a importância de considerar os aspectos internos e vibratórios da pose, reconhecendo-a como uma atividade que envolve tanto a contenção quanto a dinâmica interna do corpo.

No segundo experimento, o exercício trouxe uma consciência de máscara corporal e das possíveis transformações posturais, permitindo a percepção de sutilezas de micro-movimentos e também de contenção de fluxos externos. A atriz Maria Clara Nardy escolheu dois elementos de indumentária, a partir da narração de Gyan Delah que, por sua vez, descrevia a obra *Untitled n.468* (ver na descrição metodológica deste exercício) de Cindy Sherman. Observamos uma transformação significativa da atriz, e o exercício demonstrou ser um forte indutor de dramaturgia e criação de personagem. A atriz Maria Clara Nardy³⁵ relatou que, ao ouvir que a figura da foto tinha ombros contraídos e segurava suas mãos com força, ela se posicionou de uma maneira que causou dor na ponta do pé, visão embaçada e tensão na boca. Esse desconforto gerou um grande calor interno. Após alguns minutos, ainda estática, sua intenção era soltar tudo ou gritar, mas ela precisava conter todo o corpo na pose.

A necessidade de "conter o corpo todo na pose" mencionada por Nardy revela a complexidade de sustentar uma postura estática enquanto se lida com o desconforto e a tensão interna. Esta contenção não é apenas física, mas também psicológica,

³⁴ Caderno pessoal de anotações do Laboratório Fotocênico. Junho de 2022

³⁵ Caderno pessoal de anotações do Laboratório Fotocênico. Junho de 2022

exigindo que o ator mantenha a forma externa da pose enquanto administra os fluxos internos de energia e emoção. Conter esses fluxos, sem ceder à tentação de aliviar a tensão através do movimento ou do som, exige controle físico-muscular e uma consciência mais atenta do corpo.

O segundo experimento pode ser articulado com o exercício *Caminhar pelo espaço segundo uma pose*, em que, após a construção da figura em pose, o atuante experimenta modos de deslocamento pelo espaço e ações concretas.

Improvisação a partir da pose

“O osso é o subtexto, tá por trás; a pele é o texto, o que é dito” (Vianna, Klauss)

Este exercício tem como objetivo investigar a relação entre atuação, presença e espaço, explorando caminhos de movimento e presença cênica desde a entrada no espaço de cena até o estabelecimento da primeira relação com o público. Para isso, foi planejada uma atividade preparatória para entender como preencher uma forma de posicionamento em cena e qual postura de endereçamento cria conexões entre a cena e o espectador.

Este estudo relaciona-se com os parâmetros utilizados para categorizar os tipos de poses fotográficas, como técnicas de enquadramento, direção do corpo e do olhar em relação à câmera, e suas finalidades, sejam elas artísticas, sociais ou jornalísticas.

A preparação ou aquecimento para estar presente, consiste em experimentações de saídas e entradas em cena. O atuante deve escolher uma forma de entrar e um ponto para parar, pois a maneira como se posiciona no espaço configura uma postura de endereçamento e influencia na direção do olhar do espectador. A sequência de ações consiste em:

1. Entrar na sala;
2. Estabelecer um lugar para se posicionar;
3. Pôr-se em cena e se endereçar ao público;
4. Olhar para público;
5. Perceber o que preenche os espaços-entre;
6. Sair da sala.

Durante as etapas 4 e 5, algumas perguntas são lançadas, como:

O que é ocupar uma forma?

Como estabelecer canais de presença com o espectador?

O que este corpo parado em cena quer dizer?

O que ele recebe?

Como a respiração é afetada por esta relação estabelecida?

Que micro-movimentos são voluntários e involuntários?

***Como a forma te faz perceber o público?*³⁶**

As experimentações revelam um processo de osmose, pois uma escuta ativa pressupõe uma ação passiva, permitindo ao atuante receber, ressoar e reagir às mudanças no espaço interno e externo. A convocação e doação da musculatura, o estabelecimento de interlocutores e a percepção de si em cena são princípios permeados nesta prática.

Outro ponto a se considerar é o silêncio sonoro que é solicitado. Ele é também um componente fundamental, servindo como aquecimento, concentração e expansão da percepção sensorial. Assim, um corpo cooperante ao silêncio contribui para uma pausa dinâmica, produzindo uma presença que nasce da escuta do corpo.

³⁶ Caderno pessoal de anotações do Laboratório Focênico. Junho de 2022

Renato Ferracine (2017), em seu artigo *A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas*, define a presença como uma força percebida na relação entre os corpos envolvidos na intensidade e potência do ato cênico, ao invés de um objeto ou atributo localizável. Ele enfatiza que a presença cênica é construída em rede, sendo um pensamento ativo da composição e da experiência, necessariamente coletivo e heterogêneo.

Em consonância ao pensamento de Ferracine, Eleonora Fabião (2010), em seu artigo *Corpo Cênico, Estado Cênico*, complementa essa visão ao discutir o corpo cênico que experimenta e potencializa o espaço e o tempo. Ela introduz a ideia de “presente do presente” (FABIÃO, 2010, p.322), onde a presença dos atuantes é determinada pela capacidade de conhecer e habitar esse presente dobrado, o que nos remete à concepção de Walter Benjamin sobre a pose como um ato de crescer dentro do instante, estando em estado de exposição.

Dessa forma, o exercício preparatório integra princípios de engajamento muscular, percepção sensorial e a construção de uma rede de relações dinâmicas e vibrantes que sustentam a forma cênica.

Observação: uma variação possível é a inserção de um marcador de pulso, como um metrônomo, para estabelecer uma métrica rítmica para cada atividade do atuante. Isso requer que o atuante administre corporalmente o andamento e a duração das tarefas.

No contexto do laboratório realizado na TUSP, em novembro de 2022, utilizei um metrônomo com andamento extremamente lento, de 20 batimentos por minuto. Essa escolha provocou uma dilatação do tempo e dos corpos em cena, resultando no alargamento do tempo de exposição, o que possibilitou uma maior percepção dos canais de presença criados (ou falta deles).

Após a atividade preparatória descrita anteriormente, segue-se o exercício *Improvisação a partir da pose*. Este exercício é uma variação do *Vestindo a pose – Experimento 2*, com a improvisação narrativa originando-se da relação do atuante com o espaço, e não de uma fotografia. Realizado com uma relação bi-frontal entre palco

e plateia, os atuentes assumem diferentes pontos de vista e perspectivas na improvisação para construir uma espécie de sequência fotográfica narrativa.

No Experimento 1, um atuante fora de cena recebe a instrução de entrar no espaço, escolher um local para **pôr-se em cena**, e adotar uma forma estática, condensando sua presença cênica e a postura inicial de endereçamento. Ele deve se permitir ser afetado pela relação entre a articulação do corpo, o espaço e o público. Outro atuante, localizado na plateia, observa o atuante em cena e constrói uma narração do que vê, como se descrevesse uma fotografia, podendo ficcionalizar uma figura imaginária e suas características físicas, emocionais e psicológicas. Esta narração provoca micro-movimentos no atuante, que deve perceber como sua pose se modifica com o tempo e como ela é apresentada ao público.

No Experimento 2, o narrador é colocado sentado em cena, com o público à sua frente, de frente para uma cadeira vazia que será ocupada pelo atuante. O atuante entra em cena, cumpre com as mesmas indicações de perceber o espaço e se senta de frente para o narrador, trazendo seu corpo em pose para o jogo. O narrador observa a presença do atuante, estabelecendo uma relação de afetação mútua e improvisa uma narração daquilo que vê.

No Experimento 3, o narrador é colocado ao fundo do palco, de modo a assistir também ao público. O atuante, ao entrar no espaço cênico, se coloca entre o narrador e a plateia, escolhendo a distância e a posição do corpo para endereçar tanto ao narrador quanto ao público. A partir desta configuração espacial, o narrador observa a pose inicial do atuante e inicia sua improvisação textual, recebendo também interferências dos espectadores.

Desdobramentos: O exercício trabalha o estado de presença, exigindo que o atuante doe uma forma inicial a partir da consciência de ser assistido e se metamorfoseie a partir de estímulos narrativos e descritivos. As alterações musculares nos atuentes e nos narradores tornam-se perceptíveis por uma afetação porosa, onde a narração vai preenchendo os corpos. O texto improvisado a partir desta relação e dos estímulos que a pose oferece cria canais de ar, resultando em um excesso de percepção do presente, pois os acontecimentos são gradativos e acumulativos. O

atuante adota uma atitude de estar em pose, predisposto a sair dela e modificar seu corpo conforme os estímulos dados pelo narrador.

Segundo reflexões dos participantes envolvidos no laboratório, pode ser observada uma evolução positiva do Experimento 1 ao Experimento 3 no que concerne ao posicionamento entre narrador e atuante. No primeiro experimento, o ponto de vista do narrador, localizado na plateia, oferece uma visão chapada e frontal. No segundo experimento, a aproximação entre os dois é menor, criando uma relação mais íntima e detalhada, embora com o risco de não ser compartilhada com o espaço ao redor e com os espectadores. No terceiro experimento, com o narrador ao fundo do palco, há uma tridimensionalidade no ponto de vista, sendo afetado tanto pelo atuante à sua frente quanto pelas respostas do público. Analogamente, o atuante, situado entre o narrador e o público, precisa expandir sua presença e seus pontos de endereçamento, construindo uma pose a partir de outra.

Este exercício trabalha com a ideia do "vir a ser", a suspensão de uma pose, e o que pode emergir posteriormente. É uma proposta de metamorfose na relação mútua e de como os músculos se engajam, exigindo qualidade de escuta e porosidade dos corpos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante minhas primeiras aulas no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, a professora e orientadora Maria Clara Ferrer destacou a possibilidade do fazer artístico ser considerado um processo de pesquisa científica. No contexto das artes cênicas, especialmente na criação artística, ao contrário de experimentos físico-químicos, enfrenta-se o desafio de formular experimentos e avaliar resultados de maneira precisa e quantitativa. Pesquisar artisticamente envolve lidar com regras desconhecidas ou movediças. Assim, discutimos extensivamente como, por que e para que se concebe uma pesquisa científica em artes? Ao longo desse processo, a indagação persistente e reverberante é: no que pesquisar é criar e no que criar é pesquisar?

As experimentações dessa pesquisa ocorreram em laboratórios dedicados à investigação de linguagem, ferramentas e dispositivos de composição cênica. O objetivo foi realizar uma pesquisa básica, em vez de que criar espetáculos ou outros produtos artísticos. A atenção à artesanaria, especialmente do ator, foi a principal metodologia para a pesquisa, análise e reflexão. Este processo realizou-se na aventura do 'pensar-fazer' ao 'fazer-pensar' para a produção do conhecimento.

O processo de pesquisa, de criação e de vivência no mestrado foi um processo de formação acadêmica, pessoal, profissional e, especialmente, artística. Esta pesquisa de caráter interdisciplinar, exigiu uma postura diferente do habitual no fazer acadêmico/artístico. A sistematização de pensamentos, leituras teóricas, reflexões, conhecimentos e de descobertas a partir da prática solicitou atenção e rigidez na estruturação das etapas das experimentações envolvidas. Além disso, houve momentos de desestabilização dos modos de percepção, requerendo novas formas e agenciamentos. Entendendo o processo não como produtor de conhecimento, mas como sendo, em si, conhecimento.

Iniciei esta pesquisa com o desejo de buscar ferramentas para trabalhar a presença do ator em cena. Desde o primeiro estágio, em contato com o *Projeto Fotocênico*, a pesquisa tomou como escopo a pose. De um objeto de fascínio fotográfico, passei a encará-la como mote de treinamento corporal, especialmente quando relacionada à dança *voguing*. Atualmente, após este percurso, enxergo a pose como uma atitude cênica e uma tecnologia do trabalho do ator.

A defesa de que a pose é uma atitude cênica é um desejo de apropriar esse termo como um conceito técnico dentro do teatro, não limitado ao universo da fotografia, mas também como uma tecnologia no trabalho do ator. No primeiro capítulo, observa-se que, com o surgimento do elemento humano na fotografia, esta passa a ser preenchida com elementos cênicos, ganhando expressão e narrativa e deixando de ter uma força meramente objetiva. Isso possibilita três modos de ver a pose: como suspensão do movimento, ligada à síntese e à construção da forma durante o tempo de exposição; como recorte espaço-temporal, no intervalo entre

movimentos anterior e posterior; e como cascata nos estudos de cronofotografia, onde a justaposição de imagens serve para a análise do movimento.

No segundo capítulo, são construídas possibilidades de ver a pose em espetáculos cênicos a partir de parâmetros e pontos de vista da pose. Essas categorias incluem a pose como estímulo de composição visual, como atitude, como intervalo de uma sequência coreográfica, como máscara e metamorfose corporal, e como suspensão do corpo em movimento ralentado. Essas categorias foram utilizadas como dispositivos de treinamento e composição cênica. No terceiro capítulo, são exemplificadas possibilidades em exercícios de aquecimento, relação espacial, presença cênica e improvisação dramatúrgica.

Em suma, algumas aproximações do estudo da pose como atitude cênica incluem sua relação com o ato de observar e ser observado (ver e ser visto), estabelecendo uma atitude diante do outro e do espaço. Outra aproximação é que a resposta do corpo produz um novo corpo, uma nova musculatura, tornando a pose uma ferramenta de treinamento muscular, envolvendo a suspensão e congelamento dos músculos, resultante da soma de vetores congelados, que são intenções expressivas que geram a forma da pose.

Ao longo das práticas laboratoriais, compreendi que apenas replicar ou desdobrar uma pose em exercícios não é suficiente para trabalhar a pose na cena. É necessário desvendar o que preenche a pose e os fluxos internos que a sustentam e propagam pelo espaço. Outro aspecto necessário na continuidade desta pesquisa é o estudo da relação entre pose e luz, buscando aproximações entre fotogenia e presença cênica. Assim como a escrita da luz concebe uma fotografia, a forma de se colocar sob a luz cênica concebe uma imagem de leitura na encenação.

Finalizo esta etapa da pesquisa com a vontade de desenvolver uma pesquisa aplicada na criação de trabalho cênico, pois as hipóteses, perguntas e dúvidas ainda permanecer. Sinto que levantei uma cadeia de possibilidades para o trabalho com a pose que agora preciso colocar em cena.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMELIA, Jones. The 'Eternal Return': Self-Portrait photography as a Technology of Embodiment. **Signs:Journal of Women in Culture and Society**, Universidade de Chicago, vol. 27, n. 4, p. 947-978, 2002. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/full/10.1086/339641>. Acesso em 11 de fev. de 2023.

ARVANITIDOU, Z. Fashion, Dressing and Identities in Voguing Subculture. **Journal of International Co-operation and Development**, Taiwan, v. 2, n.1, 2019. Disponível em: <https://www.richtmann.org/journal/index.php/jicd/article/view/10637> . Acesso em: 15 jan 2023.

BARBA, Eugênio. **A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral**. Tradução de Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

BARROCAS, Antônio. **Sais de sangue - o corpo fotografado: teoria e prática da fotografia em Portugal (1839-1930)**. (Tese de Doutorado), Lisboa, Universidade de Lisboa, 2014.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara - Nota sobre a fotografia**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira 1984.

BASTOS, Maria Teresa Ferreira. **Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico**. 244f. Tese (Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

BECQUER, M., GATTI, J. Elements of Vogue. *Third Text*, v.5, n.16, p. 65-81, 1991.

BENJAMIN, Walter. Pequena história da fotografia. In: **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BORGES, CRISTIAN. A representação do movimento e o duplo estatuto do corpo. **Revista Visuais**, v. 7, p. 9-31, 2021.

_____. Da pose fotográfica à passagem cinematográfica: fundamentos da imagem fotossensível. **Significação: revista de cultura audiovisual**, v. 35, p. 153-167, 2011.

COSTA, Thiago. **Do forjado ao espontâneo: a pose no retrato fotográfico contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, p. 120. 2018

COSTA, Thiago. **Do forjado ao espontâneo: a pose no retrato fotográfico contemporâneo**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Programa de Pós-

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos**, Univali Santa Catarina, v.10, n. 3, p. 321-326, 2010. Disponível em: <<https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>> Acesso em 20 de maio de 2024.

FABRIS, Annateresa. **Fotografia: uso e funções no século XIX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

_____. **Identidades virtuais: uma leitura do retrato fotográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

FERRACINE, Renato; FEITOSA, Charles. A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas. **Revistas OuvirOUver**, v.13, p. 106-118, 2017. Disponível em: <<https://doi.org/10.14393/OUV20-v13n1a2017-8>> Acesso em 02 de Setembro de 2023.

FONTCUBERTA, J. **A câmera de Pandora: a fotografia depois da fotografia**. São Paulo: Editora Gustavo Gili, 2010.

FULYA, Ertem. The pose in early portrait photography: Questioning attempts to appropriate the past. **Imagem e Narrativa: Revista online da narrativa visual**, v. 7 n.1. 2006. Disponível em <http://www.imageandnarrative.be/inarchive/index.htm>. Acesso 14 de ago. de 2022.

GABARDO JUNIOR, J. M.; MARTINS DOS REIS, L.; DE PAULA FEDALTO, A. V. BNCC, vogueing, gênero e sexualidade: reflexões a partir de uma experiência na formação docente em dança no estágio supervisionado. **Cena**, v. 22, n. 38, p. 01–10, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/125178>. Acesso em: 16 jan. 2023.

GUSMÃO, Roney. Por uma nova textualidade performativa: vogueing como lugar de memória. **Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto**, v. 43, p. 85-105, 2022.

HIRSON, Raquel Scotti. **Alphonsus de Guimaraens: reconstruções da memória e recriações no corpo**. Tese (Doutorado) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 175 p., 2012.

LECOQ, Jacques. **Le théâtre du geste: mimes et acteurs**. Paris: Bordas, 1987

LECOQ, Jacques. **O corpo poético: uma pedagogia da criação teatral**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

LEPECKI, André. **Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): ‘Still acts’ em The last performance de Jérôme Bel**. (Trad.) Thereza Rocha. In: Lições de Dança 5. Rio de Janeiro: UniverCidade Ed., 2005.

LINS, Alene. Tempo de Posar: as transformações históricas da pose na fotografia. 2015. **I RECOM - Comunicação e Processos Históricos no GT Crítica de Mídia e Memória**, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2015.

LINS, Alene; Tempo de Posar: as transformações históricas da pose na fotografia. 2015. **I RECOM - Comunicação e Processos Históricos no GT Crítica de Mídia e Memória**, Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, 2015.

Lins, Alene; Oliveira, M.; Santos, L. A.. A dinâmica social da pose. **Revista Portuguesa de Comunicação e História**, v. 2, p. 28-45, 2018.

Lins, Alene; Oliveira, M.; Santos, L. A.. Figurações de corpo no espontâneo da fotojornalismo digital: a não-pose e a desfiguração. **Comunicação e sociedade**, v. 32, p. 399-417, 2017.

LIRA, B. "SEM TÍTULO": a propósito da pose na fotografia de Diane Arbus. **Revista de ciências sociais - Política e Trabalho**, [S. l.], v. 12, p. 186–190, 1996. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/view/6392>. Acesso em: 05 abril. 2021.

MACHADO, Arlindo. **A ilusão especular - introdução à fotografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984

MIRANDA, Helena. **Jeff Wall: Fotografias à escala humana**. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa, p. 86. 2011.

NEVES, Neide. **Klauss Vianna - estudos para uma dramaturgia corporal**. São Paulo: Cortez, 2008.

Paris Is Burning. Dir. Jennie Livingston. DVD. Miramax, 1990

PERUZZO, Patrícia. A função social, cultural e artística da imagem fotográfica. **Reflexão e Ação**, v. 23, n. 1, p. 303-321, 16 jun. 2015.

POSE. Direção: Ryan Murphy. Estados Unidos: FOX, 2018.

RATHBONE, Belinda. **Walker Evans**. Boston: Houghton Mifflin, 1995.

REIS FILHO, O.; MORAIS, I. A encenação na fotografia - montando cenas e contando histórias. **GALÁXIA: SÃO PAULO**, v. n.40, p.85-100, 2019. Disponível em <https://revistas.pucsp.br/index.php/galaxia/article/view/36601>. Acesso em 10 de ago. de 2022.

ROUILLÉ, André. **A Fotografia: entre documento e arte contemporânea**. Tradução Constancia Egrejas. São Paulo: Editora SENAC, 2009.

ROWAN, D.; LONG, D. D.; JOHNSON, D. Identity and Self-Presentation in the House/Ball Culture: A Primer for Social Workers. **Journal of Gay & Lesbian Social Services**, v. 25, n. 2, p. 178-196, 2013

SANTOS, Juliana R. M. dos. Quando técnica transborda em poesia: Tadashi Suzuki e suas disciplinas de atuação. Dissertação de Mestrado, USP/Escola de comunicação e Artes, 2009. SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e Artes Cênicas: Princípios e Aplicações**. Campinas, SP: Papirus, 2012.

SUSMAN, Tara. The Vogue of Life: Fashion Culture, Identity, and the Dance of Survival in the Gay Balls. **DisClosure: A Journal of Social Theory**, v.9, n.15, p. 117-141, 2000. Disponível em: <https://uknowledge.uky.edu/disclosure/vol9/iss1/15/>. Acesso em: 05 jan. 2023

Trench, Carolyn. **Performativity's moment: Vogue, queer vídeo production, and theoretical discourse**. Dissertação de Mestrado, Universidade de Pennsylvania, 2014. Disponível em: https://repository-upenn.edu.translate.google/dissertations/AAI3634191/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pt&_x_tr_hl=pt-BR&_x_tr_pto=wapp.

VIANNA, Klauss. **A dança**. 3 ed. São Paulo: Summus, 2005