

AS NOÇÕES DE DANÇA DE ANDRÉ
LEPECKI EM CENA EXPANDIDA NO
PORTRAIT FOTOGRAFICO – POSE E
PARAGEM DO NEGRO E LGBT DO
FUNK CARIOCA // *NOCIONES DE
DANZA DE ANDRÉ LEPECKI EN ESCENA
EXPANDIDA EM EL PORTRAIT
FOTOGRAFICO – POSE Y PARADA DEL
NEGRO Y LGBT DEL FUNK CARIOCA*

Rodolfo Paulo¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil

Resumo: As noções de *plano de composição* de André Lepecki são apropriadas para criar uma reflexão a cerca da criação artística e autoral de *portraits* fotográficos. O artifício da pose e da paragem ajuda a refletir sobre a composição de uma coreografia expandida, fora do campo da dança, para criar retratos de um grupo de seis rapazes, negros e LGBT que dançam funk. Com o *plano de composição* torna-se possível refletir sobre as políticas de movimento que permeiam a relação modelo-fotógrafo no gênero *portrait*.

Palavras-chave: fotografia, funk, coreografia, plano de composição, LGBT.

Resumen: Las nociones de plan de composición de André Lepecki son apropiadas para crear una reflexión a cerca de la creación artística y autoral de *portraits* fotográficos. El artifício de la pose y de la parada ayudan a reflexionar sobre la composición de una coreografía expandida, fuera del campo de la danza, para crear cuadros de un grupo de seis personas, negras y LGBT que bailan funk. Con el *plan de composición* se hace posible reflexionar sobre las

¹ Rodolfo R. Viana de Paulo é artista-pesquisador mestrando do PPGAC/UFRJ. Integra o grupo de pesquisa *Fotografia Imagem e Pensamento* (ECO/UFRJ). É docente na Escola de Comunicação e Design do Instituto Infnet. Atua com interesse em arte, corpo, imagem e cultura popular.

políticas de movimento que permeiam la relación modelo-fotógrafo en el género *portrait*.

Palabras clave: fotografia, funk, plan de composición, coreografía, LGBT.

*

O gênero musical funk tem suas especificidades de ritmo, composição e letra. Nos dias atuais, é notada forte visibilidade da pessoa negra e LGBT neste universo. Seu corpo e sua expressão expõem problemáticas específicas revelando conteúdos sócio-políticos. Dentro desta marginalização vemos uma voz que se expande, um tipo de movimento característico deste lugar de fala que apresenta um corpo falante que revela seu ethos.

Contudo, uma experimentação artística em curso desde o ano de 2015 reúne uma série de ensaios, unindo assim, *performance art* e fotografia, a fim de discutir e problematizar a criação de imagem de culturas subalternizadas como o funk. A partir do universo de seis rapazes negros e LGBT que estão imersos na cultura visual do funk da cidade do Rio de Janeiro, onde tanto é produzida uma etnografia quanto um trabalho artístico autoral, a pesquisa em arte debate um ponto nevrálgico do gênero *portrait* – a relação modelo-fotógrafo, e seu tema central e secular, a *pose*. Nesta ideia de artista-pesquisador, permeiam inquietações tanto em sentido acadêmico como artístico, permitindo-nos pensar sobre linguagens em campo expandido tornando o trabalho autorreflexivo.

Nesse sentido, quem determina como estar diante da câmera? Como dar a ver a imagem do outro, sendo este herdeiro de estigmas sociais? Como fazer encontrar os binômios negro/LGBT, imagem/funk e modelo-fotógrafo? Esta experimentação visa perturbar o lugar de autoridade da figura do fotógrafo na captura de imagens. Deste modo, o corpo do artista entra em confronto em mútua reciprocidade com o modelo, onde os artifícios da pose, da paragem, o rosto, a indumentária, o estúdio, o território, o aparato fotográfico sejam

compostos a partir da criação coletiva dos enunciados performativos que darão origem as imagens.

Esta experimentação² visa perturbar o lugar de autoridade da figura do fotografo no ato da captura de imagens a partir da noção de chão e de coreografia de André Lepecki (2003; 2005; 2011; 2012), teórico da dança. Assim sendo, uma série de ações e estudos já vem sendo realizada desde o ano de 2015.

Em linhas gerais, será preciso tecer relações entre três pontos fundamentais: coreografia, conseqüentemente a dança, assim como o *portrait* fotográfico, com o seu artifício da pose e, por fim, como estes elementos se conjugam no plano de composição do teórico em questão.

A Coreografia e o *Portrait*

O que advogo é que tanto o *portrait* como a dança podem ser debatidos para além do movimento cinético de sua composição, mas de forma política e estratégica. É nesse sentido que proponho um enfrentamento aos embates na captura de imagens quando o tema é o corpo da pessoa negra e LGBT, é o assumir que corpo é uma arena de disputa ao longo da história.

Busco, assim, entender meu lugar também neste desejo artístico que é pensar e encontrar a imagem de outrem. Mais precisamente, na produção de uma relação que escolho resolvê-la em coreografia. Tal como propõe Lepecki (2011), quando expõe que coreografia em noção expandida pode acionar a pluralidade social, política, econômica, linguística e estética de um fenômeno. Aspectos que em minha prática autoral não desejo que passe despercebido. Assim explica o autor:

² Disponível em: <https://youtu.be/tLVVjQ82OzM> Acessado em: 09/11/2017. Pesquisa de linguagem entre a fotografia e a performance desenvolvida paralelamente a uma pesquisa em nível de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (ECO/UFRJ).

(...) coreografia não deve ser simplesmente identificada com o 'estético' e colocada em oposição à categoria do 'político' da qual seria uma metáfora ou imagem predeterminada. [...] O que chamo de 'coreografia' não é simplesmente um modo de pensar a ordem social: é também uma via para se pensar a relação estético-política (Hewitt *apud* Lepecki, 2005, p. ii) (...) É importante frisar o ímpeto não metafórico. Coreografia não deve ser entendida como imagem, alegoria ou metáfora da política e do social. Ela é, antes de tudo, a matéria primeira, o conceito, que nomeia a **matriz expressiva da função política** – função essa que Hewitt (2005, p. 11) define como **"a disposição e a manipulação de corpos uns em relação aos outros"** [Grifos meus] (LEPECKI, 2011, p. 46).

A outra definição se apresenta quando Lepecki (2011, p. 46) nos faz compreender que uma das formas empíricas como a coreografia é posta em prática é dançando-a. Levando em conta o que está em pauta junto aos seis rapazes interlocutores da pesquisa. Sendo os marcadores sociais, tais como: raça, gênero e classe, que constituem o que Lepecki (2011) chama de linhas de força em dança, levam-me a pensar que há uma disposição distinta para pensar coreografia, e aplicá-la, no caso, à pose no *portrait*

Nesse sentido, por que não pensar que a pose, no gênero *portrait*, em fotografia, é também uma resultante desse processo? Seria possível praticá-la com permeabilidade em que essas linhas de forças possam produzi-las? Conduzir esses deslocamentos teóricos do campo da dança à construção de pose é uma percepção que se dá na própria materialidade de um ato de fotografar, no momento mesmo em que os corpos estão em cena e são postos em relação, ou seja, coreografados.

Sendo assim, o autor apresenta uma **noção expandida de coreografia**, para além dos domínios do campo da dança, que pode nos ajudar a formular pensamento à arte contemporânea em relação à pose:

(...) são múltiplas as formações do coreográfico. E elas se expandem bem além do campo restrito da dança. Para mim, tal expansão do campo coreográfico tem uma consequência incontornável: o entendimento de dança como coreopolítica³ (LEPECKI, 2011, p. 47).

³ Lepecki (2011) situa suas ideias no texto *Coreopolítica e Coreopolícia* como fruto de uma interlocução de arte e política tratada por outros teóricos, em especial, Agamben (2008) e Rancière (2010), como co-constitutivas.

Encarar essa multiplicidade de conformações coreográficas é um deslocamento de sentido muito próprio das diluições e apropriações de suportes da arte contemporânea, em que tanto os materiais, quanto o cruzamento de linguagens é intrínseco a este fazer artístico.

A coreopolítica, portanto, surge como um instrumento de análise poderoso à pesquisa, pois permite pensar o corpo que dança funk e seus interlocutores, sem isolá-lo de seu lugar, ou utilizando uma expressão de Lepecki, de seu *chão*.

Chão é onde se dá a composição de diversos fatores, “um atentar agudo às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação” (Paul *apud* Lepecki, 2011, p. 47). Essas particularidades se assentam no chamado *plano de composição* que, como o nome diz, irá compor a relação do corpo com este chão, que para o autor significa o próprio chão onde se passa a história.

Para pensar a relevância da pose em fotografia, a pesquisadora Teresa Bastos (2007), em sua exploração por fotografias do passado, vê na recém-nascida fotografia, na segunda metade do século XIX, um modo de reflexão. Onde, com o surgimento dos grandes estúdios na cena francesa, em especial de Felix Nadar (1820 – 1910) e Eugène Disderi (1819 – 1889), havia efervescentes discussões sobre a maneira de se retratar o outro diante das primeiras câmeras. Ainda que brevemente, observando a formulação da fotografia no século XIX, pensar a fotografia em suas gêneses colabora para produzir a relação que busco, entre o ato de dançar ou posar nos dias atuais.

O *portrait* reserva-se a muitas definições na história da arte, no entanto irei me ater, tal como Bastos (2007), a de Jean-Luc Nancy (2006), onde para ser

O autor resgata a noção de objeto artístico em Rancière, buscando-o a partir de uma espécie de partilha, “partições do sensível, do dizível, do visível e do invisível” que podem “ativar novos modos coletivos de enunciação.” (Rancière *apud* Lepecki, 2010, p. 173). Pretende, assim, proporcionar novos modos de vida e subjetivação oferecendo distintos metabolismos à arte. Lepecki (2011, p. 43) traz o conceito de *dissenso*, termo que Rancière utiliza para dar conta dos novos regimes estéticos da arte, sendo *dissenso* o âmago do regime estético, pois é o elo entre arte e política.

um *portrait* é necessário que haja uma identificação do modelo, não necessariamente pela semelhança fiel, mas uma ideia de semelhança podendo até ser uma representação não figurativa (BASTOS, 2007, p.34).

Nesse sentido, sublinho a indissociável relevância da tematização do corpo, em especial do rosto, para criação de *portraits*. Segundo Teresa Bastos (2014), o artifício da pose é uma teatralidade e um recurso secular e central, localizado neste gênero artístico.

Basta-se observar os textos na segunda metade do século XIX, como os manuais fotográficos franceses, especialmente do fotógrafo Eugene Disdéri (1819 – 1889), sobre o processo artístico de criação de *portrait*. Os manuais vislumbravam um padrão de representação do ato de criação em que modelo e fotógrafo estão um diante do outro. Retratos que hoje levam segundos, antes levavam minutos e havia um ou dois clichês que restringiam o número de fotografias a serem produzidas (BASTOS, 2007, p. 28).

Observando o que sublinha Bastos (2008) na história da fotografia, o que percebo são relações com a coreografia, no que tange a prática do gênero *portrait*, quando, por exemplo, Disdéri tratava o ato de fotografar como arte:

(...) 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, 2008, p. 117).

Esse embate, secular, intrínseco à relação modelo-fotógrafo, por vezes, ainda é modulado por diferentes impressões, embora estejamos vivendo em um contexto completamente distinto dos séculos passados. Todos os que já estiveram em um *set* fotográfico podem perceber que há tanto o desconforto, como a cumplicidade. O encontro, em minhas experiências, pôde produzir relações tanto turbulentas, violentas, abruptas, envolta em tensões, ou até não

agradáveis a ambas as partes, quanto ternura, delicadeza, respeito, sintonia, paixão.

Estes vetores afetivos que nos atravessam e são por nós, modelo e fotógrafo, produzidos têm na coreografia tratada por Lepecki (2011; 2012) um lugar para existência. Assim, ao refletir sobre o modo que desejamos operar a fotografia neste gênero, me aproximo do que pensa Bastos (2007):

Observo o *portrait* fotográfico no limiar da criação onde se estabelecem relações de troca, de poder. Relações de espera do tempo do outro, ou da imposição do tempo próprio. Espera do silêncio, do vazio, ou da imposição do movimento e da pose. Decisões sobre os gestos, o corpo, a roupa, a composição do cenário e figurino, a articulação dos objetos/signos. Perceber o grande teatro que é o *portrait*. Momento de espelho, em que estamos sendo vistos pelo olhar do outro. Em que o outro nos vê com toda a complexidade de sua vivência, desejos, frustrações, etc.(...) (Bastos, 2007, 44).

É com essa percepção que busco a ideia de plano de composição de Lepecki (2012), um lugar para operar o *portrait* fotográfico. Já que *plano de composição* trata-se de uma zona de distribuição de elementos diferenciais muito próximos dos descritos acima por Bastos (2007).

Essas singularidades não se reduzem a uma unidade (Lepecki, 2012, p. 13), no modo de fazer arte. A dança contemporânea tem como plano de composição diversos desses elementos, por exemplo, o chão, o corpo, o movimento, a energia e o gozo, – para citar alguns que podem nos ser interessantes ao falar de funk. O autor propõe que exista uma mistura desses diferentes planos que determina eventuais políticas de movimentos e, como dito antes, linhas de força que se inter-relacionam.

Lepecki (2012) discorre nomeando sete possíveis planos de composição⁴. Interessa-me, no entanto, que as possibilidades de misturas que formam outros planos sejam infindáveis, fato que o próprio autor admite. Sendo possível

4 Iremos mencionar apenas aqueles que são mais tocantes ao tema, dentre os sete listados pelo autor no texto “O plano de composição” (2012). No entanto, o próprio autor afirma que eles são infindáveis, não sendo, portanto, uma numeração determinista.

examinar a fundo esses tais elementos, misturá-los e, assim, **criar nosso próprio plano de composição**, o que objetivamente, é minha proposta.

Lepecki (2012) recorre à história para defini-los, os sistematiza em períodos, processos e epistemologias de nossa sociedade. Observa as políticas de uso, controle e movimento que regem o imprescindível para a passagem da história – o *chão*. E, assim, os separa no campo da dança como: *plano introdutório; plano de movimento; plano do retorno, da repetição, da diferença ou do Re-enactment*.

A discussão dos planos de composição não é um enquadramento das formas de se fazer dança, mas sim uma liberação para se pensar em infinitas possibilidades. “Cada um que pense e que faça a dança o que queira ser feita. Ou desfeita” (LEPECKI, 2012, p. 20). Contudo, trazer essa perspectiva expandida sobre dança a partir do *chão* de Lepecki, nos permitirá iluminar alguns dados já levantados sobre funk, sua coreografia e sua corporalidade.

O chão do dueto modelo-fotógrafo leva em conta os corpos que estão sob múltiplas linhas forças que se sobrepõem e se influenciam. É o plano de composição que ilumina os contornos coreopolíticos de nossa relação. Assim, coreografia, tanto de modelo quanto do fotógrafo, aparece como fruto de um processo para além do movimento em si, sendo este, também político.

Esse rearranjo pretende gerar uma poética e, de maneira estratégica, produzir poses em retrato fotográfico que possam dar a ver uma fotografia que problematize os estigmas visuais que solapam os sujeitos do funk a partir de sua imagem com o mais evidente escarnio de racismo. O que ainda chamo atenção é a combinação desta nossa amalgama social à homofobia, ativando nas imagens, nos corpos, nas imagens dos corpos, marcadores sociais de gênero, classe e raça, por vezes, literalmente, fatais.



Figura 1 – *Poses Imundas*. Portrait Wallace Terra © Rodolfo Paulo (2017).

Por fim, proponho em minha prática autoral, a criação de planos de composição que chamo: *Plano de Composição do Estilo*, *Plano de Composição da Pintosa*, *Plano de Composição da Descarga e da Síncopa*⁵ que tomam de estaque estes vetores de força de que fala o autor. Tais como: a performance de gênero e suas expressões (Butler, 2017), as próteses capilares, o rosto, a roupa, a musicalidade, enfim toda a noção êmica presente nos atos de linguagens do

⁵ Noções da musicalidade e da dança trabalhadas por Hermano Vianna (1988) e por Sodré (1998) que levam em conta os efeitos da música das diásporas no corpo.

também binômio negro e LGBT. Portanto, tanto eu, quanto interlocutores e modelos desse universo funk nos permitimos deixar que se resolva na paragem da dança através das coreografias que nos regem.

Logo, é com a dança que conclamamos os atos parados que as poses:

Essa conclamação da paragem escapa dos campos das considerações cinestésica ou de composição que costumava ser o seu território para tornar-se uma ação cheia de força. Essa força da parada é o que eu chamo de still act (ato parado) na dança, (...) um ato tão poderoso, perturbador, como escreve Didi Huberman, que pode ser denominado resistente (...) 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).⁶

Se "*a dança é aquilo que ela quiser fazer*", na poética epigrafe de Lepecki (2012, p. 20), escolhemos que para nós ela irá compor a pose no *portrait* fotográfico.

Referências

BASTOS, Teresa. **O Retrato Fotográfico entre a pose e a performance**. Pará. XXIII Encontro Anual da Compós. Universidade Federal do Pará. Maio. 2014.

_____. **Uma investigação na intimidade do portrait fotográfico**. Rio de Janeiro, 2007. Tese (doutorado), PUC-Rio - Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero. Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro. 13º Ed. Civilização Brasileira, 2017.

⁶ Lepecki busca nessa concepção uma forma de analisar as nuances da peça de dança *The Last Performance*, de Jérôme Bel.

LEPECKI. André. **Planos de Composição**. In: Cartografia Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010 (orgs.) Christine Greiner, Cristina Espírito Santo e Sonia Sobral. São Paulo: Itaú Cultural. p.12-20. 2012.

_____. **Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'Still acts' em The Last Performance de Jérôme Bell**. IN: Lições da Dança 5. UniverCidade Ed. Rio de Janeiro. 2005.

_____. **Coreopolítica e coreopolícia**. Ilha. v. 13. n. 1. p. 41-60. jan./jun. 2011.

_____. **O corpo colonizado. Gesto**. Revista do Centro Coreográfico do Rio, Rio de Janeiro, n. 2, jul. 2003.