

O CUIDADO COM A REPRESENTAÇÃO DA NEGRITUDE EM CENA: CORPO-IMAGEM COMO GESTO DECOLONIAL

Henrique Cesar Hokamura Silva¹
Ana Maria Rodriguez Costas (Ana Terra)²

Resumo: O artigo descreve e analisa o processo criativo de uma dança solo a partir de estudos sobre a exposição *Levantes*, concebida por Georges Didi-Huberman. Durante o percurso da pesquisa, questões sobre o modo como se percebe uma imagem mobilizaram reflexões acerca da reprodução da imagem da negritude pela mídia e suas reverberações em cena. Fundamentado em bell hooks, Frantz Fanon e Grada Kilomba, um dos autores – o intérprete-criador-pesquisador – se percebe diante de um paradoxo: agressividade é sinal de resistência? O intérprete trilha uma jornada de encontro com um corpo-levante-negro percebido como um corpo permeado de riqueza, magnitude e delicadeza. Esse encontro é possível por meio da mediação de práticas somáticas que lhe permitem cultivar outras percepções ou sentimentos de si. A pesquisa resulta em repertórios gestuais e matrizes corporais movidas por aquilo que a princípio se intitulou de violência poética, mas que passa a ser compreendido como gesto decolonial por implicar uma ação de cuidado com a representação do corpo negro em cena.

Palavras-chave: Dança; Negritude; Imagem; Processo criativo; Gesto decolonial.

CARE WITH THE REPRESENTATION OF BLACKNESS ON STAGE: BODY-IMAGE AS A DECOLONIAL GESTURE

Abstract: The article describes and analyzes the creative process of a solo dance. The object of study was the *Levantes* exhibition, which was conceived by the philosopher Georges Didi-Huberman. During the research process, questions about how we perceive an image raised discussions about the media's reproduction of the image of blackness and its repercussions on stage. Based on bell hooks, Frantz Fanon and Grada Kilomba, one of the authors – the interpreter-creator-researcher – finds himself facing a paradox – is aggressiveness a sign of resistance? The interpreter follows a journey of encounter with a black body-uplift perceived as a body permeated with wealth, magnitude and delicacy. This encounter is possible through the mediation of somatic practices that allow him to cultivate other perceptions or feelings about himself. The research results in gestural repertoires and body matrices moved by what at first was called poetic violence, but which is now understood as a decolonial gesture for implying an action of care with the representation of the black body on stage.

Keywords: Dance; Blackness; Image; Creative process; Decolonial gesture.

1 Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP, na linha de pesquisa Linguagens e Poéticas da Cena. Integra o grupo de pesquisa "Núcleo de Práticas Experimentais em Coreografia". E-mail: henriquehokamura@gmail.com

2 Docente dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da UNICAMP. É uma das líderes do grupo de pesquisa "Prática como Pesquisa: Processos de Produção da Cena Contemporânea". Atualmente está dedicada a pesquisar as relações entre dança em contextos de emergência, processos criativos e pedagogias insurgentes. E-mail: anatterra@unicamp.br

INTRODUÇÃO

A explosão não vai acontecer hoje. Ainda é muito cedo... ou tarde demais. Não venho armado de verdades decisivas [...] Entretanto, com toda a serenidade, penso que é bom que certas coisas sejam ditas. Essas coisas, vou dizê-las, não gritá-las. Pois há muito tempo que o grito não faz mais parte de minha vida.
(Frantz Fanon)

As pesquisas de iniciação científica “CORPO-IMAGEM! CORPO-IMAGEM?: uma investigação coreográfica” (2018) e “CORPO-LEVANTE: um estudo de composição coreográfica entre corpo e imagem” (2019) substanciam o presente artigo. Ambas foram desenvolvidas por um aluno em fase avançada de sua graduação³ em dança e por sua orientadora, que aqui figuram respectivamente como primeiro autor e segunda autora.

Esse processo compartilhado será aqui expresso de dois modos: nesta introdução e nas discussões finais, nos expressamos por meio da primeira pessoa do plural; nas demais seções, o texto está conduzido pela voz do primeiro autor por alguns motivos que devem ser esclarecidos. Temos distintos lugares de experiência e, portanto, de elaboração discursiva sobre o cuidado com a representação da negritude em cena como gesto decolonial: o primeiro autor é um jovem pesquisador negro e a segunda autora é uma pesquisadora branca. Além disso, nos pareceu mais coerente escutar a voz do corpo que dança e encarna a prática como pesquisa nos momentos em que apresentamos o desenvolvimento de um processo criativo marcado por uma profunda imersão – subjetiva, cultural e política – que busca decolonizar o próprio imaginário artístico para a emergência de *outras* imagens e gestos nas artes da cena.

Nesse percurso de imersão investigativa, na primeira pesquisa, “CORPO-IMAGEM! CORPO-IMAGEM?: uma investigação coreográfica”, desenvolvemos um processo criativo em dança a partir do diálogo entre imagens, tendo como recorte as imagens e os vídeos do portfólio *Por gestos (intensos)* da exposição *Levantes*, concebida sob a curadoria do filósofo Georges Didi-Huberman.

A exposição *Levantes* ocorreu no Sesc Pinheiros, na cidade de São Paulo, entre os meses de outubro de 2017 e janeiro de 2018, e estava dividida em cinco partes que nomeamos de portfólios. Eram eles: *Por elementos (desencadeados)*, *Por gestos (intensos)*,

³ Atualmente, Henrique Hokamura é mestrando do Programa de Pós-graduação em Artes da Cena da UNICAMP.



Por palavras (exclamadas), *Por conflitos (abrasados)* e *Por desejos (indestrutíveis)*. Segundo Luana Wedekin (2018, p. 28), a exposição é composta por pinturas, gravuras, desenhos, fotografias, filmes e escritos que configuram um conjunto de “300 obras datando de 1744 [...] até 2016, com trabalhos de pelo menos 100 artistas de diversas partes do mundo, os quais abordaram direta ou indiretamente o tema da sublevação”.

Na exposição, cada portfólio aborda um subtema diferente dentro do universo dos levantes. Em *Por elementos (desencadeados)*, Didi-Huberman (2017) entende as forças da natureza como levantes em potencial; sendo assim, ele utiliza metáforas: “ondas’ de revolução, insurreições como ‘furacões’, situações que ‘contrariam todas as leis da atmosfera’, põem o mundo de ‘pernas para o ar’” (WEDEKIN, 2018, p. 29). Em *Por gestos (intensos)*, o filósofo apresenta imagens de pessoas em momentos de tensão, em que a força do desejo deixa revelar o gesto até então escondido. “Antes mesmo de se afirmarem como atos ou como ações, os levantes surgem dos psiquismos humanos como gestos: formas corporais” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 301). Em *Por palavras (exclamadas)*, Didi-Huberman (2017, p. 157) aponta as palavras que foram utilizadas como uma maneira de ir contra uma forma opressora de poder, tanto as palavras escritas como as faladas: “Braços se ergueram, bocas exclamaram. Agora precisamos de palavras, frases para o dizer, o cantar, o pensar, o discutir, o imprimir, o transmitir”. Em *Por conflitos (abrasados)*, há imagens de greves, manifestações, revoluções e campos de combate armado. Em *Por desejos (indestrutíveis)*, as imagens nos convidam a pensar a esperança e a memória do gesto: “Mas a força sobrevive ao poder. Freud dizia que o desejo é indestrutível. Mesmo quem sabe estar condenado – nos campos de concentração, nas prisões – busca meios de transmitir um depoimento, um apelo” (DIDI-HUBERMAN, 2017, p. 255).

O portfólio *Por gestos (intensos)* foi escolhido para aprofundarmos a investigação; a escolha teve relação com a temática de agrupamento das imagens, que apresentavam, em sua maioria, gestos que poderiam ser utilizados para o início das improvisações em dança. Ao final da pesquisa, um conjunto de movimentações de quedas e recuperações, entendidas na dança como a troca rápida entre o nível baixo e o nível alto do espaço e vice-versa, configurou uma corporeidade que denominamos de corpo pré-levante. Por que pré-levante? A percepção corpórea do artista em cena era de que faltava tensionamento, conflito

e uma certa agressividade para que seu estado corporal se tornasse um corpo-levante. Na busca dessa corporeidade iniciamos a segunda pesquisa, a saber, “*CORPO-LEVANTE: um estudo de composição coreográfica entre corpo e imagem*”. Nessa continuidade, um dos objetivos traçados foi analisar as imagens do portfólio *Por conflitos (abrasados)* devido ao caráter de enfrentamento e certa agressividade que as imagens ali reunidas apresentam; naquele momento, entendemos que esse novo portfólio poderia suscitar provocações no processo criativo a fim de alcançarmos uma linguagem poética agressiva e indicativa do tensionamento desejado.

Mas eis que nos defrontamos com um paradoxo. Para situá-lo, recorreremos à contribuição da filósofa e artista Kathleen Coessens sobre algumas idiossincrasias da pesquisa em artes.

Além do rastreamento do objeto artístico ou manifestação, o artista-pesquisador explora um processo complexo de ação e reflexão, de decisão e criação, revelando partes e parcelas da ampla rede de prática artística. Esta rede é tecida ao longo do tempo e do espaço e é composta por diferentes dimensões tácitas – tácitas porque elas estão presentes no fundo do ato criativo do artista (COESSENS, 2014, p. 10).

Coessens (2014) sinaliza que em uma pesquisa artística há dimensões tácitas que influenciam o modo como percebemos o objeto artístico. A autora as enumera em cinco dimensões, que apresentamos resumidamente a seguir. A primeira é a dimensão encarnada, expressa na ideia de que “o corpo do artista é o seu primeiro meio de expressão. Cada ato de criação artística envolve o corpo de maneiras específicas, e exige um envolvimento elevado do corpo” (p. 10). A segunda dimensão é o conhecimento pessoal do artista, “pelo qual é inevitavelmente determinado e envolvido no fundo ambiental ou contextual. O artista participa de um sistema de convicções, paixões intelectuais, compartilhando uma ‘rede de crença’ (Quine 1953/1970)” (p. 11, grifo da autora). A terceira dimensão é o ambiente ecológico: “O espaço circundante, as suas dimensões, cores, a incidência de luz, a temperatura e o grau de umidade ou até mesmo a mobília terá alguma influência ou impacto na prática do artista” (p. 11). A quarta dimensão são as possibilidades culturais para a arte, “as ferramentas, as linguagens, os códigos que permitem ao artista traduzir seu pensamento criativo e atuar

em algo durável” (p. 11). E a quinta dimensão refere-se à interação discursiva humana, em diálogo ou em monólogo, a qual “move a ação e a pesquisa da reflexão à reflexividade, de consciência de responsabilidade cometida” (p. 12).

Dentre as cinco dimensões, chamamos a atenção para a segunda delas: a dimensão do conhecimento pessoal do artista, a partir da qual se configura a tal situação paradoxal reportada acima, provocando-nos na direção de outros encaminhamentos da pesquisa. Concomitantemente à busca da corporeidade do corpo-levante, a investigação se endereçou às questões das representações do corpo negro – conhecimentos que já interessavam ao primeiro autor enquanto artista negro e fomentam seu conhecimento pessoal. bell hooks, Frantz Fanon e Grada Kilomba somaram-se ao referencial teórico na segunda pesquisa de iniciação científica, fazendo-nos questionar a estética gestual agressiva que estava sendo buscada até então.

Este artigo está proposto a apresentar e discutir as tensões entre o corpo-levante e as representações do corpo negro na busca por uma presença cênica como gesto decolonial. Na primeira parte contextualizamos quais referenciais teóricos fundamentaram a percepção e compreensão do paradoxo posto na pesquisa; na segunda parte articulamos como esse paradoxo está ligado ao conceito traumático de atemporalidade proposto por Kilomba (2019); na terceira parte descrevemos como a pesquisa se propõe a cicatrizar esse trauma; na quarta parte descrevemos esse processo de reconhecimento do trauma e da busca por sua cicatrização: por meio de práticas somáticas de percepção corporal e de uma pesquisa gestual amparada no conceito de gesto decolonial (ICLE; HASS, 2019), articula-se uma pesquisa de linguagem atenta à representação do corpo negro em cena.

Importante ressaltar que, quando os laboratórios práticos iniciaram, houve a repercussão da pandemia de Covid-19, causada por um coronavírus. Com o intuito de controlar a manifestação do vírus, a Organização Mundial da Saúde (OMS) aconselhou a população do mundo inteiro a ficar dentro de suas casas, evitando assim o risco de transmissão. Essa medida modificou a dinâmica da sociedade globalmente. Escolas e universidades paralisaram suas aulas; eventos artísticos foram cancelados; empresas não abriram para expediente com exceção de comércios essenciais. Por conta disso, o Departamento de Artes Corporais da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),

local onde ocorriam os laboratórios, fechou por tempo indeterminado. Para dar continuidade ao trabalho, optamos por realizar as investigações práticas no quintal da casa do primeiro autor. Nesse sentido, a investigação esteve mais focada na experiência do ato compositivo do que na definição de uma escrita coreográfica; nesse caso, a composição é entendida como processo de elaboração e aprendizagem da gestualidade dançada no tempo-espaço, enquanto a escrita diz respeito ao resultado do trabalho coreográfico (LOUPPE, 2012).

O PARADOXO

A princípio, a motivação da pesquisa foi pautada pelo meu desejo de entender os processos de emissão e recepção de imagens como estímulos criativos para a investigação de gestos e movimentos e, em continuidade, indagar sobre o universo imagético que o material coreográfico resultante poderia provocar no público no ato de recepção da obra. Porém, no decorrer da pesquisa surgiram questões que me fizeram pensar a minha própria imagem – de um jovem negro – em cena. Tais questionamentos me levaram a refletir sobre as perversidades das narrativas inseridas no corpo negro pela branquitude. A artista psicóloga e psicanalista Grada Kilomba explica esse processo.

Esse fato é baseado em processos nos quais partes cindidas da psique são projetadas para fora, criando o chamado “Outro”, sempre como antagonista do “eu” (self). Essa cisão evoca o fato de que o sujeito branco de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente uma parte do ego – a parte “boa”, acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como “eu” e o resto – a parte má, rejeitada e malévola – é projetada sobre a/o “Outra/o” como algo externo. O sujeito negro torna-se então tela de projeção daquilo que o sujeito branco teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: a ladra ou o ladrão violenta/o, a/o bandida/o indolente e maliciosa/o. Tais aspectos desonrosos, cuja intensidade causa extrema ansiedade, culpa e vergonha, são projetados para o exterior como um meio de escapar dos mesmos (KILOMBA, 2019a, p. 34-36, grifo da autora).

A grande problemática é que tais aspectos desonrosos não se estabelecem apenas em uma relação interpessoal específica entre um sujeito negro e um sujeito branco; eles estão na base do racismo estrutural, promovendo um modo peculiar de dominação e submissão que tem os meios midiáticos como ferramenta fundamental de propagação e manutenção.

Por que é tão difícil para tantas pessoas brancas entender que o racismo é opressor não porque as pessoas brancas têm sentimentos preconceituosos em relação aos negros (elas poderiam ter esses sentimentos e nos deixar em paz), mas porque é um sistema que promove a dominação e a submissão? (HOOKS, 2019, p. 54).

Nesse fluxo, as pessoas negras veem frequentemente imagens negativas de si espalhadas em noticiários, jornais, filmes, teatros, entre outros meios (HOOKS, 2019). Trata-se de um fato preocupante, pois, como afirma a diretora Pratibha Parmar em seu ensaio *Black Feminism: The Politics of Articulation*, “A natureza profundamente ideológica das imagens determina não só como outras pessoas pensam a nosso respeito, mas como nós pensamos a nosso respeito” (PARMAR *apud* HOOKS, 2019, p. 38).

Fanon (2008) sinaliza que em toda sociedade há um canal, uma porta de saída na qual energias acumuladas saem em forma de agressividade; como exemplo cita revistas ilustradas para jovens.

As histórias de Tarzan, dos exploradores de doze anos, Mickey e todos os jornais ilustrados tendem a um verdadeiro desafoço da agressividade coletiva. São jornais escritos pelos brancos, destinados às crianças brancas. Ora, o drama está justamente aí (FANON, 2008, p. 130).

As revistas ilustradas também são consumidas por jovens negros, e a manutenção da supremacia branca e do racismo se consuma quando:

o Lobo, o Diabo, o Gênio do mal, o Mal, o Selvagem, são sempre representados por um negro ou um índio, e como sempre há identificação com o vencedor, o menino preto torna-se explorador, aventureiro, missionário ‘que corre o risco de ser comido pelos pretos malvados’, tão facilmente quanto o menino branco (FANON, 2008, p. 130, grifo do autor).

Em minha pesquisa, um paradoxo se apresentou no momento em que a busca pela estética agressiva do corpo-levante poderia vincular meu corpo a uma representação estereotipada da negritude, agressiva, selvagem, do preto malvado. A partir dessa reflexão, perguntei-me: o que pode um negro em cena? Em um primeiro momento essa pergunta pode parecer discriminatória, mas ela despertou minha atenção para alguns aspectos fundamentais do processo da pesquisa. Não poderia buscar uma corporeidade que me estereotipa como um ser selvagem. Passo a buscar então uma violência poética, que demonstre minha insatisfação contra uma forma opressora de poder ao mesmo tempo que me desvia da armadilha de colocar meu corpo negro associado à selvageria, à

animalidade, à agressividade. Tendo como referência a importância de criar novas imagens da negritude (HOOKS, 2019) e as diversas formas como um levante pode se manifestar (DIDI-HUBERMAN, 2017), aceitei o desafio proposto por hooks (2019).

Já há algum tempo, o desafio crítico para as pessoas negras tem sido expandir a discussão sobre raça e representação para além dos debates envolvendo bons e maus conjuntos de imagens. Em geral, o que é considerado bom é apenas uma reação contra as representações obviamente estereotipadas criadas por pessoas brancas. No entanto, atualmente somos bombardeados por imagens estereotipadas similares criadas por pessoas negras. Não é uma questão de “nós” e “eles”. A questão é o ponto de vista. A partir de qual perspectiva política nós sonhamos, olhamos, criamos e agimos? (HOOKS, 2019, p. 36, grifo da autora).

Pesquisei, assim, outras representações da negritude na dança contemporânea, fora dos olhares estereotipados da sociedade racista em que me encontro, como um ato de levante. “Apenas mudando coletivamente o modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como somos vistos” (HOOKS, 2019, p. 39). Nesse sentido, houve uma resignificação do corpo-levante para um corpo-levante-negro. Todo conflito da pesquisa se encontrou nesse adjetivo final. Se antes eu pensava em um corpo-levante como um corpo agressivo, a fim de ir contra uma forma opressora de poder, agora penso que essa agressividade, na verdade, pode ser uma ferramenta de manutenção simbólica de opressões do corpo negro, pois coloca-o em um estatuto de agressividade sob uma perspectiva pejorativa: o negro como violento, irracional e selvagem (FANON, 2008). Sendo assim, a busca por uma violência poética foi um dos motes impulsionadores da procura por uma gestualidade delicada que ao mesmo tempo carregasse, simbolicamente, um forte sentimento de oposição. O corpo-levante-negro visto então como um corpo permeado de riqueza, magnitude e delicadeza.

A relação de cuidar da imagem da minha negritude em cena a partir da pesquisa da violência poética surge no processo criativo a partir das reflexões sobre as representações da imagem da negritude levantadas por hooks (2019). Somam-se a essa referência as contribuições de Grada Kilomba (2019) sobre os conceitos de atemporalidade e trauma a partir da psicanálise. Articulo esses conceitos para refletir sobre o momento de recepção do meu trabalho artístico pelo público. Qual imaginário coletivo é ativado por parte do público quando uma pessoa negra entra em cena?

[...] com a indagação sobre o próprio processo artístico, trajetórias, significado e contexto, aspectos ocultos são revelados, por vezes perturbadores e às vezes até inesperados. O que estava oculto na experiência da própria criação, além do objeto de arte, revela-se pela investigação e reflexão (COESSENS, 2014, p. 10).

Em um primeiro momento, quando certas dimensões ocultas se revelaram na pesquisa a partir da perspectiva racial, confesso que me senti baqueado. Primeiro por pensar que pessoas poderiam relacionar a agressividade presente em cena aos estereótipos do corpo negro comentados por Fanon (2008) e hooks (2019). Segundo por saber que tal associação pode remeter a um pensamento exercido no passado que ainda pode ser invocado no presente, como um fenômeno atemporal. A atemporalidade se configura quando “um evento violento que ocorreu em algum momento do passado é vivenciado no presente e vice-versa” (KILOMBA, 2019, p. 216).

Segundo Laplanche e Pontalis (1988, p. 465 *apud* KILOMBA, 2019, p. 214), “o trauma é caracterizado por um evento violento na vida do sujeito definido por sua intensidade, pela incapacidade do sujeito de responder adequadamente a ele e pelos efeitos perturbadores e duradouros que ele traz à organização psíquica”. Kilomba (2019, p. 214) completa que “rotular um evento como traumático é afirmar que uma experiência violenta totalmente inesperada aconteceu com o sujeito sem que ele a desejasse de forma alguma ou conspirasse para a sua ocorrência”. Em seus estudos a autora percebeu que raramente o trauma é discutido dentro do contexto do racismo e sinaliza que isso indica como a psicologia e a psicanálise, em um discurso ocidental, negligenciam as histórias de opressão e consequências psicológicas sofridas pelos oprimidos. A fim de quebrar essa corrente, Kilomba (2019) direciona seus estudos psicanalíticos dentro do contexto racial, defende a experiência do racismo cotidiano como traumática e, a partir desse direcionamento, apresenta três ideias principais que caracterizam o trauma dentro dessa perspectiva: (1) choque violento, (2) separação e (3) atemporalidade.

Invoco os pensamentos de Kilomba (2019) para sinalizar que possíveis associações do corpo negro em cena a estereótipos inventados pela branquitude são eventos traumáticos. “Todos os episódios revelam um sentimento de atemporalidade, quando a pessoa negra é abordada no presente como se estivesse no passado” (p. 222).

IMAGENS DA NEGRITUDE E O SENTIMENTO DE SI

Refletindo sobre como as imagens da negritude são oferecidas sob uma perspectiva estereotipada, especialmente nos meios de comunicação (HOOKS, 2019), busquei investigar outras representações da negritude como ato de levante e de cicatrização do que entendo ser um trauma colonial. Dentro das diversas possibilidades, escolhi o sorriso e o olhar como material cênico de trabalho. Fundamento essa escolha em Fanon e hooks. Fanon (2008, p. 59) – em nota de rodapé – comenta como a mídia da sua época representava o negro servindo a branquitude sempre com um sorriso no rosto, fosse no engraxamento de sapatos, fosse nos serviços de quarto ou no transporte de bagagens.

Serviço sempre acompanhado de um sorriso... ‘Os negros – escreve um antropólogo – são mantidos na sua atitude obsequiosa pela sanção extrema do medo e da força. E isto é bem conhecido, tanto pelos brancos quanto pelos negros. No entanto, os brancos exigem que os negros se mostrem sorridentes, atenciosos, amistosos em suas relações com eles’ (FANON, 2008, p. 59).

Segundo hooks (2019), pessoas negras em contextos de dominação colonial branca foram privadas do seu direito de olhar, mas tal dominação não era absoluta, estabelecendo-se assim modos de resistência no olhar.

Uma vez que eu sabia, quando criança, que o poder de dominação que os adultos exerciam sobre mim e sobre o meu olhar nunca era tão absoluto que me impedisse de ousar olhar, espiar escondida, encarar perigosamente, eu sabia que os escravizados olhavam. Que todas as tentativas de reprimir o nosso direito – das pessoas negras – de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor. Ao olhar corajosamente, declaramos em desafio: “Eu não só vou olhar. Eu quero que meu olhar mude a realidade” (HOOKS, 2019, p. 216, grifo da autora).

Dessa forma, entendo o olhar como confrontação, gesto de resistência, desafio à autoridade, “onde podemos ao mesmo tempo interrogar o olhar do Outro e também olhar de volta, um para o outro, dando nome ao que vemos. O ‘olhar’ tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para o povo negro colonizado” (HOOKS, 2019, p. 217, grifo da autora).

Os modos de investigação do olhar e do sorriso em cena se deram por meio da relação experimental com objetos trazidos para os laboratórios de pesquisa a partir da análise do portfólio *Por conflitos (abrasados)*. Ou seja: [1] analisei as imagens e a partir

dessa ação escolhi alguns objetos com os quais me relacionar. Importante ressaltar que os objetos não estavam necessariamente nas imagens, mas foram escolhidos a partir da análise das próprias imagens; [2] trouxe os objetos para os laboratórios práticos e experimentei me relacionar com eles a partir do olhar e da ação de sorrir; [3] registrei os laboratórios em escritos e vídeos. Ao final foram escolhidos dois acessórios, uma tiara que utilizei sobre os olhos e pedaços de papel alumínio para cobrir meus dentes. Além da análise das fotos do portfólio *Por conflitos (abrasados)*, uma outra ação de pesquisa impactou a escolha desses acessórios em específico; trata-se de um levantamento histórico que apresento a seguir.

O termo “negro”, assim como o conceito de “raça”, foi inventado no período colonial pelos europeus e americanos a fim de classificar os povos originários do continente africano como inferiores: “produto de um maquinário social e técnico indissociável do capitalismo, de sua emergência e globalização, esse termo foi inventado para significar exclusão, embrutecimento e degradação” (MBEMBE, 2018, p. 21). Busquei em museus virtuais documentos que contassem como era nossa existência antes de os colonizadores destruírem nossa cultura, nossas práticas, costumes, modos de vida e riquezas, nos transformando em negros. Os acervos visitados foram o do Museo Afro Brasil, do MAFRO (Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia) e da Fundação Cultural Palmares. As visitas auxiliaram na contextualização histórica do reino de Daomé, da Núbia, e dos impérios Cartaginês e Axum; e também nas referências visuais dos artefatos da época. A visualidade e os textos esclareceram que esses reinados eram portadores de grandes riquezas. Tendo essa percepção em mente, atentei para trazer ao meu trabalho os elementos que representassem essa riqueza. Fundamentei-me então na visualidade poética da cor dourada e no aspecto do brilho, e montei assim um acessório, a princípio improvisado, com tais características simbólicas. O acessório consiste em uma tiara prateada em cujo interior perpassa uma corrente fina dourada. Ajustei a tiara sobre os olhos de forma que as correntes caíam suspensas na lateral de cada olho. Para o sorrir, me inspirei no acessório de ouro ou prata *grillz*, muito presente na cultura afro-americana, colocado nos dentes para demonstrar ostentação.

Figura 1 – Lágrimas de ouro



Fonte: Henrique Hokamura

Figura 2 – Dentes de prata



Fonte: Henrique Hokamura

Talvez tão importantes quanto a construção visual que os acessórios proporcionaram foram as sensações no corpo que eles despertaram.

No geral, essa etapa da pesquisa pode ser resumida no seguinte pensamento: a mídia me oferece imagens da negritude com as quais eu não quero me identificar – criminoso, maléfico, violento, inapropriado –, então busco imagens ancestrais, anteriores

ao período colonial, para situar a potencialidade da negritude. E, nessa busca, procuro restaurar minha propriocepção para estar em cena como corpo negro. Associei, então, a pesquisa das imagens dos levantes ao cultivo da propriocepção como “sentimento de si” (GODARD, 2006, p. 77), um fenômeno marcado pela subjetividade, o que aprofundo no tópico a seguir.

A PESQUISA CORPORAL E O GESTO DECOLONIAL

No processo criativo, a pesquisa corporal esteve amparada na sensibilização do corpo por meio das imagens escolhidas do portfólio *Por conflitos (abrasados)*. O aprofundamento sobre tais métodos de sensibilização corporal foi apoiado pela pesquisa de minha orientadora – a segunda autora deste trabalho –, que, ao estudar as contribuições das abordagens somáticas na construção dos saberes sensíveis da dança, se dedicou ao estudo dos conceitos de sentido, sensação, sensibilidade, sensibilização, experiência e percepção nos processos de inventividade do gesto na dança. Tais entendimentos foram imprescindíveis para eu entender e guiar o trabalho de sensibilização corporal através das imagens. É possível entender a sensibilização como:

[...] preparação destinada a acordar os sentidos, por exemplo, um simples espreguiçamento do corpo, que, quando realizado com atenção à pele e aos movimentos articulares, pode significar uma estimulação na somestesia, acionando as modalidades do tato e da propriocepção (COSTAS, 2010, p. 45).

A somestesia é a capacidade que as pessoas e os animais possuem de receber informações sobre as diferentes partes do seu corpo, uma modalidade sensorial constituída de quatro submodalidades principais: o tato, a propriocepção, a termossensibilidade e a dor. A propriocepção, por sua vez, é a capacidade de percepção do próprio corpo — o que a diferencia da exterocepção, que é a capacidade de perceber estímulos externos, e da interocepção, que é a capacidade de perceber os estímulos internos oriundos das vísceras (COSTAS, 2010).

Segundo o neurocientista brasileiro Roberto Lent (2005, p. 168):

A percepção começa quando uma forma qualquer de energia incide sobre as interfaces entre o corpo e o ambiente, sejam elas externas ou internas. Nessas interfaces se localizam células especiais capazes de traduzir a linguagem do ambiente para a linguagem do sistema nervoso: os receptores sensoriais. São eles

que definem o que comumente chamamos de sentidos: visão, audição, sensibilidade corporal, olfação e gustação. Mas nosso cérebro é capaz de sentir muito mais – consciente e inconscientemente – do que esses cinco sentidos clássicos permitem supor.

Porém, ainda de acordo com Lent (2005), nem tudo que sentimos é percebido conscientemente; vivemos um constante e contínuo processo de filtragem das sensações por meio de mecanismos como o sono, a emoção e, por exemplo, a atenção, algo tão caro no trabalho do artista da cena. Por isso o trabalho de sensibilização se faz tão importante para a prática artística.

A percepção é um fenômeno mais seletivo que os sentidos, ou seja, o sistema nervoso tem mecanismos para bloquear as informações sensoriais irrelevantes a cada momento da vida; da mesma forma, assim como podemos bloquear, podemos também dirigir, selecionar e focalizar nossa atenção a certos estímulos e, portanto, colocar em destaque certas modalidades sensoriais (COSTAS, 2010, p. 46).

Tendo em vista que meu material de estudo eram imagens, o sentido mais utilizado para a sensibilização foi a visão. Observei as imagens na busca por gestos ou elementos que me despertassem um mote criativo. Porém, notei que não estava havendo uma sensibilização do olhar para conseguir perceber de fato as potencialidades dessas imagens. Percebido isso, comecei a fazer um trabalho de respiração como método de sensibilização, o que rendeu resultados positivos. Fechava meus olhos aproximadamente por dez minutos, tentando esvaziar a mente, então os abria lentamente e focava uma das imagens que mais me chamava a atenção; focava essa imagem sem pensar em interpretá-la, apenas observava seus elementos, e então ia deixando a imagem me afetar sem necessariamente atribuir um significado, um contexto, nem nomear esse estado de presença. Por fim, fechava os olhos novamente, ia deixando esse estado se transformar em movimento e então sim o nomeava. Tomarei como exemplo a Figura 3.

Figura 3 – A estrada



Fonte: *Levantes*, 2017.

Nela o que mais me chamou a atenção foram as linhas retas no chão, as linhas retas que constituem as grades de metal e os gestos das mãos segurando as placas. No corpo, essas imagens reverberaram com movimentos de mãos e braços fluidos e rápidos que insinuavam o gesto de desenhar e abrir o espaço. Nomeei essa matriz de movimento como “abrir caminhos”.

Esse procedimento de sensibilização contribuiu para um descondicionamento do olhar. O “significante” da imagem se separou do seu “signo” (SAUSSURE *apud* COELHO NETTO, 1980) na minha percepção. Assim, como citado no exemplo acima, as linhas e placas (significantes) na imagem surgiram em meu corpo como o signo “abrir caminhos”, uma matriz de movimento. Além da matriz de movimento “abrir caminhos”, esse procedimento de sensibilização do olhar deu forma às matrizes “andar/prostração”, “pausas de fogo” e “lágrimas de ouro”. Essas matrizes nasceram do encontro entre a análise das

imagens do portfólio *Por conflitos (abrasados)* e meu próprio imaginário repleto de questões e reflexões acerca da negritude em cena. Sendo assim, a gestualidade das matrizes de movimento levantadas estava vinculada à intenção de delicadeza e magnitude que atribuía potencialidade à poética do corpo negro por outro viés que não o da “agressividade”. Cada uma dessas matrizes apresentou uma gestualidade e movimentação bem delineada, o que contribuiu para a percepção de que o corpo, ao adentrar determinada matriz de movimento, se fazia imagem, se apresentava enquanto uma imagem⁴.

Como disse anteriormente, a presença da riqueza na pesquisa se deu de maneira simbólica por meio do uso do objeto-acessório e das relações gesto-objeto. Fundamentei-me na visualidade poética da cor dourada e no aspecto do brilho para montar um acessório que utilizei sobre os olhos. O acessório, por sua vez, não teve apenas uma função estética na visualidade da dança; ao me relacionar com ele, percebi que os movimentos de balanço das correntes suspensas ao lado dos olhos reverberam também no corpo, causando assim uma gestualidade trêmula da coluna vertebral. Se mergulharmos no universo imaginário dos levantes, temos que o tremor está associado aos tremores da própria terra. Didi-Huberman (2017), no primeiro portfólio da exposição *Levantes, Por elementos (desencadeados)*, cita os furacões, os terremotos, os tsunamis como exemplos de levantes da natureza. E não há força humana capaz de parar as forças da natureza quando elas se manifestam em toda sua magnitude.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nessas reflexões finais, juntamos novamente nossas vozes, que expressam uma parceria investigativa sobre uma temática que nos colocou em protagonismos muito distintos, o que se relaciona a como somos vistos e como desenvolvemos nossas percepções em um contexto social marcado pelo racismo estrutural e cotidiano. A universidade e a cena não estão isentas das reverberações desse perverso fenômeno.

Lent (2005, p. 557) sinaliza que a percepção é uma janela para o mundo, “é a capacidade de associar as informações sensoriais à memória e à cognição, de modo a formar conceitos sobre o mundo e sobre nós mesmos e orientar nosso comportamento”.

4 A prática de investir no corpo como imagem é uma herança da primeira iniciação científica, na qual o intérprete usava as pausas para apresentar seu corpo em certas posturas e gestos.

Assim, o modo como experimentamos a relação com algo ou alguém é estabelecida pelo modo como percebemos esse algo ou alguém. Segundo Godard (2006, p. 73), “a história da percepção vai fazer com que, pouco a pouco, eu não possa mais reinventar os objetos do mundo, minha projeção irá associá-los sempre da mesma maneira”; o autor nomeia esse processo como neurose do olhar: “Algo que diria respeito ao fato de que o meu olhar não é mais capaz de voltar a desempenhar uma subjetividade em relação ao mundo”.

Aproximando a noção da neurose do olhar às reflexões de bell hooks (2019, p. 25), compreendemos mais profundamente certas dimensões traumáticas da negritude. A autora sinaliza que a associação da negritude ao sofrimento está relacionada com o “bombardeamento de imagens profundamente negativas do que é ser negro: imagens que atacam a psique de todos”, e conclui que “a supremacia branca e o racismo não terão fim enquanto não houver uma mudança fundamental em todas as esferas da cultura, em especial no universo da criação de imagens” (2019, p. 26). Impulsionada por reconstruir a imagem da negritude imposta pela supremacia branca, afirma:

[...] uma tarefa fundamental dos pensadores negros críticos tem sido a luta para romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam nossa capacidade de nos vermos em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores (HOOKS, 2019, p. 32).

E, prosseguindo com hooks (2019, p. 39), “se nós, pessoas negras, aprendemos a apreciar imagens odiosas de nós mesmos, então que processo de olhar nos permitirá reagir à sedução das imagens que ameaçam desumanizar e colonizar?”.

Reagir à desumanização e às marcas da colonização no corpo não é tarefa fácil. Entendemos que a incorporação de teorias e práticas somáticas como mediadoras das investigações e análises do corpo, do gesto, da dança na relação com as imagens foi uma escolha fundamental para a emergência de outras percepções e, portanto, de outros imaginários a serem levados à cena.

Nesse sentido, aliada à ideia de enfatizar o corpo enquanto uma imagem, a pesquisa entrou nas discussões da representação da negritude em cena. A fim de desvincular uma possível associação do corpo negro como um corpo agressivo, os repertórios gestuais e as

matrizes corporais sofreram modificações para uma gestualidade que levou mais em conta a delicadeza dos gestos. Desse modo, o que a princípio intitulamos de violência poética passamos a compreender como gesto decolonial.

Esse termo, defendido por Mignolo (2014), é abordado por Gilberto Icle e Marta Haas (2019) ao articularem decolonialidade e pedagogia.

Se entendermos a definição de gesto como um movimento do corpo ou dos membros que expressa ou enfatiza uma ideia, sentimento ou atitude, nós chegamos próximos do significado de gesto decolonial: um movimento do corpo que carrega um sentimento e/ou uma intenção decolonial; um movimento que aponta para algo já constituído como um gesto colonial, contrapondo-se a ele. O gesto decolonial, portanto, está relacionado com pensamentos e práticas que rompem com a colonialidade do saber e do poder, contribuindo para a emergência de falas e saberes locais: indígenas, mestiços, femininos, africanos, campesinos etc. (ICLE; HASS, 2019, p. 98).

Nessa perspectiva, entendemos que esta pesquisa tem como um de seus resultados a experiência artística norteadas por perguntas que não se esgotaram: como a percepção negativa da negritude influenciada pelos meios de comunicação (HOOKS, 2019) interfere na potencialidade do processo criativo em dança de intérpretes-criadores negros? E na recepção da obra pelo público?

Mais do que respostas, preferimos imaginá-las como perguntas-exercícios. Como convites aos leitores a refletir por qual perspectiva a dança vem sendo produzida e assistida.

Sempre válido lembrar que “o que se pode alcançar em uma pesquisa são aproximações e não ‘verdades’” (BRAGA, 2017, p. 185). Daí a escolha das sábias palavras de Frantz Fanon (2008) para a abertura e o fechamento deste texto: não vimos armados de verdade decisivas, mas cremos que algumas coisas precisam ser ditas.

REFERÊNCIAS

BRAGA, B.; BAUMGARTEL, S.; MACHADO SANTOS, G. Sobre o rigor da pesquisa em artes cênicas na universidade brasileira. *ouvirOUver*, v. 13, n. 1, p. 178-187, 2017.

COELHO NETTO, José Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

COESSENS, K. A arte da pesquisa em artes: traçando práxis e reflexão. *ARJ – Art Research Journal / Revista de Pesquisa em Artes*, v. 1, n. 2, p. 1-20, 2014.



COSTAS, Ana Maria Rodriguez. **As contribuições das abordagens somáticas na construção de saberes sensíveis da dança: um estudo do projeto “Por que Lygia Clark?”**. 2010. 248 p. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Levantes**. São Paulo: Sesc, 2017.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador, BA: EDUFBA, 2008.

GODARD, Hubert. Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard, por Suely Rolnik. *In*: ROLNIK, Suely. (Org.). **Lygia Clark, da obra ao acontecimento**. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006. p. 73-80.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

ICLE, Gilberto; HAAS, Marta. Gesto decolonial como pedagogia: práticas teatrais no Brasil e no Peru. **Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas**, v. 3, n. 36, p. 96-115, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MIGNOLO, Walter. Looking for the Meaning of “Decolonial Gesture”. **E-misférica**, v. 11, n. 1, 2014. Disponível em: <https://hemisphericinstitute.org/pt/emisferica-11-1-decolonial-gesture/11-1-essays/looking-for-the-meaning-of-decolonial-gesture.html>. Acesso em: 27 out. 2020.

WEDEKIN, Luana M. A sublevação de Atlas: notas sobre o método de Georges Didi-Huberman. **Revista Educação, Artes e Inclusão**, v. 15, n. 1, p. 27-49, 2019.

Recebido em: 30/05/2021

Aceito em: 06/09/2021

