

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Antropologia

Só se dança no escuro: reflexões sobre a não-vidência a partir do espetáculo “Desassossego em branco”.

Felipe Moreira

Belo Horizonte
2014

Felipe Moreira

Só se dança no escuro: reflexões sobre a não-vidência a partir do espetáculo “Desassossego em branco”.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial ao título de mestre em Antropologia.

Orientador: Andrei Isnardis

**Belo Horizonte
2014**

Só se dança no escuro: reflexões sobre a não-vidência a partir do espetáculo “Desassossego em branco”.

Felipe Moreira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial ao título de mestre em Antropologia.

Prof. Dr. Andrei Isnardis – PPGAN/UFMG
(orientadora)

Profa. Dra. Érica Renata – PPGAN/UFMG
(avaliadora interna)

Profa. Dra. Joana Belarmino – CCHLA/UFPB
(avaliadora externa)

Belo Horizonte, _____ de _____ de 2014

Agradecimento

Ao apoio financeiro que recebi da CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) através do programa de bolsas CAPES/Reuni.

Às/os demais abaixo, beijos e abraços, pois acredito que tudo o que fizeram foi por livre, espontânea e/ou amorosa vontade. Portanto, lhes devo mais carinho do que gratidão.

Para minha mãe e meu pai e às minhas irmãs queridas pela paciência. À meu pai e minha mãe por não desistirem de mim, mesmo após minha decisão de largar o ensino formal. Às minhas irmãs por terem tentado de tudo (inclusive me tirar da cama à força e me arrastar para a escola) para que eu não tivesse desistido do ensino. Espero que hoje eu tenha conseguido compensar a vocês por estes anos difíceis.

Para Adriano, meu ex-companheiro e atual amigo. Você me ensinou muito sobre o amor e, devido ao que vivemos juntos, imagino ter muito que aprender com o passar do tempo, mesmo olhando em retrospectiva. Seu apoio e fé demasiada em minhas supostas capacidades me ajudaram a ‘superar’ a graduação e me esforçar para conseguir entrar no programa de mestrado do PPGAN.

Para Cariño que apesar da breve estadia em que eu cuidei dela e ela cuidou de mim, foi a companheira felina de maior importância em minha vida.

Para as professoras e professores de Viçosa que não só acreditaram em mim durante a graduação, mas foram fundamentais para minha entrada no programa: Nádia, Marcelo Oliveira, Ana Paula, Douglas e em especial para o Diogo, pela disposição, auxílio na minha etapa final de graduação e aos futebóis esporádicos.

Para Júlio, por me acolher ‘de supetão’ em suas aulas de sociologia.

Para a professora Isabel de Rose pelos auxílios acadêmicos, revisões e prosas.

Para a professora Myrian e Marcelo do curso de Ciências Sociais da PUC pelo inicial empurrão, diálogos e fé que tiveram em mim. Vocês foram das primeiras e mais fortes influências em minha vida acadêmica e parte da vida pessoal.

Ao professor e coordenador do programa, Ruben Caixeta, por todo o auxílio e apoio que nos deu durante o curso, pelas aulas esclarecedoras e por seu carisma.

Para Aninha, resolvedora-de-pepinos e secretária do programa, pela paciência e disposição indispensáveis que me deu durante o curso.

Para as duas pessoas que tornaram possível minha graduação sem que eu enlouquecesse antes, Bernardo e Mari. Vocês foram meus dois espíritos indígenas (Bernardo, se você não entender, pergunta pra Mari) cada um me segurando de um lado. Aos demais companheiros e companheiras: Arthures, Lu, Piauí, Mauro, Ju, Kênia, Marco Túlio, Tom, Pedro, Raul, Mari,

Rachel, Polly e Nah e demais que minha memória me impede de recordar mas meu coração lembra bem.

À Sofia, a lésbica de bolso mais maravilhosa das gerais, pedacinho antipedagógico que caiu em minha vida para que eu tivesse bacons para apertar e *bad*s para compartilhar.

Para professora Erica Renata, professora Daniela Rezende, professora Dalva Maria e ao professor/orientador Andrei Isnardis por me incentivarem, acreditarem em mim e me ajudarem a superar os pânicos e baixas de auto-estima acadêmico-profissional. Vocês não sabem quanto me fizeram acreditar em mim mesmo e no que eu fazia. Com isto, não só me ajudaram academicamente, mas para toda vida.

Para galera bolada de gênero mais ‘legau’: Lizia, Coacci, Laurinha, Caio, Cecília, Maurício e Nat.

Para as companheiras e companheiros de turma pelas trocas de ideia, desesperos coletivos, cervejas e saidinhas: Jéssica, Jimena, Jullie, Ju, Gerusa, Pedro, Luiz, Paula, Dani, Janaína, Gustavo.

Para José Cândido e Gabs Merlo pelas ajudas, papos e por ‘emprestarem’ suas dissertações, guiando-me em minha própria.

Para Renata, Tuca e Fred pela disposição e conversas que possibilitaram este trabalho. O que a princípio era somente uma parte dele, se tornou seu núcleo. Vocês e seu espetáculo me emocionaram tanto que não consegui parar de pensar nele. Contagiu-me e tentei transmitir, da maneira mais sincera possível, o quão sublime e tocante ele o foi para mim. Espero que gostem do resultado!

Vocês todas/os foram de extrema importância!



“O verbo é, então, cego: ele nos fala do lugar em que surge uma gênese primeira da imagem. É desse modo que, se queremos ir às origens das imagens visuais, nós chegamos forçosamente ao espaço do invisível, este do verbo, e à noite que precede o dia das figuras conhecíveis. Podemos assim, parafrasear São João, dizendo: no princípio era o verbo, o qual torna-se imagem, a carne do visível, o visível em carne e osso, o substrato cognitivo do olhar.” (BAVCAR, Egven. 21:1995)

Resumo

Através das reflexões suscitadas pela Antropologia do corpo e da performance, busco compreender a expectativa social de um corpo sadio e suas implicações. Ao definir padrões corporais, criamos estigmas que causam constrangimento aos que não se conformam. O trânsito (material e intelectual) e incentivo aos saberes e espaços constituídos estão restritos a poucos (e configurados para gerar desconforto e desânimo para outros). Discuto aqui como o espetáculo de dança intitulado “Desassossego em branco” traz, através da arte, questões relevantes para pensarmos as diferentes corporalidades não-hegemônicas, no caso, corpos de pessoas não-videntes. Parto do pressuposto que o conhecimento não-vidente é uma forma legítima de vivenciar e traduzir o mundo, apesar das estruturas sociais pouco acolhedoras e excludentes que temos. O espetáculo desconstrói a ideia da deficiência e mostra como a experiência corporal se exprime para muito além do lugar da falta.

Palavras-chave: 1. Corpo; 2. Não-vidência; 3. Performance

Abstract

Analyzing Anthropology of the body and anthropology of performance productions, I seek to understand social expectations on the “healthy” body and its implications. When defining corporal patterns we create stigmas that constrain those who won’t wield. Transit (material and intellectual) and encouragement to knowledges and constituted spaces are restricted to few (and configured to discomfort and discourage others). I discuss how the spectacle intitled “Desassossego em branco” brings, throughout art, relevant questions for us to think about different non-hegemonic corporalities, in this case, ‘sightless’ bodies. I share the idea that sightless knowledge is a legitimate way to live and translate the world, even in our not welcoming and excluding social structure. The spectacle deconstruct the idea of disability and show how bodily experience show itself beyond the principle of lacking.

Palavras-chave: 1. Body; 2. Sightlessness; 3. Performance

Sumário

1 - Introdução	10
2 – Capítulo 1 : Configurações corporais, conhecimento e estigma	14
2.1 – O corpo constante	15
2.2 – Alocações, invenções e transgressões.....	17
2.3 – Diferentes formas de se pensar o corpo	18
2.4 – Um corpo que (re)produz.....	27
2.5 - O nascimento do rosto e o esboço da sensorialidade.....	28
3 - Capítulo 2: O conhecimento não-vidente	31
3.1 – A educação inclusiva e seus entraves	31
3.2 - Experiências e indagações sobre a educação inclusiva	33
3.3 – A percepção	35
4 - Capítulo 3: Desassossego em branco; Desassossego em campo.....	42
4.1 – Eu, um vidente	43
4.2 - A performance enquanto discurso	52
4.3 - Discurso e rito	55
4.4 - Dramas sociais em evidência	60
4.5 - O espetáculo	62
4.6 - Arte e antropologia	72
4.7 - Vinte momentos	73
4.8 - Danças sem dualismos	83
5 - (In)Conclusões	94
Referências	98
Anexos	103

Introdução

As discussões a seguir são resultado (sempre inacabado) de reflexões teóricas acerca do tema da não-vidência e o contato que tive com pessoas deste universo. Procuro evitar o uso da palavra ‘deficientes’ ou ‘deficiência’ (o porquê disto ficará, espero, mais claro durante a leitura) por não acreditar que elas são representativas no âmbito de minha reflexões, por mais que não seja incomum pessoas não-videntes se referirem a si e a outras como deficientes visuais. A convivência com o Projeto Singular¹ e as conversas com studentxs e funcionárixs não-videntes da Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG – me serviram de apoio às discussões aqui propostas. As inferências e questões aqui propostas foram resultado de um exaustivo levantamento teórico, análise de dados secundários das pesquisas publicadas e revisões internas gerado pelos diálogos com pessoas com quem convivi durante os anos que se seguiram ao meu ingresso no programa de mestrado em Antropologia da UFMG. Foram necessárias muitas pontes entre autores e autoras que não falam diretamente sobre a não-vidência e isto me gerou uma insegurança no tratamento do tema, principalmente ser minha primeira incursão sobre esta discussão. As conversas, entrevistas e convivência com as pessoas cegas me foram esclarecedoras pois traziam apontamentos para traçar estas pontes, além da bibliografia sobre antropologia do corpo. A etnografia do espetáculo em si me foi muito proveitosa depois deste trabalho todo pois pude me atentar para o que transmitia de forma mais eficaz.

Não pretendo - e nem seria capaz – de desenhar aqui a diversidade existente no universo não-vidente, muito menos os aspectos relacionais nele presente como conhecimento, corpo, sentidos, percepção, conceitualização, etc. Porém, os elementos deste universo que julguei possíveis de discussão e até onde me foi possível fazê-lo são aqui explorados. Óbvio que, também, passíveis de contestação, já que é no diálogo e recusa que fomentamos o processo de conhecimento entre as pessoas. Resulta deste nosso trabalho (meu, das professoras e professores que me acolheram na UFMG, de amigas e amigos, pessoas entrevistadas com quais convivi dentro e fora do espetáculo, etc.) mais um ensaio inacabado do que um trabalho final, uma percepção vidente sobre a não-vidência.

O objetivo central desta dissertação é analisar o conhecimento não-vidente. Através da revisão teórica empreendida aqui, juntamente com as experiências e conversa obtidas no trabalho

¹ Projeto iniciado através de edital público para a criação de um espetáculo de dança. o “Desassossego em branco” nasceu deste projeto, idealizado por Renata, que também o estreia.

de campo, atento para o fato de que o corpo é um artefato físico e simbólico presente em todas as culturas e os seus usos e conceitualizações variam imensamente. Mas, apesar disto, ainda nos chocamos com concepções naturalizantes de um corpo único, “funcional” e subjugado à intelectualidade. Não só o dualismo hierárquico mente versus corpo obscurece e desencoraja as diferentes percepções e formas de conhecimento em nossa sociedade, mas também a noção de um corpo ‘funcional’ gera desconforto e restrições para as diferentes configurações sócio-corporais. Os ambientes que frequentamos, transitamos, habitamos e passamos por, em geral, estão estruturados de forma a favorecer as corporalidades hegemônicas. Não só fisicamente, mas concepções e a forma como estes espaços são pensados têm uma configuração histórica e uma lógica que privilegia uns e constringe outros. É explorando este espaço e lógica vidente na sua pretensão de ser hegemônico que pretendo explorar tais facetas e inserir o debate da não-vidência e suas resistências. Ao que foge do esperado se dedica um espaço específico em nossa sociedade, seja este o da psiquiatria, das escolas especiais, o espaço da política de ‘inclusão’ e demais. Não só há limitações de acesso às pessoas não-videntes mas sua produção de conhecimento é pouco valorizada ou enquadrada em nosso esquema conceitual de ‘deficiência’ já que esperamos inúmeras limitações de ação destas pessoas (reflexo disto é a surpresa que temos ao ver uma pessoa cega se locomover sem pedir ajuda ou realizar diversas tarefas sozinha). Isto se reflete no pouco ou nulo estímulo às potencialidades e a autonomia não-videntes para produção de conhecimento e interação com o espaço. Espero, com este trabalho, evidenciar como o espetáculo de dança “Desassossego em branco” não só contesta o modelo normativo de corporalidade mas evidencia as existências, resistências e possibilidades da/na não-vidência.

Minha trajetória de inserção neste tema é recente, pois ingressei no programa de mestrado com outro projeto (a princípio eu iria pesquisar a relação existente entre os grupos abolicionistas de direitos animais em sua relação com a sociedade em suas orientações onívoras). No decorrer das leituras e discussões com colegas, fui me desinteressando pelo tema e não acreditava que poderia contribuir muito para tal discussão. Na busca por outro projeto plausível, as aulas de libras que cursei durante minha graduação começaram a surgir em minhas memórias e trouxeram lapsos de conversas que tive com colegas e professores a respeito da cultura surda e suas especificidades. Certa maleabilidade dos conceitos de gênero no universo surdo era tema de conversa. Informalmente, conversamos sobre como havia certa percepção de que na cultura surda havia menos naturalização dos gêneros e sexualidades (e, conseqüentemente, menos

expectativas e coerções). Isto muito me interessou. Ao mesmo tempo em que buscava bibliografias sobre os *disability studies*², meus estudos sobre performance em gênero e sexualidade foram se mesclando a esta conversa e comecei a me indagar a respeito da ontologia e desenvolvimento do gênero (e sua percepção/concepção social) através da visualidade. Afinal, me perguntei, se a performance é algo percebido e reforçado, como se dariam certos marcadores de gênero/sexualidade (cores generificadas, trejeitos e maneirismos corporais, expectativas de voz generificadas, etc.) na ausência da visão e como os demais sentidos do corpo funcionariam para perceber e reorganizar estes marcadores? Assim, iniciei minha observação dos ensaios do Projeto Singular e entrevistei seus membros. As entrevistas apontaram diversos rumos e me trouxeram questões absurdamente ricas em análise, desde o papel da audiscrição (relatar à pessoa cega, através de palavras, coisas que ela quer saber para reorganizar o fenômeno descrito em sua mente) para contatos afetivos de pessoas cegas até as idiossincrasias das pessoas cegas ao escolher uma roupa para sair (questão rica para se pensar já que a estética da moda é algo percebido visualmente, portanto, por que alguém que não enxerga se importaria com o julgamento das pessoas que a percebem? Questão discutida durante esta pesquisa). Mas nada ou pouquíssimo material relacionado ao gênero me apareceu nestas conversas. Para continuar no meu projeto sobre gênero e percepções visuais eu gastaria muito mais tempo do que disponho para a conclusão da pesquisa, já que o trabalho de campo e imersão teria que ser muito mais intenso. Optei então por mergulhar na bibliografia que já havia levantado para explorar as questões que surgiram nas entrevistas. Foi assim que o tema do conhecimento não-vidente veio até mim. Inúmeros textos e livros que consultei apontavam para o uso dos demais sentidos das pessoas cegas na percepção do ambiente, pessoas e fenômenos ao seu redor. Juntamente com isso, as discussões sobre o corpo na antropologia, as questões das expectativas, técnicas e estigmas corporais foram me apontando ligações frutíferas para se pensar o contexto em que vivemos e qual espaço construímos para o corpo. Comecei a entrar nesta questão específica da apreensão das coisas e das vivências de um corpo não-vidente em um mundo vidente.

Apesar das entrevistas realizadas com pessoas não-videntes (algumas congênitas e outras que passaram por algum processo durante sua vida que as fez transitar para a não-vidência) e da convivência com os ensaios e apresentações do Projeto Singular, optei por utilizá-las como dados de apoio à análise e analisar somente as que fiz com as pessoas do espetáculo. As entrevistas e

² Poderíamos traduzir este *corpus* de estudo como “estudos sobre a deficiência”.

indicações de pessoas foram feitas por colegas e, inclusive, o meu meio de acesso para o espetáculo “Desassossego Branco” me foi feita pelo colega Luiz, mestrando no mesmo programa do curso. Através do contato telefônico com os organizadores do espetáculo, logo no começo já me chamaram para participar dos ensaios e explicar-lhes a proposta. A idealizadora do projeto me acolheu com atenção e muito se interessou pela pesquisa já que o tema era parecido próximo aos seus estudos de corporalidade não-vidente, (mas o seu foco é na área de Dança) tema caro para ela inclusive por motivos pessoais que serão discutidos detidamente no decorrer desta dissertação.

Acompanhei os ensaios e apresentações do projeto Singular durante o primeiro semestre de 2013 além de fazer entrevistas individuais (e conversas informais coletivas) com o grupo. Além das questões levantadas sobre a vivência pessoal e como pensam seu próprio trabalho, nas entrevistas busquei entender como estas coisas se conjugavam, ou seja, até que ponto a vida deles estava presente no espetáculo já que as cenas mobilizavam sentimentos fortes e questões que me pareceram intensas e pessoais. Tentei me inserir no Instituto São Rafael, porém devido a problemas de comunicação da escola, foi um processo custoso que resolvi abandonar, devido ao tempo que dedicava, sem retorno, nas idas e procurando as pessoas responsáveis para minha liberação enquanto pesquisador. O fato de que quase todas pessoas que entrevistei terem passado por lá, também me ajudou a levantar a questão sobre a educação formal e a vivência durante o trabalho. Apoio me também em etnografias e entrevistas secundárias existentes nas bibliografias consultadas.

Deixo claro que tudo que daqui se seguirá são análises de um estudante vidente sobre um universo que pouco ou quase nada conhece, mas que lhe fascina e o leva a buscar entender, mesmo que seja uma fração, a diversidade existente entre as operações físico-simbólicas dos corpos não-videntes. O reconhecimento, respeito e incentivo às diferentes corporalidades e formas de conhecimento é, para mim, muito mais que uma questão acadêmica. É uma questão ética e assim deve ser tratada. Espero que com este trabalho eu consiga contribuir um pouco para uma melhor convivência com a diversidade ou que ao menos ele sirva para que possamos inserir este debate nos espaços públicos, trazendo as pessoas para pensar, em conjunto, melhores formas de acesso, permanência e empoderamento dos diferentes sujeitos e suas especificidades corporais, sociais, sexuais, étnico-raciais, de gênero e de classe.

Capítulo 1 – Configurações corporais, conhecimento e estigma.

Trabalhos de autores contemporâneos (como Ingold, 2000; Le Breton, 2011ab) têm discutido a ainda presente noção cartesiana de corpo-máquina em nosso tempo. Noção que postula um corpo passível de doenças, incongruências, fadigas e erros eminentes. Um corpo que precisa ser “ultrapassado” para que nos possamos finalmente libertar as amarras da natureza e caminhar em direção a um progresso deveras secular e condizente com nosso projeto de modernidade. É este discurso que está presente nos investimentos atuais e fóruns de discussão sobre a biotecnologia e melhoramentos genéticos. Repensando estes resíduos cartesianos, Le Breton (2011b:106) vê na filosofia mecanicista um

“[...] corpo que tem a desvantagem, mesmo se é considerado como uma máquina, de não ser suficientemente confiável e rigoroso em sua percepção dos dados do ambiente. O racional não é uma categoria do corpo, mas é uma das categorias possíveis do espírito. Para os filósofos mecanicistas, de resto, aí reside sua qualidade mais eminente.”

É este discurso que podemos encontrar no avanço das ciências exatas, sempre buscando aprimorar ou re-configurar o que foge ao controle do “espírito”, da mente pensante que bastaria a si mesma ao conseguir livrar-se de constrangimentos corporais, temporais e espaciais. Ao mesmo tempo em que grande parte das pessoas toma para si o discurso cientificista (apropriações que vão desde o uso de cosméticos que prometem “enganar” o tempo até o uso social de pesquisas estatísticas para embasar argumentos de ordem política), produzem certos conhecimentos e valorizam certas atividades que estão na esteira contrária a este caminhar do corpo-estéril. Não deixo de me perguntar se não haveria certa contradição em perceber o corpo como fardo e ao mesmo tempo valorizá-lo socialmente através de técnicas de musculação (fenômeno amplamente difundido em nossa sociedade), o uso de cosméticos, a expansão da metrosssexualidade e uma série de atividades culturais como dança, teatro e esportes, atividades que tem justamente o corpo como produtor e produto de um conhecimento que ultrapassa o intelectualismo moderno. O conhecimento toma forma corpórea nestes âmbitos e ciências que compartilham a visão do corpo como impedimento podem até trabalhar para atuar na potencialização de um corpo expressivamente contra-cartesiano. Não há consenso, especialmente quando vivemos uma situação globalizante e de convivência com a diferença, principalmente nos grandes centros urbanos. O corpo, mesmo visto como um “fardo”, ainda é algo que exploramos e de que nos

reapropriamos. O temos como preocupação o tempo todo, inclusive ao sabermos que é por meio dele que podemos ser (re)conhecidos, classificados e também julgados:

“O homem alimenta com seu corpo – percebido como sua melhor exploração – uma relação bem materna de indulgência terna, da qual extrai ao mesmo tempo um benefício narcisista e social, pois sabe que é a partir dele, em certos meios, que o juízo dos outros se estabelece.” (Le Breton, 2003:53)

O corpo constante

A história e imaginação social do corpo ocidental, suas possibilidades, definições ontológicas e funcionais, antes de terem sido impactadas pelas meditações cartesianas, foi pensada pelas dicotomias “sombra” e “luz”. No prefácio do livro “Corpo e história”, Joaquim Brasil vê na raiz semântica da palavra “corpo” uma associação direta com a morte, o corpo como cadáver (ainda hoje o sentido de cadáver está presente na palavra “corpo”, dependendo de nosso contexto) e sempre em oposição com a idéia de alma. O corpo era pensado como invólucro vazio de vida no qual a *anima* viria a soprar para que ele deixasse de se tornar inerte e passivo. Sant’anna (2001:6) via nisso uma imbricação dos conceitos de natureza/cultura. Sem luz não há sombra e sem sombra não há luz, não havia hierarquia entre estes reinos. Para ela, havia uma interdependência entre estes reinos até pouco depois da idade das trevas. Um exemplo disso seria a medicina grega hipocrática que sempre usava a natureza como análogo para pensar a cura do corpo e restaurar seu suposto equilíbrio. Hoje operamos mais pelo sentido alopático de cura, sempre vendo o corpo (ou algo no corpo) como uma batalha, algo a ser bombardeado de remédios, algo a ser extraído ou substituído. Apesar das diversas retomadas integralizantes da medicina holística e outras práticas orientais (Le Breton, 2011b:284), a indústria farmacêutica continua se expandindo aos milhares e é justamente nas falhas desta que suas alternativas têm ganhado mais força.

A etnografia tem nos trazido outros exemplos de como o corpo tem sido pensado em inúmeras sociedades não-ocidentais, o que, de uma maneira ou outra, traz luz sobre nossas próprias concepções. Ao estudar os neocaledônios, Leenhardt (2007) percebeu como sua noção de “corpo” é difusa e uma certa indissociabilidade entre a natureza e a cultura, ambas se confundindo, apesar da natureza ter o papel principal, já que projetava no corpo suas características. O corpo era visto como extensão da natureza. O corpo *kanak* e suas partes são análogas aos cascos de árvore, às polpas das frutas, aos fragmentos de corais marítimos e demais

elementos presentes na natureza. Apesar da comparação entre as culturas ser uma grande ferramenta teórica da antropologia, precisamos estar alertas para as apropriações de conceitos nativos na comparação com os nossos próprios. O antropólogo pode, mesmo inconscientemente, condicionar suas perguntas e análise, dado seu interesse por uma sociedade tida como “exótica”:

“O pesquisador é propriamente o lugar do cruzamento; como se fosse um espelho do objeto de estudo, o constrói como bricolagem, na melhor acepção do termo, no sentido de que todo saber, mesmo o mais rigoroso, o mais fundamentado, é sempre uma bricolagem teórica, a tentativa de realizar a identificação provisória de seu objeto, exposta às querelas de escola e à obsolescência, mais ou menos demorada para chegar, da história do pensamento.” (Le Breton, 2011a:92)

Independente das concepções apresentadas, creio que o ponto comum entre elas é que o corpo é sempre uma questão que nos colocamos e trabalhamos, seja na visão mecanicista do fardo e da superação, na ótica não-ocidental da indistinção com a natureza ou até mesmo na visão holista da integração uma presente na homeopatia e medicinas alternativas. A corporalidade é um dado objetivo de que as diferentes culturas, em diferentes períodos históricos, se ocupam, mesmo que seja numa pretensa tentativa de negá-lo. O corpo é sempre uma preocupação, pois para exaltá-lo ou obliterá-lo é preciso conhecê-lo:

“Toda forma de se servir do corpo é uma técnica, uma técnica corporal, e, enquanto tal, embora tenha de se mover entre limites dados pela natureza, embora o repertório de suas possibilidades seja demarcado de fora, é expressiva, refere-se à sociedade onde se produz.” (Brumana, 1983:57)

Apesar da imensa diversidade existente das configurações corporais (nem sempre reconhecidas ou valorizadas) e suas potencialidades, ainda operamos uma economia de pensamento que busca obliterar esta diversidade em prol de um signo comum de corpo. O corpo cartesiano ainda é um fantasma que nos assombra e tende a persistir nos dias de hoje, apesar das inúmeras discussões contemporâneas que colocam em cheque esta divisão intelectualista da natureza (desde as discussões da dança acerca da memória corporal³ até o impacto da psicanálise sobre nossa presunção racionalista de controle emocional/psicoafetivo). Busco deixar claro neste trabalho a minha posição acerca das inúmeras formas de se conhecer e interagir com o mundo (nas inúmeras combinações – e misturas – possíveis entre corpo e mente), mas também

³ Mais sobre consciência e memória corporal em: TONELLA, Guy, Memória corporal e identificações primárias. Disponível em: <http://www.centroreichiano.com.br/artigos/Anais%202009/TONELLA,%20Guy%20-%20Memoria%20corporal.pdf> Acesso em 25/05/2013.

reconheço o quanto a necessidade que temos de padronizar (e nisto, excluir ou marginalizar) causa desconforto e preconceito para as diferentes pessoas que vivem diferentes sócio-corporalidades. Nesta separação corpo e mente (e consequentemente natureza e cultura) criam-se espaços onde os sujeitos são confrontados com sua subjetividade e têm sua possibilidade de transição, ação e acesso restritos. A expectativa de unicidade gera privilégio para algumas pessoas e limitações para outras.

Alocações, invenções e transgressões

Para Mary Douglas, quando algo estranho às nossas concepções e representações de mundo surge, é preciso enquadrá-lo em alguma referência prévia que sirva justamente para operarmos tais concepções. A anomalia é um estado que não pode ser tolerado por muito tempo, é um intervalo curto entre o inteligível e ininteligível e que deve ser suprimido o mais rápido possível antes que crie micro fissuras em nossa cosmologia. Caso não ajamos rápido e acionemos mecanismos de identificação (ou acionemos mecanismos externos como a polícia, a psiquiatria, a medicina, etc.) que ajam sobre este fenômeno (ininteligível até o momento), teremos que criar novas categorias para alocá-las e este processo não nos é desejável por ser trabalhoso e desgastante já que pode embaralhar muitas concepções que temos acerca do mundo e do que nele acontece:

“Há em nós uma tendência para rejeitar as indicações discordantes. Se as aceitamos, elas obrigam-nos a modificar a estrutura das nossas pressuposições. Nomeando-as, modificamos a nossa maneira de percebê-las no futuro, pois, se as nomeamos, arrumamo-las mais rapidamente nos seus compartimentos.” (Douglas, 1991:31).

Nesta operação de trazer para o familiar o que é anômalo, subjaz uma lógica patologizante que relega a pessoa não-vidente para o reino da “doença” ou “deficiência”. Para não incorrer nesta operação de re-locação das nossas visões de mundo, se tem a visualidade como norma e a sua ausência como infortúnio e doença, como algo “incomum” que aflige alguém (sempre na esteira do ditado popular de que a “desgraça só acontece com os outros, nunca com a gente”).

Antes de passarmos à questão da não-vidência, tema desta pesquisa, creio ser importante entendermos algumas das já diferentes propostas e vivências existentes em nossa sociedade e que, de uma forma ou outra, atuam para legitimar suas práticas e se afirmarem, buscando tornar

cada vez mais insipiente as expectativa ‘naturalizantes’ da sociedade. Atenho-me brevemente sobre as diferentes formas em que alguns trabalhos têm atentado para pensarem o corpo na esteira de um conhecimento menos dualista (ou que embaralhe e combine diversamente) entre corpo e mente.

Diferentes formas de se pensar o corpo

Argumentei brevemente que apesar do dualismo existente na concepção moderna de corpo, muitas experiências diversas têm surgido e buscado seu espaço na sociedade. Este fato pode parecer contraditório a princípio já que, se temos como norte essa divisão intelectualista corpo/mente, como podem surgir iniciativas que fujam à sua vigília? Se a experiência prática sempre extrapola a regra, como esta ainda existe? Esta parcial contradição entre o que, como, quando e através de quais ferramentas pensamos o corpo pode encontrar certo respaldo no esquema quádruplo em que Descola tentou apreender as diversas relações entre natureza/cultura em nossas sociedades. Para Descola (2006:8), há uma divisão conceitual que opera nossas relações sociais (entendidas no sentido de como nos relacionamos com o que é supostamente “natural” e como operamos este conceito dentro de concepções culturais) própria de cada civilização. No caso do ocidente, creio que funcionamos por uma lógica “naturalista”. A ontologia ocidental diferencia o humano do não-humano (o mundo das coisas e o mundo dos animais e das coisas imateriais) através de noções de moral, intelectualidade, alma, subjetividades, etc. Noções localizadas nas mentes e corpos dos indivíduos e que se expandem para marcar territórios de possibilidades/impossibilidades. Temos então, no ocidente, a difusão de inúmeras mentes particulares e criativas, mas uma noção de uma corporalidade única. Entendemos o corpo de forma unívoca. Há certa “enxurrada” de concepções díspares que precisam atuar sob um único corpo que nunca poderá dar conta de todas as possibilidades de usos e alterações/concepções que as pessoas podem inventar para si. Apesar de Descola afirmar que as outras tipologias por ele pensadas (animismo, totemismo e perspectivismo) não estão isoladas umas das outras, podendo e de fato convivendo entre si, sua reflexão nos mostra como ainda há espaço para o mecanicismo clássico habitar nossos discursos sobre a relação corpo/mente em sua atuação com o ambiente. Na musculação, por exemplo, ainda que haja esta tentativa de valorização do corpo, ele ainda é um ideal e seu pensamento se opera pela lógica binária da idealização versus aproximação, há

este corte mente/corpo presente⁴. É um corpo pensado idealmente que em suas práticas diárias busca se livrar de suas imperfeições e atingir o nível das ideias, há uma tentativa de transformar o corpo físico no corpo idealizado pela mente. Não só esta aproximação é um cálculo real para pessoas praticantes, mas uma estratégia que busca se utilizar do corpo como instrumento de socialização:

“A aparência corporal é um elemento central na interação social e pode trazer benefícios ou prejuízos ao indivíduo [...]; e o corpo passa a ser utilizado pelos participantes como um instrumento facilitador do sucesso social.” (Brigido et al, 2010:456)

Estas relações e diferentes concepções corpo/mente e a forma como as pessoas as colocam em sua vida diz muito a respeito de como produzem conhecimento baseado nestas premissas. Como vimos desde a relação naturista presente nos *kanak* até o puro intelectualismo ocidental, está implicado aí uma forma de se relacionar com o ambiente e com as pessoas que não deixa de ser influenciada pelo imaginário e discurso referente ao corpo e a mente. Sendo o objetivo destas reflexões justamente mostrar como o conhecimento vidente é construído baseado numa concepção específica de corpo (no nosso caso, a ocidental), seria interessante, antes de enfim passarmos às análises da vidência e a não-vidência, pensarmos um pouco em outras formas de conhecimento pautadas em relações específicas entre corpo e mente: o fenômeno da musculação, a cultura do hip hop e a medicina homeopática. Uma breve passagem sobre estes assuntos servirão para nos mostrar como as conjugações entre corpo e mente são variadas e como isto reflete nas relações entre as pessoas e os fenômenos, seja para embaralhar a lógica cartesiana (sem deixar de ser dualista) ou transformá-la.

A musculação

Apesar de não fugir completamente às suas premissas, a cultura das academias de musculação apresenta um contraponto interessante à lógica binária cartesiana. É profícuo pensarmos como estamos apostando no ensino superior e reforçando o ideal intelectualista do ocidente ao mesmo tempo em que “Homens e mulheres investem cada vez mais tempo, energia e recursos financeiros no consumo de bens e serviços destinados à construção e manutenção do invólucro corporal.” (Iriart et al, 2009:773). Apesar de vários estudos sobre as práticas corporais

⁴ Para uma etnografia sobre o mundo da musculação, ver: SABINO, César. Musculação: Expansão e manutenção da masculinidade. In: GOLDENBERG, Mirian (org.). Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros. Rio de Janeiro: Record, 2000.

apontarem que o investimento na academia pode surgir da insatisfação com o próprio corpo, fato causado por uma padronização divulgada pela mídia e pela sociedade, o que nos interessa aqui são os atos destas pessoas e seus desejos, não o estatuto ontológico destes últimos. O que elas fazem efetivamente, como reorganizam seus corpos e como os pensam socialmente, diz muito sobre a forma como organizam seus símbolos sociais e os (re)configuram mental e corporalmente.

Para Sabino (2000), a musculação é uma atividade propriamente ocidental e moderna, utilitarista em sua forma apesar de gerar sociabilidades contextuais e específicas em sua existência. Apesar de se aproximar, através de uma lógica platônica, dos fundamentos cartesianos de separação binária execução/executor (já que, a princípio, o corpo é visto como um material que a mente e a vontade dos sujeitos, progressivamente, molda à sua vontade), se torna um fenômeno mais híbrido a medida que nos aproximamos dele. O corpo não é visto como este algo defeituoso que ‘envergonha’ o brilhantismo das ideias humanas, estando abaixo numa escala hierárquica, mas é visto como tabula rasa que a mente deve trabalhar para que se alcance um ideal estabelecido, para que o corpo possa alçar ao nível da mente, pois a busca pela idealização é a busca de levar o corpo ao nível das ideias. Além disso, neste processo, o corpo tende a ser visto como forma última de relação no mundo e com as pessoas já que, quanto mais próximo do ideal, mais o corpo é utilizado de forma a engajar relações e buscar resultados desejados desta cultura da musculação: “A aparência corporal é um elemento central na interação social e pode trazer benefícios ou prejuízos ao indivíduo [...]; e o corpo passa a ser utilizado pelos participantes como um instrumento facilitador do sucesso social.” (Brigido et al, 2010:456). De arquiteta, a mente vai progressivamente tendo como prioridade mais uma função mantenedora do que criadora a partir do momento em que os resultados corporais começam a ser atingidos. O corpo vai se tornando central nos cálculos sociais das pessoas já que é parâmetro de comparação aos seus pares, se torna uma forma de alcançar objetivos profissionais (como atestam as pessoas entrevistadas na etnografia de Sabino), surge uma educação corporal nos ambientes da academia e fora deles através do respeito instaurado entre quem já possui certos resultados e os que estão se iniciando. Há prestígio advindo destas competições e as relações hierárquicas entre os corpos. Estes exemplos mostram como há uma lógica cartesiana binária embaralhada nesta relação entre corpo e mente nos ambientes de musculação. E não só esta lógica é utilitarista, no sentido de que funciona como *ethos* na vida das pessoas, mas é uma

lógica que calca as próprias relações sociais dentro e fora destes ambientes. Torna-se também uma forma de conhecimento que pauta a relação entre as pessoas. Para Sabino (2000:89), pensando com Wacquant, é difícil separarmos as lógicas e pressupostos dos ambientes e campos que estamos imersos dos demais que transitamos em nossa vida. Se embaralham os pressupostos que mantemos como parâmetros de relações dentro do campo e os pressupostos presentes (e até mesmo contraditórios) em demais ambientes que transitamos. As nossas representações de mundo acabam sendo reconfiguradas, reatualizadas e até mesmo contestadas nos diferentes campos que transitamos.

A musculação, então, pode até ser vista como cartesiana em sua origem, já que surge da vontade idealizada, do ímpeto de alcançar um ideal estabelecido no mundo das ideias. Porém, em seu desenvolvimento e apropriação das pessoas, esta vontade, a medida que vai se realizando, dado o desejo individual de cada um (Sabino deixa claro os objetivos de alcance de resultados no que concerne massa corporal e sinuosidades do corpo), passa de instrumental a institucional. O corpo toma um papel mais central na vida das pessoas e se torna também produtor de conhecimento no engate social com as pessoas, seja elevando a auto-estima, seja para alcançar objetivos profissionais ou encontros sexuais-afetivos. O corpo e suas formas regulam não só as relações sociais, mas as próprias representações de mundo das pessoas já que a busca por um corpo socialmente prescrito como masculino ou feminino é um cálculo feito ao ingressar e manter associações nas academias de musculação: “[...] a musculação pode constituir-se como prática e expressão inconsciente (pré-reflexiva) da perpetuação do *habitus* constitutivo e constituinte das identidades radicadas no comportamento e nos ideais masculinos.” (Sabino, 2000:91-92). A academia, para muito além de um espaço de atividade física, é também geradora de aspectos simbólicos que nascem de concepções sócio-corporais pautadas por pressupostos discursivos imaginados e mantidos por seus/suas frequentadoras. E este processo de geração de conhecimento está sempre em mutação já que não é uma ilha de significações isoladas de um contexto ocidental mais amplo. As relações de gênero estão em constante mudança mundialmente e a biotecnologia e diversas outras invenções tem achado espaço de diálogo nas demais práticas sociais, integrando-as e modificando-as com o tempo. Essa expansão tecnocrática presente nas academias é consoante com a própria mentalidade tida como “marombeira” por Sabino e mostra a fina sintonia que permeia tanto a prática individual quanto a lógica ocidental, ambas mutáveis:

“Um dos principais núcleos de sentido no discurso dos entrevistados é a representação do corpo como um objeto incompleto, que necessita ser construído, trabalhado e aperfeiçoado. O corpo é concebido como um objeto plástico no qual o indivíduo pode e deve trabalhar, controlando-o e moldando-o segundo sua vontade.” (Iriart et al, 2009:778)

Hip-Hop

O *Hip-Hop* é rico em análises antropológicas e culturais já que diz respeito desde o porte corporal/esquemas de vestimenta até sua posição frente à ocupação dos espaços urbanos/arquitetônicos da cidade. Pelo fato desta cultura ser ampla, é possível que muitas pessoas não se sintam pertencentes a ela (por exemplo, podem gostar de *graffiti* mas não se associar ao movimento ou gostarem de *rap* e acreditarem que a cena *rapper* já se desvinculou do *Hip-Hop*). Portanto, quando falo de *Hip Hop*, estarei me referindo à este conjunto de práticas sem que necessariamente elas limitem a interpretação que as pessoas dão à suas próprias ações e discursos. Mas, como estamos falando genericamente da cena *Hip-Hop*, caberá esta definição um pouco arbitrária.

Dado a sua história de luta, o *Hip Hop* e suas diferentes manifestações já carregam em si um posicionamento social. Apesar de também estar dentro de uma lógica capitalista de venda e aquisição mediada por uma lógica de consumo, ainda é estigmatizado socialmente e visto como algo suburbano e juvenil: “O hip-hop, desde sua origem, tem sido associado a uma arte voltada para segmentos excluídos no espaço urbano, como jovens imigrantes, negros, mulheres, entre outros.” (Tavares, 2010:310). Apesar do movimento ser visto basicamente como arte e música, estas expressões carregam atitudes e concepções de mundo impossíveis de serem dissociadas da prática em si. Enquanto práxis, diz respeito à reorganização dos esquemas mentais frente à sociedade, há o desejo pela mudança e ocupação do espaço público, retomada das fachadas e maior participação das classes populares nas ruas, além, é claro, de questões de classe e etnia sempre presentes desde seu surgimento como movimento na década de 60⁵. Apesar da comunidade *Hip-Hop* não ser hegemônica e ter suas divergências internas⁶, a corporalidade e

⁵: Brooks e Conroy (2011) comparam o *blues* ao *hip-hop* neste sentido. Para xs autorxs, citando Davis, ambos são expressões e tem sua gênese intimamente ligada à luta anti-racista: “[...] blues, which, like hip-hop, is widely acknowledge as having a history intertwined with African American social and cultural history, along with the associated struggles of dealing with racial oppression (apud Davis, 1999).”. Tradução: “[...] o blues, tal como o hip-hop, é reconhecido por ter uma história interligada com a cultura e sociedade Afro-Americana, junto com lutas associadas ao combate à opressão racial.”.

⁶ Para Tavares (2010) “[...] o hip-hop não pode ser definido como movimento social unívoco, pois, na medida em que se organiza no sentido de suas demandas e reivindicações para ações específicas, seus membros passam a articular e veicular suas falas a partir de redes externas [...]”.

apresentação dos esquemas corporais, sejam através dos gestos, gírias, estilo e moda (Motley; Henderson, 246:2008), perpassa suas demais variações, de forma não configuracional mas devido à atitude presente no corpo das pessoas envolvidas. A percepção da opressão e do sentimento de pertencimento a uma minoria não contemplada pelos direitos (sociais e civis), fenômeno apreendido pelas faculdades intelectuais e vivida no corpo, há transposição destas concepções imaginadas, sentidas e vividas pelos sujeitos do *Hip-Hop*, para o corpo:

“Performance is central to youth leisure[...] The body becomes the locus and primary symbol of acquiring, articulating and negotiating particular understandings of the world, firmly linking image, gesture and style to cultural expression and identity⁷” (Bloustein, 455:2007).

É justamente esse entrelaçamento das restrições e opressões sociais vividas no corpo (e depois transpostas de volta à mente e à personalidade, já que pode reforçar, mudar ou transformar concepções pessoais devido aos atritos gerados socialmente⁸) que evidencia o *Hip-Hop* como mais uma das configurações possíveis de conhecimento corpóreo-mental. Esse hibridismo relacional no *Hip-Hop* embaralha os binarismos corpo/mente já que se vai de um a outro contextualmente e na medida da necessidade. A transitoriedade das artes dentro do *Hip-Hop* faz necessária essa conjugação, pois ao passar do *MCing*⁹ ao *graffiti*, é preciso adquirir novas técnicas e formas de atuação, desde as habilidades com o spray e noções territoriais (onde fazer sua arte, em qual horário, quais dias são menos perigosos dado sua prática ilegal, etc) até o estímulo da criatividade para se improvisar nos duelos de MC (e a própria disciplina corporal da respiração, controle do nervosismo, o aprendizado para não se irritar com as jocosidades do seu ‘opponente’, etc). Há no *Hip-Hop* uma certa indivisibilidade entre corpo e mente e se torna difícil saber em qual momento um ou outro aspecto está sendo privilegiado, usado ou explorado. Tal dificuldade surge principalmente pela cultura do improviso aí existente. As diversas modalidades existentes no *Hip-Hop* exploram as potencialidades da mente e do corpo de forma complexa e criam um espaço de atualização de diversas formas de existência e prática ricas em análise

⁷ Tradução minha: “A performance é central no lazer juvenil[...] O corpo se torna o locus e símbolo primeiro para adquirir, articular e negociar entendimentos particulares do mundo, firmemente ligando imagem, gestos e estilo à expressões e identidades culturais.”

⁸: Tal como na questão de gênero analisada por Conroy e Brooks (6:2011) onde o hip-hop atuava reforçando e negociando as fronteiras de gênero e sexualidade e construindo concepções de feminilidade e masculinidade. Também Cardoso *et al* (664:2011) acreditava, sobre o hip-hop e o axé, que “[...] a prática e convívio com estes dois estilos de dança modifica as formas de perceber a corporeidade e a sexualidade, como também estimula a elaboração de uma identidade corporal diferenciada e personificada em seus praticantes).”

⁹ Mestre de Cerimônia, quem canta/performa as letras, improvisadas ou não, durante os eventos.

antropológica. Dança, arte do graffiti, intelectualidade presente na criação e expressão das letras, inteligência emocional para lidar com as adversidades e *expertise* no aprendizado e uso das tecnologias na criação dos *samplers* e músicas são uma das várias vertentes desta manifestação. Assim, ela nos serve de exemplo como mais uma das atualizações da mente e do corpo múltiplos, além de ilustrar como uma cultura, localizada dentro de uma macro estrutural binário de pensamento, pode proliferar e se expandir mesmo em situações de marginalização.

A próxima discussão, ao contrário da musculação e do *Hip-Hop*, até aqui analisados, não parte tanto para os usos/conceitualizações do corpo e da mente e suas combinações/dissidências, mas sim a respeito de como a mente, na ótica homeopática, pensa o corpo e qual o papel dele frente às nossas vivências.

Homeopatia

A homeopatia, uma forma de medicina dita ‘alternativa’ (ou paralela), procura atuar sobre xs pacientes de forma alternativa à medicina regularmente chamada de ocidental. Podemos chamar as práticas de medicina ocidentais aquelas que funcionam por oposição, ou seja, através de uma lógica alopática. O princípio homeopático é a cura pelos mesmos princípios que causariam a doença, ela atua por princípio da semelhança. Para Le Breton (2011b), apesar das medicinas alternativas estarem difundidas, ainda são utilizadas em conjunto com as tradicionais mesmo que elas tenham surgido justamente da percepção de que estas últimas não estariam dando conta de curar ou aliviar as pessoas de suas mazelas físicas e mentais. A medicina alopática não só visou a cura por oposição, mas também se isolou do mundo social ao buscar se legitimar enquanto prática neutra e eficaz e, neste processo, anula qualquer possibilidade de contextualização em seu *métier*. A doença e sua análise/desenvolvimento que importam e o conhecimento da vida pessoal/social dxs pacientes não teria muito impacto para se pensar um diagnóstico adequado para além de questões alergênicas e intolerâncias:

“Hoje a instituição médica transbordou do interior pelas novas exigências de numerosas medicinas que se reconhecem mal no quadro clássico, e frequentemente optam por “novas” medicinas (homeopatia, acupuntura, auriculoterapia, quiropraxia, osteopatia etc.) ou mesmo tentam levar mais em conta a personalidade de seu paciente no contexto familiar, reencontrando aí, enquanto generalista ou especialista, o que outrora fazia a força do “médico de família” cuja tradição se perdeu;[...]” (Le Breton, 283:2011b)

A medicina ocidental ou alopática é um exemplo clássico e forte do espaço que o mecanicismo ainda ocupa em nossas vidas, afinal, façamos as contas de quantas farmácias

alopáticas possuímos em nossos bairros em comparação com as farmácias de manipulação de remédios homeopáticos ou até mesmo, dentro de uma mesma farmácia, qual seria a proporção de produtos e vendas entre estas duas vertentes. A divisão do saber médico cientificista desautoriza a experiência do corpo e privilegia as faculdades mentais do conhecimento bioquímico, ela vê o corpo como uma laboratório de reações a serem desvendadas para se obter resultados desejados. Não há interpretação ou consideração às histórias de vida das pessoas que a ela se submetem (a não ser quando alguma prática delas está devidamente catalogada e estudada previamente, todo o resto são contingências que não cabem no diagnóstico). Para Le Breton, a alopatia não busca estudar as pessoas, mas sim o corpo das pessoas (por corpo podemos também entender o cérebro enquanto órgão, suas reações neurais, sinápticas e demais aspectos bioneurais) em suas funções anatômicas e mecânicas: “O homem é concebido *in abstracto* como o fantasma reinante em um arquipélago de órgãos, isolados metodologicamente uns dos outros.” (Le Breton, 287:2011b).

Na área de atrito entre as promessas da alopatia e seu fracasso surgem alternativas como as colocadas acima. A homeopatia pode ser pensada como uma inversão destes valores egóticos da medicina alopática já que suas análises e diagnósticos são contextuais à vivência e experiência percebida, imaginada e sentida das pessoas:

“La influencia que Hahnemann recibió de la corriente vitalista, la cual surgió como una reacción a los planteamientos del mecanicismo cartesiano, va a ser definitiva en la formación de los conceptos de vida, cuerpo, salud y enfermedad, que subyacen a los principios homeopáticos. (Urrea, 60:1995).”

Apesar de uma lógica binarista estar presente nos princípios homeopáticos (dualismo e polaridades), diferente do princípio alopático dos órgãos desconexos (já que as doenças afligem áreas específicas) na homeopatia se opera um princípio de funcionalidade una, holística. Se há algo de errado no corpo é justamente porque ele não está funcionando como deveria, há algum entrave. E para resolver este entrave, não só o médico homeopata, consultando seus manuais das substâncias, mas também o paciente participa do processo:

“Para los homeópatas no sólo era importante lo que el médico pudiera conocer con sus sentidos, sino que era primordial lo expresado por el paciente sobre su enfermedad, su estado de ánimo, las características intelectuales y el desarrollo de los sueños (intranquilo, excesivo, letárgico, profundo, largo, constante)”. (Urrea, 65:1995).

A forma como o paciente configura, percebe, desenha, deseja seu corpo e suas ações relacionais às pessoas são cálculos que devem entrar no fazer homeopático. Esta percepção é contextual à vivência única de cada pessoa. Assim, as experiências do corpo e da mente são indistinguíveis na totalidade (ao contrário do *Hip-Hop* e da Musculação, como analisadas anteriormente onde há um cálculo e seleção específica de um aspecto mental ou corporal em uma determinada situação e que estes cálculos mudam de acordo com as vivências), pois o que importa na homeopatia é a unicidade. Inclusive, é justamente essa dimensão uma das mais valorizadas: o saber ouvir. É na atenção aos detalhes e descrições que o paciente dá que se estabelece a eficácia para a cura:

“Desta forma, o médico homeopata que se propõe seguir a técnica semiológica correta, a fim de diminuir as possíveis falhas na escolha do tratamento apropriado, deve esforçar-se a conhecer as suscetibilidades mórbidas individuais, realizando uma anamnese detalhada e humanizada, interessando-se genuinamente por todas as nuances do paciente (mesmo aquelas não relacionadas diretamente à “enfermidade” ou ao “órgão doente”, como “sua história de vida, sua personalidade, seus interesses”).” [...] (Teixeira, 548:2007)

A homeopatia não só surge justamente do descontentamento com a prática alopática mas tem ganhado força, nos dias atuais, graças as falhas desta medicina ocidental que não tem conseguido dar conta do que propõe. Ao separar o conhecimento corporal do mental e catalogar as reações bioquímicas do corpo de acordo com locais específicos onde a doença age, anula a diversidade das experiências (alimentares, sociais, psico-motoras, sentimentais, etc.) humanas que podem estar agindo para intensificar, amenizar, reproduzir ou tornar a doença intermitente e esporádica. A homeopatia busca pensar a unicidade corpo-mente como referente a uma noção de integralidade do ser humano e sua saúde. O que aflige a mente e o corpo é que deve ser combatido, não a aflição em si, pois é apenas um sintoma de algum desequilíbrio geral. Tanto as experiências que temos com nosso corpo, o que dele pensamos, como gostamos de usá-lo ou não usá-lo, o que pensamos sobre ele e sobre nós, enquanto pessoa, é algo a ser levado em consideração na homeopatia.

A diversidade de concepções acerca do corpo discutidas acima nos servem de âncora para a questão da corporalidade não-vidente, à qual iremos nos ater no decorrer deste trabalho. Ao perceber a diversidade existente destas diferentes experiências sócio-corpóreas (e repito, nem sempre valorizadas ou reconhecidas), traçamos o trajeto inicial dos preceitos não-videntes do conhecimento e as implicações deste conhecimento através de um corpo que não possui visão

ócular mas seus demais aparatos de cognoscibilidade ambiental não só lhe servem de uso na percepção do ambiente mas tem um uso e pensamento diferente de um corpo vidente com os mesmos aparatos. Sendo o corpo não-vidente uma dentre as tantas possibilidades existentes para ser e estar no mundo, vamos agora buscar compreendê-lo mais detalhadamente. Antes, uma pequena discussão sobre como vejo o corpo não-vidente e onde ele se localiza na configuração ocidental dos sentidos.

Um corpo que (re)produz

É no intervalo destas duas noções, o corpo-objeto (mero receptáculo da mente que atua no mundo usando do corpo) e o corpo-ambiente (corpo que resulta do seu meio, tal como aparece timidamente na concepção de Leenhardt, influenciado por Durkheim) que gostaria de tratar as questões da sensorialidade, sentidos e vidência. O corpo, tanto como produtor de conhecimento quanto receptor é um corpo que se refaz à medida que vive e re-vive, encarnando/resignificando fenômenos ao mesmo tempo em que neles esbarra transitando no mundo. As tentativas hiperbólicas estudadas acima podem nos mostrar a possibilidade de trabalharmos a questão corpórea nas rachaduras de suas radicalidades. Com Ingold (2000:170), vemos que: “[...] the body is the human organism, and that the process of embodiment is one and the same as the development of that organism in its environment.”¹⁰ Um corpo que não basta a si só, mas que também não existiria sem estímulos sociais e ambientais.

Ingold nos fala de um corpo indissociável de seu ambiente. Ambiente como um conceito re-significado por ele através de sua leitura de Merleau-Ponty, suas noções de campo visual e das potencialidades do ambiente nas inter-relações com o organismo social de Gibson. O ambiente é o mundo em que os organismos vivem, sejam quais forem, e é nele que as potencialidades são exploradas e atualizadas num processo de interdependência onde ele acaba passando por modificações, re-significando a relação com estes organismos. Estas mudanças, por sua vez, modificam a relação simbólica e física com o ambiente:

“[...] *my environment is the world as it exists and takes on meaning in relation to me, and in that sense it came into existence and undergoes development with me and around me. Secondly, the environment is never complete. If*

¹⁰ Tradução minha: “O corpo é o organismo humano e o processo de incorporação é o mesmo que o desenvolvimento deste organismo em seu ambiente”

environments are forged through the activities of living beings, then so long as life goes on, they are continually under construction.”¹¹ (Ingold, 2000:20)

As noções ambientais de Ingold servem ao propósito destas reflexões pois se encaixam bem com o que venho buscando refletir em questão de sensorialidade e vivência de pessoas cegas. Suas noções ecológicas exploram a questão das vivências em expansão e re-significação já que não se utilizam da visão ocular para reconhecimento e exploração do ambiente e sim do fazer e uso contínuo dos demais sentidos em um ambiente sempre em modificação, e, no caso deste estudo, também em nosso mundo moderno. Este ponto será discutido mais atentamente. Cabe agora passarmos a entender a constituição deste corpo ocidental e suas setorialidades sensitivas, pois ele é dotado de potencialidades sensoriais, mas nem todas são exploradas ou valorizadas da mesma forma.

O nascimento do rosto e o esboço da sensorialidade

Le Breton (2011:28) cita uma novela onde um empregado de um senhor rico, proveniente de uma sociedade tradicional, viaja para a América e se instala em Washington junto de seu patrão. Aos poucos ele vai se desvencilhando de suas práticas tradicionais e se adaptando a uma vida mais individualista até que, antes de largar em definitivo o seu emprego (e a moradia na casa do seu patrão), busca se estabelecer na cidade por conta própria. Um dos fatos que define seu encontro com uma individualidade auto-percebida é o espelho. Em sua cidade, narra o autor, acabava passando até um mês sem se olhar no espelho e quando isto acontecia, olhava apenas de relance para verificar o seu corte de cabelo, saber se estava curto demais ou alto demais para não fugir aos costumes locais. Na cidade, ao se perceber possuindo um rosto que nunca imaginou ser agradável, começa a se identificar e se conceber como alguém único. Para Breton, esta crônica serve de exemplo como marco zero da percepção da subjetividade e da individualidade ocidental:

“Simultaneamente à descoberta de si como indivíduo, o homem descobre seu rosto, sinal de sua singularidade, e seu corpo, objeto de uma posse. O nascimento do individualismo ocidental coincidiu com a promoção do rosto.” (Le Breton, 2011:29).

¹¹ Tradução minha: “[...] *meu* ambiente é o mundo enquanto este existe e tem significado em relação à mim, e, neste sentido, ele se torna existente e se desenvolve com e ao meu redor. Segundo, o ambiente nunca está completo. Se ambientes são forjados através das atividades dos seres vivos, então, enquanto a vida seguir seu rumo, eles estão em contínua construção.”

Mas, tal como o corpo possui um suposto epicentro identitário localizado no rosto, quais seriam as hierarquias presentes neste rosto? Do que ele é dotado e como se comunica com o mundo? Como o mundo responde a isso? É um rosto que possui órgãos sensoriais simbolicamente desiguais e que Le Breton analisa hierarquicamente. O olfato e a visão estão em posição de simetria oposta na escala de sentidos valorizada socialmente. A visão é o sentido mais valorado e o olfato o mais escatológico.

Este rosto ocidental que se descobre único tem os olhos como demiurgo. Não é a toa que, desde a análise histórica de Le Breton sobre o surgimento da visão como ferramenta de percepção do mundo e atualizador das múltiplas subjetividades propostas por Descolas, é ainda recorrente o ditado popular: “os olhos são as janelas da alma”. Nessa idéia de alma está embutida a idéia de “dar vida”, ou seja, a alma/espírito é o que dá vida ao corpo, o que o faz estar e ser no mundo. As bases cartesianas de uma divisão binária do conhecimento ainda se verificam através destas noções sensoriais que se estabelecem no senso comum. Se um corpo sem alma não tem vida e não habita o mundo de forma ativa, tendo a visão como nossas “janelas” da alma, estabelece-se neste raciocínio um lugar subordinado às pessoas que não possuem fenestras arejadas. Em teoria, se fecham para o mundo. Nos estudos de Oliveira (1998:7), há a inferência de que os olhos recebem mais de 80% das impressões sensíveis do mundo. Afirma ele que vivemos em um mundo predominantemente visual, o que acarreta certas impressões errôneas acerca dos que não partilham deste mesmo pressuposto, ou seja, que as pessoas cegas não teriam as mesmas “capacidades” (termo a ser discutido no decorrer da exposição, juntamente com a noção de “deficiência” que a idéia de capacidade carrega consigo) por estarem em desvantagem “natural” frente a um mundo vidente *a priori*. Esta idéia de um mundo percebido majoritariamente como visual suscita vários problemas que vão desde a educação inclusiva, acessibilidade e inserção sócio-econômica até questões teóricas a respeito da apreensão de conceitos (pré-estabelecidos por epistemologias videntes) por pessoas cegas. A noção de um corpo preparado conceitual e tecnicamente para apreender um mundo que “está lá” para ser descoberto (e não construído diariamente, constantemente em reconfiguração, como na idéia de Ingold) pressupõe um norte de eficácia, habilidades corporais e mentais que, dadas no desenvolvimento genético “saudável” da pessoa, culminam na plenitude de suas funções e

competências para se desenvolver no ambiente. Tais pressupostos não se aplicam à todas as pessoas e suas diversidades e configurações corpóreas-sociais.

Este ambiente possui premissas estabelecidas e ali se concebem experiências, as pensamos e as modificamos baseados no choque das vivências entre os sujeitos e na experiência destes com seu ambiente. Atento para o fato de que se trata de um ambiente construído, em sua maioria, por pessoas videntes. Portanto, há um choque de concepções de mundo com que as pessoas precisam lidar e lidam com elas de várias formas¹².

Este ambiente é construído baseado na pressuposição da visualidade e os que não compartilham deste fato se encontram em uma situação de marginalização e dependência, pois seus corpos são vistos como inábeis. A deficiência acarreta em uma forma de anomalia, pois desconstrói nossa visão deste corpo ideal nascido em completude e apto a desvendar o mundo através de atributos mentais e físicos que temos por naturais/de nascença. No ato de transitar e construir um ambiente habitável por pessoas com certas pressuposições corporais, estes corpos se (com)formam a ele e precisam se adaptar (quando não o fazem inconscientemente) mesmo que as “regras” já tenham sido estabelecidas muito antes de virem a existir – sem radicalizarmos o pressuposto do fato social coercitivo. Há aí uma concepção ontogenética do corpo sadio, desenvolvido em um ambiente pensado como um “campo de treinamento” onde este deve se materializar, superar, se desenvolver e por fim, se sobrepor e dominar¹³.

Busco agora discutir meu material de campo com estas pressuposições esboçadas acima, pensando no corpo não-vidente, o choque com o que lhe é esperado e suas vivências num ambiente sócio-geográfico moldado através de pressupostos videntes.

¹² Um estudo interessante sobre concepções de mundo que se chocam de forma afetiva se encontra na pesquisa de Maria Alves de Toledo Bruns, sobre o relacionamento afetivo-sexual entre pessoas videntes e pessoas não-videntes. Ver: Revista Benjamin Constant – v.1, n.1 (1995) – Rio de Janeiro: IBCENTRO.

¹³ Está embutida aí uma noção da natureza/meio-ambiente como uma “academia” (no sentido físico do termo) onde os corpos, superando obstáculos, se desenvolverão ao ponto de dominarem a si e ao seu próprio ambiente. A respeito disso, ver Ingold (2000:16) em seu diálogo com a obra de Bateson, *Naven*.

Capítulo 2 - O conhecimento não vidente

Apesar de no decorrer da pesquisa minha inclinação ter sido para o espetáculo, as demais entrevistas que fiz com pessoas não-videntes tiveram em comum a afirmação de que grande parte de seu período escolar aconteceu no Instituto São Rafael, uma escola da prefeitura que servia para auxiliar as pessoas não-videntes em seu processo escolar. Aprofundando-me mais no relato sobre a vida das pessoas nesta escola (inclusive o Fred, um dos bailarinos, estudou lá e a Renata já participou e deu oficinas), notei que era muito frisado o quanto a educação corporal era um aprendizado informal na instituição (chamadas de atenção para tomar conta da postura, reprovações caso a pessoa não-vidente não estivesse com o rosto virado para quem conversa, modo ereto na hora de andar, etc.). Não podendo ignorar o papel que a educação formal tem em nossa disciplinarização mental e física, levanto aqui problemáticas referentes a como a educação formal tem pensado a não-vidência, como tem tentado encaixá-la em seu modelo pedagógico e o que vejo de problemático nisto tudo. Afinal, como Althusser (1980), a escola é um dos aparelhos de doutrina que o Estado possui. A escola é um dos ambientes que escolhi discutir um pouco e que, junto a demais outros espaços e instituições, cria os estigmas, limites, restrições e baixas expectativas discutidas no capítulo anterior.

A educação inclusiva e seus entraves

Juntamente com o estigma existente a respeito de pessoas deficientes há uma baixa expectativa das possibilidades destas em nossa sociedade. A educação inclusiva, apesar de sua proposta democrática, ainda não leva em consideração a diversidade da percepção que as pessoas com configurações corporais diversas da esperada possuem (portanto, há também uma expectativa embutida em sua proposta).

O conhecimento é livre para ser atualizado de diversas maneiras, mas como nós videntes dependemos basicamente de nossa visão (pensando na noção hierárquica que discutimos previamente), somos forçados a resignificar o pensamento quando nos vemos privados dela (ou quando nos relacionamos intimamente com alguma pessoa cega que nos faça rever nossos pressupostos). Diversos estudos na área de pedagogia e ensino de arte para pessoas cegas têm mostrado como a percepção das coisas pode ser alcançada de diversas maneiras:

“[...] na ausência da visão, há uma reorganização de toda a estrutura mental que possibilitará ao cego adquirir conhecimento sobre o mundo. Os conceitos de

espaço, tamanho e formas serão fornecidos pelas percepções auditivas, táteis, olfativas e cinestésica.” (Rabello; Motti apud Ormelezi, 2007:288).

Apesar da constatação que a percepção é múltipla e não somente visual, a “deficiência” ainda encontra espaços delimitados pelos “não-deficientes” e são definidos seus limites de atuação, potência e atualização em nossa sociedade. A educação inclusiva é um destes espaços que pretendo discutir neste trabalho e suscitar reflexões sobre seu funcionamento. Ela é pensada não só através destas concepções que alocam os não-videntes em um espaço cognitivo dos videntes, mas tais espaços funcionam através de uma lógica de reconhecimento própria aos videntes. Justamente por terem este espaço limitado, os ambientes, políticas, enfim, o espaço de atuação dos não-videntes raramente é pensado pelos próprios não-videntes (apesar de muitos avanços neste sentido como escolas compostas por alunos e alunas não-videntes e grande parte do próprio corpo docente sendo composto por pessoas não-videntes). Muitas vezes o que resta às pessoas não-videntes é uma política de “adaptação” (também presente na idéia da educação inclusiva), como se o ambiente tivesse que ser encarado como algo nocivo e perigoso a que é preciso se adaptar, tendo sempre um cosmo limitado de atuação no espaço de quem não está “preparado” para ali habitar.

Alguns dos artigos sobre educação inclusiva e pedagogias aplicadas às pessoas não-videntes trazem um imaginário social que remete à idéia wagneriana da “invenção” e autonomia/inventividade do senso comum. Para o autor, não só o antropólogo ou qualquer outro pesquisador do social está “apto” a compreender algum determinado fenômeno cultural de um determinado povo (mesmo que este “entendimento” seja no fundo uma contra-invenção deste pesquisador). Assim, compreende invenção como:

[...] cultura, e pode ser útil para conceber todos os seres humanos, onde quer que estejam, como “pesquisadores de campo” que controlam o choque cultural da experiência cotidiana mediante todo tipo de “regras”, tradições e fatos imaginados e construídos.” (Wagner, 2010:75).

Estas regras e fatos se apoiam na mesma lógica discutida previamente, a de que precisamos dar ordem às coisas. Wagner (2010:96) prossegue argumentando que se “inventa”, ou seja, se constrói/imaginam-se fatos¹⁴, pois a socialização precisa de códigos comuns para

¹⁴ Muitas vezes baseados em percepções rasas de fenômenos que conhecemos pouco e justamente por conhecer pouco precisamos torná-los apreensíveis. O estudo de Dias e Lopes busca desconstruir o mito da “super audição” dos não-videntes: “Sabe-se que indivíduos cegos não recebem maior quantidade de estímulos auditivos que os

ocorrer. De certa forma também é preciso criar estes códigos comunicacionais para possibilitar esta invenção, e, claro, como o próprio autor afirma logo em seguida, há ganhos e poderes efetivados neste jogo entre a invenção e a convenção, mas como estamos discutindo concepções entre grupos diferentes e assimétricos (são os “eficientes” que dão acesso aos “deficientes”, afinal de contas), devemos nos perguntar sobre esse poder, a quem serve, como age, como empodera ou desempodera os sujeitos, quais são os ganhos e quais são as perdas das pessoas, seja em um jogo político, econômico, social ou educacional. Na prática estas instâncias dificilmente estão isoladas uma das outras, mas o propósito deste trabalho é prosseguir na discussão de como a educação inclusiva tem trabalhado com a não-vidência e apontar algumas inquietações levantadas por esta análise.

Experiências e indagações sobre a educação inclusiva

No processo de invenção das premissas culturais videntes há uma partilha de códigos de comunicação que Wagner chamou de “convenção cultural”. Este processo culmina em códigos comuns de comunicação que servem para que as pessoas videntes consigam reorganizar suas impressões/discursos/attitudes sob uma coerência cognitiva que as ajuda a lidar com o que é diverso de suas próprias vivências. Porém, há aí uma barreira que é precisa ser transposta, pois apreendemos o mundo de forma basicamente visual. Como compartilhar e comunicar estes códigos que apreendemos visualmente quando buscamos trazer os não-videntes para nosso “mundo” construído ou auxiliado por pessoas também videntes, como no caso de socialização primária familiar ou na educação formal, onde a maioria senão todo o corpo discente é vidente,? Discuto aqui as experiências e trabalhos que têm como tema a aquisição de conceitos e o ensino destes às pessoas cegas e como que, apesar de cumprirem sua função educacional/comunicacional, indago-me se neste processo não ocorre uma esterilização das potencialidades não-videntes. Não buscando respostas, mas sim questionamentos sinceros (sem pretender criticar os trabalhos aqui analisados sob um ponto de vista psicopedagógico), gostaria de suscitar reflexões e apontamentos dentro deste assunto não só sobre a educação inclusiva para pessoas cegas, mas também sobre nossas relações e nosso imaginário social acerca delas.

indivíduos videntes. O desenvolvimento de suas capacidades sensoriais ocorreria com base na utilização, cada vez melhor, de seus sentidos remanescentes. Podemos, então, afirmar que habilidades auditivas, como a resolução temporal, seriam desenvolvidas pelo déficit sensorial (visual).” (Dias; Lopes, 2008: 353)

Um dos trabalhos analisados aqui se trata de uma oficina de teatro do Instituto Benjamin Constant¹⁵ e estudou as experimentações corporais de um aluno e uma aluna desta oficina, buscando compreender as dificuldades na construção de personagens que precisavam ser percebidos pelos participantes sem aporte visual. No caso, era uma “bailarina” e um “senhor de idade”. A pergunta era “Como levar os alunos cegos a construir personagens que seriam representados para tal platéia?” (Moraes, 2007:312). Esta platéia era também constituída de não-videntes e pessoas com baixa visão. No caso da menina, esta precisava incorporar a personagem da bailarina e logo alguns problemas se colocavam, pois grande parte dos outros participantes, apesar de possuírem baixa visão, possuíam memórias visuais do que seria “uma bailarina”, quais suas características, o que ela faz e como se porta. Estas pessoas dividiam este código comum do que é ser “bailarina”, sua percepção corroboravam o sentido dado coletivamente, o que não ocorria com a menina cega: “Esta menina não conseguia entender o que os colegas diziam acerca da bailarina: ‘ela é leve, dança levantando as mãos, gira em torno do próprio corpo’.” (Ibid: 318). A solução que encontraram foi buscar aporte teórico sobre as relações e agências/influências entre humanos e não-humanos e usarem artefatos manuseáveis para que esta menina pudesse entender os conceitos (reitero novamente: conceitos criados por pessoas videntes) de “ser leve”, roupas que pouco agiam no corpo e davam maior liberdade e o uso de músicas e marcação de ritmo para gerar movimentações desejadas. Além do uso dos objetos e música, pediram para que os demais participantes (de baixa visão) dissessem o que achavam sobre uma bailarina, como entendem o que é ser bailarina e assim agiram por sob suas percepções previamente construídas.

Em outro estudo realizado por Nunes e Lomônaco (2008), foram criadas categorias diversas, situadas em grupos de conceitos concretos e abstratos para que se avaliasse a resposta de crianças de ambos os sexos entre idades de 8 a 13 anos. Conceitos como trovão, chuva, liberdade, etc. levando em consideração que alguns podiam ser manuseáveis, parcialmente manuseáveis, abstratos ou não cognoscíveis por cegos (como arco-íris e nuvem). Os resultados variaram bastante e são esclarecedores. A autora e o autor inferem acerca de uma suposta baixa auto-estima nas crianças que se viam inibidas e até com dificuldade para responder às questões mas que, ao tentar, timidamente e com algum esforço, “acertavam” (no sentido de que correspondiam às expectativas da pesquisa) a função do conceito. A capacidade de abstração e conceitualização para se chegar a uma apreensão também foi uma questão discutida. A conclusão

¹⁵ <http://www.ibc.gov.br/>

a que chegam é que a questão não é a capacidade das pessoas cegas em apreender conceitos, mas sim o problema de transmitir as informações de forma que elas possam processá-las. Uma abordagem diferencial é necessária, segundo os pesquisadores, pois não é possível agrupar todos os tipos de pessoas cegas em uma mesma pedagogia. Não é somente a não-vidência que os marca homogeneamente e sim diversos outros fatores presentes também em pessoas videntes. Há diferentes marcadores sociais presentes, a não-vidência é só mais um deles, não há um sentido unitário presente nem uma relação causal entre a não-vidência e todos demais aspectos da vida pessoal de alguém.

Por fim, exponho aqui mais dois trabalhos. Um deles é sobre a questão da formação de conceitos em crianças cegas (Batista, 2005) e outro sobre o uso da avaliação IAR (técnica que avalia questões corporais de reconhecimento, lateralidade, posicionamento, direções, etc. relacionados aos conceitos como cima/baixo, perto/longe, dentro/fora, etc.) realizado por Rabello, Motti e Gasparetto (2007). O trabalho de Batista busca revisar como as diversas implicações que a psicopedagogia criou a respeito do tema dos conceitos e sua aquisição se modificou ao longo dos anos. Utiliza também de resultados obtidos da pesquisa de Nunes. Aponta novamente como conclusão a questão da adaptação às diferentes cogniscividades de pessoas cegas e que são necessários recursos para que elas consigam adquirir os conceitos ou interligar os que já sabem a futuros conceitos/situações específicas. A palavra “aquisição”, “ensino” e “transmissão” são recorrente nestes trabalhos, fatos que iremos discutir futuramente. Já no trabalho sobre o uso dos testes IAR, foi mostrado como que a adaptação deste teste para crianças cegas (usando de objetos para adaptação aos testes e o uso do Braille) demonstra que não há diferença significativa entre os resultados de crianças cegas para crianças não-cegas.

A percepção

Os trabalhos analisados acima buscam, a meu ver, introduzir conceitos que, para nós, são dados pela educação, seja formal ou informal. Independente da questão da vidência ou da não-vidência, a percepção visa criar um sentido para as coisas:

“A interpretação da coisa, a denominação do objeto, se dá junto com sua percepção e, como mostram pesquisas específicas, a própria percepção de aspectos objetivos isolados desse objeto depende do sentido, do significado que acompanha a percepção.” (Vigotski, 1998:16)

Damos sentido quando percebemos algo, mas para percebermos, precisamos de sentido. É um truísmo falarmos que os religiosos “vêem” o mundo de maneira distinta que os cientistas ou que estes o “vêem” de outra forma que os ecologistas, e por aí vai. Justamente por possuírem uma série de postulados específicos que os auxiliam a dar sentido no mundo (sua própria percepção), a forma como as pessoas “vêem”, identificam, classificam e relacionam as coisas estará de acordo com seus próprios postulados e coerências internas (por mais que pareçam incoerentes para quem não compartilha destes postulados). E, como apontado, este sentido se dá majoritariamente pela visão. Não só compreendemos as coisas visualmente, mas as buscamos comunicar visualmente, é um dos nossos códigos comum. No caso da educação inclusiva, o que leva pedagogos e educadores à reflexão é justamente a questão de como conseguir transmitir certos conceitos para crianças cegas para que elas possam também partilhar estes códigos, por mais que eles não sejam infalíveis nem para pessoas videntes¹⁶.

A interpretação das coisas se dá de forma vidente e então buscamos exprimir isso às pessoas, através da educação formal e informal (fenômeno comum também entre videntes, se levarmos em consideração como a ciência busca desconstruir o conhecimento do senso comum/tradicional). No estudo de Moraes, vimos como se partia de um conhecimento prévio (impressões do que era ser uma bailarina) para buscar transmitir este conhecimento a uma criança cega que não havia tido memória visual referente ao que se buscava transmitir¹⁷. Para encarnar a personagem, usaram de objetos e música para mostrar o que era ser “leve” (como uma pluma, outra associação) e como uma bailarina deveria se portar¹⁸. Utilizando do tato e a audição como focos da metodologia, ajudaram-na a definir estes conceitos, mas ao mesmo tempo a impediram de definir um próprio. Seria uma bailarina sempre ‘leve?’ Ser leve, no nosso

¹⁶ Vigotski (Ibid:17-18) fala sobre as ilusões da percepção visual e que como cegos e videntes as vezes são enganados por conceitos relacionados a massa e tamanho. Pressupomos que devido ao tamanho de um objeto, maior em relação a um menor, obviamente o maior terá uma massa superior ao menor, será mais pesado. Definindo o que significa “massa”, “peso”, “tamanho”, fazemos co-relações entre eles. Cabe repetir que são observações videntes e mesmo tocando os objetos, já temos pré-concepções de como este objeto deverá pesar baseado em nossa percepção visual deste. O que nem sempre ocorre, pois nem visualmente nem tateando somos capazes de discernir sempre qual é o tipo de material em investigação.

¹⁷ O uso das percepções das crianças com baixa visão é problemática já que estas, como as pessoas que ficaram cegas no decorrer da vida, diferente das crianças com falta de visão congênita, possuem memória visual prévia e podem interpretá-las de outras formas (Diniz, 2010:9).

¹⁸ Esta expectativa, principalmente por se tratar de uma arte (dança) valorizada socialmente, pode ser entendida à luz das classificações maussianas das técnicas corporais. Para ser “bailarina”, há uma expectativa baseada no que a pessoa é capaz de fazer: “As técnicas do corpo podem se classificar em função de seu rendimento, dos resultados de um adestramento. O adestramento, como a montagem de uma máquina, é a busca, a aquisição de um rendimento.” (Mauss, 2003:410)

binarismo vidente/ocidental, é o oposto de ser pesado ou pesada. Mas ser pesado é o oposto de ser magra? Seriam todas bailarinas magras, então? Como vimos no experimento de Vigotski, são conceitos extremamente enganadores que tendemos a pré-julgar pela visão e, utilizando do tato, transmitir aos não-videntes. Só dançamos quando se tem música? Enfim, estas implicações de restrição dos conceitos cabem também aos videntes, pois se prescrevemos o “ser” das coisas, definimos sua contra-partida. Se bailarinas devem ser sempre leves, alguma pessoa que não se encaixa nesta definição (ou mesmo na definição de “bailarina”, pois sabemos do preconceito referente a certas profissões e esportes serem “de menina” ou “de menino”) encontraria algum constrangimento para realizar este desejo?

No estudo de Lomônaco e Nunes e no de Rabelo et al surge a mesma questão, o problema que os videntes se colocam de como transmitir os códigos que criam para interpretar o mundo aos não-videntes. Ambas conclusões giram em torno de uma maior preparação da escola e do corpo docente para que estes consigam, de alguma forma, facilitar o processo de aquisição de conceitos dos não-videntes. Há pouca ou quase nenhuma discussão em como prepará-los para criarem os seus próprios ou como nós também podemos rever os nossos. Nas pesquisas e nas análises dos resultados, há o pressuposto do conhecimento vidente sobre os mesmos e as porcentagens e análises dos “acertos” também se deram de acordo com a expectativa dos videntes do que seria uma resposta adequada aos conceitos apresentados. Este ensino do conceito vidente ao não-vidente, sem que este último se aproprie dele, gera um uso que somente corresponde à interpretação vidente. O não-vidente pode acabar usando um código que não faz parte de seu mundo, pois não o apropriou, não o reinventou de acordo com suas necessidades e vivências específicas nem de acordo com sua história de vida. Apenas o usa para se comunicar com o vidente:

“[...] quando questionado sobre como saber se alguém está mentindo, Marcelo respondeu: ‘Vendo’. Com frequência, os cegos, assim como os videntes, incorporam essa herança lingüística. Quando uma criança cega diz algo assim, isto não significa, necessariamente, que ela não tenha clareza sobre o que é possível pela visão e o que não é; muitas vezes, ela está meramente reproduzindo uma forma de se utilizar o verbo “ver”.” (Nunes; Lomônaco, 2008:133).

No trabalho de Rabello et al, foram feitas adaptações de forma a conseguir aplicar em não-videntes um teste normalmente aplicado à videntes. A avaliação comparada foi baseada em resultados obtidos com crianças videntes e, em si, foi construída sob pressupostos videntes de

binarismos, além de pré-determinar as respostas aos conceitos como maior/menor, vazio/cheio, etc. A transmissão destes conceitos e a avaliação da recepção/entendimento deles é vidente por natureza e busca, através de uma metodologia inclusiva, instaurar uma epistemologia vidente em pessoas cegas. A educação inclusiva não busca legitimar e incentivar um conhecimento não-vidente (no sentido de criar ferramentas conceituais e raciocínios próprios do grupo) e sim instaurar um conhecimento vidente através das potencialidades não-videntes. A percepção vidente ordena o mundo, mas não deixa que os não-videntes também realizem este ordenamento de forma original. Buscamos sempre inseri-los em nosso sistema conceitual. Conceitos como perto/longe, maior/menor, etc. são percepções de uma invenção vidente, nos termos de Wagner: “A invenção perpetua não apenas as coisas que ‘aprendemos’, como a língua ou boas maneiras, mas também as regularidades de nossa percepção como cor e som, e mesmo o tempo e o espaço.” (Wagner, 2010:94). O conceito de longe/perto depende da visão e no caso dos cegos, pressupomos que é o distanciamento do toque deste para o objeto que irá mostrar se estes conceitos foram apreendidos por eles. Se não fosse um conceito arbitrário, pergunto-me se haveria uma dissidência desta noção de distância como, por exemplo, uma pessoa cega pensar na distância em termos de um referencial de toque: tocável/não tocável ou mesmo estando próximo de algo, mas não podendo tocá-lo por completo e tendo que discriminar parte por parte, pensar nesta coisa como apreensível ou inapreensível ao invés de grande ou pequeno. Talvez caímos na armadilha deste argumento já que também usamos conceitos apreendidos em nossas vidas de vidente para abstraí-los às pessoas não-videntes, mas se faço esta comparação é apenas a título de exemplo e isto mesmo já nos mostra como é complicado compreendermos como os não-videntes poderiam organizar seu mundo conceitualmente e como seria difícil a nossa compreensão de sua percepção deste mundo se não tivéssemos códigos comuns a compartilhar e “ensinar”¹⁹ a eles. Ao “ensinarmos” os nossos códigos e conceitos para que eles, os não-videntes, se comuniquem conosco e nos seja apreensível sua “visão” de mundo, podemos, no final, acabar usando diferentes cores para pintar o mesmo quadro, nunca alterando os contornos²⁰.

¹⁹ Por mais que ainda reservemos espaços privilegiados dentro de nossa sociedade, tal como as artes. Ao discutir um certo desinteresse pelas artes constatado em sua pesquisa, Pagliuca (1996:132) vê nesta baixa motivação o de que pessoas cegas não recebem muita formação para as artes plásticas (além das poucas experiências em escultura discutidas no artigo), mesmo que isto também ocorra ao vidente dado o difícil acesso à museus e galerias, visto como manifestações elitistas em nossa sociedade.

²⁰ Em um sentido oposto, Ingold (2010:21), em seu artigo sobre a educação da atenção, discute como nossa educação é pretensiosa e acredita que é possível ensinar as pessoas como se portar no mundo de acordo com pressupostos específicos, mas que, no fundo, nunca podemos ensinar nada a ninguém, apenas estimular as pessoas a

Vimos como nossas percepções de mundo, aplicadas às pessoas não-videntes, baseiam-se em informações que recebemos majoritariamente de forma visual e que na busca por compreender o “outro” inventamos uma série de pressupostos culturais que acreditamos serem próprios deles, baseando-nos em nossos próprios. Vemo-los, no caso dos não-videntes, como resultado de uma “anomalia” presente em nossa definição de “corpo”, naturalizado e funcional, com todos os sentidos operantes, dotado de membros não danificados e uma mente sadia. Ao tentar transpor nossas representações videntes para o mundo não-vidente, acabamos tentando criar códigos comuns e linguagens que possa nos colocar em comunicação (buscando superar a distância que a “anomalia” cria entre nós) e estes códigos são criados baseando-se no sentido que damos às coisas, processo que acaba por gerar mais destes códigos. Nesta busca por um diálogo unilateral com a diferença esquecemos que nossas associações derivam de uma intenção comunicacional, geralmente prévia à nossa própria construção das coisas:

“... a associação nunca funciona como uma força autônoma; nunca é a palavra proposta que, como causa eficiente, “induz” a resposta, ela só age tornando uma intenção de reprodução provável ou tentadora, só opera em virtude do sentido que adquiriu no contexto da experiência antiga e sugerindo o recurso à essa experiência, ela é eficaz na medida em que o sujeito a reconhece, a apreende sob o aspecto ou sob a fisionomia do passado” (Merleau-Ponty, 2011:42)

É impossível de se captar a diversidade da vida apenas pelo olhar ou o que quer que se derive dele. Nosso conhecimento vidente (não excluindo os demais marcadores presentes em nossa epistemologia vidente, como classe, raça/etnia, gênero, etc.) está disposto em um espaço de potências e ele é só uma de suas atualizações em co-relação com diversas outras. Para Merleau-Ponty (Ibid:328), o espaço não é só o lugar onde dispomos e organizamos as coisas, não é um mero espaço de alocação mas sim de realização das coisas e fenômenos. O ambiente não é uma abstração comum a todos nem mesmo um baú de conhecimento que se devam guardar as coisas para usar quando bem quisermos, mas sim uma potência universal com conexões que provavelmente nunca iremos esgotar. Este espaço, este ambiente onde percebemos as coisas em

perceber as coisas do seu ambiente. Ensinamos a perceber e agir, ou seja, a visualizar as potências e atualizá-las: “Na passagem das gerações humanas, a contribuição de cada uma para a cognoscibilidade da seguinte não se dá pela entrega de um corpo de informação desincorporada e contexto-independente, mas pela criação, através de suas atividades, de contextos ambientais dentro dos quais as sucessoras desenvolvem suas próprias habilidades incorporadas de percepção e ação.” Acredito que esta visão de Ingold é um pouco ideal e vejo na prática um problema não tanto relacionado ao fato de querer transmitir concepções prontas de mundo às pessoas (o que é um fato de difícil mensuração), mas sim a questão das potencialidades que podemos acabar eliminando ao não incentivar esta “educação da atenção” e valorizar os seus resultados, mesmo que nos pareçam incompreensíveis a uma primeira vista.

potência e buscamos atualizá-las é, para Ingold, como o processo de ‘tecer’ conexões/sentidos à medida que “fazemos” nossa vivência enquanto habitamos o mundo. Ao invés de pensar, como comumente se pensa, no tecer como uma potencialidade do fazer poderíamos pensar justamente no fazer como potencialidade do tecer (Ingold, 2000:290), pois aí não esgotamos as inúmeras possibilidades provindas desta tessitura, sempre prontos a criar formas não esperadas e agir de acordo com o inesperado. Fica uma inquietação ao pensar em como, definindo termos e conceitos como o fazemos, estamos negando não só a nossa potencialidade vidente como a não-vidente já que, neste processo, como diz Merleau-Ponty, acabamos matando nossa consciência e imobilizando nossas experiências ao posicionar um certo objeto/coisa à outro objeto/coisa previamente identificável (Merleau-Ponty, 2011:109).

Para muito além de uma “aquisição” de conhecimento, me pergunto se não deveríamos incentivar a criatividade não-vidente e dar legitimidade às suas concepções de mundo que, querendo ou não, poderiam trazer reflexões (que nem sempre corroborariam as nossas, o que é algo positivo) ao nosso próprio conhecimento. Para Belarmino (2009:184), sua imersão em um mundo vidente através de suas potencialidades não-videntes que seu corpo oferecia permitiu que o que ela chamasse de “lenda” (já que o mundo visual, para o cego congênito, é apenas uma narrativa) se atualizasse:

“O perceber, dentro do não-ver, exige, pois, um exercício de mergulho na realidade tátil, pela via da educação, da arte, da psicologia, da cultura, a fim de que se estabeleça a premissa da colaboração, da dialogicidade, da confluência entre os sentidos humanos, para que, então, a lenda pessoal de uma criança cega possa ganhar cada vez mais o enxerto da experiência, da realidade.”

Assim, poderíamos nos perguntar o que nós, enquanto vidente, estamos deixando de “ver” por aportarmos a visão como central em nosso conhecimento de mundo e até que ponto não estaríamos minando a criatividade dos que não possuem tal aparato. É um fato irônico como encaixamos os não-videntes sob a categoria de “deficiente”²¹ quando vivemos em uma época de vendas astronômicas de best-sellers imaginários e filmes de ficção científica, narrativas inventadas, coisas que não “vemos” mas imaginamos e valorizamos. Ainda assim deslegitimamos o conhecimento não-vidente e forçamos as pessoas cegas, indiretamente, a se adaptarem aos nossos valores sob o risco de um ostracismo econômico, social e político. Acabamos por criar um “limbo” no qual relegamos as pessoas com “deficiências”, obrigando-as

a circular em ambientes onde possuem pouco controle, mas que desejam ou precisam transitar por eles²². É preciso ter em mente, seja ao se tratar de educação formal, política ou sociedade, que estes ambientes são espaços de atualização e de possíveis interpretações que variam de acordo com contextos específicos, posicionamentos geo-corporais de sujeitos e cargas sociais de aprendizado. O que será que estamos deixando de perceber ao apenas “vermos”? Como diz Merleau-Ponty (2011:28), visível é apenas o que apreendemos com os olhos, há muito mais para se captar, pois o sensível se apreende pelos sentidos, sendo a visão apenas uma dentre as inúmeras possibilidades a se explorar e inter-relacionar no curso de uma vida.

²² Tal como no “passeio esquizo” identificado por Perlongher (2008:170) em sua etnografia sobre os michês de São Paulo: “‘O ‘passeio esquizo’ do homossexual e do michê circula permanentemente entre esses dois pólos: desejo e interesse, acaso e cálculo. Na prática da deriva, um e outro tornam-se frequentemente indiscerníveis.”

Capítulo 3 – Desassossego em branco; Desassossego em campo.

Conheci o espetáculo através de um colega de sala que o havia assistido e me pôs em contato com uma de suas integrantes. Após conversarmos, fui convidado para assistir aos ensaios e os espetáculos, onde fui bem recebido. Conversamos superficialmente sobre o motivo do meu contato, expliquei a proposta da pesquisa e trocamos contatos para marcarmos os próximos encontros, individuais e com o grupo todo. Foi-me explicado a origem do espetáculo, como se conheceram, o processo técnico-burocrático de montagem da peça e seu posterior desenvolvimento. Os ensaios eram basicamente parecidos com a peça em si porém sem todo o jogo de cena montado, a iluminação, parte da música, decoração, etc.

O espetáculo, a princípio um projeto solo de Renata, agregou mais dois componentes. Segundo a proposta do grupo, notou-se, através das pesquisas para realização do projeto, a possibilidade de haver um diálogo entre três propostas distintas de se ver. “Desassossego em Branco” parte de diferentes formas de ver o mundo e apreender a dança para discutir corporalmente possibilidades de relações com o tempo e o espaço e processos sensoriais e cognitivos de construção de imagens.”²³. De acordo com o mesmo documento: “Desassossego em Branco” é resultado de aprendizagens, descobertas. É pesquisa do sensível, do invisível, inquieto. É o corpo /movimento que se reorganiza através de dispositivos somáticos e se coloca no espaço e no tempo. Diz de corpos desassossegados que buscam diálogos entre formas, conteúdos e possibilidades para construir e discutir imagens e dança.” Irei analisar melhor a construção deste documento no decorrer deste capítulo.

Nesta parte da dissertação, pretendo trazer os discursos apresentados corporalmente (e dialogicamente) do espetáculo em relação ao material teórico sobre corpo e vidência. O fato do projeto trazer a ponte entre a vidência e a não-vidência (e vice-versa) através das três personagens/dançarinos sob o signo da inquietação (externa e interna) ilustra bem, creio, a questão da corporalidade e as expectativas que recaem sobre os corpos e suas potencialidades biossociais. Porém, antes de partir para este diálogo, gostaria de refletir um pouco sobre as condições de campo e a minha inserção enquanto pesquisador em uma problemática de identidade sócio-córporea que diverge da que está em questão. Ou seja, é preciso problematizar de antemão as questões que irão surgir neste trabalho, pois não há apenas uma ‘autoridade

²³ Trechos extraídos da proposta de apresentação do grupo, disponível em anexo.

etnográfica’ a ser pensada aqui, mas também questões de privilégio já que meu trânsito social é de alguém visualmente identificado como vidente e isto tem certas implicações que seria interessante pontuar.

Eu, um vidente.

Durante a pós-graduação, me foi apresentada a discussão pós-moderna da antropologia e como ela tem pensado o lugar do ‘pesquisador’ frente aos seus sujeitos e contexto de campo. Acredito que é um exercício importante, não só para a pesquisa, mas para minha formação pessoal/profissional, pautar um pouco as questões a respeito de minha inserção nos estudos sobre a não-vidência e o que isto me trouxe de reflexão epistemológica conformativa do trabalho. Tenho consciência de que grande parte dos debates pós-modernos tratavam e tratam de pesquisas feitas em lugares distantes e sobre pressupostos de distanciamento cultural e alteridade extremadas. Meu contexto de pesquisa é urbano e divido muitos pressupostos com meus sujeitos, por mais que possa haver diferença na constituição das nossas identidades e que o foco do trabalho seja a questão corporal. Mas, justamente por acreditar que a não-vidência é algo que afeta a sociabilidade entre as pessoas e suas relações sociais, que vejo importância, teórica e política, de discutir este tema.

Clifford (2011:18-19) discute como o “presente etnográfico” tem apagado a constituição histórica e política das pessoas que a antropologia buscou estudar, como quem as estagnasse no tempo, facilitando o processo de análise antropológica, já que este não apresentaria problemas de mudança ou incoerências internas se olhados de forma estática. Para ele, é importante termos em mente que o que se está vendo (e descrevendo, por conseguinte) é resultado de ações temporais, políticas e sociais que mudaram, mudam e estão em mudança o tempo todo. Negar isto é uma estratégia autoritária de quem escreve. Concordo em partes com tais críticas, mas acredito que elas não se apliquem a todo projeto de pesquisa e escrita. É preciso pensar que dentro de um mesmo grupo as pessoas se dividem e se “oprimem”, de certa forma. Não são todos sujeitos que têm poder e voz iguais na constituição de sua própria história e este silenciamento pode ser decorrente de inúmeros fatores como gênero, classe, religião, etc. No caso deste trabalho, penso a não-vidência como um destes fatores de influência na vida dos sujeitos. Se deixei claro no primeiro capítulo, inferi que a visualidade é compulsória em nossa sociedade. O raciocínio que se segue é que pessoas sem tal ‘capacidade’ não são tidas como ‘úteis’ para constituição (e certa

atuação significativa) da mesma. Assim sendo, deixo claro meu viés político presente no trabalho acerca da necessidade de desconstruirmos estes pré-conceitos, de forma a evidenciar as vivências das pessoas cegas de forma empoderadora e não patologizada. Como uma das mais diversas formas de expressões e vivência das pessoas. A coerência das minhas observações ou o enviesamento da pesquisa por conta dessa prospectiva pessoal é algo que cabe aos leitores interpretar e isto é importante para o processo de conhecimento. Acredito que a empatia com algum tema/grupo/pessoa é algo desejável (e que está implícito em grande parte da história da antropologia) para se estudar a sociedade:

“The empathy an anthropologist feels is part of his or her desire to be in a real human relationship with some informants—one that will outlast fieldwork. It is a celebration of a genuine mutual understanding between anthropologists and the people they come to know, based on the anthropologist’s struggles to grasp what informants really mean in their own terms.”²⁴ (Lorimer, 2010:106)

Apesar do meu interesse nas discussões pós-modernas, me sinto inseguro para ter alguma ‘ousadia’ estilística. Ainda vejo minha prática e escrita de forma bastante coesa (e tradicional) com o que aprendi e com o que estou em contato na academia. Sinto certa indecisão entre fazer o que me pedem (ou como interpreto estas relações de poder) e o que realmente quero fazer em termos de escrita e prática antropológica. Não é incomum que em nossos textos recebamos orientações quanto ao corte de certas frases não afirmativas. Mencionar que algum fato poderia ser discutido a luz de uma problemática ou teoria diversa sem detalhar tal afirmação é visto como um complicador e pode levantar questionamentos de seus pares. Assim, uma estratégia recorrente a que somos orientados é de suprimir isto da escrita, por mais que em nosso raciocínio ainda exista essa inferência. Apontar diferentes interpretações (e que divergem da que você está ‘oficialmente’ escrevendo) sem dar cabo de todas não é uma estratégia recomendada, por mais que elas existam, mesmo que estejam na cabeça mas não na “tinta” do antropólogo. A neutralidade é mais uma pretensão do que um fim a que o aprendizado acadêmico nos prepara:

“Os processos experiencial, interpretativo, dialógico e polifônico são encontrados, de forma discordante, em cada etnografia, mas a apresentação coerente pressupõe um modo controlador de autoridade. Um argumento é que esta imposição de coerência a um processo textual sem controle é agora inevitavelmente uma questão de escolha estratégica.” (Clifford, 2011:55)

²⁴ Tradução minha: “A empatia que um antropólogo sente é parte do seu desejo de estar em uma relação humana real com alguns informantes – uma relação que irá perdurar ao trabalho de campo. É uma celebração de um genuíno entendimento mutuo entre o antropólogo e as pessoas que ele conheceu, baseado na luta do antropólogo para capturar o que seus informantes realmente querem dizer segundo seus próprios termos.”

A própria experiência e relação social pode ser pensada enquanto um processo textual (Ibid:60) e nem mesmo ela me foi possível tratar pela égide da coerência. O meu contato inicial com o grupo foi marginal e eu estava mais interessado na trajetória de vida deles do que na peça em si. Estava encarando o espetáculo apenas como mais dados a serem trabalhados para dar ‘corpo’ à minha pesquisa. Peguei-me interrogando vários colegas de curso e perguntando ao meu orientador qual seria um número aceitável de pessoas a serem entrevistadas de forma que meu trabalho ficasse aceitável. Por mais leituras pós-modernas que eu estivesse (e pretenda continuar) fazendo, ainda era uma preocupação a aceitação pelos moldes atuais nos quais eu via a prática antropológica. Muito antes de começar a pensar minhas análises enquanto pessoa vidente, precisava pensar no meu papel de ‘antropólogo’ (um substantivo que, se me lembro bem, nunca usei para me auto-referir... gosto de pensar que estudo/faço antropologia, mas não que eu seja ‘isto’). Tinha um medo de estar sendo arrogante devido à minha falta de formação e experiência na antropologia, de estar inferindo coisas as quais eu não tinha ‘propriedade’ para falar. Primeiro, pelo fato desta pesquisa de dissertação ter sido um dos poucos trabalhos a envolver uma relação mais direta com as pessoas das quais escrevia. Além disso, por ter sido uma experiência curta e que se mostrou mais rica à análise, surpreendentemente meses depois destes contatos quando eu ia revendo minhas anotações e os materiais áudio-visuais disponíveis. O campo, neste momento em que escrevo, mais me serviu como analogia ao material que coletei do que sua fonte principal. Porém, é preciso partir desta discussão de campo para que eu possa pensar na minha inserção sobre o assunto e como sou/fui influenciado de diversas maneiras em minhas percepções e análises das questões aqui propostas.

Outra questão que me surgiu e que também define a natureza das proposições deste trabalho foi um autoaprendizado em relação à escolha do que é ‘relevante’ ou não para a análise antropológica. Aceitar o fato de que eu tenha pretensões sócio-políticas com este trabalho (e que isto incorra, talvez, de uma visão romantizada sobre a não-vidência) implicou num processo de vigilância maior de minha parte. Fui percebendo uma tendência a achar tudo extremamente interessante, explorável e rico em análise. Nas minhas anotações, pretendia buscar bibliografia para tudo, mesmo que só a estivesse usando para justificar uma escolha arbitrária que às vezes nem eu via tanta importância assim em explorar. Portanto, comecei a tentar ser mais seletivo, até mesmo por conta do tempo/espço que temos para atender os pré-requisitos de nossas pesquisas. Assim, fui percebendo que separar *insights* das vivências concretas pode ser algo interessante

para nossas pesquisas, por mais que tal afirmação aponte cada vez mais para o processo subjetivo existente na seleção dos fatos ‘importantes’ ou não nas análises:

“Certamente é difícil dizer muita coisa a respeito de “experiência”. Assim como “intuição”, ela é algo que alguém tem ou não tem, e sua invocação frequentemente cheira a mistificação. Todavia pode-se resistir à tentação de transformar toda experiência significativa em interpretação. Embora as duas estejam reciprocamente relacionadas, não são idênticas. Faz sentido mantê-las separadas, quanto mais não seja porque apelos à experiência muitas vezes funcionam como validações para a autoridade etnográfica.” (Ibid:33)

Esta escolha dos fatos a ser relatados, tal como a forma de abordá-los, é um processo subjetivo que, apesar de ter sua parte racional, como foi discutido, também é algo filtrado pela identidade de quem percebe (e conseqüentemente escreve) e se relaciona com os fenômenos de acordo com sua história:

“A cada momento, meu campo perceptivo é preenchido de reflexos, de estalidos, de impressões táteis fugazes que não posso ligar de maneira precisa ao contexto percebido e que, todavia, eu situo imediatamente no mundo, sem confundi-los nunca com minhas divagações.” (Merleau-Ponty, 2011:5-6).

Ao falar sobre a não-vidência, cabe uma ressalva epistemológica sobre a natureza de minhas anotações enquanto pessoa vidente no contato com pessoas cegas já que não só o processo de conhecimento, mas a própria identidade, passa por atritos e modificações decorrente deste contato. Isto foi algo perceptível no processo de pesquisa, pois o espetáculo, de dado marginal, passou a configurar praticamente todo o centro de minha análise, me fazendo rever muitas reflexões tomadas por encerradas (expondo inclusive pré-conceitos próprios que eu buscava criticar). Este processo de mudança de perspectivas é importante, pois não só minha relação com o mundo enquanto vidente se modificou profundamente, mas minhas reflexões acerca da não-vidência:

“[...] ethnography is also about the reflective understandings gained through the experiences of the ethnographer, and therefore, in some sense, the ethnographer is not only the teller but an aspect of the telling, and, in the end, of what is told.”²⁵ (Creighton, 2006:414).

²⁵ Tradução minha: “[...] etnografia é também sobre entendimentos reflexivos adquiridos através da experiência do etnógrafo e, assim, de alguma maneira, o etnógrafo não é apenas o contador mas um aspecto do conto e, no final, do que é contado.”

Mas, apesar disso, corroboro a visão de que a etnografia é um discurso e um discurso específico e que por mais que a alteridade mude nossas perspectivas, é um exercício interessante manter em vista que nossas identidades confluem nossa percepção de mundo e, portanto, continuo sendo um vidente falando sobre pessoas cegas. Por mais que seja possível atingirmos uma percepção aguçada quanto aos processos discursivos presentes na escrita e estejamos auto-conscientes (nunca por completo) de nosso “local” de fala, não deixamos de cair em outro processo discursivo que apenas muda seus referenciais para ir frente à uma antropologia um pouco mais (pretensiosamente) auto-consciente:

“O discurso não transcende a ocasião específica na qual um sujeito se apropria dos recursos da linguagem para se comunicar dialogicamente. [...] A interpretação não é interlocução. Ela não depende de estar na presença de alguém que fala.” (Clifford, 2011:38).

Se minha posição em relação à antropologia pós-moderna parece ambígua em minha fala, não é coincidência, pois minha relação com o pouco que sei dela é está também dividida. Acredito em suas potencialidades para revisarmos criticamente nossos estudos (e os de outrem), mas ao mesmo tempo tenho receio quanto ao uso de sua autocrítica para dar legitimidade ao que dela pode vir a ser criado. Entretanto, as ferramentas que ela nos proporciona para pensar o lugar do discurso e manter o leitor constantemente alerta quanta à natureza deste discurso são úteis para o objetivo do meu trabalho.

Crapanzano (2010), ao discutir os corolários de suas observações sobre o trabalho de campo, disserta a respeito da influência da subjetividade do pesquisador e como sua identidade influencia suas inferências e percepções. Para ele, a constituição identitária de quem pesquisa é pautada por diversas influências e, no nosso encontro com o “novo”, atuam de forma a ‘afinar’ nossas percepções em relação ao que está sendo apresentado, de forma a tornar inteligível a relação ali estabelecida. O encontro com o ‘outro’ é um encontro também conosco, nos abre para nossos pré-conceitos e orientações, nas palavras do autor: “[...] a mini-drama of plays of power, desire, and imagination.”²⁶ (Crapanzano, 2010:58). Desejo e imaginação são coisas que percebo em minhas análises não só pelo que já foi falado acerca das políticas corporais, mas, de certa forma, durante a minha revisão de notas e da minha experiência/vivência com o espetáculo e as

²⁶ Tradução minha: “Um mini-drama de cenas de poder, desejo e imaginação.”.

peessoas que o compõem, me apercebi de um romantismo²⁷ que talvez não fosse apropriado aos objetivos de uma pesquisa. O contato com discussões sobre fruição estética e emoções no trabalho de campo me ajudou a aceitar mais as minhas idiossincrasias na pesquisa:

“Fieldwork can produce deeply and sometimes troubling emotions in both the anthropologist and his or her informants, who, each in his or her own way, defend against them, say, through repression or by assuming a stoic stance. But fieldwork may also produce pleasurable emotions which we want, sometimes at our expense, to prolong.”²⁸ (Crapanzano, 2010:59)

Estas emoções e estados de ânimo que eu buscava reprimir (como uma má vontade de fazer entrevista ou pesquisa no dia, indisposição ou até mesmo tédio em relação à fala das pessoas) se tornaram interessantes para pensar meu posicionamento. Comecei a ficar consciente destas coisas no decorrer do processo e isto também ajudou a pensar as anotações e experiências pós-campo. Percebia meu receio e medo de estar ofendendo ou causando desconforto, do cuidado que eu tinha em elaborar minhas perguntas e conversas para não usar palavras que remetessem à vidência, como “veja bem” ou “como você ‘vê’ tal questão?”. Com o tempo fui me soltando porque percebia que eles mesmos usavam tais palavras. No começo, via isso como uma influência negativa da sociedade, como se ela buscasse suprimir as ressignificações corporais e homogeneizar até a experiência linguística através da compulsoriedade da visão. Porém, me descobri equivocado: “[...] o vocabulário da criança com deficiência visual é fortemente fundamentado na sua própria experiência perceptiva e não simplesmente numa cópia do vocabulário das crianças videntes.” (França-Freiras, 2012:511). Nas entrevistas, os sujeitos lidavam sempre com bom humor a qualquer coisa que remetesse à vidência e, ao contrário do que eu pensava, não ficavam lembrando sua experiência de transição para não-vidência de forma dolorosa e sofrível. Não deixo de me perguntar se isto talvez tenha ocorrido pelo fato de já serem não-videntes há bastante tempo. Será que em outro contexto, por exemplo, pesquisando vivências de pessoas que perderam a visão recentemente, suas falas seriam bastante diversas das que encontrei em campo?

²⁷ Romantismo no sentido de buscar desconstruir a forma como a sociedade vê as corporalidades não-hegemônicas. Talvez meu romantismo me impede de ver que muitas pessoas tidas como deficientes realmente se sintam coagidas pela sociedade e por mais que minhas intenções sejam boas, não podemos tirar a autonomia das pessoas em decidirem o que querem e como trilham suas vidas, por mais que acreditemos que o fundo social tem grande influência (muitas vezes negativas) na forma como as pessoas se pensam e agem.

²⁸ Tradução minha: “O trabalho de campo pode produzir profundas e algumas vezes problemáticas emoções tanto no antropólogo quanto em seus ou suas informantes, o que, cada um de sua própria maneira, se defende contra elas, digamos, através de repressão ou assunção de um posicionamento estoico. Mas o trabalho de campo também produz emoções prazerosas que queremos, algumas vezes, às nossas custas, prolongar.”

A minha própria percepção desse romantismo e alguns pré-conceitos intensificou o meu processo de ‘ser afetado’ pelo campo, até porque se tratava de um espetáculo artístico e de um processo de fruição. Depois que me percebi tornando o espetáculo parte central da pesquisa, o fato de estar gostando de falar sobre a peça como aporte para uma discussão sobre a não-vidência tornava o processo de escrita prazeroso. Mas ainda me sentia ‘menos científico’ (por mais que tivesse optado pela antropologia justamente por acreditar que a quantitatividade fosse algo não tão exigido), um por se tratar de uma obra artística e dois por ser algo que me emocionou, como se isto invalidasse minha análise. Pensar nesta questão (permeada pela dicotomia razão/emoção) me ajudou não só no processo de aceitação enquanto pesquisador mas, também no processo de escrita e compreensão a respeito da agência da arte e a evocação de emoções enquanto algo útil à produção de conhecimento antropológico. A abertura à emoção não é algo meramente estético, mas, principalmente pelo fato de discutir não-vidência e visualidade, pode proporcionar discussões acerca do campo não só enquanto espaço no qual alguém ‘adentra’ pra capturar alguma reflexão, mas também discussões acerca do campo enquanto espaço sócio-geográfico. O “trabalho de campo” é um exercício em ambas acepções do termo: exercício de percepção, pois a nossa presença aí permite ‘entender’ o que se passa, e exercício no sentido de aprendizado/reforço de algo. No contato, tanto com o espetáculo (já que a discussão sobre campo espacial também está presente) quanto no espaço de convivência com as pessoas cegas, há o atrito entre meus entendimentos teóricos e o contato ao vivo com os sujeitos presentes e constituintes destas teorias. Entrar ‘em campo’ é também estar sujeito a choques e conflitos:

“The “field” itself has strong spatial connotations, and this is one of its merits, even if its physicality has too often been bracketed or seen as simply a backdrop to social life. [...] Entering the field means incorporating a particular sense of place, which is experientially inseparable from the social space, and becoming captured within it—often unawares.”²⁹ (Hastrup, 2010:192-193)

A discussão sobre a imersão no campo e como o próprio campo nos adentra, juntamente com o uso da emoção enquanto ferramenta, é uma boa estratégia (e que, se conseguir ser bem sucedido, terei trilhado em meu trajeto de pesquisa) para não incorrermos nos extremos das análises antropológicas, nem em um puro objetivismo nem na pura pós-modernidade. A criação

²⁹ Tradução minha: “O ‘campo’ em si tem fortes conotações espaciais, e isto é um de seus méritos, mesmo que sua fisicalidade tenha sido recorrentemente colocada em segundo plano ou vista como pano de fundo da vida social. [...] Entrar em campo significa incorporar um senso particular de lugar que é experienciado inseparavelmente do espaço social, e ser capturado por ele – geralmente sem perceber.”

de uma ‘poética’ para se pensar contextos de produção de conhecimento etnográficos, como Hastrup se utiliza para falar de sua busca para compreender o campo ártico em seu trabalho através da empatia e da emoção, pode nos auxiliar na própria produção destes conhecimentos. Mesmo sob a crítica da objetividade, acredito ser interessante ver trabalhos que salientem a subjetividade existente no *métier* antropológico, pois é através das revisões e contestações que produzimos novos conhecimentos. E se o contato com a alteridade gera emoções que nos inquietam, explorar isso é possibilitar contestações. A emoção também é um dos vetores da mudança. Um auto-questionamento enquanto antropólogo é algo que a curto e longo prazo acrescenta saber à própria teoria pois ela não nasce do nada e sim por/pelas pessoas em suas relações pessoais, afetivas e acadêmicas (se é que é possível fazer uma separação pura entre tais instâncias). Tratando-se de arte, isto é mais intenso já que a emoção é algo presente em suas expressões. Se se intenta, através de um espetáculo artístico, emocionar a um público através de construções corporais/linguísticas decorrentes das próprias emoções que os artistas sentiram em suas vidas, o fato de que o próprio antropólogo consiga se emocionar, estando ali presente, é sinal de que houve uma experiência significativa, houve empatia:

“[...] the ethnographic—like the poetical—image may be seen as a sudden salience on the linguistic surface, which makes us “recognize” what we did not know. [...] ethnography makes an image of a people out of those images that surround it.”³⁰ (Ibid:207).

O que se mostra no espetáculo também são emoções, emoções a mostra, dramatizadas e ritualizadas. Se emocionar é também permitir uma compreensão melhor do que está sendo feito ali, senão, se eu não me emocionasse, extrapolando a máxima cientificista, eu só teria anotações sobre técnicas corporais puras, jogos de luz, musicologia e cenografia para falar. Como desejo discutir pessoas e suas vivências, é necessário se emocionar. O fato da emoção do contato e da vivência com a alteridade trazer mudanças na forma de pensar do antropólogo é algo que, hoje, influenciado por reflexões como a de Wilkes (2006:53), vejo como positivo:

“[...] it is clear that the transformation of the researcher by virtue of immersion in a fieldwork culture is not merely inevitable but desirable, as

³⁰ Tradução minha: “[...] a imagem etnográfica – assim como a poética – pode ser vista como uma repentina saliência na superfície linguística que nos faz ‘reconhecer’ o que não conhecíamos. [...] a etnografia faz a imagem de um povo através de imagens que o cerca.”.

transformations contribute to the production of meaningful, valid ethnographic knowledge”³¹.

Apesar de necessárias, estas transformações nem sempre são boas. Minha identidade enquanto vidente, dado o contato com as discussões teóricas, minhas relações no campo e posicionamento político passaram por uma inquietação em relação a minha própria vidência (uma inquietação contínua e potencializada pela forma pessimista como vejo os pré-conceitos corporais e até mesmo me evocando um senso de culpa por “ser” vidente). Apesar de concordar com Crapanzano (2010:72) quando este diz que “Throughout our fieldwork, we are constantly negotiating our respective identities and our understanding of the situation in which we find ourselves.”³², dificilmente seria possível, principalmente neste curto espaço de tempo em que convivi com os colaboradores de minha pesquisa, desconstruir a preponderância da vidência em minha vida e percepção de mundo. Porém, estas reflexões permitiram entender um pouco da minha própria natureza discursiva. No exercício de tentar perceber o ambiente de acordo com uma perspectiva não-vidente (de forma não pretensiosa já que não me iludo em atingir nem entender minimamente como seria tal experiência), fui revendo o meu próprio lugar e minha relação com meu espaço sócio-geográfico. Comecei a compreender a cidade, um ambiente que já não me apreçava democrático, de forma ainda mais excludente. Essa minha abordagem ‘pessimista’ pode ser encontrada no primeiro capítulo deste trabalho já que a teoria também reflete uma escolha localizada discursivamente. Durante a pesquisa, encontrei diversas abordagens à questão das corporalidades não-hegemônicas e fiquei cômico de que estava pintando um quadro pessimista da relação que os corpos têm no espaço sócio-urbano. Até mesmo me percebia irritado ao constatar que as falas nas entrevistas não mostravam essa indignação que eu sentia, ou seja, nas falas das pessoas cegas não havia descontentamento explícito ou raiva em relação a um ambiente que eu acreditava ser hostil.

Por fim, intentei com estas reflexões demasiadamente longas dividir receios e timidamente traçar um lócus de enunciação. Reitero que não pretendo simular uma experiência de afetação, como discutida por Favret-Saada (1977), pois nem mesmo a perda da visão me permitiria falar da não-vidência de forma incontestável. A não-vidência não é um fator

³¹ Tradução minha: “[...] é transparente que transformações do pesquisador por conta de sua imersão em um trabalho de campo não é algo meramente inevitável, mas também desejável, já que transformações contribuem para a produção de conhecimentos etnográficos válidos e significativos”

³² Tradução minha: “Durante nosso trabalho de campo, estamos constantemente negociando nossas respectivas identidades e entendimentos das situações nas quais nos encontramos.”

identitário que aparece de forma destacada nos estudos sobre as corporalidades não-hegemônicas. Para Deshen (1992:127), por exemplo, a questão da classe social é muito mais marcadora da sociabilidade entre as pessoas cegas do que a própria não-vidência:

“[...] the segregatory force of able-bodied society on blind people may drive some into social niches of their own. But it does not overcome internal categorical differences among blind people. Blindness is not commonly an attribute that leads blind people to associate, but in conjunction with other attributes, it may be.”³³

A performance enquanto discurso

Como discutido anteriormente, nunca foi minha pretensão focar minhas análises no espetáculo. Intentava pensar nas vivências dos bailarinos não-videntes e, de forma marginal, conectá-las ao projeto. Foi no momento de analisar minhas anotações e rever a gravação do espetáculo que ia percebendo a riqueza de análise ali presente. Porém, eu precisava me convencer da importância que o teatro/dança poderia ter para um trabalho antropológico. Assim entrei em contato com os estudos da performance, um terreno novo para mim, mas que me possibilitou estas reflexões desenvolvidas no presente texto.

A meu ver, o espetáculo apresenta uma configuração híbrida entre o teatro e a dança, já que os movimentos coreografados têm sua significância de acordo com o “texto” apresentado subjetivamente em seu desenrolar. Não só os diálogos e as representações, mas o ritmo dos movimentos, a direcionalidade, a oscilação e demais fatores presentes nos corpos dão o tom da peça. Há um treinamento e elaboração de palco, um roteiro (bastante flexível, como ficará claro mais a frente, porém, ainda há planejamento) e um desenvolvimento pré-concebido. Estes fatos traziam certa insegurança quanto à utilização do teatro enquanto forma de se pensar (e praticar) a antropologia. Tentava pensar no teatro enquanto ritual, mas ali só via entretenimento já que a ‘intenção’ por trás do planejamento era justamente a apresentação de algo pré-determinado a um público que tinha alguma vaga ideia do que estava indo assistir. Ainda preso na dualidade intenção/espontaneidade, foi com a antropologia da performance que comecei a ver a indissolubilidade entre a prática teatral e a prática social. Para Schechner (2003:28-29) a vida social é também ‘ensaiada’ e exige treinamento árduo e duradouro, por mais que não se tenha

³³ Tradução minha: “[...] a força segregatória de uma sociedade abilitista sobre as pessoas cegas pode direcioná-las a nichos sociais próprios. Mas isto não sobrepõe diferenças categóricas internas entre pessoas cegas. A cegueira não é um atributo comum que leve as pessoas cegas a se associarem, mas em conjunção com outros atributos, pode se tornar.”.

consciência (grande parte das vezes) deste fato. “Performamos” relacionalmente, atuamos e atualizamos nossas relações de acordo com o ambiente e do que nos é exigido ou qual nossa intenção. O que nos possibilita diferenciar a vida do teatro é justamente a ideia de intenção. Pensamos estar atuando de forma espontânea e ‘natural’ no nosso dia a dia, enquanto o teatro é uma ‘representação’ configurada da vida, recortes específicos de aspectos que nos interessam e que buscamos colocar em evidência de forma intencional. Não pretendo com isto minar a autonomia que as pessoas têm em definir o que é espontâneo ou não para elas, atento apenas para o mecanismo que nos possibilita tal diferenciação. Schechner pensa neste mecanismo como possibilitador da diferenciação entre as coisas que “são” performance e as coisas “enquanto” performance:

“Qual a diferença entre ‘é’ performance e ‘como’ performance? Alguns eventos são performances e outros eventos um pouco menos. Há limites para o que ‘é’ performance. Mas praticamente tudo pode ser estudado ‘como’ performance. Algo ‘é’ performance quando seu contexto histórico e social, convenções, uso e a tradição diz que é.” (Schechner, 2006: 38)

Para o autor, tudo pode ser interpretado “como” performance, ou seja, tanto o teatro quanto a ‘vida real’ são uma performance que pode ser analisada em todos seus aspectos. Porém, a cultura define o que ‘é’ performance contextualmente e assim já somos informados *a priori* de que se trata de algo ‘emulado’ ou até mesmo ‘artificial’, com o objetivo de entreter. A escolha de quais elementos vão ser estudados, seja ‘como’ ou ‘sendo’ performance também define o escopo de análise de um fenômeno:

“Por exemplo, um musical da Broadway é entretenimento se se concentra no que acontece no palco e na casa. Mas expandindo o ponto de vista para incluir os ensaios, a vida nos bastidores antes, durante e depois do show, a função que os papéis tem na vida de cada performer, o dinheiro investido pelos apoiadores, a chegada da audiência, as razões pelas quais os espectadores estão ali, como pagaram por seus ingressos (enquanto indivíduos, através de caras contas bancárias, como membros de uma festa teatral, etc.), e como toda esta informação indica o uso que estão fazendo da performance (como entretenimento, como uma forma de avançar em suas carreiras, por caridade, etc.) – então até musicais da Broadway são mais do que entretenimento, é também ritual, economia e um microcosmo da estrutura social.” (Schechner, 2003:130)

Optei por ver a peça por um aspecto ritual-dramático (ponto que irei desenvolver mais à frente) que não só diz algo a respeito da estrutura social, mas que também impacta noções sociais dos espectadores ao mesmo tempo que expõe e reatualiza esquemas de percepção e vivências

sociais dos executores do espetáculo. A dimensão do espetáculo existe, sem dúvida, mas não é um entretenimento sem intenção, como o próprio release da peça descreve. Schechner (2006:42-43) faz uma diferenciação entre performances que deixam claro o caráter imaginário de suas execuções e as performances que incorporam a realidade em que estão inseridas. Para o autor, no dia a dia, nossas performances criam a realidade social que incorporamos em nosso contexto cultural e histórico. Ou seja, nossa práxis apenas evidencia o que nos é esperado, seja em termos de gênero, raça ou classe. Estas performances são chamadas de “make belief”, o que traduzido pode ser pensado enquanto “fazer crer/fé”. Diferenciam-se das performances “make believe” (ou “fazer acreditar”, traduzido), pois na segunda, tanto quem executa quanto quem testemunha sabem que aquilo não é real e que há uma personagem em ação, há consenso de ambas as partes do caráter ficcional do fenômeno. Porém, vejo o espetáculo em questão de forma a quebrar estas diferenciações por conta de dois fatores: primeiro, o caráter ficcional da peça fica nublado pelo fato de que, apesar de ser um espetáculo convencionado socialmente e as pessoas irem ali esperando ser entretidas, o que se expõe é tanto real quanto ficcional. A montagem das cenas, o roteiro e as performances são elaboradas de acordo com as próprias vivências das pessoas em cena mesmo que potencializadas artisticamente para o teatro. Segundo, como discutido no capítulo anterior, há uma expectativa social frente ao corpo não-vidente de que ele deve agir de tal e tal maneira, vemos a deficiência sob um formato padronizado que define os limites de atuação deste corpo não-normativo. Portanto, na performance esperada há também performance embutida. Os corpos não-normativos são influenciados socialmente para que performem de uma certa maneira. O limite entre a intenção performática e a performance enquanto atualização de expectativas sociais é de difícil percepção no caso do corpo não-normatizado socialmente. Ou seja, as potencialidades e autonomia dos corpos não-normativos (e não-normatizados) estão minadas pelas expectativas sociais³⁴. Não digo que não haja autonomia e criatividade, afinal, o próprio espetáculo que estamos discutindo é um exemplo disto. Porém, a normatização do corpo já inculca a própria impossibilidade de pensar em tentar pois credita ao corpo ‘deficiente’ uma percepção de incapacidade de fugir ao roteiro.

A peça mostra tanto esse lado discursivo das pessoas em cena quanto sua relação com o que delas é esperado. Permite-nos uma imersão espelhada para refletirmos sobre corporeidades. E não só há na peça um questionamento de inúmeros binarismos ocidentais, mas a própria

³⁴ Como discutido no capítulo acerca da educação especial e seu cerceamento às potencialidades não-videntes.

configuração da peça pode ser pensada enquanto um exemplo de que essa forma de pensamento não dá conta da diversidade das expressões humanas. Ela tanto dramatiza aspectos da vida cotidiana quanto os expõe de forma direta, causa atrito entre a ficção e a realidade (não se sabe, durante a peça, quais dos atores em cena são cegos ou não, eles buscam confundir a plateia), leva a pensar se o que está sendo encenado ali realmente ocorreu ou é algo ‘inventado’, etc. Sua arte é performática, mas ao mesmo tempo performa estéticas sociais e as expõe de forma crítica, causa reflexões e embaralha pré-concepções. E mesmo que ainda pensado somente sob o viés da estética e do entretenimento, o teatro enquanto “drama estético”, para Schechner (2003:214) nos informa amplamente sobre os princípios e vivências das pessoas.

Discurso e rito.

Para Schechner, o teatro é uma mistura de rito e entretenimento (2003:62). Se sobrepõe de forma a ficar difícil ou impossível saber qual está acima ou abaixo, na frente ou atrás. Estão permeados um do outro e nos confundem propositalmente sobre qual seria a fonte do outro. Esta característica é forte, pois produz impacto já que ao nos entregarmos à sua narrativa, tanto corporal quanto (pouco) falada, estamos entrando em contato com assuntos e temáticas fortes e de grande impacto sobre as quais muitos de nós pode nunca ter pensado, o que pode causar mudanças em nossas vidas. Como irá ser discutido mais a frente, o entretenimento tem esse poder justamente porque nos faz ‘abaixar a guarda’ e torna a categoria ‘tempo’ algo diferente do habitual no nosso dia a dia.

Penso no espetáculo enquanto rito por ser um ato não comum em nossa rotina. Apesar do espaço da peça ser delimitado e diversos mecanismos agirem para configurar a peça enquanto tal, o que se mobiliza ali e como é mobilizado são coisas, a meu ver, que quebram a regularidade do dia a dia. Para Bell (1992:70), buscar definições conceituais rígidas para os rituais nos desvia de perguntas mais importantes sobre os atos ritualísticos como: “Sob quais circunstâncias tais atividades se distinguem de outras formas de atividade? Como e por que se distinguem? O que estas atividades fazem que outras atividades não podem ou não irão fazer?”³⁵. Tal como a autora, entendo ‘ritualização’ como atos sociais que se distinguem de demais (Ibid:74).

³⁵ Tradução do autor: “Sobre quais circunstâncias tais atividades se distinguem de outras formas de atividade? Como e por quê estão distinguidas? O que estas atividades fazem que outras não podem ou não conseguem fazer?”

Alguns aspectos podem ser elucidados para demonstrar a peculiaridade da peça em relação aos demais atos diários em nossa sociedade: o primeiro deles é mais óbvio é que o espetáculo não é algo ‘diário’. Não só não é algo diário como pode ou não ter um período determinado de tempo (estar em cartaz, por ex, nos finais de semana ou toda quinta-feira durante tantos meses). No ano de 2013, por exemplo, a peça ficou em cartaz por uma semana durante uma época, pois estava dentro de uma programação maior que era o Verão Arte Contemporânea. Antes disso, se apresentou poucas vezes de forma isolada e ao final do ano fez uma pequena turnê por cidades do interior de Minas e mesmo assim houvera mudanças de trajeto dependendo das negociações com as pessoas que estavam promovendo a peça em suas regiões. Isto implica que a peça não só foge da divisão temporal dos atos sociais, mas não segue nem mesmo uma coerência fora deste tempo, como quando se criam agendas alternativas à padrão (a divisão da semana em dias úteis e não úteis). Alguns eventos sociais que também podem ser vistos como ‘rituais’ acabam criando divisões específicas dentro dos grupos que os organizam e, apesar de fugirem a esta lógica de tempo, criam outras que seguem uma padronização.³⁶ Assim, para comparecer ao espetáculo, as pessoas precisam se programar e agir, de certa forma, em função de sua data. E isto significa que podem ser surpreendidos de última hora e ter que reajustar seus horários para comparecer.

Outro aspecto é o fato do espetáculo não se encaixar numa lógica produtiva capitalista, não da maneira como as demais trocas monetárias acontecem em nossa sociedade³⁷. Pagamos para participar de um espaço onde não recebemos nada ‘material’ em troca, pagamos não só em dinheiro, mas com tempo, afinal, em nossos dias, tempo e dinheiro estão intrinsecamente atrelados. Apesar de num sentido simbólico podemos pensar que há uma troca ‘espiritual’, este não é o quadro geral a que nos propomos em nossa vida cotidiana. Pagamos por produtos e ‘produto’ é algo físico, material, o definimos como algo que irá nos servir a algo, mesmo que

³⁶ Dois exemplos para tornar claro o argumento: a massa crítica é um evento que reúne ciclistas na cidade de Belo Horizonte para tornar visível o fato de que a bicicleta é um meio de transporte e exigir respeito pelo ciclista. O evento acontece toda última sexta-feira do mês, ou seja, não tem uma ‘data’ fixa mas sim uma temporalidade fixa. Independente do dia do mês que se seguir, ela define uma agenda própria. Outro exemplo é o extinto domingo nove-e-meia, um espaço autônomo de oficinas, trocas libertárias e bandas da cidade que se reuniam embaixo do viaduto santa Tereza todo primeiro domingo do mês, seguindo a mesma lógica da massa crítica de uma temporalidade fixa mas fora do padrão.

³⁷ Podemos pensar na arte como uma espécie de busca por um ‘paleolítico perdido’, em um sentido de que a lógica do lazer, tendo sido substituída pela lógica do labor, causa uma necessidade de criarmos e participarmos de espaços de fruição, de forma a esquecer a necessidade de produção em série de objetos que nos demandam mais dedicação ainda. O espetáculo é um momento afluente, de abundância, em um sentido Sahliano. (2000).

temporariamente. Já no caso de um espetáculo artístico, o que recebemos de volta nem sempre é tocável, mesmo que haja uma carga simbólica, é preciso que de certa forma, estejamos abertos a recebê-la. Assim, estamos pagando pela subjetividade exposta ali, é de certa forma um ‘investimento’ que fazemos e não há garantias. Podemos gostar ou não gostar ou até pior, podemos sair de lá inquietos, transtornados, de certa forma pode acontecer algo ali que nos deturpe as lógicas que carregávamos conosco até então. E se isto acontece, houve uma conexão entre o espetáculo/rito e seus participantes/público. O desassossego surgiu. Mas para que ele surja, é preciso que estejamos abertos ao desconhecido. Este é outro aspecto que percebo no espetáculo enquanto rito e que o define como algo paralelo à vida cotidiana. A arte trata de sensibilizar as pessoas e quando nos propomos, de livre e espontânea vontade, a conhecê-la, de certa forma estamos ‘abaixando a guarda’ para poder apreciar o que ela traz, mesmo que isto seja subjetivo e aberto a interpretações múltiplas. E o que o espetáculo em questão busca trazer, como discutimos mais acima, é deslocamento, reflexão, desconstrução de uma noção fixa de corpo e corporalidade, de habilidades e abilitismos³⁸. Se estamos abertos ao que se busca transmitir, estamos sujeitos a ser afetados por tais intenções. Para Schechner (2006:29), quem performa conscientemente, busca mudar as coisas, intenciona causar algo, seja agregar pessoas e coisas ao seu campo de conhecimento (criar solidariedade) ou manter uma situação já estabelecida, um *status quo*. O que possibilita esta abertura ao desconhecido é outra característica da arte enquanto momento ímpar em nossas vidas: o prestígio que concedemos a ela. Apesar do conceito do que é ‘arte’ variar contextualmente³⁹, independente da interpretação que a ela damos, ela possui a habilidade de nos transportar para além do ordinário, do corriqueiro, do mundo do trabalho⁴⁰ e das relações superficiais. As pessoas que apreciam e buscam estar a par com a arte, vão ali para reafirmar ou conhecer coisas sublimes, concedem prestígio à arte e aos artistas, acreditam que sua sensibilidade é capaz de mostrar um lado do mundo que seria difícil de perceber por conta

³⁸ ‘Abilitismo’ é um termo cunhado recentemente e usado para pensar sobre como certas corporalidades não hegemônicas são excluídas de diversos setores e participações sociais pelo fato de suas potencialidades não serem reconhecidas e suas possibilidades serem negadas (McLean, 2011). Apesar do termo ser novo, tem sido pensado através de releituras do conceito de ‘estigma’ proposto por Goffman (1988).

³⁹ Um viés forte sobre arte vem da questão de classe e como sua influência acaba definindo o que é ou não ‘arte’. Sobre isto: BOURDIEU, Pierre; SAINT-MARTIN, Monique de. Gôuts de classe et styles de vie. *Actes de La Recherche en Sciences Sociales*, n. 5, out. 1976, p. 18-43.

⁴⁰ Por mais que em nossa sociedade tenhamos nos especializados tanto ao ponto de termos até ‘profissionais’ da arte (curadores, vendedores de obras, leiloeiros, etc). Assim, um dono de galeria de arte acaba incorporando a arte também ao seu ‘ordinário’ já que faz parte do seu dia a dia a relação com as obras. Porém, esta é uma discussão que não será empreitada.

própria. A própria fluidez das emoções constata esta inferência pois nas minhas idas ao espetáculo, não era incomum você ver pessoas com as testas franzidas, num misto de admiração e mistério, tentando entender algo que as emocionava mas não sabiam o porquê. Ao término da peça, ouviam-se choros contidos, soluços escondidos e lágrimas escorrendo por um rosto que estava triste mesmo sorrindo.

Junto à capacidade de emocionar, interpretei também um certo empoderamento que o espetáculo trazia. As pessoas precisavam ajustar seu tempo, gastar o dinheiro que trabalharam duro para conseguir (e não receber nada ‘útil’ em troca), se abrir para o desconhecido para prestigiar algo que nem sempre lhes traria alegria, que na verdade poderia lhes deixar tristes e desconfortadas. E faziam isto tudo para estarem presentes em um espetáculo protagonizado por pessoas marginais ao fluxo do dia a dia. Pessoas que só estavam em evidência de forma negativa, através da noção de doença, sofrimento, da falta, do infortúnio. Vistas pela falta e incompletude mas que, naquele espaço, eram elas que iam ‘completar’ o que falta à audiência: a abertura às diferentes possibilidades de se experimentar o mundo. O espetáculo é um meio de mostrar às pessoas a diversidade sócio-corporal existente em nosso mundo e que o tempo todo está apagada pela hegemonia dos corpos ‘hábeis’, supostamente completos. O que está concentrado e dissolvido, ao mesmo tempo, no momento da peça é o ‘poder dos fracos’, para usar uma metáfora de Turner (1974) que será mais explorada a frente. Por fim, o momento do espetáculo se difere também do ordinário por reconfigurar a noção de tempo.

Recapitulando: busquei enquadrar a peça enquanto um ‘ritual’ através da noção de Bell (1992) de que é ‘ritualístico’ uma ação que se destaca das ações ordinárias. Assim, identifiquei cinco aspectos que podem ser interpretados como fora-do-comum: a atemporalidade do espetáculo e a agência que isto causa para que as pessoas precisem reconfigurar sua agenda normal para estarem presentes; a lógica não-produtiva e não utilitária da peça, ou seja, estar ali não traz nada ‘útil’ ou nenhum retorno material, é um investimento; é um investimento perigoso e sem garantias, pois, ao investirmos, podemos receber algo que não esperávamos ou até mesmo que nos cause desconforto, podemos receber algo não agradável de volta; é um momento de prestígio, é um momento ao qual concedemos características que não concederíamos em outros espaços, pois reconhecemos que há sensibilidades e deslocamentos ali presentes que teríamos dificuldade de perceber fora daquele espaço; por fim, é um prestígio que concedemos a pessoas que, diariamente, não o recebem, pessoas que são vistas pela falta ou negatividade,

assistencialismo e sofrimento, pessoas marginais e com pouca visibilidade positiva em nossa sociedade.

Outra característica que me possibilita tratar a peça enquanto ato ritualizado é o fato de ser um espetáculo majoritariamente corporal. Não irei fazer a separação conceitual do que seria um espetáculo de dança ou uma peça de teatro. Durante meu texto, alterno entre as palavras ‘espetáculo’, ‘teatro’ e ‘peça’ de forma inocente, mas que reflete a minha percepção de tais coisas. Não acredito que diferenciar tais conceitos iria mudar meu argumento, pois vejo tanto teatralização na dança quanto movimentos corporais coordenados no teatro. “Teatro” é um lugar de e para se ver, segundo Schechner (2003:333) e ‘espetáculo’ é justamente um substantivo que define algo como fora do ordinário, fora do comum. Podemos pensar em ‘peça’ como a junção de ambos. Os movimentos de dança presentes no espetáculo tem uma teatralidade, ‘falam’ de formas não verbais, como iremos discutir. Independente do termo utilizado estou me referindo sempre ao ato que está sendo performado em um espaço-tempo específico com uma temática própria onde há um público recebendo os mais diversos tipos de sensações (e às vezes interagindo com elas, em alguns momentos). A “arte” (outro termo de complicada definição) de deslocar significados corporais e linguísticos, de reconfigurar o espaço e de atingir o público através de temas delicados é o que perpassa todas estas outras definições.

Voltando ao aspecto corporal e não-verbal da peça, Bell (1992) vê a ligação do corpo com o ambiente como uma estratégia empregada na ritualização:

“The strategies of ritualization are particularly rooted in the body, specifically, the interaction of the social body within a symbolically constituted spatial and temporal environment. Essential to ritualization is the circular production of a ritualized body which in turn produces ritualized practices. Ritualization is embedded within the dynamics of the body defined within a symbolically structured environment.” (pg. 93).⁴¹

Por mais que haja momentos de explicitação verbal (mesmo que extremamente subjetiva), o lócus da peça é o corpo. Nada mais lógico já que, se há uma tentativa de desconstrução de noções corporais ocidentais e hegemônicas, o próprio corpo deve mostrar a fragilidade e a ilusão desta hegemonia, apresentar-se enquanto alternativa e quebra, evidenciar sua própria diversidade. E é uma estratégia extremamente elaborada já que ao não se utilizar de

⁴¹ Tradução minha: “As estratégias de ritualização são particularmente enraizadas no corpo, especificamente, a interação do corpo social dentro de um ambiente social e temporal simbolicamente constituído. Essencial à ritualização é a produção circular de um corpo ritualizado que por sua vez produz práticas ritualizadas. A ritualização está embutida dentro das dinâmicas do corpo definidas dentro de um ambiente simbolicamente estruturado.”.

‘palavras’, torna mais potente o processo de ‘incorporação’ dos temas na audiência. A ritualização é ao mesmo tempo evitar discursos e narrativas explícitas (Ibid:111) e isto ocorre de forma a utilizar o caráter espetacular da peça a seu favor, pois, se no dia a dia estamos sendo bombardeados de discursos, usar o corpo (que no dia a dia fica apagado conceitualmente, segundo a lógica cartesiana discutida no primeiro capítulo) para transmitir algo, faz com que o processo de interpretação de quem observa se torne algo exclusivo. Interpretamos as coisas o tempo todo, mas a própria consciência da interpretação é algo apagado pelo dia a dia e, naquele espaço de não-ordinariedade, tomamos consciência de nossa capacidade interpretativa. Isto faz com que nos felicitemos ao perceber o ‘x’ da questão, por mais que ele seja múltiplo. Basta entrarmos em alguma roda de conversa após um filme, uma peça ou um grupo de leitura de livros para percebermos o quanto as pessoas se esforçam (e de certa maneira se orgulham) de suas interpretações sobre as partes do que está em discussão. É como se tivéssemos chegado à resolução de um enigma por conta própria e isto nos deixasse orgulhosos, o que torna mais potente a mensagem, diferente de uma mensagem ‘pronta’ que só nos cabe aceitar.

Não é que não haja um discurso ou narrativa, corporal ou não, presente no espetáculo. Basta lermos a documentação de apresentação do espetáculo (ao final, em anexo) para vermos isto. Porém, a forma de operar estas mensagens é única. A ritualização, a temática, a elaboração e execução se diferem das demais coisas do nosso cotidiano. Tracei todo este percurso e tentei lhes convencer da minha visão do espetáculo enquanto rito para prosseguir com o argumento de que a peça é uma ritualização de vivências específicas, neste caso, de vivências de pessoas não-videntes. É uma performance ritualizada de corporalidades marginais, uma forma de trazer a um público majoritariamente vidente, as dores, felicidades, ponderações, frustrações e demais sentimentos específicos que surgiram na vida das pessoas cegas. Seus ‘dramas sociais’, por assim dizer, de forma ritualizada.

Dramas sociais em evidência

“The stage drama, when it is meant to do more than entertain – thought entertainment is always one of its vitals aims – is a metacommentary, explicit or implicit, witting or unwitting, on the major social dramas of its social context (wars, revolutions, scandals, institutional changes). Not only that, but its message and its rhetorical feed back into the latent processual structure of the social drama and partly accounts for its ready ritualization. Life itself now becomes a mirror held up to art, and the living now perform their lives, for the protagonists of a social drama, “a drama of living,” have been equipped by

aesthetic drama with some of their most salient opinions, imageries, tropes, and ideological perspectives.” (Schechner, 2006:77)⁴²

“Drama social” é uma categoria essencial para entender o trajeto que fiz até chegar neste ponto. Deixar claro o discurso por trás da peça e como sua configuração é ritualística nos serviu para montar o argumento de que o que está ‘em cena’ é um drama social ritualizado. O discurso ritualizado dos dramas sociais vividos (e agora performados para uma audiência) por pessoas não-videntes. Como na citação acima, dramas sociais são meta-comentários das pessoas que os encenam, é a vida em evidência. A diferença, neste caso, é que são dramas ritualizados já que para Turner (1974:37) dramas sociais ocorrem sempre que há conflito e desarmonia nas interações sociais. Os dramas sociais podem ser diários ou ritualizados em momento especiais, mas sempre ocorrem. Em seu desenvolvimento, tais dramas acabam “levantando a poeira” das convenções, acabam desvelando certas estruturas que buscam se manter veladas justamente para não serem criticadas. Assim, o espetáculo tende a tornar mais perceptível certa estrutura que o autor chama de estática, cotidiana, deveras corriqueira: “[...] ‘statistical structure can be characterized as ‘slow process’, in that they tend to involve the regular repetition of certain acts, as distinct from the rapid process seen, for example, in social dramas, where there is a good deal of uniqueness and arbitrariness.”⁴³ (Ibid:44). Já o drama social é mais condensado e rápido, principalmente na peça que tem um tempo de duração curto... é preciso ser intenso, impactar, mostrar angústias ou alegrias em um curto prazo de forma a não ser sedimentado. Dramas sociais são rápidos e arbitrários, as estruturas são sedimentares e lentas, se buscam monolíticas e se instauram lentamente de forma a não serem percebidas ou contestadas. O drama social acaba tentando mostrar essa construção, relativizar. E de forma intensa, que impacte e nos pegue de surpresa, que desoriente e que desassossegue. Uma das formas de se fazer isto é através da ritualização, do “drama ritualizado”. Ao se ritualizar um drama social, através das características descritas acima que o configuram a parte do cotidiano, carrega-se um evento com um poder

⁴² Tradução minha: “O drama de palco, quando intenta fazer mais do que entreter – apesar que o entretenimento é sempre um de seus objetivos vitais – é um meta-comentário, explícito ou implícito, voluntário ou involuntário, sobre grandes dramas sociais de seus contextos sociais (guerras, revoluções, escândalos, mudanças institucionais). Não só isso mas sua mensagem e retórica realimenta a estrutura processual latente do drama social e parcialmente se responsabiliza pela sua disposta ritualização. A vida em si se torna um espelho voltado a arte e os vivos agora performam suas vidas pois os protagonistas do drama social, “o drama de viver”, foram equipadas por um drama estético com suas mais salientes opiniões, imaginações, tropos e perspectivas ideológicas.”

⁴³ Tradução minha: “[...] estrutura estatística pode ser caracterizada como um ‘processo lento’ no que eles tendem a envolver uma repetição regular de certos atos, distintamente de processos rápidos vistos, por exemplo, em dramas sociais, onde há uma grande parte de arbitrariedade e unicidade.”

extra-ordinário. Dota-o de um reconhecimento ímpar, gera um respeito (como no discutido prestígio que a arte tem) com mais possibilidade de apreender a atenção das pessoas. Isto é feito de forma rápida e intensa, emocional e impactante, justamente para expor o padronizado: “The formal, supposedly static, structures’ only become visible through this flow which energizes them, heats them to the point of visibility – to use yet another metaphor.”⁴⁴ (Ibid:27).

A peça expõe a hegemonia corporal da sociedade, seu abilitismo, busca deixar latente o que está fragmentado e inquestionado no dia a dia: a pressuposição do corpo sadio, o pré-conceito velado através do assistencialismo às diversidades corporais, a falta de protagonismo de pessoas tidas como ‘deficientes’. Não podemos perder de foco que a peça é idealizada por uma pessoa não-vidente com experiências próprias, uma trajetória de vida específica e única. Como já discutido, a não-vidência é apenas mais um aspecto na vida de alguém e não algo que define por completo suas experiências. Assim, por mais que o espetáculo trate do assunto da não-vidência, não podemos perder de foco que apesar do tema ser comum, as experiências de diversas outras pessoas podem ser completamente diferentes das que inspiraram as pessoas envolvidas a conceber e executar o “Desassossego em branco”. O caráter da ‘transição’ também é algo bem presente no espetáculo por razão de uma experiência pessoal bem individual da pessoa que idealizou a peça (isto será discutido após a descrição do espetáculo), então há certo ‘direcionamento’ presente que não se pode ignorar. A passagem (ou mesmo indissociabilidade) da vidência para a não-vidência é uma das bases de pensamento do espetáculo e isto dá um tom específico para as dramatizações/ritualizações ali presentes. Retornarei a este ponto elaborando melhor as trípticas concepções de Turner e Van Gennep acerca dos conceitos de liminaridade. Agora, ao teatro.

O espetáculo

Em vários momentos do “Desassossego” há narração. A intertextualidade está presente quando Fred narra os movimentos de dança em ação, quando se pede para uma pessoa do público falar o que está vendo e em demais momentos como quando descrevem as cores do projetor através da construção das frases e suas conexões. E continuando esta tradição, irei “narrar” textualmente como assisti o espetáculo, claro, além de ser obviamente uma

⁴⁴ Tradução minha: “As estruturas formais, supostamente estática, só se tornam visíveis através desse fluxo que energiza elas, as esquentando ao ponto de visibilidade – para usar outra metáfora.”

interpretação, é uma que se constituiu através da minha posição enquanto vidente, do ângulo que eu estava enquanto espectador, do meu quase nulo conhecimento de dança contemporânea e humor do momento. Tentei aliar o que percebia de acordo não só com o que as pessoas faziam em palco, mas como isto se conectava com a música e a luz, tal como me foi pedido durante um dos ensaios e que eu, com péssima habilidade, o fiz. Esta transcrição “visual” me foi muito penosa, pois tentar levar em consideração todos os sentidos para captar o que estava acontecendo era um trabalho que exigia muita concentração e rapidez de pensamento, então muita coisa passou despercebida. Captar uma suposta “coerência” entre os movimentos, a luz, a música, enfim, as intenções por trás de tudo é algo que me deixava receoso, pois temia estar sendo presunçoso, já que nesta parte do trabalho eu não tinha fácil acesso ao Tuca, Renata e Fred para ficar perguntando sobre a construção e intenção do que ocorria em palco. Fiz esta parte de narração revendo anotações, fotos e vídeos.

O espetáculo se inicia com as três pessoas em palco, Fred, Renata e Tuca, que está rodando sem sair do lugar, posicionado atrás de alguns copos pretos colocados sobre o chão branco. Fred tem seus pés apoiados sobre outros copos e está acima do chão. Com uma mão, solta bolinhas de vidro em um copo a frente dos que se apoia. Diz “alguém fechou a cortina” [1], como se indicasse o início dos eventos. Renata, desde o começo, está em uma sequência de movimentos corporais, às vezes abruptos, as vezes sutis. Agacha-se lentamente. Há três silhuetas que parecem formas humanas, marcadas no linóleo branco, como marcações policiais onde fora encontrado um corpo. O linóleo cobre o palco. O palco possui três lados voltados para arquibancadas onde o público se encontra e um de seus lados está voltado para a parede. Assim, só há três ângulos de observação. Renata continua sua sequência de movimentos, dessa vez a pouca distância do chão. Estende sua mão enquanto todo o corpo apoia seu próprio peso, suas pernas abertas como em posição de alguém pressionado por uma força excruciante. A música se junta ao som das bolas de gude, sons de água escorrendo, tambores parecendo batimentos cardíacos [2]. Renata sai de sua posição e dá meia volta em seu próprio eixo, continua estendendo sua mão e retorna, com as pernas abertas, à posição de Atlas⁴⁵. Abaixa e segura suas panturrilhas, levanta e circula a si mesma com os braços entreabertos e as palmas da mão para

⁴⁵ Titã da mitologia grega que foi castigado a carregar o mundo em suas costas, por toda sua vida. A metáfora aqui se aplica pois as pessoas não-videntes as vezes carregam, sem querer ou pedir, as expectativas (geralmente baixas, como já ditas, mas ainda assim pesadas) sociais decorrentes de pré-conceitos externos a respeito de suas configurações corporais.

cima. Seu corpo se vira para o lado da parede. A sombra que ela projeta, através do jogo de luzes do espetáculo, é tripla, algo como um diagrama. Duas sombras que se unem interseccionalmente em formato de losango. Dependendo do ângulo e da dança, as polaridades da sombra se alternam, as vezes uma é maior que a outra, mais clara ou escura, porém, a interseção é sempre um losângulo [3].

Ela continua sua série de movimentos até que parece exausta e tenta tocar o chão, os dedos balançando de cansaço até que cai (ou se joga, difícil diferenciar). Levanta vagarosamente. Barulhos de trovão preenchem a sala e o suave tocar de um instrumento de cordas os acompanha. Ela levanta, se senta brevemente, mas, repentina, inclina seu corpo, se apoiando sobre as próprias costas, projetando a perna para o ar enquanto seus braços lhe servem de apoio, como uma cadeira. Enquanto isso, Tuca tenta se equilibrar e subir nos copos. Fred já parou de lançar as bolas de gude faz algum tempo. Renata coloca os pés no chão lentamente, rola o corpo por cima de seu próprio pescoço jogando as pernas para trás e se apoiando sobre as mãos, levanta e caminha em direção a outro jogo de copos que estava entre Fred e Tuca. Ela põe uma venda branca e tatea os copos para se equilibrar e ficar em cima deles. Fred desce de onde estava desde o início e caminha atrás do palco, em direção a um interruptor. Liga o ventilador. Tuca se vira para tentar ‘ouvir’ o som... Meche o pescoço para o lado. Fred desliga o ventilador. Ele caminha de volta para os copos e Tuca grita “ventilador!”. Ele agora desce dos copos e Fred retorna a eles. Tuca se ajoelha e inclina seu corpo, senta sobre sua própria perna e, com as costas arqueadas, bate no chão com os punhos fechados. Simula um som de passos ou cascos de cavalo, cada vez mais rápidos.

Fred e Renata continuam em cima dos copos, com o corpo para frente. Renata grita “cavalo!”. Renata desce, caminha em direção a Tuca. Lhe dá um beijo no rosto e logo cai no chão. Fred fala “beijo, queda.” Renata e Tuca voltam aos copos, Fred desce e corre vagarosamente para a outra ponta do palco, pula e volta andando até o ponto onde estava, um pouco mais a esquerda de onde estão os copos. Tuca diz “alguém correu, saltou e voltou. Fred retorna aos copos, mas percebo que para tal, se usa da ponta do palco, onde está a fita do linóleo, fixando-a no chão. Ele arrasta seu pé através da fita até chegar ao ponto dos copos. Tuca joga um copo de bolas de gude em um outro copo vazio até que algumas se esparramam pelo palco. Fred, Tuca e Renata retiram suas vendas brancas, ainda em cima dos copos. Pausam por um tempo em suas posições, até que batem em sua perna com a mão, fazendo um estalo e logo

esticam-na para frente, aberta. Abaixam o braço lentamente. Com o rosto inclinado para frente, em posição ereta, pescoço na posição regular e cabeça reta. Novamente ficam alguns segundos parados até que os três descem dos copos e rumam até o canto superior direito (se o espectador está lhes vendo de frente) e disparam para o canto inferior direito, de uma só vez[4]. Pulam e param. Há tempos os únicos sons do local são mecânicos, passos, vozes e estalos. Batem no peito e esticam a mão para a frente mas de punhos cerrados. Abrem a mão vagarosamente e balançam os dedos.

Descem o braço novamente rente ao corpo. Retornam para onde estavam, mais centralizados no palco. Caminham devagar e repentinamente se lançam ao chão com o ouvido voltado para ele. Se levantam, voltam para perto dos copos, porém de frente para eles e lhes dão as costas. Batem com a mão em seus braços e agarram o meio de seus antebraços com suas mãos. O dedo indicador aponta para as próprias faces. Os braços estão rentes. Tuca caminha e os outros o seguem até o canto extremo direito do palco (novamente, se vistos de frente. Sempre que eu falar de alguma direcionalidade, será da perspectiva de quem está sentado de frente para o espetáculo, como eu me posicionei para assisti-lo. Se tivesse me posicionado a esquerda ou a direita, minhas percepções seriam outras, tal como esta descrição), Tuca e Fred batem as mãos, uma cerrada e a outra aberta, fazendo um estalo. Posicionam-as, uma aberta e a outra fechada, seguidos de Renata, fazendo o mesmo movimento, porém com um atraso. Vão fechando seus dedos e ambas as mãos se fecham, somente as de Fred estão abertas, até que todos deixam os braços rente ao corpo e as mãos abertas, com os dedos soltos.

Caminham para fora do palco, no canto inferior esquerdo, Tuca liga um projetor. Só se projeta luz na parede, não há nenhuma imagem se formando a não ser uma luz clara, por cima de um banco posicionado no canto superior direito do palco. Tuca diz: “Um pavão abrindo a cauda”, como se traduzisse a imagem em palavras. Passa para o próximo ‘slide’ mas continua somente a luz projetada. Então, Renata diz: “Um corpo de baile de balé de repertório.” Assim se prosseguem os cliques do slide e as falas. Fred continua: “Um elefante do circo chupando cana.” Em diante, as falas passam por Tuca, Renata e Fred, circularmente. “Uma carta cheia de notícias boas; Uma cidade vista a noite; Meu pai fantasiado de papai Noel sentado na privada; Um bolo saindo do forno; O aterro do gramacho; Um bolo de aniversário feito de gelatina; Uma pedra gigante correndo atrás de mim; Um guarda-roupa pegando fogo com alguém dentro; Um peixinho afogando no aquário; Uma freada de carro na madrugada; Eu pelada com a bunda pra

cima dentro de um fusquinha; Minha imagem refletida no espelho; Um beijo que não aconteceu; Um avião furando o céu; Eu chegando em Madrid; Um corpo cansado; Um casal em um terraço em Nova York; Uma galinha cacarejando; Um bando de andorinhas no cinema; Uma criança sorrindo pra mim; Uma bala de iogurte.”[5] Desliga-se o projetor e as luzes acendem. Tuca retorna ao palco e corre, caindo deitado no chão e repete: “um pavão abrindo a cauda”.

Renata faz o mesmo e diz “um corpo de baile de balé de repertório” enquanto Fred anda e se joga no chão, ao mesmo tempo que Tuca levanta. Fred diz “o elefante do circo chupando cana.” Neste momento, alternam entre estar no chão e estar em pé, as vezes um meio termo entre ambos como estar ajoelhado com as costas inclinadas para cima mas as palmas tocando o chão ou metade do corpo apoiado sobre o joelho que sustenta parte do tronco e o outro joelho tocando o chão junto com a perna. Em meio a estes movimentos, também circulam ao redor do palco, as vezes rápidos, as vezes lentos, parecendo desorientados, e continuam a repetir as frases dos slides[6]. Terminam a última sentença e se sentam por um momento até que irrompem um estalo com os pés batendo forte no chão e, sem música alguma, continuam seus movimentos de antes, porém de forma mais abrupta e rápida, novamente explorando as dicotomias entre o alto e o baixo, a gravidade e a resistência. Por fim terminam e Renata se coloca em uma das silhuetas que estavam marcadas no palco, que, além dos copos, são os únicos objetos pretos. Tuca e Fred estão de pé. Fred caminha até Renata e posiciona seu corpo também dentro dos limites da silhueta, com seu pé por cima da lombar de Renata. Tuca agora diz: “um corpo de baile chegando em Madrid”[7]. Renata e Fred estão ainda dentro da silhueta enquanto Tuca senta fora, olhando para eles. Pergunta para Fred se ele ainda lembra como era um elefante. Ele diz que se lembra... E Tuca pede para que o descreva. Fred diz “ele tem quatro patas, é um bicho largo, gordo e tem uma tromba.” Fred imita o barulho que o elefante faz pela tromba. Enquanto o faz, imita corporalmente um elefante, fica sob as quatro patas e usa seu braço como tromba. Tuca pergunta “e um cisne?”. Fred diz que um cisne é uma ave bonita, que tem asas enormes e peito estufado. “Um pescoço... enorme... e anda meio desengonçado, meio com a bunda pra trás.” Imita o ganso enquanto vai dizendo suas características.

Fred está fora da silhueta, Renata levanta e o segue. Tuca se deita na silhueta onde os dois antes estavam. Renata pega os braços de Fred, que coloca sua mão sobre a mão de Renata. O dedo indicador de Fred está apontado para frente. Renata começa a escrever letras no ar e Fred as soletra a medida que as executam: “C; U; I; D; A; D; O”. Enquanto vão escrevendo no

ar, Tuca recolhe as bolas de gude e as coloca no copo[8]. Renata pega o copo com as bolas que Tuca recolheu e vai para fora do palco. Joga elas de forma violenta no chão e Tuca tenta as recolher para colocar em outro copo. Fred caminha lento, desorientado, de um lado par o outro, descoordenado... de repente grita, a medida que a luz do local escurece: “CUIDADO COM A PORTA! Cuidado com o choque. Cuidado com [*]⁴⁶. Cuidado com a mesa. Cuidado com a parede. Cuidado com a sede. Cuidado com a pia, cuidado com o dia e cuidado com a noite. Cuidado com o [*]. Cuidado com o degrau, cuidado com a rua, cuidado com a esquina, cuidado com a menina. Cuidado ao subir e cuidado ao descer, cuidado para viver e para morrer. Cuidado pra não sofrer, cuidado com o que você vê... cuidado com as costas, cuidado com a bosta. Cuidado onde você encosta, cuidado onde você encosta. Cuidado comigo e cuidado com o umbigo.” Nesta hora, faz uma voz de criança e seus movimentos lembram algo como um bebê ou uma criança pequena: “Cuidado com o bracinho, cuidado com a perninha. Cuidado com as bolinhas. Cuidado com a vizinha... cuidado com a vidinha. Cuidado com o que você come, cuidado com quem te come. Cuidado com quem você pisa, cuidado com quem te pisa e cuidado com a torre da piza. Cuidado com a [*]. Cuidado, cuidado! Cuidado com a [*]. Cuidado com a pintura! Cuidado com a cultura! Cuidado com a verdura. Cuidado com a escultura. E cuidado com a estrutura. Cuidado! Não aceite. Cuidado com o leite e cuidado com o bilhete. Cuidado com [*], mais cuidado onde você põe a mão. Cuidado com o agora, cuidado a toda hora. Cuidado! Eu to fora.”[9].

Fred para com a mão para cima e Tuca aperta seu braço... de repente Fred corre para todos os cantos gritando “cuidado!” e Tuca está indo com ele, como se estivesse preso. Uma mão presa a Fred e a outra com os copos que ele pegou durante seu solo[10]. Fred e Tuca param, Fred tampa o rosto de Tuca com a palma de mão e o joga no chão. Tuca ainda segura o copo para cima, cuidando para que não caia. Fred diz “cuidado com quem te seduz”. Levanta Tuca novamente e, ainda tampando sua face, o joga ao chão, com sua face voltada para baixo. Diz “Cuidado com quem te conduz.” [11]. Levanta-a para novamente jogá-lo ao chão, dessa vez lateralmente, e então todas as bolas saem do copo, espalhando pelo palco. Fred diz “CUIDADO COM A LUZ”. Então as luzes ficam mais claras e Fred levanta Tuca novamente, com o copo vazio em mãos, até que Fred o toma e sai do palco, deixando Tuca de certa forma, desorientado[12]. Tuca está fazendo uma série de movimentos confusos, tentando tatear o ar, sua

⁴⁶ Usei o [*] para mostrar que não entendi corretamente o que foi falado.

cabeça girando sem controle, o corpo e o pescoço não estão coordenados. Parece não conhecer o próprio corpo até que então, pouco antes da luz apagar, parece tomar maior consciência de seus movimentos que, apesar de parecerem confusos, estão mais coordenados em sua própria confusão. Ele dança sob uma luz azul que se abre na escuridão. Apesar de ainda parecer descoordenado (como por exemplo, o pescoço e os braços em posições não tão semelhantes, sua cintura voltada para um lado enquanto o braço contorna sua lateralidade, ou seja, seu corpo não parece ‘coerente’ mas está coeso) dança com mais precisão.

A luz vai se acendendo aos poucos. Tuca termina sua cena em frente à parede, se posiciona com o corpo voltado para ela e, bufando, se afasta, com as mãos bem abertas. Parece que ele retornou ao seu estado de confusão e agora está fatigado. Caminha confuso, cai, levanta, roda sobre seu próprio eixo e cai agachado ao chão, engatinha e, tateando o chão, acerta um copo, próximo a uma silhueta. Tateia novamente. Com um suspiro, cai no chão. Diz “Eu tenho cuidado.”. Levanta e roda sobre seu próprio eixo, caindo novamente no chão. O pega e engatinha para o canto do palco, onde levanta e começa a bater no copo de forma rítmica. Renata e Fred juntam-se ao palco e os três deitam de barriga para cima, com um copo em cada boca. A luz foca neles enquanto escurece o resto do palco. Começam a cantar Adorniran Barbosa... ‘de tanto levar frechada⁴⁷ do seu olhar, meu peito até parece sabe o quê? Tauba de tiro ao Álvaro, não tem mais onde furar.’ Terminam esta frase e levantam, botam o copo na frente da boca e com a outra parte do copo encostada na parede, continuam ‘teu olhar mata mais do que bala de carabina, que veneno estricnina, que peixeira de baiano. Teu olhar mata mais que atropelamento de automóvel mata mais que bala de revólver’[13].

Fred começa a narrar o que os três fazem: “arrastamos os copos pela parede, colocamos os copos no chão. Eu levanto, passo a mão no ombro dela, minha mão direita nas costas dela, minha mão esquerda no ombro dele. Eu pego no cotovelo com a mão direita, ela começa a caminhar. A gente faz um semi círculo no chão, continuamos a caminhar, ela abaixa ele abaixa, ela se levanta, ela passa o corpo dele pelo chão. Ela passa por ele, passa por trás dele se apoia no corpo dele, cabeça cabelo, ela está apoiada totalmente no corpo dele... mão, braço. Ele se levanta ela gira, ele gira, ela gira o corpo dele, se levanta, estão de frente um pro outro. Abaixa, ele tá agachado, ela levanta, ele gira o corpo dela.” Nesse momento Fred narra tudo que acontece, como se não estivesse lá ou representasse algo e não alguém (por mais que em algumas cenas ele

⁴⁷ Os supostos ‘erros’ gramaticais são próprios da música, transcritos como cantados.

fale de si quando Tuca encosta a cabeça em seu peito ‘ele coloca a cabeça no meu peito’). Renata faz uma série de movimentos com o Tuca, como se estivesse o guiando e Fred tateia pelo corpo dos dois para tentar falar o que estão fazendo[14]. Prosseguem até que Renata deixa Tuca e caminha pelo espaço, Fred diz que ele, Tuca, está sozinho e que agora ele, Fred, vai atrás de Renata. “Não consigo encontrá-la.” Tuca se levanta e vai atrás de Renata, Fred diz ouvir passos e que irá segui-los, então os segue e encontra os dois. Continuam a fazer seus movimentos e Fred a narrá-los, às vezes se incluindo, as vezes falando só dos dois e as vezes dos três. Ao final, os dois estão no chão e a luz diminui. Fred toca o rosto dos dois e diz que o dela está molhado... não sabe dizer se de suor ou lágrimas. Por fim, ele tateia o chão até uma das outras silhuetas e ali deita. Enquanto a luz vai novamente cobrindo o palco, Renata e Tuca vão em direção a essa silhueta e o acompanham de forma que os três não fogem aos limites estabelecidos pela marcação no chão.

Renata diz “Um elefante cheio de notícias boas furando o céu. Sabe uma coisa que eu lembro? Teve um dia... eu adoro andar de bicicleta. Mas sempre que eu ando de bicicelta, é legal ter alguém na minha frente meio que conduzindo. Ai teve um dia, teve uma vez, andando no calçadão de Copacabana, eu minha mãe e meu pai...” Ela continua narrando porém sua voz fica confusa e é difícil entender o que diz pois Fred também começa a contar uma história envolvendo sua família. Tuca apenas diz “Eu não vou contra história.” Os três estão vendados, correm de um lado para o outro do palco, tomando cuidado para não sair de seus limite. Tuca também conta alguma coisa, mas é difícil saber o que é. A voz que mais se sobressai é de Renata. Dá para entender Tuca falando “Eu vejo tudo, eu enxergo tudo... de cabeça pra baixo.” Renata: “As pessoas sempre me perguntam como eu vejo. Depois que perguntam como eu vejo, quando tem mais liberdade elas perguntam se algum dia eu vou perder a visão, se algum dia vou ficar cega. Daí eu... essa é a resposta que eu... eu vivo um dia de cada vez. Mas às vezes tenho uma vontade enorme de viajar, conhecer o mundo. Porque a sensação que eu tenho é de que eu corro contra o tempo.”[15] Os três estão agora de frente para a parede, as luzes diminuem. Posicionam seus pés contra a parede, de forma vertical, retornam e agacham, agora com as costas para o chão e as pernas flexionadas com os pés na parede. Arrastam seus braços pelo chão como um relógio indo e vindo, estão como a fazer marcas na areia.[16] A medida que se afastam da parede e continuam seus movimentos (usando o chão, por ex, como discutido) começam a bater seus pés e mãos de forma rítmica e depois cacofônica. Vão parando lentamente. Se levantam, cada um

procura, tateando com os pés, sua silhueta (estão vendados novamente). A medida que vão se ajustando às silhuetas, Renata diz: “um corpo de baile de balé de repertório ou uma cidade vista a noite. Ou o aterro do gramacho.” Tuca: “Uma carta cheia de notícias boas” e os dois, menos a Renata, dizem enquanto ela diz outras coisas “ou... ou...”. Fred: “Papai Noel sentado na privada... ou.”. Vão repetindo as sequências de frases já descritas anteriormente e, sentados nas silhuetas, vão as retirando, se ouve o barulho da cola das fitas a se soltar do linóleo[17]. Terminam a tirada das fitas e as pronunciações das frases e começam a tomar uma posição corporal que aparenta um ser de asas, ou um pássaro. Uma música começa a tocar e os três estão parados, como um cisne⁴⁸, onde antes estavam as fitas que marcavam as silhuetas. A luz está fraca, quase apagada, a música prossegue[18].

Retiram suas vendas e continuam alternadamente “ou”... os três falam “ou”, na medida que a luz vai aumentando e se levantam, indo para fora do palco e ligando o projetor. Dessa vez projetam-se cores na parede. Tuca inicia com uma projeção azul escura “Um pavão azul abrindo a cauda”. Renata: “um corpo de baile rosa, de balé de repertório.” Fred: “o elefante amarelo do circo chupando cana.” E assim prosseguem nesta ordem “Uma carta verde cheia de notícias boas; Uma cidade dourada vista à noite; Meu pai fantasiado de papai Noel cinza, sentado na privada; um bolo branco saindo do forno; o aterro laranja do gramacho; um bolo de aniversário feito de gelatina roxa; uma pedra gigante amarela, correndo atrás de mim; um guarda-roupa listrado pegando fogo com alguém dentro; um peixinho vermelho afogando no armário; uma freada cinza de carro na madrugada; eu pelada com a bunda lilás pra cima dentro de um fusquinha; minha imagem verde-amarela refletida no espelho; um beijo de bolinhas pretas que não aconteceu; um avião furando o céu laranja; eu estrelado chegando em Madrid; um corpo amarelo cansado; um casal azul-marinho num terraço em nova York; uma galinha xadrez cacarejando; um bando de andorinhas douradas no cinema; uma criança de bolinhas vermelhas sorrindo pra mim; uma bola de iogurte preta e branca.” A luz vai retornando e Fred caminha até a ponta do palco, com o indicador apontado para frente. Usa, como Tuca, uma lanterna presa em um capacete. Tuca vai atrás dele e o pega pelo dedo. Como na cena em que Renata escrevia no ar com as mãos de Fred, tucá assim o faz. Dessa vez as letras são “A; Z; U; AZUL”. “A; M; A; R; E; L; AMARELO.”. “R; O (no ‘o’ Fred leva Tuca para fora do palco e dentro do camarim); S; A. ROSA.” Fred diz: “rosa”, Tuca repete: “rosa.”. Renata entra em palco “Rosa”. Está vestida com

⁴⁸ Foi-me informado nas entrevistas que a ideia era tomar a estância corporal de um cisne.

um tutu⁴⁹, completamente envolvida, como uma bola. Não se sabe quem está preenchendo ou sendo preenchido, quem usa o quê(m).

As luzes se apagam, Tuca e Fred ligam a lanterna acoplada em suas cabeças, é uma luz azul. Renata começa seu solo lentamente e entre movimentos bruscos e estalos em seu corpo, dança pelo palco. É uma dança agonizante. Os sons que são emitidos durante a são misteriosos e se propagam de forma a confundir-nos suas origens. Renata se joga no chão e levanta, rodando suas pernas. Está agachada agora, com um joelho no chão e o outro sobre seu plexo. Gira sobre seu próprio corpo e levanta, dobrando seus joelhos em movimentos rápidos que culminam com seu quadril se flexionando. Cai novamente ao chão, se levanta e retorna a sua dança pelo palco. Vai para todos os lados e parece confusa, os sons e as luzes vão a envolvendo e ela dança como alguém que parece querer fugir[19]. Os sons cessam e Renata caminha para fora do palco. Tuca e Fred permanecem com as luzes, andando para lá e para cá, ficam de frente um para o outro e se imitam, tanto corporalmente quanto com as luzes. Saem do palco e tudo se escurece até que se ouve a voz de Fred: “Quando eu era pequeno, as crianças com quem eu brincava não gostavam de jogar bolinha de gude comigo. Porque desde muito novinho eu usava óculos e tinha problema de visão e aí as crianças que brigavam comigo falavam assim ‘ah não o Oscar não vai brincar não porque ele não consegue acertar as bolinhas no alçapão.’”.

As luzes se acendem e os três retornam ao palco, segurando copos em suas mãos. Se ouve a voz da Renata de forma ecoada no espaço e repetida “corro... corro... corro atrás corro atrás do tempo.”. Formam um círculo de costas um para o outro e começam a inclinar o corpo, deixando inúmeras bolas de gude, que estavam nos copos que novamente seguram, cair ao redor deles. Estão cercados pelas bolas de vidro e desfazem sua formação. Colocam o copo no chão, próximo a parede. Estão de costas. Tuca segura o braço de Renata e a voz de Fred é ouvida, porém pré-gravada, com o que ele havia dito antes: “Ele segura no braço dela, eu coloco minhas mãos nas costas dela, ela conduz a gente, faz um semi círculo no chão.” Porém ele não está ligado a eles dessa vez... ele faz algumas sequências de movimentos sozinho e os outros fazem em par porém não seguem a risca o que é narrado e as vezes a voz é abafada, como se houvesse interferência na gravação. Os três estão ligados pelos sons, pelos movimentos, mas não pelos corpos. Dançam, porém não seguem a risca o ‘roteiro’ que está sendo narrado na voz de Fred, um roteiro que foi criado na medida em que os movimentos iam aparecendo na cena anterior, portanto, um roteiro

⁴⁹ Espécie de tecido esponjoso que cobre o corpo, geralmente com frisos ou babados.

fluido e que agora está novamente sujeito a reinterpretação. Continuam dançando e tanto a voz de Fred quanto o som embala esta nova sequência [20]. Em certo momento Tuca e Renata param de dançar e ele joga diversas bolinhas pelo palco, deitado no chão. Levanta e novamente está junto a Renata, dançando. Fred continua executando seus movimentos. As luzes vão diminuindo e Renata e Tuca estão no chão. Fred engatinha e está à procura dos dois... Deita no meio dos dois e sua voz gravada é encerrada: “Não sei se é suor ou se são lágrimas... encontro a mão deles e coloco minha mão sobre a mão deles.” Bufa e sua respiração está pesada, está tudo escuro. Agora, o som das palmas.

Arte e antropologia

Ao elencar os vinte momentos que extraí do “Desassossego em branco”, surge novamente a questão que levantei no capítulo três a respeito da relevância da arte para a antropologia. Se o fazer da antropologia “tradicional”, se assim podemos nomeá-la, está em constante debate e sempre em revisão para que possa tornar cognoscível as relações sociais, o que pensam as pessoas, como agem e criam significado para as coisas, se a interpretação, por mais subjetiva que seja, ainda está carregada de autoridade (e é justamente isso que os pós-modernos têm tentado expor), pensar a antropologia da arte neste viés é mais complicado ainda. A subjetividade presente nas obras de arte (espetáculos/peças teatrais inclusas) é justamente o que as torna sublime. Assim, a crítica ao caráter não científico da antropologia, quando se trata de arte (mas não somente), poderia se multiplicar ao infinito já que a interpretação que um antropólogo dá a respeito de uma peça ou obra de arte, muito antes que se mobilize o argumento do relativismo, não está ‘certa’ nem ‘errada’ e inclusive pode causar uma mudança de pensamento na produção desta própria arte, especialmente em contexto urbano. Pode trazer um ponto de vista novo ou iluminar um ângulo de interpretação que até então estava “escondido”, tal como qualquer crítico e público em geral pode fazer ao conversar com as pessoas envolvidas no *métier*. Mas para além disto, é justamente porque a arte “mexe” com as pessoas que a antropologia se interessa por ela, eu pelo menos me encaixo nesta lógica. Creio, inclusive, que foi o meu interesse durante o curso pelos pós-modernos que acabou me levando a tentar “entender” o espetáculo, pois acho que divide muitos elementos com o pensamento pós-moderno, inclusive a premissa de entender a autoridade que possui e o poder que tem em transformar as coisas. Tento nesta parte mostrar como identifiquei momentos significativos do espetáculo, carregados de simbologias tanto do universo não-vidente quanto o do vidente e suas

inter relações, como esboçam pedaços de uma cosmologia ocidental pautada em expectativas corporais que geram conflitos, imersões, relações e afastamentos.

Vinte momentos

O uso dos objetos de forma simbólica é outra forma de não só perceber o caráter ritualístico do espetáculo, mas também como eles agem por metáforas e adquirem um poder maior do que lhes é concedido no dia a dia. A cortina, as cores das roupas, os copos, as vendas, as silhuetas no chão e as bolas de gude também funcionam de forma a criar o efeito de emoção e a dar ênfase nos momentos específicos das cenas que tratam das vivências não-videntes:

“In everyday life objects are valued for their practical use (tools), scarcity and beauty (jewels, precious metals, art), bartering Power (paper, wooden, and metal Money), or age. In the performance activities all objects – except certain ritual implements relics – have a market value much less than the value assigned to the objects within the context of the activity. Balls, pucks, hoops, batons, bats – even theatrical props – are mostly common objects of not much material value and cheaply replaced if lost or worn out. Often theatrical props and costumes are designed to look more costly than they actually are. But during the performance these objects are of extreme importance, often the focus of the whole activity. Sometimes, as in theater and children’s play, they are decisive in creating the symbolic reality.” (Schechner, 2003:11)⁵⁰

Na cena [1], o fechar da cortina, algo que no dia a dia sugere a necessidade de privacidade e o fechamento da sua vida pessoal ao mundo exterior, aqui vai simbolizar o início à uma pequena viagem pelas vidas das três pessoas em palco. Além de demarcar o espaço do teatro/palco, serve de prelúdio à fase liminar que iremos discutir em seguida. Marca o início de um momento ímpar e fora da nossa rotina, o que irá acontecer dali em diante é especial. Tanto é que tal ação é anunciada em voz alta. Na sequência [2], Renata começa seu solo, lentamente. É a parte em que marca o início da liminaridade. Se a cortina anunciou, a dança é quem inicia. Mas é um início vagaroso e ao mesmo tempo brusco. Há uma analogia com a velocidade e mobilidade

⁵⁰ Tradução minha: “Na vida do dia-a-dia, objetos tem seu valor baseado em seus usos práticos (ferramentas), escassez e beleza (joias, metais preciosos, arte), poder de barganha (papel, emadeirados e dinheiro de metal), ou idade. Nas atividades performadas todos objetos – exceto certas relíquias rituais implementadas – tem um valor de mercado menos do que o valor assignado aos objetos dentro de um contexto de atividade. Bolas, discos, aros, bastões – até adereços teatrais – são objetos comuns de pouco valor material e facilmente substituíveis se perdidos ou desgastados. Normalmente, adereços teatrais e fantasias são projetados para parecer mais custosas do que realmente são. Mas durante a performance estes objetos são de extrema importância, frequentemente o foco de toda a atividade. Algumas vezes, como no teatro e jogos de criança, são decisivos em criar uma realidade simbólica.”

que a sociedade espera de uma pessoa não-vidente, de forma a criticar este estereótipo⁵¹ mas também mostrar como é pesado a abertura de sua vida pessoal para o público. O espetáculo, a princípio pensado como um solo da Renata, veio de sua frustração, angústia e descontentamento com a relação entre a dança e a não-vidência. Ela sentia que não havia lugar para ela dada a sua especificidade corporal e não se sentia acolhida nem valorizada nos espaços de dança. Sua dança, então, é um sinal de aviso, um alerta de que tudo que está e será mobilizado no decorrer do espetáculo é perigoso, contagiante. Tudo que está aqui é contagioso. O reino do sagrado, ou seja, o dia a dia, está prestes a ser infectado pelo marginal, pelo obscuro. É a invasão do alheio, do estrangeiro. Tal como o profano, o estrangeiro, para Mary Douglas (1975), é o incognoscível, o intraduzível que acaba revelando a construção social frágil de nossas relações e símbolos, expõe a nossa existência fluida e contingente, o que pode acabar com a nossa noção de que há um propósito não mundano para a existência humana. Nossa identidade pode sofrer um impacto, nossa vidência pode ser (e será) questionada.

Momentos após este início e pouco antes do fim, na cena enumerada [3], há uma projeção de luz sobre o corpo de Renata que transforma sua sombra e a duplica. Entre as duas sombras, há uma interseção mais escura, uma espécie de íterim entre as duas. Este jogo entre sombra e luz representa não só para o fato da vida pessoal de Renata sendo dançada ali⁵² mas o clima geral do espetáculo, uma quebra de dualismos estagnantes e a proposição/exposição de relações para além das dicotomias sociais. A interseção existente entre as sombras é justamente isso: soma, conflito, recriação. Esta simbolização dialética entre partes está presente em várias cenas. No sexto [4] momento, os três, que haviam subido nos copos, descem. O espetáculo se iniciou com Tuca⁵³ atrás dos copos, Fred em cima e Renata no chão. Em outros momentos alguns estão em cima, outros no chão, em um momento somente o Tuca está em cima. Acredito que a carga simbólica dos copos está na inversão da noção de recipiente. O copo não é preenchido, mas serve de distinção entre o chão e o ar e os únicos momentos que ele abriga algo enquanto recipiente, é quando o usam para guardar as bolinhas de vidro, o que é um preenchimento metafórico já que

⁵¹ Nas entrevistas, Fred fala o quanto as pessoas se espantam com a velocidade e falta de medo que ele tem ao se deslocar pelas vias públicas, pois, segundo ele, as pessoas não tem consciência de que o conhecimento do corpo e uso deste não é completamente delimitado pela questão da não-vidência e a educação corporal varia de forma a alterar o uso deste no espaço. Inclusive nos ensaios dizem que ele é um pouco “kamikaze”, uma analogia que pressupõe a falta de medo para fazer as coisas, a falta de receio em se machucar.

⁵² Renata está perdendo a visão gradativamente, portanto, representa justamente o intermédio entre a vidência e a não-vidência, esta liminaridade que está sendo ritualizada ali.

⁵³ Importante notar também que dos três, Tuca está vestido de preto e é o vidente do espetáculo. Há aí uma inversão simbólica da cor preta enquanto escuridão e falta de luz, características que se atribui a pessoas não videntes.

como discutimos, as bolinhas parecem ser metáforas da memória, da fragilidade e construção das lembranças. Ao mesmo tempo que o copo está preenchido e pesa, não está preenchido de nada pois as memórias nos escapam e são fluídas. Em vários momentos que as bolas estão pelo palco, são ignoradas enquanto algo físico e apenas preenchem o espaço de forma imperceptível, a não ser nos momentos em que precisa ser capturadas, “resgatadas” novamente, para em seguida dissiparem. Ao descerem, os três estão encarnando o secular e brincando com as categorias, tal como nas cenas [5] e [6]. As idas e vindas entre o chão e o pairar sobre os copos trazem a questão do chão e ar, matéria e idéia, tal como imaginação e realidade. Mas o que acontece no espetáculo é justamente o uso arbitrário e alternado entre as simbolizações destas categorias pra mostrar sua fluidez e alternância, como elas não definem nossas experiências, mas apenas servem para nos guiar e que o resultado final pode extrapolar uma mera dicotomia entre polos. As frases proferidas na cena [5] alternam entre o hiper realismo e a imaginação. Podem ser interpretadas como reais, mas ao mesmo tempo podem ter um significado duplo, podem ser fantasiosas ou apenas análogas. Mas a própria etimologia de imagem já nos mostra como a divisão entre ‘realidade’ e ‘imaginação’ é frágil. *Imagem*, em latim, significa, figurativamente, idéia, aparência. Tanto uma ideia quanto uma aparência (aparentar não significa especificamente ‘ser’ mas parecer algo, ter uma forma figurada) são apenas parcialidades de uma suposta realidade, sua fragmentação em concepções sempre imaginárias:

“[...] meu olhar humano só põe uma face do objeto, mesmo se, por meio dos horizontes, ele visa todas as outras. Ele só pode ser confrontado com as visões precedentes ou com as dos outros homens por intermédio do tempo e da linguagem. Se concebo à imagem do meu os olhares que, de todas as partes, exploram a casa e definem a casa ela mesma, ainda tenho apenas uma série concordante e indefinida de visões sobre o objeto, não tenho o objeto em sua plenitude”. (Merleau-Ponty 2011:107)

A cena [6] continua a explorar, de forma corporal, estas dicotomias entre imaginação e realidade, chão e ar, real e irreal. Ela é anterior ao momento em que Tuca mistura a primeira frase “Um corpo de balé chegando em Marid”, o que inicia as alternâncias fraseológicas. É o início das desconexões entre as frases, de como elas podem ser reinterpretadas durante a vida, e como nesta sequência de dança, os movimentos preconizam justamente o que a peça sintetiza e deixará mais claro ao final: a mescla das fronteiras, a imersão no híbrido. O corpo está sendo jogado para cima e para abaixo, de maneira tão repetida e alternada que fica difícil marcar seu tempo, definir onde está. Está parte lá, parte aqui ou em toda parte?

Ao momento [7], Renata está em uma silhueta e Fred junto com ela. Este é o momento em que Tuca mistura duas das frases anteriores em uma e Tuca pede para Fred falar se lembra como é um elefante, acionando sua memória cognitiva de forma que Fred imita corporalmente o animal que Tuca cita. Há um processo de avivamento da memória aí presente. Fred usa seu corpo para imitar o elefante ao mesmo tempo em que o descreve por partes. Este processo é interessante, pois mostra não só o esforço de ampliar de maneiras não visuais o processo da memória e comunicação, mas também preza pelo uso da imaginação enquanto algo que mantém viva a percepção de mundo de maneiras táteis, corporais, sonoras. Belarmino (2009:181) fala acerca de suas lembranças e evocações da infância como empoderadoras no sentido da valorização das corporalidades não-videntes:

“Evocações que guardei como verdadeiras relíquias, porque agora sei que elas são fruto de um esforço ainda que rudimentar de compreensão, de percepção, de palpação do mundo por uma criança que nasceu cega, e que, dotada de um aparelho neuro-sensório motor cujo principal portão perceptivo era a experiência tátil, exercitava a tarefa de perceber/apreender/interpretar/estar nesse mundo.”

Após uma cena parecida onde, ao invés do elefante, Fred imita um ganso, Renata o pega e com o dedo (cena [8]) apontado e a mão aberta, o guia através do palco, escrevendo no ar com o braço do Fred a palavra “CUIDADO” (cena [9]). Após, enquanto Fred começa a narrar as cenas dos “cuidados”, Tuca recolhe as bolas de vidro espalhadas pelo palco e as coloca em um copo, depois Renata as pega e vai jogando abruptamente de volta para o palco, onde Tuca tenta recolhê-las. O processo das bolinhas ocorre junto com o retorno ao passado de Fred, enquanto ele vai relembrando a dimensão excessiva do cuidado que as pessoas tinham com ele, pelo fato de ser não-vidente. Suas memórias vêm e vão, como as bolas, progressivamente e em retrocesso, da infância à vida adulta e vice-versa. Porém, estão perpassadas pela dimensão da perda, do medo, da baixa expectativa. Ele é cerceado em sua autonomia e potencialidade. As bolas, tal como o avivamento do elefante e o cisne, estão também ligadas à memória da infância. Não só por serem utilizadas em brincadeiras de criança mas porque representam uma certa inocência, um passado hermético. Tal como vidro, a lembrança, a memória que vemos como cristalina em nossa cabeça, por mais frágil que possa ser, é construída de forma a durar. É feita de fragmentos, tal como o vidro é feito de areia, pequenos pedaços que se juntam para dar forma a algo maior. Durante todo este momento, Fred alterna entre movimentos bruscos e leves, como

quando fala de coisas de criança. Nas entrevistas, Fred menciona o quanto foi difícil para ele ser reconhecido como capaz de dar conta de seus próprios problemas, os imaginados por pessoas videntes e os que ele percebia como tais. Tanto a cena quanto sua fala mostra Martins (2005) nos diz a respeito da dimensão do sofrimento que cerca as corporalidades não-hegemônicas. Para ele, projetamos nas pessoas ditas ‘deficientes’ uma angústia que surge meramente do nosso medo de um dia estarmos em ‘tal situação’. A perspectiva da perda é mais real do que a possibilidade de entender como as pessoas encaram e lidam com suas especificidades corporais. Este aspecto presente na vida de Fred me ajudou a entender seu posicionamento enquanto não-vidente quando dizem que ele não tem medo de enfrentar as coisas do dia a dia, se move mais rapidamente e é visto como *kamikaze*, como já discutimos. Fred também estudou no colégio São Rafael, mas me disse que sua formação enquanto bailarino o fazia se destacar de seus colegas e de outras pessoas cegas, que sua percepção corporal e postura eram diferentes e mais desenvolvidas. Como já vimos a respeito da educação inclusiva, a homogeneização do ensino, principalmente do ensino dito ‘inclusivo’ busca padronizar a identidade não-vidente de forma a não perceber as diferentes potencialidades destas pessoas que não têm somente a não-vidência enquanto fator constituinte de suas vidas, mas diversas outras facetas que tendemos a não explorar ou tentamos encaixar no cognoscível.

No momento [10], Tuca pegou, religiosamente, as bolas de vidro. Agora tem uma cara assustada, com medo de derramar tudo, perder as memórias preciosas que foram vociferadas por Fred. Além disso, Tuca é o único vidente, e Fred está mostrando para ele como é essa dimensão do cuidado, como é ser visto como frágil e como é criar uma visão de mundo mais apavorante do que realmente é. A expectativa do medo gera mais medo do que a vivência com as próprias coisas e Tuca está segurando o copo com medo que ele derrame. Há um processo de alteridade nesta cena, como Fred tenta mostrar na carne como palavras e expectativas podem impactar uma pessoa não-vidente, muito antes que ela interaja com o ambiente em si e tire suas próprias conclusões. Muito antes que ela enfrente o mundo e, por erro e tentativa, descubra seus significados e limites. A configuração do espaço é relacional e se dá na interação, não na pré-determinação de seus significantes já que estes são relacionais a quem experimenta o espaço, de acordo com sua vida, contexto, experiências, etc. Ao pesquisar a relação de diversas pessoas não-videntes na cidade do Rio de Janeiro, Weid (2011:20) percebeu o quanto eram diversos os relatos da relação percebida entre a própria não-vidência e o espaço:

“Para se compreender a relação com o espaço para além do olhar, o sentido da distância, foi preciso primeiro uma atenção ao corpo como locus de um ser no mundo, e as possibilidades de apreensão desse mundo, do espaço em torno, a partir de uma não visualidade. Os sons, os cheiros, os movimentos, a distância percorrida, o deslocamento e a temperatura do ar, a conformação de mapas, entram em cena para participar da configuração desse espaço”

Na cena [11], sintetiza isto ao gritar “Cuidado com quem te conduz.”, ao mesmo tempo que derruba-o no chão e todas as bolinhas espalham-se pelo palco. A noção de contágio retorna à cena e me parece que desta vez é Tuca quem está ‘cego’, seja no sentido de que se deixou levar ‘cegamente’ por conduções arbitrárias ou pela proximidade com o profano⁵⁴. Pelos seus movimentos desconexos que a medida vão se tornando coesos, no momento [12], aparenta estar se acostumando à esta nova situação, está se tornando confortável com seu novo ‘corpo’, um corpo que foi iludido pela promessa de liderança e que agora se vê só. A luz vai se acendendo a medida que sua dança se torna mais segura de si, por mais que ainda dê sinais de instabilidade. Esta cena não só busca caricaturizar a ideia de ‘contágio’ de forma literal, mas o acender de luzes ao final do solo de Tuca, brinca com a ideia de que existe um ‘mundo de escuridão’ perpassando a experiência não-vidente. Há um duplo sentido no acender das luzes a medida que Tuca se acostuma com sua ‘nova condição’ já que não só faz uma analogia com a ideia de que agora que ele está adaptado, pode ver as coisas claramente mas também brinca com a noção de ‘clareamento’ pois a expectativa que recai sobre as pessoas cegas é justamente de que elas vivem em um mundo de escuridão. Para Monbeck, a respeito desta ideia de escuridão envolvendo o mundo não-vidente:

“Despite the obviously great appeal of the “world of darkness” as an image, it is a false idea. On the physical level, darkness can only exist by contrast with light. Tests have demonstrated that in an environment totally without light, even those with normal vision will, after “dark adaptation” experience a neutral gray sensation or one of lightlessness, but not of darkness.” (1973:7)⁵⁵

⁵⁴ Podemos pensar também que por algum acidente ou condição degenerativa, a não-vidência pode surgir na vida de uma pessoa e a sua relação com este novo fato da vida vai estar perpassado por todas as expectativas que a sociedade gera em cima de um corpo sadio. Assim, já iniciará sua imersão nesta nova experiência corporal de forma árdua e pré-conceituada.

⁵⁵ Tradução minha: “Apesar do óbvio apelo ao “mundo da escuridão” como uma imagem, é uma falsa ideia. No level físico, a escuridão só pode existir em contraste com a luz. Testes demonstraram que num ambiente totalmente sem luz, até aqueles com uma visão normal irão, depois de uma ‘adaptação noturna’, experienciar uma sensação cinza ou uma de falta de luz, mas não de escuridão.”.

A cena [13] irrompe na cantoria de frases de uma música que diz como o olhar mata, de como perfura nosso ser. Há aí uma crítica tanto quanto as expectativas que recaem sobre nós quanto da falta de autonomia. Renata e Fred dizem conseguir “sentir” os olhares das pessoas ao seu redor mesmo que não as percebam visualmente ou estejam longe delas. Em um momento após o ensaio, Fred e eu caminhamos até uma lanchonete onde ficamos alguns minutos conversando em frente ao forno de salgados. Percebi a atendente olhando para ele depois olhando para a outra atendente, as duas sem reação enquanto Fred olhava para a parede. Não conseguiam superar o desconforto de não estarem sendo olhadas diretamente, mas ao mesmo tempo não conseguiam se aproximar. Da mesma maneira, Renata dizia sentir a diferença nos olhares e tratamento que recebia em via pública quando saía de bengala a noite. Ela não tinha o hábito de usar sempre mas quando usava, dizia sentir como atraía mais atenção e direcionamento de olhares.

Na cena [14] a questão da tactilidade aparece, como se Fred estivesse lendo em Braille o movimento dos corpos. Ele passa a mão minuciosamente por várias partes dos dois como a descobrir para onde as juntas se dobram, em que direção estão apontando e se isto significa que os membros que se deslocam irão para aquela direção, qual a direcionalidade do pescoço e onde os braços se entrecruzam. Ele mostra como há mais de uma maneira de se compreender as coisas, as pessoas, entender o ambiente e como se deslocar no espaço. É uma dramatização de uma leitura em Braille, porém aplicada à pessoas. Quando andávamos juntos, Fred me explicou como conseguia acompanhar meus movimentos apenas segurando na junção entre meu braço e antebraço, atrás do cotovelo. Por ali ele conseguia acompanhar minhas guinadas de direção sem que eu precisasse verbalizar.

Após narrar os movimentos dos dois, Fred toca o rosto dos dois e diz que o dela está molhado, mas não sabe dizer se de suor ou lágrimas. Parece não conseguir distinguir entre o esforço e a dor, talvez do fracasso. Se a tentativa de se locomover em situações desiguais apenas arrancou suor ou também um choro devido à dificuldade e/ou a eminência da falha. A não determinação dos fenômenos está presente aí, atenta para o fato de não saber se é o sofrimento que apareceu mais cedo ou a expectativa de ser um corpo não produtivo dentro de uma lógica produtivista que é ainda mais desigual quando de início já ditam suas potencialidades como irrealizáveis. Esta conscientização a respeito das expectativas sociais em relação às biológicas ajudou a compreender melhor pré-conceitos sociais acerca das pessoas taxadas como deficientes:

“Se para o modelo médico o problema estava na lesão, para o modelo social, a deficiência era o resultado do ordenamento político e econômico capitalista, que pressupunha um tipo ideal de sujeito produtivo.” (Diniz, 2012:24).

No momento [15], as falas sintetizam meu argumento geral do espetáculo, de que a linha entre a vidência e a não-vidência é bem tênue e social, é mais prescritiva do que descritiva. Nessa parte, há três falas se sobrepondo, falas de três pessoas diferentes. Renata e Fred experienciam sua não-vidência de diferentes formas e Tuca, o vidente, também. Na entrevista, Tuca deixa claro o quanto modificou sua forma de ‘ver’ o mundo com o contato dos dois, de como alterou várias percepções sobre as coisas. De certa forma podemos dizer que ele foge da lógica da vidência com este contato, que, como Mary Douglas diria, foi ‘infectado’, teve seus pressupostos lógicos e impostos socialmente abalados, “vê” de cabeça pra baixo. O dado não é mais tão imediato assim.

Na cena [16], a parede surge como uma metáfora para os limites impostos através da baixa expectativa que as pessoas possuem a respeito dos corpos não-hegemônicos. Ressignificam esta relação através da interação lúdica com a parede. A usam como apoio, a tornam uma propulsão para diversos movimentos corporais, é um complemento e ao mesmo tempo extensão do corpo. O chão, a gravidade e a parede são plataformas para a criação de uma série de movimentos. A ressignificação dos limites através das potencialidades não-videntes exposta na cena, vem buscar borrar as comparações entre os corpos ‘marginais’ ou ‘deficientes’ e os supostamente sadios. Para Diniz (2012:8) “O corpo com deficiência somente se delineia quando contrastado com uma representação do que seria o corpo sem deficiência.”. E esta barreira delineada é dissolvida no espetáculo, tanto pelo fato de que não está “claro” qual dos três é vidente ou não, quanto pela execução de movimentos diversos pelos três. No momento, [17] é categórico o quanto a palavra “ou” aparece, mostrando as diversidades das frases, junto com o barulho da fita se descolando. Estarão dissolvendo os limites e mostrando as possibilidades? A peça alterna entre os limites, prisões, barreiras e como elas também podem ser usadas para atingir certos movimentos, alcançar certas coisas. Mas também querem dissolver tais barreiras ou mostrar que elas são frágeis? Ao mesmo tempo em que isto parece proceder, não deixo de notar como há certo medo da dissolução das barreiras. É um movimento lento, receoso mas decidido. Ao final, já não existem mais silhuetas, as identidades fixadas no chão, por mais que em vários

momentos tenham caminhado em direção à elas e deitado (de forma apertada, espremida, havendo mais de uma pessoa ali), não há mais onde se encaixar.

Este momento, o [18], foi um dos mais emotivos da peça. Tendo que conter um pouco da minha própria emoção durante este momento, busquei olhar ao redor, na medida em que a falta de luz me permitia, para ver os rostos fixados no escuro, imaginando como todos estavam antes que a escuridão lhes banhasse e como ouviam atentamente a música. Seus lábios iam formando um tímido sorriso, acompanhado de um sóbrio olhar tristonho. Havia um misto de alegria e tristeza, pois era uma música que trazia sensações de ambiguidade, nostalgia. Aliado a isto, a série de frases alternadas com as possibilidades vociferadas em forma da palavra “ou” e as fitas se dissolvendo, deixando o linóleo mais branco, poderia ter ajudado a emocionar o público. Pergunto-me se talvez não estivessem pensando o mesmo que eu, que estes atos de retirada das fitas era algo simbólico e metafórico, se estariam entendendo tal ato como uma quebra de barreiras e uma busca por liberdade, se teriam lido a metáfora do cisne como renascimento ou morte, como algo belo a deixar este mundo, mas nos presenteando com sua memória, com a memória estética de algo que trouxe beleza ao mundo⁵⁶. A partir daqui, estariam dando início ao fim do espetáculo. Antes do ato final, na cena [19], Renata está dançando sob o efeito das luzes azuis de forma a escapar e ao mesmo tempo provar que é capaz de gerir seu corpo mesmo em adversidades. Ela relatou que esta cena foi um experimento, ela queria ver como seu corpo e percepção de luz e sombra (já que sua visão depende de contrastes para que ela se localize), queria propositalmente ser ‘confundida’ para ver os limites de sua dança. É uma experiência pessoal, mas que pode se aplicar a respeito do que o espetáculo tem discutido, dentre outras coisas, a respeito de como a própria vidência, tida como inabalável, varia de acordo com o ambiente. A percepção visual de alguém que teria suas faculdades oculares supostamente ‘intactas’, varia não só de acordo com o nível de estresse que está sofrendo, situação mental e física atual, etc. mas também de acordo com a configuração do ambiente. Mauss (2003) nos mostrou como o ambiente altera a percepção e construção das relações sociais e como influencia a representação e interação cultural. As condições sazonais afetam tanto aos videntes quanto aos não-videntes.

⁵⁶O cisne, em muitas fábulas ocidentais, representa um último ato grandioso em vida, por mais que sua morte não seja literal, mas sim figurativa. É uma metáfora para o nascer de algo novo, prelúdio de uma nova época.

Na sequência [20], o que se supostamente passa no presente, na percepção imediata da dança que os três executam ali em frente ao público, está permeado pelas vozes do passado e filtradas de acordo com uma nova situação, ou seja, os três tempos em um, sobre o mesmo palco e regados pelo vidro espalhado no chão. Não há como dizer se sentem dor quando pisam nas bolas ou se elas atrapalham seus movimentos ou quem sabe até os auxiliam. Se as memórias mobilizadas durante todo o espetáculo foram duras de trazer à tona, expor de forma tão pública suas vidas ou se na verdade tornaram tudo mais fácil e verossímil. É tudo muito frágil e forte, contido e potente. A música é sóbria e ao mesmo tempo emocionante. Este é outro momento em que foi difícil ‘traduzir’ as expressões faciais ao meu redor, novamente havia todo um misto de sentimentos. Até mesmo porque muitos e muitas sabiam que estávamos chegando ao fim da peça, não sei se intuitivamente (ou mesmo olhando em seus relógios) por conta de terem lido nos meios de divulgação que a peça tinha uma duração temporal específica ou se por conta do jogo do cenário e das danças, mas algo dizia que estavam chegando ao fim. Mas era um fim diferente, um fim que agregava muito, senão tudo, o que foi mobilizado desde o começo. Estão todos no chão, entre lágrimas e suor, juntos, mas modificados ou talvez nunca estiveram separados. É um final que dá início a algo, é tudo de novo, porém recriado, ressignificado. Estão dançando mas não ao som da narração, estão misturando as linhas, sequências, movimentos. Não é um final feliz, afinal, ainda não sabemos se são lágrimas ou suor. O corpo não hegemônico continua tensionado entre dois limites. É-lhe exigida uma adaptabilidade e sucesso através de ambíguas políticas de inclusão social, o clima geral ainda é neoliberal e as noções meritocráticas (“você consegue”, “basta querer”), ainda mascaram a configuração social e geográfica desigual a que todos os corpos estão sujeitos. E ao mesmo tempo a falha lhe é inerente, se espera que um corpo ‘deficiente’, afinal de contas, não seja eficaz, falhe e não consiga o que quer que seja.

Até o momento da análise dos materiais etnográficos, o trabalho teria 21 momentos pois há um momento em que a Renata sai do palco e entrega o microfone para alguma pessoa do público, aleatoriamente. Pedem-na pedida para que narre tudo que for ocorrer no palco nos próximos minutos. Porém, no desenvolvimento desta parte de descrição, precisei não só recorrer às minhas anotações, mas também às gravações do espetáculo que estava disponível (um DVD de um espetáculo prévio gravado pela própria equipe), mas nesta gravação este momento não aparece pois sofreu edição. Assim, optei por suprimir esta parte da descrição.

Danças sem dualismos

Foi o processo de tentar enxergar o espetáculo como um todo, como um ritual e drama social, que me levou a dedicar mais atenção a ele. Quando parei para tentar compreender seu clima geral, sua construção e criar uma linha que costurasse todos os seus momentos, percebi quanta crítica e reflexão estava presente. Consigo enxergar no espetáculo não só uma dramatização ritualística de vidas marginais que expõe suas vivências e neste processo revela características sociais desiguais, mas também uma crítica certa à lógica ocidental dualista que discutimos no início deste trabalho. A constituição do cenário, os objetos usados, o número de pessoas em palco, o número de ângulos dos espectadores e demais aspectos que não pude perceber, se conjugam de forma a criar possibilidades que fujam a uma delimitação dualista e oposicional. A carga simbólica presente nesta construção visa o tempo inteiro mostrar as possibilidades e potências contidas das coisas e que nossa percepção inicial está fadada ao engano já que tudo pode mudar no decorrer do tempo, inclusive o próprio tempo é uma categoria subjetiva que varia em ressonância com demais outros momentos da vida.⁵⁷ Em palco, existem três pessoas, Renata, Tuca e Fred. Porém, como me relataram, em várias conversas com o público após a apresentação, foi revelado espanto ao descobrirem que o Fred e Renata eram não-videntes e o Tuca vidente. Às vezes lhes eram relatados que acreditavam serem todos não-videntes, ou todos videntes ou dois videntes e um não-vidente, etc. Esta confusão tem um potencial de relativização muito importante para a questão das corporalidades não hegemônicas, já que leva as pessoas a reverem um suposto julgamento ‘rápido’ acerca de características externas que nem sempre condizem com as identidades que lhes taxamos.

Podemos pensar no espetáculo como um espelho crítico da teoria de Goffman (2011) na qual a sociedade seria um grande palco onde performarmos nossas vidas através de papéis que nos são dados contextualmente nos espaços em que transitamos e vivemos. Os papéis existem para que apreendamos de forma inteligível as intenções das pessoas, para que possamos identificá-las e assim ordená-las em nosso léxico social:

⁵⁷ O estudo de Mauss e Durkheim (1995) a respeito das categorizações presentes nas sociedades não-ocidentais nos ajuda a compreender como o ocidente, por ser pautado na vidência compulsória, cria suas categorias de acordo com o que valoriza enquanto forma de percepção de mundo, ou seja, a visão. A visão, tal como as relações totêmicas analisadas pelos autores, informam muito a respeito da relação estabelecida com o mundo e como o que escapa à inteligibilidade de um determinado grupo pode ser compreendido como nocivo ou incompreensível a outro.

“Esta forma de controle sobre o papel do indivíduo reestabelece a simetria do processo de comunicação e monta o palco para um tipo de jogo de informação, um ciclo potencialmente infinito de encobrimento, descobrimento, revelações falsas e redescobertas.” (Goffman, 2011:17).

Mas, como discutimos anteriormente, a performance tenta dizer sobre algo, convencer alguém de alguma coisa e isto gera influência. Se toda a sociedade é um palco, não podemos esquecer das características de suas atrizes e atores. E já vimos que a regra é esta expectativa do corpo sadio e perfeito, de uma corporalidade hegemônica. Assim, o tempo inteiro as pessoas são influenciadas por esta expectativa, o que gera nas demais corporalidades que não podem (ou não querem) segui-la, sanções sociais e psicológicas, violências simbólicas e perda de autonomia. Ao não entrarmos dentro da lógica vigente, somos estigmatizados (Goffman, 1988), alocados em uma identidade que quase sempre não é fidedigna de nossas potencialidades, pensamentos e ações verdadeiras, mas simplesmente um espelho do que pensam que somos. O “Desassossego em branco” inverte esta lógica ao expor a nossa falha de raciocínio estigmatizante. O espetáculo demonstra como as identidades, corporalidades e expressões são ricas e diversas, como não podem ser facilmente identificáveis e que cambiam no espaço de forma a se reinventarem, sempre fugindo à necessidade ocidental de classificação compulsória. Não só invertem esta lógica, mas seguem adiante, mostrando que não só a classificação imediata é ilusória mas que em sua gênese ela já está fadada a errar pois aquilo que busca classificar é mutável. Durante inúmeros momentos da peça há trocas de papéis de cena. Ora alguém está guiando outrem que em breve irá guiar. Alguém fica de fora, mas participa de forma a narrar o que está acontecendo mas que em alguns momentos faz parte da própria narração ao se incluir. Uma pessoa sai do palco, outra fica e executa algum movimento, depois saem as três e retornam separadamente ou juntos. Um pronuncia uma frase que outro irá agregar à sua própria. Enfim, o que acontece ali é a crítica ferrenha à individualidade, busca-se mostrar como conceitualmente buscamos nos tornar seres individuais e próprios, mas carregamos elementos de todos e de tudo que passamos em nossas vidas. Há uma cena em que Tuca sobe nos copos e Renata e Fred desenham olhos em suas mãos. Tuca está vendado, em cima dos copos, com as palmas das mãos para a frente. Após o desenho, se contorce e balança bastante os quadris, sem sair dos copos. Nesta cena, ele me disse que foi uma forma que encontraram de trazer à questão do aprendizado que a convivência com eles lhe trouxe. Como acabou repensando tantos aspectos da sua vida enquanto vidente e que foi uma experiência muito rica a convivência com pessoas com as quais não havia tido muito

contato até então. O espetáculo possibilita estas revisões, ajuda não só a expor os padrões abilitistas que limitam as potencialidades corporais, mas ajuda a revermos a ideia do que seriam corpos ‘deficientes’.

O espetáculo não só ressignifica as experiências alegres e dolorosas da não-vidência, não só expõe o conflito diário dos corpos não hegemônicos em uma estrutura social desigual, não só mostra a baixa expectativa que sofrem, mas também diz muito sobre nós, videntes. Expõe como nossa suposta categoria de ‘vidente’ não é tão monolítica quanto pensamos. Que a vidência está sujeita a diversas revisões, que ela nem sempre funciona como nos é esperado, que ela pode mudar contextualmente (como em um ambiente de muita claridade ou muita escuridão). Que a vidência só tem esta ‘utilidade’ absurda que cremos ter, pois nosso mundo está pautada sobre ela (como vimos com Le Breton), portanto, já começamos esta corrida com jarda de vantagem. Nossas vidas, enquanto videntes, passam por diversas transformações, através do envelhecimento, através dos ambientes que frequentamos, dos lugares que vivemos⁵⁸. Vivemos em co-dependência, dependemos economicamente, politicamente e socialmente de outras pessoas e instituições. A categoria ‘deficiente’ é no mínimo contraditória já que historicamente e no dia-a-dia, todos e todas dependem, em algum grau ou outro, de algo ou alguém:

“[...] merece destaque a produção de Eva Kittay como uma das pioneiras da crítica à noção de independência proposta pela primeira geração de teóricos dos Estudos sobre Deficiência, trazendo em seu lugar a noção de interdependência como um valor humano que se aplicava a pessoas com e sem deficiência.”
(Mello e Nuernberg, 2012:642)

Pensar a respeito desta mescla de identidades, da quebra de dualidades e da noção de transformação e transição entre diversos estados da vidência e não-vidência me levou, inevitavelmente, para a discussão de Van Gennep e Turner a respeito dos três estágios dos ritos de passagem. A configuração dos momentos entre as três pessoas no palco vai por três fases: a vidência, não-vidência e um meio termo entre as duas. Mas esta passagem é variável, ora se vai da vidência para a não-vidência, ora se vai da não-vidência para a vidência, de forma simbólica, já que ‘ficar vidente’ não significaria ‘enxergar’ novamente.⁵⁹ Mas, independente da ordem, todos os três momentos podem ser lidos através dos conceitos de pré-liminaridade, liminaridade

⁵⁸ Como vimos a respeito da poética do ártico com Hastrup, 2010.

⁵⁹ Esta foi a leitura que eu fiz, pois não conheço processos cirúrgicos ou estados biológicos de não-vidência que puderam ser “revertidos”.

e *communitas*. Discuti mais a respeito dos dois primeiros já que o terceiro conceito necessitaria outro viés de pesquisa, pois não tive nem busquei ter (já que não era meu foco até então) acesso ao público para saber suas impressões pós-espetáculo. O impacto que a peça traz na vida do público é algo que entraria no conceito de *communitas*, mas que no momento é uma análise impossível a mim. O estado de *communitas* é como a discussão acima, ficar vidente ou não-vidente é uma metáfora para deixar de ver as coisas como antes, ou seja, dissolver os conceitos hegemônicos videntes que a dança problematizou e ao mesmo tempo ficar vidente, pois é preciso ‘escancarar’ essa lógica para torná-la ‘real’, palpável, de certa forma, dançável. O quanto o público perdeu e ganhou em suas percepções sobre a diversidade sócio-corporal é algo que não irei analisar neste trabalho, a única fala que tenho a respeito disso é o próprio Tuca.

O estado pré-liminar é caracterizado primeiramente pelo espaço onde tudo acontece. Como visto, no dia a dia, a arte e dança não têm um espaço privilegiado e são vistos como marginais junto às ‘verdadeiras’ áreas que geram renda e ‘progresso’ social. Assim, o fato das pessoas organizarem seu tempo e pagarem para assistir uma atividade que, em teoria, não lhes agregaria valor algum, já caracteriza uma quebra com a rotina, com o comum, com o ordinário. Ao interpretar Van Gennep, Turner nos diz como esta quebra com o ordinário pode vir a modificar a posição social de alguém, mas também que, imergindo neste espaço pré-liminar, pode causar uma transformação em sua identidade formada até então, na série de ações, pensamentos e percepções que ele tem a respeito de si e do mundo:

“[...] all rites of passage or “transition” are marked by three phases: separation, margin (or *limen*, signifying “threshold” in Latin), and aggregation. The first phase (of separation) comprises symbolic behavior signifying the detachment of the individual or group either from an earlier fixed point in the social structure, from a set of cultural conditions (a “state”), or from both.” (1969:94)⁶⁰

Esta quebra tende a tornar as pessoas vulneráveis no sentido de que estão ali por livre e espontânea vontade e abertas ao que irá acontecer naquele espaço e naquele tempo⁶¹. Estão entregues ao ritual. Irão contemplar momentos de inversões e imersões, onde o tempo não é medido pelas horas ou compromissos, já que naquele período em que se propuseram a estar ali,

⁶⁰ Tradução minha: “[...] todos ritos de passagem ou “transição” são marcados por três fases: separação, margem (ou *limen*, significando “passagem” em Latim), e agregação. A primeira fase (de separação), comprime comportamento simbólico que significa o destacamento do indivíduo ou do grupo tanto de um ponto fixado previamente na estrutura social, de um conjunto de condições culturais (um “estado”), ou de ambos.”

salvo alguma idiossincrasia ou ansiedade peculiar, principalmente pelo fato de terem pagado pelo espetáculo, irão prestar atenção e estarem abertos ao que se mobilizará a sua frente. Irão presenciar os elementos da sua rotina se transformarem, objetos de uso corriqueiro que agora representam algo para além de sua aparência física, têm sua mobilidade e autonomia restrita aos bancos que sentam⁶², estão sujeitos a emulações sazonais, o dia e a noite se alternam em cena, seus pressupostos e experiências de vida serão mobilizadas naquele momento, seu passado e suas percepções virão a tona para serem questionados, revistos, reatualizados. Sairão dali, provavelmente, modificados. É um espaço que transforma e torna diferente o nosso retorno à rotina. É um território de passagem, por mais que as mudanças não sejam tanto de posições sociais estritas, mas de percepção destas posições e da relação sócio-espacial que se tem com ela, enquanto ser que transita, interage e modifica seu espaço. No caso do teatro, não só a porta de entrada distingue o início do ritual/espetáculo, mas é anunciado de forma verbal, como narrado acima. É um reforço, um anúncio e até mesmo um aviso de cuidado. Você entra como está, mas pode acabar saindo de "outra forma:

“[...] the passage from one social position to another is identified with a *territorial passage*, such as the entrance into a village or a house, the movement from one room to another, or the crossing of streets and squares. This identification explains why the passage from one group to another is so often ritually expressed by passage under a portal, or by an “opening of the doors.”⁶³ (Van Gennep, 1960:192)

O pré-liminar é marcado por signos indicando a ‘entrada’, demarca o espaço que separa o cotidiano do ordinário, as ações tidas como racionais e corriqueiras para as simbologias mobilizadas através do rito. Há demarcações territoriais, objetos simbólicos, indicadores sócio-geográficos que restringem a mobilidade, etc. Não só o próprio ambiente do teatro (o galpão onde ocorre o espetáculo) é um interstício entre a ‘vida produtiva lá fora’ e a arte, mas ele é marcado por uma série de restrições, como a obrigação de desligar o celular, o lugar marcado da audiência, o palco com o linóleo para os atores e atrizes, entre outras. Por mais que hajam quebras de regras estratégicas (como nos momentos de interação ou quando Fred, Tuca e Renata

⁶² Por mais que, para Schechner (2003:58) isto seja uma característica específica do teatro/cultura ocidental. E há um momento em que esta mobilidade/participação se intensifica pois Renata pede a uma pessoa do público para narrar uma cena de dança.

⁶³ Tradução minha: “[...] a passagem de uma posição social para outra é identificada com uma *passagem territorial*, tal como a entrada em uma vila ou uma casa, o movimento de um quarto para outro ou a travessia de ruas e praças. Essa identificação explica por quê a passagem de um grupo pro outro é frequentemente expressado ritualmente por uma passagem sobre um portal ou por um “abrir das portas”.

saem do palco), no geral há demarcações específicas. O espaço do palco é feito para que quem estiver ali esteja sob o foco dos demais. Também define quem pode ou não pode usá-lo. Quem merece ou não merece atenção, mas também quem precisa ou não atender as expectativas de entretenimento e lazer. A própria configuração do lugar faz com que o corpo esteja voltado para o palco e tudo que se fizer no palco será observado pela plateia⁶⁴.

Não só o público está sujeito a estas mudanças, mas quem executa e participa ativamente do rito/espetáculo, como Renata, Tuca e Fred, adentram um espaço que os modifica em certo ponto, não só em si, mas aos olhos de quem está ali. O palco possui sua carga simbólica e define o ângulo de visão de todas as pessoas, ou seja, o palco é o lugar por excelência da atenção. Tudo e todos que estão ali serão observados com escrutínio, inspecionados e julgados, mas também são vangloriados. Recebem dinheiro, atenção e tempo para estarem ali, têm seu status temporariamente elevado, são “espetaculares”, no sentido estrito, já que o latim *spectare* significa contemplar. São contemplados e, como ocorreu em todas as vezes que os assisti, ovacionados. Isto é particularmente interessante, pois não só o status enquanto “pessoas comuns” é elevado ali no palco, mas o fato do Fred e Renata terem sua posição social marginalizada enquanto “deficientes visuais”. Ali isto não ocorre, pois a elevação de status nubla esta característica já que, como eles me revelaram nos ensaios, as pessoas não conseguem identificar qual dos três é ou não é não-vidente. Então a não-vidência pode ser interpretada como vidência e vice-versa. No caso de Fred e Renata, sua não-vidência deixa de ser um marcador excludente, dada a não classificação social comum em seu dia a dia, mas o próprio Tuca perde seu lugar “privilegiado” de vidente, pois não se torna tão claro assim a sua configuração corporal.⁶⁵ Os três, tal como o espaço pré-liminar, são perigoso já que balançam com nossas certezas e classificações. Não há obviedade nas cenas e não são apenas uma forma de ‘expressar’, estética e corporalmente, as condições em que nossa sociedade se encontra, mas o que é mobilizado ali, simbólico, corporal e verbalmente é desejo de mudança e empoderamento. Enxergar a arte dançada por estas três pessoas como “expressão” é neutralizar a riqueza e potencial de

⁶⁴ Por mais que neste espetáculo, a parede tem uma carga simbólica interessante. Pode-se ficar de costas para o público e lateralmente velado também, pois não há audiência em todos ângulos, a parede é um suporte usado também para a dramatização do espetáculo.

⁶⁵ E até mesmo pode ser interpretado como a pessoa não-vidente do espetáculo já que na cena onde os três estão subindo nos copos, é visível a dificuldade que Tuca tem para se equilibrar, enquanto Renata e Fred já o fazem com mais segurança.

transformação que o espetáculo tem, é minar o “poder dos fracos” ou “poder marginal” ali presente:

“The vain task of trying to find out in what precise way certain symbols found in the ritual, poetry, or iconography of a given society “reflect” or “express” its social or political structure can then be abandoned. Symbols may well reflect not structure, but anti-structure, and not only reflect it but contribute to creating it. Instead, we can regard the same phenomena in terms of the relationship between structure and *communitas* to be found in such relational situations as passages between structural states, the interstices of structural relations, and in the powers of the weak.” (Schechner, 1974:270).⁶⁶

Adentrando este espaço, fazendo a passagem territorial/simbólica do ordinário para o pré-liminar, inicia-se a segunda fase que Van Gennep chama de “liminar”. Para Turner, nesta fase liminar “[...] the characteristics of the ritual subject (the “passenger”) are ambiguous; He passes through a cultural realm that few or none of the attributes of the past or coming state.”⁶⁷ (1969:94). Neste período, a nomeação das coisas perde seu sentido pois tudo pode escapar à nossa percepção, já que o que é mobilizado tende a quebrar com uma antiga ordem de coisas para ressignificá-las ao fim. Este meio tempo é subversivo e perigoso. Para Turner (Ibid:95):

“The attributes of liminality of liminal *personae* (“threshold people”) are necessarily ambiguous, since this condition and these persons elude or slip through the network of classifications that normally locate states and positions in cultural space. Liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial. As such, their ambiguous and indeterminate attributes are expressed by a rich variety of symbols in the many societies that ritualize social and cultural transitions.”⁶⁸

A ambiguidade e inversões são caracterizados em vários momentos do espetáculo, através dos jogos de palavras proferidas e depois misturadas, a indistinguibilidade da dimensão

⁶⁶ Tradução minha: “A vã tarefa de tentar descobrir de que maneira precisa certos símbolos encontrados no ritual, poesia ou iconografia de uma dada sociedade “refletem” ou “expressam” sua estrutura social ou política pode então ser abandonada. Símbolos podem bem refletir não estrutura mas anti-estrutura e não apenas refletir mas contribuir em criá-la. Ao invés disso, devemos considerar o mesmo fenômeno, em termos de relacionamento entre estrutura e *communitas*, a ser encontrado em tais situações relacionais como passagens entre estados estruturais, o interstício estrutural das relações, e no poder dos fracos.”

⁶⁷ Tradução minha: “[...] as características do sujeito ritual (o “passageiro”) são ambíguas; ele passa por um reino cultural que tem nenhum ou poucos atributos do estado passado ou que irá vir.”.

⁶⁸ Tradução minha: “Os atributos da liminaridade ou da *persona* liminal (“pessoas de passagem”) são necessariamente ambíguos, já que esta condição e estas pessoas iludem ou escorregam pelas redes de classificação que normalmente localizam estados e posições no espaço cultural. Entidades liminares não estão aqui nem lá; estão nem aqui nem ali as posições assignadas e arranjadas pela lei, costume, convenção e cerimônia. Assim, seus atributos ambíguos e indeterminados são expressos por uma rica variedade de símbolos em muitas sociedades que ritualizam transições sociais e culturais.”

vidente entre os três, da confusão e reflexão gerada pelos movimentos bruscos e suaves, quedas e ascensões do chão, os objetos e seus usos diferenciados, etc. Apesar da estrutura desigual social estar presente ali, principalmente através das cenas de Fred, aparece por pouco tempo e para ser ressignificada através da vida adulta. Nas entrevistas com ele, foi dito a dificuldade em ganhar autonomia para ser quem é e demorou para que percebessem que ele podia se cuidar sem que tivesse sua independência comprometida. Então há um compêndio desses momentos que passou em sua vida, uma evocação do passado como forma simbólica de expurgá-lo novamente.

Os movimentos corporais, cenas, emoções e demais aspectos evocados no espetáculo mostram como nossas classificações são frágeis, mas ao mesmo tempo construídas e atuais e como podem afetar as pessoas, principalmente as ditas ‘marginais’. A pré-conceitualização e baixa expectativa com corpos que não compreendemos pode acabar minando as próprias potencialidades deste corpo gerando baixa auto estima. O aspecto ‘visual’ é extremamente estimado no ocidente e isto não significa que ele seja exato ou nos sirva completamente como queremos que nos sirva, mas apenas que é convencionado como uma forma ‘racional’ de compreensão dos fenômenos. Mas, vimos aqui, e o próprio espetáculo traz isto, que é apenas mais uma das maneiras de se relacionar com o mundo e que nem sempre nos revela os significados esperados, que podemos treinar tanto o olhar quanto os demais sentidos do corpo para captar e se relacionar de diferentes maneiras com o mundo e interpretar os fenômenos sociais de forma mais ampla:

“O reflexo, enquanto se abre ao sentido de uma situação, e a percepção, enquanto não se põe primeiramente um objeto de conhecimento e enquanto é uma intenção de nosso ser total, são modalidades de uma *visão pré-objetiva* que é aquilo que chamamos de ser no mundo. Para alguém dos estímulos e conteúdos sensíveis, é preciso reconhecer um tipo de diafragma interior que, muito mais do que eles, determina aquilo que nossos reflexos e nossas percepções poderão visar no mundo, a zona de nossas operações possíveis, a amplitude de nossa vida.” (Merleau-Ponty, 2011:109).

O fato da peça não distinguir quem é ou não é não-vidente mostra como todos nós, de fato, passamos por modificações em nossa percepção de mundo, visual ou não, mesmo que a “visão” aqui seja uma forma simbólica de se referir ao conhecimento dos fenômenos. Mostra a potencialidade das coisas de se transformarem, dissolverem-se, recriarem-se. Mas também a fatalidade. Simbolicamente representa as tramitações da vida e o acaso, podemos ser acometidos a qualquer momento por diversas coisas que modifiquem nosso corpo e modifiquem nossa

relação com o mundo, inclusive a experiência da não-vidência pode se tornar uma realidade na vida das pessoas, de forma literal. Apesar do espetáculo não passar isso de forma fatalista, ele apresenta esta possibilidade, escancara nossa fragilidade justamente para relativizar a ideia de corpos eternos. Os movimentos rápidos e lentos, posicionamentos no chão e no ar, pulos, quedas, euforia e tristeza, etc. mostram como passamos por vários momentos na vida que nos modificam. A própria idade é um destes fatores. É um processo eterno de liminaridade, a própria vida é um ritual marcado. O nascimento é a passagem territorial para a vida, a existência é a liminaridade e a morte é o último estágio, a reagregação, o *communitas*, marcado pela ideia de pós-vida existente em inúmeras religiões. A ambiguidade e indeterminação simbólica presentes em cena nos convidam a refletir se as coisas são tão estáticas assim ou são apenas definidas pelo nosso estado atual de existência, relações e contexto. Também nos levam a refletir, a conhecer nossa própria reação perante o confronto com nossa própria noção de mundo. Não pretendo e nem sei se conseguiria dar conta de pensar o *communitas* neste caso já que as experiências que as pessoas têm, para além da reflexão que o espetáculo traz, são múltiplas e também agem para formar e modificar as percepções delas a respeito do mundo. O microcosmo de elementos e ligações que alguém tem desde sua formação enquanto criança até o momento em que se encontra é muito vasto para conseguirmos ver o quão fundo a discussão sobre corporalidades hegemônicas através da arte pode ter penetrado em suas redes de significado. Como diz Geertz⁶⁹ (2008), na busca por tartarugas, só existem mais tartarugas. Perderíamos milênios separando-as por reino, filo ou família, outras sempre apareceriam para nos dar trabalho e correríamos atrás da ilusão de poder organizar tão vasto universo simbólico. Ou, pensando no próprio espetáculo, se nos preocupássemos com as razões das mortes dos cisnes, nos dedicariamos a investigar genocídios infrutíferos já que estamos morrendo e nos recriando o tempo todo.

Em resumo, o “Desassossego em branco” mobiliza, através da dança/corpo, a reflexão a respeito das potencialidades, limites e percepções corporais em seu ambiente. Um ambiente nem sempre agradável ou permissivo, mas que exige deste corpo, seja abraçando-o ou rechaçando-o, que ele se adapte. Entre lágrimas e suor, transformamos nosso meio e ele também nos transforma:

⁶⁹ “Há uma história indiana [...] sobre um inglês a quem contaram que o mundo repousava sobre uma plataforma apoiada nas costas de um elefante, o qual, por sua vez, apoiava-se nas costas de uma tartaruga, e que indagou [...] e onde se apóia a tartaruga? Em outra tartaruga. E essa tartaruga? ‘Ah, Sahib; depois dessa são só tartarugas até o fim’.” (Geertz, 2008:20)

“[...] the assumption has persisted that people construct the world, or what for them is ‘reality’, by organising the data of sensory perception in terms of received and culturally specific conceptual schemata. But in recent anthropology, this assumption has been challenged by advocates of ‘practice theory’, who argue that cultural knowledge, rather than being imported into the settings of practical activity, is constituted within these settings through the development of specific dispositions and sensibilities that lead people to orient themselves in relation to their environment and to attend to its features in the particular ways that they do.”⁷⁰ (Ingold, 2000:153)

O espetáculo mostra que nossa interação social e geográfica é múltipla, de como estamos localizados espaço-temporalmente em diversos estados sociais, da marginalidade para o ‘empoderamento dos fracos’, da vidência para a não-vidência, do corpo respeitado e admirado socialmente para o corpo marginal. Nesta marcha, brinca e quebra com os dualismos que permeiam nossa vida, recria um espaço liminar onde as barreiras se dissolvem e a palavra que domina é o “ou”, a possibilidade, a desconstrução. Ali, a ambiguidade não é algo a se temer, mas sim a se incentivar, pois impede a fácil determinação das coisas, mostra como a percepção do sofrimento e da deficiência podem projetar nas pessoas uma sensação de incapacidade que não condiz com suas potências, mas sim com o lugar que a sociedade lhes destina. Ao simbolizar os estágios da vidência representados por Renata, Tuca e Fred (mesmo que alternados e embaralhados), estão fazendo analogia com a condição humana de vulnerabilidade. Diz da relação com o meio-ambiente social e geográfico e como a estabilidade das relações e dos corpos é um estado que pra muitas pessoas é temporário, porém há a expectativa da duração. É na quebra desta expectativa, seja através da idade, de algum acidente ou condição degenerativa ou até mesmo modificações corporais estéticas⁷¹, que somos confrontados com a dimensão da diferença e somos obrigados a nos revisitar. Neste momento, como diz Sartre, somos obrigados a pensar a respeito do que faremos com o que fizeram de nós. De forma mais sutil, acredito que é

⁷⁰ Tradução minha: “[...] a presunção que as pessoas constroem o mundo tem persistido, ou o que para eles é “realidade”, ao organizar os dados das percepções sensoriais em termos de adquiridos esquemas conceituais culturalmente específicos. Mas em antropologias recentes, esta presunção tem sido desafiada por defensores da “teoria prática”, que argumentam que conhecimento cultural, ao invés de ser importado dentro das definições da atividade prática, é constituído dentro destas definições através do desenvolvimento de disposições específicas e sensibilidades que levam as pessoas a se orientarem em relação ao seu ambiente e a atender a suas características na forma particular com qual o fazem.”

⁷¹ A questão da modificação corporal voluntária (comum nas áreas urbanas) é interessante para pensar como a sociedade se preocupa com uma suposta integridade corporal, pois não é incomum uma reação negativa frente ao fenômeno da modificação corporal nas cidades grandes. As pessoas ainda a veem como uma auto-mutilação e conferem ainda mais danosidade ao processo já que o fato de tal ‘danificação ao corpo’ ser voluntária, gera ainda mais indignação. Para saber um pouco sobre a experiência da modificação corporal, ver Ferreira (2007).

isto que o espetáculo traz, esta desestabilização de nossas ilusões, uma forma de relativizar o conceito de ‘deficiência’ ao mostrar que todos estamos sujeitos a modificações corporais voluntárias ou não e que a própria ideia de visão é contextual e não é suprema. É possível dissolvermos as linhas e barreiras que nos prendem ao chão:

A deficiência compreendida na sociedade pelo seu signo se re-configura enquanto enfrentamento político-corporal através das artes da cena, se mostra e se repete, transcende o universo da criação artística e ecoa nos corpos imersos na impossibilidade. Esta autonomia transcende o universo da criação artística e ecoa nos corpos imersos na impossibilidade, emergentes sim; na espetacularidade de suas experiências sociais, políticas e subjetivas. (Teixeira, 2010:7-8)

(In)Conclusões

Concluir qualquer coisa a respeito tanto do espetáculo quanto das questões que ele nos trouxe para pensar é um exercício traiçoeiro, pois tudo o que foi falado até então aponta para a dificuldade em perceber os limites e possibilidades das vivências sócio-corporais não-videntes. O curtíssimo tempo de vivência e prosa que tive foi suficiente para balançar pressupostos e pré-conceitos (isto sem falar dos processos subjetivos e inconscientes mantidos por esta estrutura vidente que discutimos) acerca da sociabilidade das pessoas, tanto entre si quanto com o mundo ao seu redor. E é justamente isto que o espetáculo se propõe e, penso eu, atinge seu objetivo. E quanto a mim, objetivei “traduzir” minhas impressões sobre uma arte que não só atinge seu público de forma estética, já que sua atmosfera é emocionante e sentimos a carga emocional presente ali não só em nossos corpos, mas olhando as reações corporais do público. E, através destes processos subjetivos presentes na arte, é possível levantar questões sociais e políticas extremamente relevantes. Não só é interessante ver presente na cena artística de Belo Horizonte um espetáculo que trate de uma questão marginalizada e/ou tratada por um viés patologizado (ou que estereotipem as identidades das pessoas não-videntes), mas o fato dela ser protagonizada por pessoas não-videntes já a torna digna de atenção.

A quantidade de elementos que me foi possível levantar foi enorme. Não só durante a vivência e as conversas, mas também depois, ao analisar o material etnográfico. Inúmeras questões e reflexões foram deixadas de lado, focos foram desviados e parágrafos suprimidos. A riqueza de material que o espetáculo e seus executores elucidaram permitiria muito mais páginas do que as que aqui escorreram. A sutil simbologia dos objetos manipulados e como se conectam ao quadro geral do espetáculo; a ligação entre os seus usos e os jogos de cena entre luz e música, barulhos mecânicos e processados; a crítica sublime à forma dualista que conduzimos nossas vidas, presente em quase todos os momentos, movimentos, mexidas de membros corporais, relatos e falas, experiências de vida narradas e silenciadas; a ritualização do espaço e sua analogia com os demais ambientes que transitamos; o jogo linguístico, etimológico e cromático atentando nos confundir; a confusão (que serve para esclarecer) entre as potencialidades dos três corpos presentes em cena; as tensões entre o alto e o baixo, o claro e o escuro, o rápido e o devagar, o horizontal e o vertical, a queda e a ascensão; as possibilidades, fusões, dissidências, separações e encontros; as ligações entre os momentos abruptos e os momentos sutis; as expectativas que colocamos nas pessoas e as decepções que nos chegam como uma carta

indesejada; a fragilidade de nossas posições na vida, exposta em todas as vitrines de todas as ruas que passamos, de forma que não nos é mais possível ignorá-la; e por fim, mas sem ser possível finalizar qualquer coisa sequer, o borrão criado entre a diferença da morte para o renascimento, tornando difícil saber qual tememos mais.

Esta quantidade de momentos presentes no espetáculo não nos deixa de informar sobre nós mesmos, o nosso meio, mundo e relações. A ritualização, para Bell (90:1992), é significativa para pensarmos nossa dinâmica social, pois ela torna evidente nuances entre diversas atividades e relações sociais⁷². Ela se utiliza de diversas estratégias (no nosso caso, a performance de dança/teatro) pra contrastar as vivências não-videntes com o pensamento corporal ocidental. E, como visto, pensando o momento da performance enquanto um período de liminaridade, não só podemos pensar a respeito de nuances mas também de recombinações, como Turner (255:1974) crê: “To my mind it is the analysis of culture into factors and their free recombination in any and every possible pattern, however weird, that is most characteristic of liminality,”⁷³

Assim, pensar o “Desassossego em branco” como uma performance de certa forma “cosmológica”, e não só individual e artística, é válido, pois o que ali é mobilizado está presente em todos momentos de nossa vida e nos constituíram (e continuam constituindo) enquanto produtos e produtores de um certo tipo de pensamento a respeito dos corpos e suas potencialidades. Ao performarem sobre si mesmos, acabam atingindo a todos nós, tratam de questões que estão presentes em nossas vidas todo o tempo, mas nos passam despercebidas. Afinal, como diz Mary Douglas (1971:37), nosso mundo e seus símbolos são sempre nossa referência, o que torna os demais mundos peculiares e tudo que produzem é tido como deficiente. O potencial que o espetáculo traz de bagunçar nosso norte e desnortear nosso ponto de referência é muito grande. Mundos tomados como deficientes só nos revelam nossa comodidade. E quando alguém ou algo nomeia e traz a tona o que precisa estar mascarado para que continue exercendo seu poder, há potencial de mudança:

“A destruição deste poder de imposição simbólico radicado no desconhecimento supõe a *tomada de consciência* do arbitrário, quer dizer, a revelação da verdade objetiva e o aniquilamento da crença: é na medida em que

⁷² Tal como na análise sobre a briga de galos de Geertz, (2008:2010) onde podemos ver também neste ritual/drama social do espetáculo, uma espécie de síntese sobre o mundo vidente. Aqui, dança-se também sobre a violência simbólica e social da vidência compulsória, dança-se sobre a aparência corporal, dança-se sobre os usos do corpo e suas permissões, limites e possibilidades, dentro de um cenário desigual, dança-se sobre a força necessária para se manter de pé, sobre a fascinação de descobrir fissuras nessa teia social limitante para poder continuar dançando.

⁷³ Tradução minha: “Para minha mente, é a análise da cultura entre fatores e as suas livres recombinações em todos e quaisquer padrões possíveis, por mais estranho que possam ser que é tão característico da liminaridade.”.

o discurso heterodoxo destrói as falsas evidências da ortodoxia, restauração fictícia da *doxa*, e lhe neutraliza o poder de desmobilização, que ele encerra um poder simbólico de mobilização e de subversão, poder de tomar actual o poder potencial das classes dominadas.” (Bourdieu 1998:13).

Em resumo, tentei pensar como o corpo tem sido pensado no ocidente, pensar em sua constituição histórica e como se desenvolveu e se desenvolve na modernidade. Quais pressupostos este tipo de pensamento carregou e como ainda agimos por sobre eles. Tentei mostrar como esta constituição é de certa forma perpassada por um pensamento utilitarista e que tende a naturalizar relações sociais através de expectativas que nem todas pessoas podem cumprir. Ao mesmo tempo que tais expectativas se centram no corpo enquanto produto e não produtor das relações sociais, temos inúmeros protagonismos contemporâneos que tentam mudar a balança desta equação ou, de fato, torná-la equitativa (como vimos com os movimentos de *hip-hop*, homeopatia, etc.). Porém, são movimentos que estão buscando seu espaço em um mundo que ainda tem pouco espaço em nossa lógica social abilitista.

Após, discuti como esta lógica está instaurada até mesmo em espaços que se dizem ‘igualitários’ e que tendem a incluir o que é marginal ao reconhecimento social. Porém, tentei mostrar como sua operação de inclusão age através de ferramentas que têm um potencial interessante para o tema da não-vidência, mas que, no final, usam destas ferramentas para minar o incentivo às potencialidades não-hegemônicas. Criam uma pedagogia inovadora, mas que só efetiva a produção de um conhecimento ainda enviesado pelas expectativas padronizadas de corporalidades hegemônicas. Então, no último capítulo, trouxe a experiência do “Desassossego em branco” para mostrar como ele trata, de forma sutil, mas ao mesmo tempo extremamente crítica, todas as questões esboçadas durante o trabalho. Tentei mostrar não só como a construção do espetáculo trabalha questões a respeito das corporalidades e suas potencialidades, mas a própria lógica por trás da peça (sua construção não dualista e sua intencional “confusão esclarecedora”, a não prepotência de querer dar resposta à nada) é uma tentativa de criar novas formas de pensar não só as corporalidades mas tantos outros aspectos de nossa vida em coletividade, ao mesmo tempo que evidencia a arbitrariedade de um sistema que categoriza as coisas de forma hegemônica e excludente através do manto da naturalidade.

Com o passar do tempo, fui percebendo o quanto estava dando mais atenção ao espetáculo (que supostamente seria usado apenas como mais um dos “dados” gerais) e estava

inclinado a torná-lo o foco destas linhas. Quando penso no por que disto, fico muito feliz com esta guinada de curso que eu, até então, acreditava ser inconsciente. Mas, refletindo em retrospecto, vejo que não há nada de coincidente, afinal, o que mais a antropologia faz além de acabar com nossos sossegos? O espetáculo discute acerca de “[...] corpos desassossegados que buscam diálogos entre formas, conteúdos e possibilidades para construir e discutir imagens e dança.”. Tal descrição caberia ao falarmos da antropologia, bastaria trocarmos a palavra “dança” pela “conhecimento”, por mais que seja difícil distinguir os dois conceitos. A antropologia também fala de corpos e o seu relativismo busca entender estes diálogos para que possamos obter conhecimento ao mesmo tempo em que nos questionamos acerca deste próprio conhecimento que nós tecemos. Vejo a antropologia como uma mãe que nunca está satisfeita ou orgulhosa dos filhas e filhos que cria, mas não para de trazê-los ao mundo. E vejo isto como algo bom, ao não estagnarmos, mantemos nossas juntas funcionando. E com esta dissertação (minha pequena ‘filha’ sempre contestada), espero ter colaborado com este processo de desassossego, levantando questões que nos ajudem a pensar não só teoricamente acerca da construção e retificação de nossos processos de socialização, mas também em como tornar este processo menos desgastante e mais abrangente e solidário possível. Não basta reconhecermos a diversidade existente em nosso mundo, muito menos reconhecê-la para depois encaixá-la em nosso projeto estéril de modernidade. É preciso incluir em nossas vidas as reflexões trazidas pelas experiências dissidentes para que nós percamos o sossego com nós mesmos. Foi isto que me ocorreu e acredito (e torço) para que continue acontecendo, muito depois de escrever este trabalho. A quem lê, obrigado e bom desassossego.

Referências

- ALTHUSSER, Louis. Aparelhos Ideológicos de Estado. In: ALTHUSSER, Louis. Posições II. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1980.
- BATISTA, Cecilia Guarnieri. Formação de conceitos em crianças cegas: questões teóricas e implicações educacionais. *Psic.: Teor. e Pesq.*, vol. 21, no.1, p. 07-15. Abr/2005.
- BELARMINO, Joana de Souza. O que percebemos quando não vemos? *Fractal: Revista de Psicologia*, vol. 21, no. 1, p. 179-184. Jan./Abr. 2009.
- BENJAMIN, Constant. Instituto Benjamin Constant/MEC. Centro de Pesquisa, Documentação e Informação – v.1, n.1. Rio de Janeiro: IBCENTRO, 1995.
- BLOUSTEIN, Gerry. ‘Wigging People Out’: Youth Music Practice and Mediated Communities. *J. Community Appl. Soc. Psychol.*, no. 17, p. 446-462. 2007.
- BOURDIEU, Pierre. O Poder Simbólico. 2.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- BOURDIEU, Pierre; SAINT-MARTIN, Monique de. Gôuts de classe et styles de vie. *Actes de La Recherche em Sciences Sociales*, n. 5, p. 18-43, out/1976.
- BREITNER, Tavares. Geração hip-hop e a construção do imaginário na periferia do Distrito Federal. *Revista Sociedade e Estado* – v. 25, n. 2, mai/ago 2010.
- BROOKS, Siobhan; CONROY, Thomas. Hip-Hop Culture in a Global Context: Interdisciplinary and Cross-Categorical Investigation. *American Behavioral Scientist*, 55(1), p. 3-8, 2011.
- BRUMANA, Fernando Giobelina. Antropologia dos sentidos – introdução às idéias de Marcel Mauss. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CAMARGO, Brígido Vizeu; JUSTO, Ana Maria; JODELET, Denise. Normas, representações sociais e práticas corporais. *Revista Internacional de Psicología*. v. 44, n. 3. p. 449-457, 2010.
- CARDOSO et al. Corporeidade e sexualidade em dançarinos de rua: axé e hip hop. *Ver. Brás. Educ. Fís. Esporte*, São Paulo, v. 25, n.4, p.663-72, out./dez, 2011
- CATHERINE, Bell. Ritual Theory, Ritual Practice. New York, 1992.
- CLIFFORD, James. A Experiência Etnográfica: Antropologia e Literatura no século XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.
- CRAPANZANO, Vincent. “At the Heart of the Discipline”: Critical Reflections on Fieldwork. In: DAVIES, James; SPENCER, Dimitrina. *Emotions in the Field: The Psychology and Anthropology of Fieldwork Experience*. Stanford University Press, 2010. p. 55-78.

CREIGHTON, Mille. Dancing Lessons from God: To Be the Good Ethnographer or the Good Bad Ethnographer In: GOULET, Jean-Guy; MILLE, Bruce. *Extraordinary Anthropology: Transformations in the Field*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2006. p. 380–417.

DESCOLA, Philippe. Beyond Nature and Culture. *Proceedings of the British Academy*. 139, p. 137-155. 2006.

DESHEN, Shlomo. Blind People: the private and public life of sightless Israelis. SUNY, 1992.

DIAS, Thaiana Lice Lopes and PEREIRA, Liliane Desgualdo. Habilidade de localização e lateralização sonora em deficientes visuais. *Rev. soc. bras. fonoaudiol.*, vol. 13, no. 4. 2008.

DINIZ, Daniela Graciere. A relação do deficiente visual com a escultura. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Artes Visuais) – Escola de Design, Universidade do Estado de Minas Gerais, 2010.

DOUGLAS, Mary. La naturaleza de las cosas. Barcelona: Anagrama, 1975.

DOUGLAS, Mary. Pureza e perigo. Lisboa: Edições 70, 1991.

DURKHEIM, Émile. Algumas formas primitivas de classificação. In: RODRIGUES, José Albertino Rodrigues (org.). *Durkheim*. São Paulo: Ática, 1995.

FAVRET-SAADA, Jeanne. Deadly Words: Witchcraft in the Bocage. Cambridge University Press: 1980.

FERREIRA, Vitor Sérgio. Política do corpo e política de vida: a tatuagem e o body piercing como expressão corporal de uma ética da dissidência. *Etnográfica*, 11 (2): p. 291-326. Nov/2007.

FRANÇA-FREIRAS, Maria Luiza; GIL, Maria Stella. O desenvolvimento de crianças cegas e de crianças videntes. *Ver. Bras. Ed. Esp.*, Marília, v. 18, n. 3, p. 507-526, Jul-Set/2012.

GEERTZ, Clifford. O Impacto do Conceito de Cultura sobre o Conceito de Homem. In: GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008

GEERTZ, Clifford. Um Jogo Absorvente: Notas sobre a briga de galos balinesa. In: GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008

GENNEP, Arnold Van. The Rites of Passage. Psychology Press, 1960.

GOFFMAN, Erving. A Representação do Eu na Vida Cotidiana. Petrópolis: Vozes: 2011.

GOFFMAN, Erving. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: LTC, 1988.

HAAKEN, Janice; WALLIN-RUSCHMAN, Jeniffer; PATANGE, Simona. Global Hip-Hop Identities: Black Youth, Psychoanalytic Action Research, and the *Moving to the Beat* Project. *J. Community Appl. Soc. Psychol.*, 22, p. 64-74, 2012.

HASTRUP, Kirsten. Emotional Topographies: The Sense of Place in the Far North In: DAVIES, James; SPENCER, Dimitrina. *Emotions in the Field: The Psychology and Anthropology of Fieldwork Experience*. Stanford University Press, 2010. p. 191-211.

INGOLD, Timothy. Da transmissão de representações à educação da atenção. Tradução de José Fonseca. *Educação, Porto Alegre*, vol. 33, no. 1, p. 6-25, jan./abr. 2010

_____. *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. Routledge, 2000.

IRIART, Jorge Alberto; CHAVES, José Carlos; ORLEANS, Roberto Ghignone de. Culto ao corpo e uso de anabolizantes entre praticantes de musculação. *Cad. Saúde Pública*, Rio de Janeiro, 25(4):773-782, abr. 2009.

LE BRETON, David. *A sociologia do corpo*; tradução de Sonia M.S. Fuhrmann. 5. Ed. – Petrópolis, RJ: Vozes, 2011a.

LE BRETON, David. *Adeus ao corpo: Antropologia e sociedade*. Campinas, Sp: Papirus, 2003.

LE BRETON, David. *Antropologia do corpo e modernidade*; tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes – Petrópolis, RJ: Vozes, 2011b.

LEENHARDT, Maurice. *Do Kamo – La persona y el mito en el mundo melanesio*. Tradução: M. I.Marmora e S. Saavedra. Editora Paidós Ibérica, Barcelona, 1997.

LORIMER, Francine. Using Emotion as a Form of Knowledge in a Psychiatric Fieldwork Setting. In: DAVIES, James; SPENCER, Dimitrina. *Emotions in the Field: The Psychology and Anthropology of Fieldwork Experience*. Stanford University Press, 2010. p. 98-126.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

McLEAN, Margaret A. Getting to Know You: The Prospect of Challenging Ableism Through Adult Learning. *New directions for adult and continuing education*, no. 132, Winter/2011.

MELLO, Anahi Guedes de; NUERNBERG, Adriano Henrique. Gênero e deficiência: interseções e perspectivas. *Rev. Estud. Fem.* [online]. vol. 20, n. 3, p. 635-655. 2012.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

MONBECK, Michael E. *The Meaning of Blindness – Attitudes Toward Blindness and Blind People*. Indiana University Press, 1973.

MORAES, Marcia. Modos de intervir com jovens deficientes visuais: dois estudos de caso. *Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional (ABRAPEE)*, vol. 11, no. 2, p. 311-322. Jul/Dez 2007.

MOTLEY, Carol M; HENDERSON, Geraldine R. The global hip-hop Diaspora: Understanding the culture. *Journal of Business Research*, 61, p. 243–253, 2008.

NUNES, Sylvia da Ferreira; LOMÔNACO, José Fernando. Desenvolvimento de conceitos em cegos congênitos: caminhos de aquisição do conhecimento. *Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional (ABRAPEE)*. Vol. 12, no. 1. p. 119-138. Jan/Jun 2008.

OLIVEIRA, J. V. G. Arte e visualidade: A questão da cegueira. *Revista Benjamin Constant*, 4(10), p. 7-10. 1998.

PAGLIUCA, L.M.F. A arte da comunicação na ponta dos dedos - a pessoa cega,. *Rev.latino-am.enfermagem*, Ribeirão Preto, vol. 4, no. especial, p, 127-37. Abril/1996.

PERLONGHER, Néstor. O negócio do michê: a prostituição viril em São Paulo. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2008.

RABELLO, Suzana; MOTTI, Telma Flores Genaro; GASPARETTO, Maria Elisabete Rodrigues Freire. Avaliação educacional por meio do teste IAR em escolares com cegueira. *Rev. bras. educ. espec.*, Marília, v. 13, n. 2, Aug/2007.

SABINO, César. Musculação: Expansão e manutenção da masculinidade. In: GOLDENBERG, Mirian (org.). *Os novos desejos: das academias de musculação às agências de encontros*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

SAHLINS, Marshall. The Original Affluent Society. In: SAHLINS, Marshall. *Culture in Practice: Selected Essays*. New York: Zone Books, 2000.

SCHECHNER, Richard. Performance studies: An Introduction. New York. Routledge, 2006.

SCHECHNER, Richard. Performance Theory. New York, 2003.

SOARES, Carmen Lúcia (org.). Corpo e história. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

TEIXEIRA, Ana Carolina. Deficiência em cena: o corpo deficiente entre criações e subversões. O Mosaico – *Rev. Pesquisa em Artes/FAP*, Curitiba, n.3, p.1-9, jan./junho. 2010.

TEIXEIRA, Marcus Zulian. Homeopatia: Prática Médica Humanística. *Ver. Assoc. Med. Bras.*, 53(6), p. 547-459, 2007.

TONELLA, Guy. Memória corporal e identificações primárias. In: ENCONTRO PARANAENSE, CONGRESSO BRASILEIRO DE PSICOTERAPIAS CORPORAIS, XIV, IX, 2009. **Anais**. Curitiba: Centro Reichiano, 2009.

TURNER, Victor. Dramas, fields and metaphors: Symbolic action in human society. Cornell University Press, 1974.

TURNER, Victor. The Ritual Process: Structure and Anti-Structure. Chicago: Aldine Publishing, 1969.

URREA, María del Pilar Guzmán. La Alopátia Y La Homeopatía En El Siglo Xix: Conflicto Entre Dos Prácticas Médicas. *Anuario Colombiano de Historia de Historia Social y de la Cultura*, 22, 1995.

VIGOTSKI, Lev. O desenvolvimento psicológico na infância. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

WAGNER, Roy. A invenção da cultura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

WEID, Olivia Von der. A cidade imaginada: o Rio de Janeiro na percepção de pessoas cegas, 2011. Antropologia. UFRJ, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://conferencias.cies.iscte.pt/index.php/icyurb/sicyurb/paper/view/181>

WILKES, Barbara. “Reveal or Conceal?” In: GOULET, Jean-Guy; MILLE, Bruce. *Extraordinary Anthropology: Transformations in the Field*, Lincoln: University of Nebraska Press, 2006. p. 53–84.

Anexo 1: A proposta do espetáculo⁷⁴

Proposta para a 8ª Bienal Sesc de Dança 2013

Espectáculo: Desassossego em branco

Oficina: Ver, Não Ver e Ser Visto

Renata Mara Fonseca de Almeida

1) Nome do grupo/companhia/artista, nome do responsável pelo grupo, telefone (fixo e celular), e-mail, site;

Nome do artista / responsável pelo grupo: Renata Mara Fonseca de Almeida

Telefones:

E-mail:

2)Release:

“Desassossego em Branco” é resultado de aprendizagens, descobertas. É pesquisa do sensível, do invisível, inquieto. É o corpo /movimento que se reorganiza através de dispositivos somáticos e se coloca no espaço e no tempo. Diz de corpos desassossegados que buscam diálogos entre formas, conteúdos e possibilidades para construir e discutir imagens e dança.

Fruto de pesquisa proposta pela bailarina Renata Mara acerca de vivências de corpos que experienciam a cegueira ou a baixa visão, o trabalho discute questões relativas às diferentes formas de ver o mundo e apreender a dança. O ver ou não ver é abordado na obra como algo que vai além da acuidade ou do campo visual de um indivíduo, abrangendo tudo aquilo que faz do desassossego da existência humana uma experiência singular e ao mesmo tempo plural.

3) ficha técnica completa com a duração do espetáculo, número de profissionais envolvidos/equipe para viagem;

FICHA TÉCNICA

Direção coreográfica, roteiro e concepção: Tuca Pinheiro

Intérpretes: Renata Mara, Oscar Capucho e Tuca Pinheiro

Pesquisa coreográfica: Renata Mara, Oscar Capucho e Tuca Pinheiro

Trilha sonora: Kiko Klaus

Projeto de Luz: Márcio Tadeu Alves

Criação e Confeção de figurino: Ananda Sette

Duração do espetáculo: 01 hora

Equipe para viagem: 05 pessoas

4) necessidades técnicas

a) som

- 4 caixas de som amplificadas, ligadas em estéreo, com respectivos cabos e potências compatível com o espaço, capazes de reproduzir a trilha do espetáculo em 100db sem distorção

- Uma mesa de som com no mínimo 16 canais

- Equalizador gráfico de 31 bandas ligado na saída da mesa

Observação: a operação do som acontece dentro do espaço cênico.

b) iluminação

Segue Rider de luz em anexo.

⁷⁴ Dados pessoais sublimados.

c) cenografia

- Espaço cênico alternativo - semi arena. O ideal é que o espaço cênico seja mais baixo que o nível da platéia.
- Medidas IDEAIS do palco/espço cênico: LARGURA 12 metros, PROFUNDIDADE 09 metros, ALTURA 04 metros.
- Piso de madeira coberto com linólio branco.

d) tempo de montagem e desmontagem;

Montagem: 06 horas

Desmontagem: 02 horas

5) histórico do grupo/companhia/artista;

O elenco do espetáculo “Desassossego em Branco” não se constitui como uma companhia ou um grupo propriamente dito. A união dos artistas envolvidos ocorreu a partir da realização do “Projeto Singular”, viabilizado pelo Fundo Municipal de Cultura da Prefeitura de Belo Horizonte – MG, em 2011. Idealizado pela bailarina Renata Mara, esse projeto baseou-se em pesquisa acerca das interferências da baixa visão em um corpo que dança. Portadora de Retinose Pigmentar, a artista buscava compreender as singularidades do seu corpo e do seu movimento, em função dessa experiência. Desse modo, o projeto visava à criação de um solo de dança e, paralelamente, a realização de oficinas para pessoas com e sem deficiência visual conjuntamente. Tais oficinas se configuraram como um rico espaço de troca de experiências entre corpos que veem com os olhos e aqueles que se utilizam de outros sentidos. Enfim, ao estender a pesquisa que fundamentava o processo criativo do espetáculo, até então solo, aos participantes da oficina, notou-se a possibilidade de um diálogo entre três distintas formas de ver. Assim, a bailarina Renata Mara, que apresenta baixa visão, passou a dividir os ensaios, e futuramente o palco, com o renomado diretor e bailarino Tuca Pinheiro e com um participante da oficina, o ator cego Oscar Capucho. Assim, “Desassossego em Branco” parte de diferentes formas de ver o mundo e apreender a dança para discutir corporalmente possibilidades de relações com o tempo e o espaço e processos sensoriais e cognitivos de construção de imagens.

O trabalho teve estréia nacional na capital mineira, no Espaço cultural Ambiente, em março de 2012. Em agosto do mesmo ano foi apresentado ao público paulista integrando a programação de ocupação da Sala Renée Gumiel da FUNARTE SP. O 22º Encontro Sesi de Artes Cênicas, realizado em outubro de 2012 em Araxá, também foi palco para o trabalho. Em fevereiro de 2013 Desassossego em Branco retornou a Belo Horizonte, por meio da programação do Verão Arte Contemporânea. Agora, o elenco vislumbra novos horizontes a fim de compartilhar um trabalho sensível, reflexivo e poético, como “Desassossego em Branco” vem sendo caracterizado pelo público.

Sobre o elenco

Renata Mara é bailarina e educadora de dança; Graduada em Psicologia, especialista em Arte-Educação e Cultura pela UEMG; Mestre em Artes pela UFMG; Professora de DanceAbility, certificada pelo DanceAbility International. Atualmente tem proposto projetos e pesquisas que articulam dança e deficiência visual.

Oscar Capucho é ator, formado pelo Teatro Universitário da UFMG; Integrante do Nóscegos, Grupo de Teatro. Após participar da oficina, oferecida pelo projeto Singular, foi convidado a integrar o elenco do espetáculo *Desassossego em Branco*.

Tuca Pinheiro é bailarino, professor de dança contemporânea e diretor coreográfico; Assina a direção coreográfica dos trabalhos *Coreografia de Cordel* (Cia de Dança do Palácio das Artes), *Desiderium*, *Sem Lugar*, *O Beijo* (Grupo 1ºAto), *Entre o Silêncio e a Palavra*, *Um Lugar que Ainda Não Fui* (Meia Ponta Cia de Dança), entre muitos outros.

6) 4 fotos, com identificação do fotógrafo, em formato digital (jpeg) acima de 300 dpi, sendo duas fotos na horizontal e duas na vertical;
Seguem em anexo.

7) link com vídeo do espetáculo na íntegra
DVD enviado por correio em 27/02/13.

8) Proposta e valores

02 apresentações do espetáculo “Desassossego em Branco” e uma oficina de dança contemporânea para pessoas com e sem deficiência visual.

Ementa da Oficina: “**Ver, Não Ver e Ser Visto**”

Ministrante: Renata Mara

Assistente: Oscar Capucho

Proposta de vivência artística em dança, a partir de pesquisa de movimento fundamentada em formas singulares de ver o mundo e apreender a dança. Espaço propício para troca de experiências acerca do modo de perceber o próprio corpo, o corpo do outro e a relação dos mesmos com o espaço e o tempo.

Público alvo: Jovens e adultos com e sem deficiência visual

Número de vagas: 20 (buscando equilibrar a quantidade de pessoas sem deficiência e com deficiência visual)

Duração: 03 horas

Cachê por espetáculo: R\$ 3.000,00 (três mil reais)

Valor da oficina: R\$ 1.000,00 (mil reais)

Investimento total: R\$ 6.800,00 (seis mil e oitocentos reais)

Anexo 2: Fotos do espetáculo









75

⁷⁵ Fotos por: André Fossati.