



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
ESCOLA DE DANÇA/ESCOLA DE TEATRO

CARLOS ALBERTO FERREIRA DA SILVA

Cidade Cega:

Uma encenação somático-performativa com atores/performers com
deficiência visual na cidade

Salvador - Bahia

2018

CARLOS ALBERTO FERREIRA DA SILVA

Cidade Cega:

Uma encenação somático-performativa com atores/performers com
deficiência visual na cidade

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a
obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Gláucio Machado Santos.

Salvador - Bahia

2018

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Ferreira da Silva, Carlos Alberto
Cidade Cega: Uma encenação somático-performativa
com atores/performers com deficiência visual na
cidade / Carlos Alberto Ferreira da Silva. --
Salvador, 2018.
247 f. : il

Orientador: Gláucio Machado Santos.
Tese (Doutorado - Programa de Pós-Graduação em Artes
Cênicas) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de
Teatro / Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas,
2018.

1. Cidade Cega. 2. Encenação Somático-Performativa.
3. Flâneur Cego. 4. Intervenção Urbana. 5. Pessoa com
Deficiência Visual. I. Santos, Gláucio Machado. II.
Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

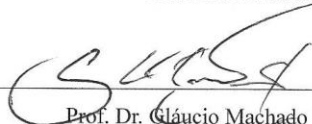
Carlos Alberto Ferreira da Silva

*Cidade Cega: uma encenação somático-performativa com atores/performers com
deficiência visual na cidade*

Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas,
Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 23 de julho de 2018.

Banca Examinadora



Prof. Dr. Gláucio Machado Santos (Orientador)



Profª. Drª. Ciane Fernandes (PPGAC/UFBA)



Profª. Drª. Silvia Camargo Fernandes Miranda (PPEC/UFBA)



Profª. Drª. Eloisa Brantes Bacellar Mendes (UERJ)



Profª. Drª. Ines Karin Linke Ferreira (PPGAV/UFBA)



A cor dessa cidade sou eu
O canto dessa cidade é meu

O gueto, a rua, a fé
Eu vou andando a pé pela cidade bonita
O toque do afoxé e a força de onde vem
Ninguém explica, ela é bonita

O Canto da Cidade, Daniela Mercury

AGRADECIMENTOS

07 de fevereiro de 2014, dia que saiu o resultado final do processo de doutorado para a turma de 2014. Após esses quatro anos, preciso agradecer aqueles que foram importantes ao longo desta trajetória. São muitas pessoas, por isso, desde já, agradeço por todos e todas que direta ou indiretamente contribuíram com este projeto.

Gostaria de agradecer, inicialmente, a Ellen, muito obrigado por reler o meu projeto naquela madrugada de dezembro de 2013, era o último dia de inscrição e você foi o ponto de partida para esse momento, por incentivar-me a tentar e não desistir do sonho.

Ao educador e orientador Gláucio Machado dos Santos, que desde o mestrado iniciamos uma relação afetiva, honesta e presente, cujo processo de ensino é o elo desta prática do aprender/ensinar. Obrigado por esses anos de aprendizado e por me deixar pesquisar de maneira tão livre; mas, ao mesmo tempo, presente e pontual nos comentários.

À Ciane Fernandes, desde a banca de seleção para o doutorado, na sala Armindo Bião, trouxe-me apontamentos pertinentes e de suma importância para esta pesquisa. Nossos encontros transcenderam o Laboratório de Performance; sua pesquisa me envolve e se fez/faz presente neste trabalho. Obrigado por me ensinar coisas tão fecundas ao longo desse período UFBA. Muito obrigado.

À Inés Linke, artista, educadora e provocadora. Obrigado pelos encontros, pelo Grupo de Pesquisa, por somar com esta pesquisa, por se fazer presente, por me ajudar, por ser tão especial nos momentos mais marcantes da minha trajetória por aqui. Muito obrigado.

À Sonia Rangel, que desde a disciplina de Processo de Encenação, depois no Trabalho Individual Orientado e, por fim, na primeira qualificação se mostrou aberta em contribuir e somar com esta pesquisa. Muito obrigado Sonia, você se faz presente nesta Tese, através de sua literatura, de seus poemas, de nossas conversas. Muito obrigado.

À Eloisa Brantes, educadora, performer, encenadora, desde a graduação me mostrou a importância de fazer arte e sentir a arte. No mestrado, a entrevistei e suas falas aparecem no corpo do meu texto. Agora, no doutorado, você compõe a banca, trazendo contribuições tão caras para esse momento.

À Silvia Miranda, educadora sensível das Engenharias. Nos conhecemos na exibição do documentário Excursão por uma Cidade Cega, desde então, nossos encontros

foram se fortalecendo no âmbito da discussão sobre acessibilidade, no pensamento por um lugar político e direito a todos.

À Ida Mara, que participou no primeiro momento da qualificação, trazendo pensamentos e reflexões poéticas que corroboraram com esta Tese.

Agradeço aos docentes do PPGAC que contribuíram ao longo desses quatro anos, obrigado muito especial as educadoras Catarina Sant'Ana e Eliene Benício, que na etapa Paris foram importantíssimas para a realização da Cidade Cega por lá. Obrigado, à Alexandra Moreira da Silva, por ter sido minha tutora no período em que realizei meu estágio de Doutorado Sanduíche na Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, pelos encontros oportunos e produtivos que tivemos.

Ao Grupo Teatral Noz Cegos, Cristina, Gilson, Cláudio, Ruti e Val, que se dedicaram e foram presentes durante todas as etapas deste trabalho. Esta Tese é para vocês.

À Milena Flick, amiga, atriz, pessoa que tanto amo e que me deu a honra de trabalhar neste projeto. Obrigado, você é muito especial para mim.

Agradeço todos e todas que ajudaram na Cidade Cega, Jéssica, Davi Arteac, Dadielle Limah, Felipe Calicoti. Danilo Lima, Jamile, Samanta, Damares, Mércio, Ingrid, Daniela Marulanda, Leonardo Teles, Victor Hugo Sá, Junior Brito, o Grupo do Coral CAP.

E os amigos e amigas, que sem eles, confesso, é difícil suportar até o final: Poliana, Mirela, Antônio, Enjolras, Gildon, Andrea, Joice, Rafaela, Lí, Renata, Lenine, Mimi, Sofia, Ellen, Léo, Georgiana, Rê da Geor, Milena, Rinka, Antoine, Gessé, Marie-Claire, Ligia, Tinho, Kaik, Gonzalo, Patrícia Caetano, dentre tantos outros, que direta ou indiretamente, estão presente ao longo deste trabalho.

À Marília, minha professora de Dores de Campos, que gentilmente realizou a leitura desta Tese, em vários momentos, durante esses quatro anos.

E, por fim, a minha família, que mesmo de longe, sempre se fizeram e fazem presente.

FERREIRA DA SILVA, Carlos Alberto. **Cidade Cega**: uma encenação somático-performativa com atores/performers com deficiência visual na cidade. Tese de Doutorado. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

Nesta pesquisa, busca-se compreender a *cidade* de uma maneira mais atípica e veiculada pelos afetos provocados por um uso mais variado de nossos sentidos. Dessa forma, a partir da encenação somático-performativa Cidade Cega, oriunda do laboratório prático desta pesquisa, cujo objeto se dá, por meio da potencialização dos sentidos (tato, audição, olfato e paladar), como meios de percepção da cidade de Salvador. Assim, o termo *Flâneur Cego* torna-se um condutor, ao longo deste trabalho, como um elemento performativo, responsável por acessar as camadas da cidade, através da supressão da visão. Por esse viés, o Flâneur Cego constitui a função tanto dos atores/performers com deficiência visual quanto dos inscitos/participantes, de modo que o contato com a cidade seja estabelecido de uma forma fenomenológica e somática. A Tese origina-se da concepção da encenação – Cidade Cega –, e é dividida em três fases: *Prólogo*, *Encontro* e *Manifesto*; assim, a escrita segue a mesma abordagem; no intuito de apresentar ao leitor um percurso acadêmico daquilo que foi criado pela prática; portanto, os referenciais teóricos dialogam com o laboratório prático de pesquisa e com a encenação, oriundos das intervenções urbanas, realizadas na cidade.

Palavras-chaves: Cidade Cega; Encenação Somático-Performativa; Flâneur Cego; Intervenção Urbana; Pessoa com Deficiência Visual.

FERREIRA DA SILVA, Carlos Alberto. **Cidade Cega**: une mise en scène somatique-performatif avec handicapés visuels dans la ville. Thèse (Doctorat en Arts Scéniques). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – Escola de Teatro e Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

Résumé

Dans cette recherche, nous cherchons à comprendre la ville d'une manière plus atypique et véhiculée par les affections provoquées par une utilisation plus variée de nos sens. Ainsi, à partir de la mise en scène somatique-performatif *Cidade Cega* (La Ville Aveugle), qui a ses origines dans le laboratoire pratique de cette recherche, dont l'objet est donné, à travers de la potentialisation des sens (le toucher, l'ouïe, l'odorat et le goût), comme moyen de perception de la ville de Salvador. De cette façon, tout au long de ce travail, le terme *Flâneur Aveugle* envient un conducteur. En tant qu'un élément performatif, il est responsable de l'accès aux couches de la ville, à travers la suppression de la vision. Pour cette raison, le *Flâneur Aveugle* a la fonction d'acteurs/performeurs (ceux-ci handicapés visuels) et aussi les participants, de sorte que le contact avec la ville s'établisse de manière phénoménologique et somatique. Cette thèse provient de la conception de la mise en scène – *Cidade Cega* –, et est divisée en trois phases : le Prologue, la Rencontre et le Manifeste. L'écriture suit la même approche ; afin de présenter au lecteur un cours académique de ce qui a été créé par la pratique. Par conséquent, les références théoriques dialoguent avec le laboratoire pratique de recherche et avec la mise en scène, issue des interventions urbaines menées dans la ville.

Mots-clés : *Cidade Cega* ; la mise en scène somatique-performatif ; *Flâneur Aveugle* ; Intervention urbaine.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1: Cartilha do Censo 2010 Pessoas com Deficiência. Gráfico, 2012.....	44
Imagem 2: Cartilha do Censo 2010 Pessoas com Deficiência. Gráfico, 2012.....	45
Imagem 3: Trajetos realizados por Cláudio. Fonte: Google Maps.....	74
Imagem 4: Trajetos realizados por Cristina. Fonte: Google Maps.....	74
Imagem 5: Trajetos realizados por Gilson. Fonte: Google Maps.....	75
Imagem 6: Trajetos realizados por Rutiara. Fonte: Google Maps.....	75
Imagem 7: Trajetos realizados por Val. Fonte: Google Maps.....	76
Imagem 8: Deslocamento dos atores/performers.....	77
Imagem 9: Tabela dos Princípios Somáticos-Performativos.....	120
Imagem 10: Atriz/performer Val performando na Praça do Campo Grande.....	124
Imagem 11: Ator/performer Gilson performando na Praça do Campo Grande.....	126
Imagem 12: Atriz/performer Cristina performando na Praça do Campo Grande.....	127
Imagem 13: Ator/performer Cláudio performando na Praça do Campo Grande.....	129
Imagem 14: Cartaz e Programa da encenação Cidade Cega.....	139
Imagem 15: Mapa do Largo do Campo Grande.....	140
Imagem 16: Atores/performers no <i>Ponto 1</i>	141
Imagem 17: Ator/performer com os inscritos/participantes.....	143
Imagem 18: Inscritos/participantes participando da encenação.....	146
Imagem 19: Ator/performer com os inscritos/participantes sentados na calçada observando a cidade.....	150
Imagem 20: Mapa do Largo do Campo Grande.....	153
Imagem 21: Atriz/performer aguardando a chegada dos atores/performers e dos inscritos/participantes.....	157
Imagem 22: Cidade, atriz/performer Milena, na Praça do Campo Grande.....	165

Imagem 23: Cidade, atriz/performer Milena, na Praça do Campo Grande.....	166
Imagem 24: Figurino da Cidade produzido por Leonardo Teles.....	167
Imagem 25: Figurino da Cidade produzido por Leonardo Teles.....	168
Imagem 26: Cidade caminhando ao encontro do Coral do CAP.....	172
Imagem 27: Coral do CAP.....	174
Imagem 28: Manifesto Cidade Cega.....	179
Imagem 29: Programa de Divulgação.....	200
Imagem 30: Mapa da <i>Cité Universitaire</i> , Paris - França.....	204
Imagem 31: Mapa da <i>Cité Universitaire</i> , Paris - França.....	205
Imagem 32: Apresentação da encenação em Paris.....	206
Imagem 33: Público assistindo à encenação.....	208
Imagem 34: Mapa do <i>Centre Georges Pompidou</i> , Paris - França.....	209
Imagem 35: Mapa do <i>Centre Georges Pompidou</i> , Paris - França.....	211
Imagem 23: Atores/performers no final da encenação.....	246

SUMÁRIO

[prefácio]	13
[Prólogo] - Introdução aos devaneios da pesquisa, <i>Flâneur Cego</i>	34
Flanâncias e Devaneios: a entrada na pesquisa.....	54
[Encontro] - Cidade Cega, uma experiência pelos caminhos do <i>Flâneur Cego</i> ..	87
Sentindo a cidade, uma experiência cega.....	104
Cidade Cega, uma encenação somático-performativa.....	138
[Manifesto] - CorpoCidade, o Corpo na Cidade	176
<i>La Ville Aveugle</i> : uma experiência de intervenção urbana.....	197
Cidade Cega e os inscritos/participantes.....	212
[Considerações Finais]	217
O Direito a uma Cidade Sensível.....	218
[Referências]	231
[apêndice]	236
Roteiro/dramatúrgico.....	237
[anexos]	243
Anexo I – Grupo Teatral Noz Cego.....	244

[prefácio]

*Antes de iniciar essa leitura,
que tal pegar uma folha e uma caneta ou algum recurso que possa gravar um áudio,
deixe esses elementos próximos a você. Em seguida,
feche os olhos por aproximadamente 20 minutos.
Ao fecha-los não pode mais abrir. Coloque uma venda se preferir.
Então, busque escutar todos os sons, barulhos e movimentos; todos os cheiros; toque os
objetos que estão próximos ao seu corpo. Lembre-se, você pode estar na sua casa, no café, no
shopping, no carro, na praça... enfim, deixe seu corpo vivenciar essa experiência.
Após os 20 minutos, anote na folha as coisas que sentiu e responda à pergunta: qual a
sensação de ficar com os olhos fechados nesses 20 minutos? Quando finalizar a leitura desta
tese, caso queira anotar outras coisas ao longo da leitura é possível, mas, por favor, enviar a
folha ou áudio com as anotações para o e-mail: carlosferreira1202@gmail.com*

Agradecido e boa vivência!

A presente Tese de Doutorado parte da inquietação de como compreender a *cidade* de uma maneira mais atípica, na qual os afetos são mais variados no uso dos nossos sentidos. Dessa forma, a partir da encenação somático-performativa Cidade Cega, oriunda do laboratório prático de pesquisa, cujo objeto se dá, por meio da potencialização dos sentidos (tato, audição, olfato e paladar) como meios de percepção da cidade de Salvador; tendo o *Flâneur Cego*, termo pioneiro cunhado, ao longo desta pesquisa, como um elemento performativo, responsável por acessar as camadas da cidade, através da supressão da visão.

A abordagem proposta para essa investigação parte de intervenções urbanas, no espaço da urbe, na qual o “estado” da cegueira – a supressão da visão – torna-se o elo entre a criação e investigação nesse espaço. A Tese constitui-se na realização de um estudo prático-teórico, ou seja, da Prática como Pesquisa, que possibilita a subversão da lógica de ocupação e apropriação da cidade, não apenas numa análise teórica; mas, pela prática, partindo de uma ação investigativa/criativa/inventada/vivida, através do estímulo do encenador, dos demais agentes participantes, sobretudo, da cidade. A Prática como Pesquisa é uma modalidade que vem sendo desenvolvida neste milênio, como opção reconhecida no âmbito acadêmico internacional, pois a relação entre a prática e a pesquisa acadêmica possui uma função de consolidação e pertencimento. Dessa forma, a Prática como Pesquisa, parte da “virada prática” deste milênio, após as viradas linguística, pós-estruturalista e pós-moderna no século passado (Nelson, 2013, p.53-56). No “Manifesto da Pesquisa Performativa”, Brad Haseman esclarece o contexto deste “paradigma emergente” (2006, p.5):

[...] pesquisadores quantitativos não estão tão interessados no fenômeno da prática humana (a menos, claro, que ela possa ser mensurada, ...). De modo semelhante, pesquisadores qualitativos convencionais estabeleceram estratégias de pesquisa [...] posicionando a prática como um objeto de estudo, não como um método de pesquisa. [...] No entanto, em anos recentes, alguns pesquisadores tornaram-se impacientes com as restrições metodológicas da pesquisa qualitativa e sua ênfase em resultados escritos. Eles acreditam que essa abordagem necessariamente distorce a comunicação da prática. Tem havido um movimento radical não apenas de colocar a prática dentro do processo de pesquisa, mas de guiar a pesquisa através da prática (Haseman, 2006, p.2, 3)

A partir de uma experiência prática, o estudo do Doutorado propõe uma vivência sensorial, adotando a supressão da visão como estratégia para intensificar a percepção dos outros sentidos, na cidade de Salvador. Em vista disso, muitos foram os envolvidos, nesta pesquisa, tornando-se participantes e propositores, como os atores/performers, os inscritos/participantes, os transeuntes, além dos demais agentes, que compuseram as diferentes etapas da encenação à produção teatral.

A proposta de vender os olhos e conectar com o espaço, perpassa pela via de gerar uma aproximação entre esses corpos, sendo eles, o do sujeito com o da cidade, assim, a encenação estimula uma prática artística pelo sensível, onde artista e espectador suprimem a visão, no intuito de criar uma conexão íntima entre esses espaços. Cidade Cega é uma experiência, nas palavras de uma dos inscritos/participantes, ao descrever a sensação de ter participado da encenação, diz que: “assim que eu vendei os olhos, me senti numa bolha, porque primeiro, é notório que nós somos escravos da visão, em todos os sentidos, somos escravizados pela visão, a gente não toca tanto, não sente tanto cheiro, a ideia nem é que a gente não sente, eu acho é que a visão toma mais esse espaço, [a gente se] segura mais na visão” (Nicole Raposo, entrevista documentário, 2015). Ou seja, percebe-se o quanto a visão privilegia uma estruturação de materiais, adquirindo forma e sentido no cotidiano do sujeito, confortando-o mediante aos acontecimentos recorrentes na cidade. Para a autora Ana Pais, no livro *O Discurso da Cumplicidade: Dramaturgias Contemporâneas*, elucida que a dramaturgia do olhar pode ser “entendida igualmente como um modelo de análise das componentes estruturais e significativas de outras expressões culturais (PAIS, 2016, p. 64). Percebe-se que a cidade é planejada para conduzir o sujeito dentro da sua própria narrativa, de modo que o sujeito siga os sinais destinados pelas indicações.

Cidade Cega é uma encenação que contrapõe a lógica normativa, assim, propõe uma dramaturgia do sensível, estimulando os sentidos, por meio de situações, que são incomuns aos transeuntes, de tal maneira que a cidade passa a ser um cenário investigativo, cujos sentidos são aguçados de diferentes maneiras. A encenação parte de reflexões políticas, sociais e culturais da cidade, buscando, por meio dessas questões, compreender a importância do processo criativo, nas diferentes fases que compõem esse fazer, que se relaciona com o aqui e com o agora da cidade e do transeunte. Assim, a partir desse processo, perguntas e temas são agregados à encenação, a partir de discussões que envolvem a educação, a arte, a política, o social; no intuito de compreender os *corpos*

da cidade e do transeunte, que estão diariamente, em contato. No entanto, muitas vezes, afastados.

Dessa forma, no intuito de compreender a encenação somático-performativa Cidade Cega, sugere-se que o leitor visualize o material audiovisual deste trabalho antes de continuar a leitura. Encontram-se o teaser da Cidade Cega, apresentando um resumo da proposta; a encenação completa, realizada em Salvador, em 2015, filmada em duas partes, Ponto 1 e Ponto 2; e o documentário *Excursão por uma Cidade Cega*, criado a partir de imagens colhidas ao longo do laboratório de criação, depoimentos dos atores/performers e dos inscritos/participantes. Presume-se que, através desse material, o leitor que não tenha participado da encenação, compreenderá o formato performativo desta encenação e, conseqüentemente, a proposta desta Tese.

Teaser Cidade Cega:



Link: <https://www.youtube.com/watch?v=b85ajNjQhYk>

Ponto 1 da encenação:



Link: <https://www.youtube.com/watch?v=1Tm6t2XQ92k&t=31s>

Ponto 2 da encenação:



Link: <https://www.youtube.com/watch?v=sCIzfRTFDWo&t=7s>

Documentário *Excursão por uma Cidade Cega* de Davi Arteac:



Link: <https://www.youtube.com/watch?v=a9pzy9S3YMo>

Assim, a expectativa deste trabalho é provocar as esferas sociais, o pensamento hegemônico e normativo, – que concebem o corpo como um instrumento, sustentando um discurso de impossibilidade e fragilidade –, apresento os princípios que foram responsáveis para esta pesquisa, cuja parte prática da Tese é oriunda do laboratório prático da encenação somático-performativa *Cidade Cega*, que resultou de uma série de pensamentos e práticas acerca das discussões sobre a importância de se pensar na cidade como um lugar de vivência, de apropriação, de história e, sobretudo, de pertencimento. Ou seja, pensar o direito à cidade para todas as pessoas, independente de sexo, de raça, de corpo; mas pensar o espaço da rua como um lugar de ocupação para o cidadão, onde ele tenha o direito de se manifestar e usar o corpo como esse meio de mediação entre o cidadão e o Estado.

Para Jean-Luc Nancy (2012, p. 16), filósofo contemporâneo francês, em seu livro *Justiça, o que é, como se faz*, ao buscar compreender o sentido da palavra *justo*, o autor propõe a reflexão da palavra, referenciando o sentido a cada sujeito, isto é, “o que é que é devido a cada um?”, em que duas abordagens são mencionadas, uma referente à igualdade; e, a outra, à diferença. Assim, ao longo desta pesquisa, percebe-se que o tema, quando ampliado aos sujeitos participantes, que convivem e usufruem da rua como um

lugar almejado, mas que, devido às condições, muitas vezes, a cidade torna-se excludente às pessoas. Sendo assim, no intuito de compreender as cegueiras existentes, na cidade, como parte importante deste trabalho, o Grupo Teatral Noz Cego, composto pelos atores e atrizes com deficiência visual, Cláudio Marquês, Cristina Gonçalves, Gilson Coelho, Rutiara Santos e Valmira Noia; juntamente, com a atriz e performer vidente, Milena Flick, tornaram-se fundamentais, ao longo desta pesquisa, para abordar e compreender os “estados” de cegueira e de justiça presente na sociedade.

Dessa forma, vale ressaltar que a compreensão deste estudo constituiu-se pelo fazer; pois, desenvolver uma prática cênica com atores cegos, partindo de uma proposta de intervenção urbana, entre ruas e calçadas, onde esses sujeitos expressaram suas questões, de forma performativa e interativa com o transeunte e a cidade. A prática nasce do desejo por pensar em uma cidade sensorial e afetiva, isto é, por mais que houvesse metodologias e procedimentos técnicos, somente durante o fazer, compreenderam-se os rumos desta pesquisa.

O interesse por este trabalho é decorrente do meu itinerário – pessoal, artístico e profissional – mesmo com a breve experiência com atores com deficiência visual, compreendo que a sociedade, neste momento, precisa se ater aos impactos que vêm acontecendo com o corpo da cidade, situação pela qual nós somos os responsáveis. Por isso, no intuito de compreender a cidade, por uma perspectiva sensorial, em 2015, envolvido com todas essas questões artísticas e políticas, após criar uma trajetória universitária, me formando na Universidade Federal de Ouro Preto, em 2012, nos cursos de Direção Teatral, Interpretação e Licenciatura em Teatro, fazendo um mestrado e um doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, na Universidade Federal da Bahia, além de vivenciar a docência, em escolas regulares e em universidade, bem como desenvolver projetos de arte/educação em intuições de ensino formal e não formal; e artística, participando de inúmeras encenações, como encenador, ator e produtor, legitimei a necessidade de falar sobre algo que me gera muitas reflexões em relação ao fazer teatral, que é pensar, a partir da cena, questões referentes à cidade, tendo como “elenco” atores com pessoas com deficiência visual, que vivenciam, diariamente, os impactos de uma cidade pensada para a pessoa vidente, ou seja, para a pessoa que enxerga. Percebi que era o momento de criar uma encenação, a qual questionasse essa cidade altamente visual e distanciada do corpo.

A Tese origina-se da concepção da encenação – Cidade Cega –, e é dividida em três fases: *Prólogo*, *Encontro* e *Manifesto*; assim, a escrita segue a mesma abordagem da

encenação; no intuito de apresentar ao leitor um percurso acadêmico daquilo que foi criado pela prática, assumindo na própria escrita a Abordagem Somático-Performativa como metodologia, pois, nesta Tese, a abordagem propõe a permeabilidade entre fronteiras, diluindo as diferenças entre preparo e realização, atividade prática e reflexão acadêmica, performer e espectador, produção e encenação, performance e registro, cena e escrita, movimento e palavras (FERNANDES, 2012); portanto, os referenciais teóricos dialogam com o laboratório prático de pesquisa e com a encenação, oriundas das intervenções urbanas, realizadas na cidade. Dessa forma, ao longo da Tese, fragmentos do roteiro dramaturgico, de músicas e das falas dos atores/performers e dos inscritos/participantes a compõem, a fim de apresentar ao leitor esse contato direto com a obra cênica e a obra textual. Outro item que a compõem são as imagens que aparecem no corpo da Tese, do processo à encenação, por esse viés, na expectativa de acessibilizar o trabalho, a hashtag *#paracegover* é utilizada para descrever fotografias que surgem ao longo deste texto, de modo que uma pessoa com deficiência possa entender o conteúdo da imagem. Diante desta interlocução interartística, percebe-se uma complexificação acrescida e uma simultaneidade das linguagens estéticas, cujo resultado é a hibridização do processo de criação da Cidade Cega.

Como salientado, a encenação Cidade Cega possui como princípio a potencialização dos sentidos (tato, audição, olfato, paladar e cinestesia), como meios de percepção da cidade de Salvador. O processo de criação inicia-se na rua e resulta na experiência de atores/performers, que guiam os inscritos/participantes, através de um circuito entre as ruas e a Praça do Campo Grande, na cidade de Salvador - Bahia. As abordagens para acessar o presente trabalho se deram, por meio da encenação/performativa, na qual as pessoas suprimiam a visão, através de uma venda nos olhos e vivenciavam uma experiência sensorial, pelas ruas de Salvador. Essa ação de fechar os olhos e ser guiado por um cego nos apresenta, de forma metafórica, a nossa situação atual com o Estado, onde a cada dia nos tornamos cegos, mediante as atrocidades que vêm acontecendo com as comunidades de diferentes cidades, de modo que o direito à cidade se torne um assunto menos discutido; enquanto muitas questões que deveriam prezar o cidadão são colocadas à parte, no intuito de satisfazer o desejo de alguns. Dessa forma, o setor imobiliário se estende e as ruas são tomadas pelos carros, motos, ônibus, de modo que o pedestre se torne um sujeito coagido na esfera pública.

No intuito de contrapor/questionar esse pensamento de hierarquia, imposto pelo Estado, e investigar um processo, onde o transeunte pudesse se sentir parte da encenação,

a Cidade Cega foi gerando sua própria dramaturgia, atribuindo pesquisas sobre dramaturgia do espaço, além de uma composição de diferentes textos, de autores e das histórias de vidas dos cegos que vivenciam a cidade. Por esses entremeios, o roteiro dramático para a Cidade Cega foi se estruturando, trazendo as questões políticas e sociais para se juntarem ao contexto, ao mesmo tempo, que dialogavam com literaturas, que tratavam da temática da cegueira e da sensorialidade, que serviram como inspiração, obras como, *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago; *Os cegos*, de Michel de Ghelderode, *Os Cegos*, de Maurice Maeterlinck; e, as poesias *CorpoCidade e Cegos* de Sonia Rangel. Por esse viés, a dramaturgia da Cidade Cega é uma espécie de enclive entre a encenação, a cidade e a vida dos atores/performers, cujo contexto é oriundo do próprio acontecimento gerado com o corpo dos participantes, tanto dos atores/performers quanto dos inscritos/participantes, tendo a cidade como o cenário eleito para a encenação.

Cidade Cega trata de um assunto que envolve inúmeras pessoas cegas ou que possuem baixa visão, além dos transeuntes e suas relações com a urbe. Percebe-se que o indivíduo cego ou com baixa visão é constantemente provocado a viver, em uma cidade altamente midiática, lúdica, pautada e planejada com um conjunto de códigos e informações elaboradas para aqueles que enxergam. O interesse da encenação foi justamente possibilitar ao público uma experiência sensorial, a cegueira, ou melhor, a supressão da visão, como um elemento importante para configurar o ambiente e experimentar a pluralidade de signos e significados, que são despercebidos, devido às inúmeras informações que existem no cotidiano da cidade. A encenação somático-performativa é oriunda de diferentes inspirações, não possuindo uma proposta rigidamente marcada, mas, um roteiro propenso a gerar novas experiências durante a realização, que busca enfatizar esses signos presentes na urbe, através de experiências sensoriais que se tornam dramáticas ao longo da experiência.

Ao inspirar em autores como, José Saramago, Michel de Ghelderode, Maurice Maeterlinck e Sonia Rangel, sobretudo, na vida e nas histórias daqueles que participaram da Cidade Cega, Cláudio Marquês, Cristina Gonçalves, Gilson Coelho, Rutiara Santos, Valmira Noia e Milena Flick, percebe-se que a questão da cegueira torna-se o elo direto com o universo da Cidade Cega, pois, a meu ver, os personagens desses autores são a própria cegueira em diferentes graus. Por isso, metodologicamente, o presente texto assume uma proposta somático-performativa, trazendo para as páginas elementos que correspondem a própria encenação, a fim de que o leitor possa sentir as provocações da encenação, uma vez que todas as fases da pesquisa estão conectadas com/no todo,

integrando dinamicamente ator/performer, tema e contexto. Dessa forma, fotos, mapas e desenhos referentes a encenação compreendem o corpo desta tese, bem como poesias e textos, gerando uma intertextualidade com a encenação somático-performativa.

Ao debruçar sobre os textos desses autores, percebe-se o quanto a “solidão” predomina no discurso e nas metáforas construídas por seus personagens cegos. Sensação esta, explorada junto aos inscritos/participantes, quando estes colocam as vendas, sentindo a necessidade de possuir alguém por perto que possa auxiliá-los. No romance de Saramago e nas peças de Maeterlinck e Ghelderode proporcionam ao leitor o recurso para compreender a “cegueira”, através dos silêncios, das pausas, da ausência do movimento, das descrições, das dificuldades, dos medos, das solidões e do próprio sujeito, que vivencia essa experiência do se sentir só; quando um dos sentidos, fisiologicamente não responde dentro da sua funcionalidade, de modo que os demais passam a assumir uma característica importante nesse estado do viver. Os autores transportam o leitor para outro lugar, que poderia ser do sonho, do lúdico ou da loucura; esses dados nos são apresentados, através das descrições dos cegos, que fazem da audição a responsável por construir um imaginário do real. Assim, os personagens aguçam uma percepção auditiva, através dos sons, sendo estes das palavras, tal como dos elementos da natureza, mas, a todo instante, proporcionam a construção de um imaginário a partir da descrição desses sujeitos. Os inúmeros elementos presentes na natureza e no espaço urbano tornam pistas para compreender a dramaturgia oriunda de sons presentes no próprio espaço, possibilitando que o leitor/espectador compreenda o onde, a temperatura, as sensações através das descrições relatadas pelos personagens. Esses elementos simbólicos caracterizam o próprio ambiente onde se encontram os personagens. Ao aproximar a Cidade Cega dessas literaturas, percebe-se que o roteiro dramático cria efeitos ao nível da percepção do espectador, cujas ações performativas desenvolvidas pelos atores/performers geram uma série de sensações no espectador, fazendo com que a experiência de vender os olhos perpassa por essa inquietação de solidão, de modo que o inscrito/participante sinta a necessidade de ter o outro como elemento de confiança.

Porque na hora que a gente [Lívia e o amigo dela] colocou à venda, ficou uma sensação assim... [...] eu colocava a mão em cima da Ruth e ele em mim. E aí, em algum momento, eu me mexi, ele disse: “não, não se mexe não, que eu me sinto perdido”. E ele me disse que [a pessoa que estava atrás dele] também se tirava a mão ele pedia para colocar, que ele se sentia perdido, sem a visão. Eu, como estava colada com ela, ficava mais fácil. Ela estava guiando ali, mas também, em algum

momento, que acho que foi em volta da árvore, que ela não estava, eu dei uma travada. Então, assim, parece que realmente você precisa de pessoas, ainda que elas não estejam vendo (Lívia Sampaio, entrevista documentário, 2015).

Por isso, a noção de imaginário da Cidade Cega remete a um conjunto flexível de componentes instaurados pela experiência dos atores/performers com a cidade e com os inscritos/participantes. De acordo com Jean-Jacques Wunenburger (2007, p. 7), “fantasia, lembrança, devaneio, sonho, crença não-verificável, mito, romance, ficção são várias expressões do imaginário de um homem ou de uma cultura”. Dessa forma, o imaginário de um sujeito é construído, a partir de um conjunto de produções mentais, de imagens visuais (quadro, desejo, fotografia, paisagens) e linguísticas (metáfora, símbolo, relato). A cegueira, presente nos textos, ressignifica a noção de imaginário, pois a construção das imagens é realizada, não apenas por aquilo que se vê, mas, a partir do que os outros sentidos também podem criar de repertório sensorial, fazendo com que a incerteza dos personagens e a cegueira tornem uma metáfora da incapacidade humana de compreender a própria existência, bem como de salientar a exacerbação do visual na contemporaneidade.

As imagens para os cegos, na literatura, criam metáforas reveladoras da solidão, instalada conjuntamente com os medos, os terrores, os afobamentos, a imobilidade, possibilitando o nascimento de um real que depende do outro. Quando há dependência, há também o conflito, aqueles que querem depender do outro para serem seus olhos; e aqueles que buscam ser autônomos diante da sua própria percepção com o mundo.

É nesse lugar de criação que a presente Tese se instaura, na perspectiva de gerar sensações que fogem do cotidiano dos viventes, em seu transitar diário pelas ruas, de modo que possam ampliar sua abrangência sensorial em meio ao caos urbano. Dessa maneira, a encenação propôs aos inscritos/participantes a supressão da visão, para que pudessem sentir a cidade e perceber outros elementos que estavam ali; embora, não os identifiquem, em função da rotina corrida ou por nunca terem prestado atenção nesses outros signos, que sempre estiveram presentes na cidade. Portanto, a proposta tinha o intuito de levar o público a vivenciar uma imersão, a qual os envolviam diretamente nessa concepção de criação desse imaginário/sensorial da urbe, através da vivência e intensificação dos outros sentidos.

Para melhor compreender esse emaranhado de metáforas e obscuridades, que se encontram nos textos acima mencionados, os quais serviram de inspiração para o

roteiro/dramatúrgico da Cidade Cega; resumidamente, buscarei apresentar o como essas obras foram contagiosas para a encenação e, a partir delas, identificar seus encontros e desencontros em relação à cegueira, que identifico como a principal agente da Cidade Cega.

A obra *Les Aveugles*, traduzida como *Os cegos*, escrita por Maurice Maeterlinck, em 1890, marca sua fase inicial como dramaturgo e como um dos autores mais representativos do Simbolismo.

O movimento do Simbolismo iniciou-se, na Europa, com origem na França, no final do século XIX, tendo como referência o poeta Stéphane Mallarmé e, também, o poeta Gérard de Nerval, cuja perspectiva era contrapor os moldes do Naturalismo e Realismo. Dessa forma, escritores e poetas tinham a possibilidade de inventar uma linguagem especial, que permitisse exprimir a personalidade e as percepções envoltas no texto. Uma linguagem tecida de uma sucessão de palavras, de imagens e de metáforas, que sugerem diversas possibilidades ao leitor. De acordo com Matteo Bonfitto (2002, p. 82), um aspecto relevante, que está ligado ao movimento simbolista, é a *sinestesia*: “Para o Simbolismo, que buscava a fusão entre a percepção sensorial e elementos espirituais, a sinestesia era um meio de concretização desses valores”. Assim, o teatro simbolista, na junção desses elementos sensoriais, pretendia penetrar na intimidade da alma, no centro da essência humana e/ou da realidade social. Dessa maneira, buscou, através de instrumentos textuais, materializar o onírico na representação.

Características como essas, que estão presentes na escrita de Maeterlinck, movido pela criação de metáforas e de um imaginário presente nas palavras, cria em suas peças uma arte delicada e decadentista. Apresenta personagens solitários e imóveis. A figura do homem é apresentada em sua impotência existencial, indefesa e surpreendida pelo destino. Possui uma projeção gráfica da paisagem interior sobre a realidade exterior do mundo dos objetos, como dos personagens. E, de certa forma, nenhum desses elementos possuem um caráter autônomo, mas representaria os vários tons e percepções do estado de espírito do autor. Além disso, a morte é uma condutora na narrativa, como ocorre na peça *Os cegos*.

A peça, por sua vez, narra a situação de doze cegos – entre eles, idosos, jovens e um bebê – que aguardam o retorno do seu guia. A fala dos personagens é desenvolvida em formato de coro, tornando-se imperceptível diferenciá-las; há, também, uma divisão entre mulheres e homens, separados por um tronco de árvore, onde estão todos sentados e imóveis. As falas giram em torno do não retorno do guia, que saiu para buscar alimento.

Dessa forma, os cegos buscam identificar um possível lugar, onde poderiam estar, visto que o guia havia dado algumas informações sobre estarem “próximos” a um farol; já outros indícios são oriundos das próprias sonoridades, presentes na locação em que estão, como o barulho do mar, das folhas, dos pássaros e do vento. Durante toda a peça, percebe-se a utilização de diferentes recursos para criar uma atmosfera de solidão e agonia, uma vez que os cegos se percebem presos na ilha; pois, o farol, outro símbolo importante, que poderia remeter à luz, algo que possa orientar e guiar; no entanto, o farol não tem esse efeito com os cegos. As falas das personagens são interrompidas, frequentemente, devido aos fatores externos e sons da floresta. “Escutem! Escutem! O que é isso acima de nós? Vocês ouvem?”. Tais rupturas geram diversas pausas e silêncios. As narrações de tempo, lugar, sons e ações são discutidas pelos próprios cegos.

Maeterlinck explora os demais sentidos dos cegos para compreender os porquês do não retorno do guia; a demora; se iriam ficar ali para sempre; se deveriam sair andando; o medo do silêncio; a necessidade da fala como uma forma de preencher a solidão da noite; e os barulhos, que os aterrorizavam.

Os dozes cegos fazem perguntas angustiantes sobre seu destino e vão se conscientizando aos poucos de sua situação: a ela se restringe à conversação, cujo ritmo é determinado pela alternância de perguntas e respostas:

Primeiro cego de nascença: Mas ele não chegou ainda?

Segundo cego de nascença: Eu não ouço nada.

Mais adiantes:

Terceiro cego de nascença: Talvez esteja na hora de voltar ao hospício.

Primeiro cego de nascença: Se soubéssemos ao menos onde estamos.

Segundo cego de nascença: Começou a esfriar desde que ele se foi (MAETERLINCK, 1960).

A peça finaliza, a partir da chegada de um cachorro, momento em que os cegos descobrem que entre eles existe um morto. O cego que tocou no rosto do morto começa a perguntar sobre cada um dos cegos, na expectativa de saber se poderia ser um deles; no entanto, descobre que é o próprio guia. Em seguida, surge alguém, na floresta, que começa a se aproximar, mas os cegos ficam sem saber quem poderia ser, uma vez que esse ser permanece em silêncio. Apenas o choro do bebê, entoadado desesperadamente, representa o fim dessa metáfora de solidão traçada pela morte do guia.

Já a peça *Les Aveugles*, traduzida como *Os cegos*, escrita por Michel de Ghelderode, em 1933, é inspirada na pintura *A parábola dos Cegos* – 1568, de Pieter Bruegel, na qual cegos estão de mãos dadas, numa fila, tateando, com bengalas, o

caminho a percorrer. A pintura faz alusão ao Evangelho de Mateus, 15:14: “Deixai-os. São cegos e guias de cegos. Ora, se um cego conduz o outro, tombarão ambos na mesma vala”. Ghelderode busca a inspiração na obra de Bruegel para tratar dos personagens De Witte, De Strop, Den Os, numa situação de encorajamento, em que os três cegos irão se guiar, em uma longa jornada, de Bruxelas a Roma, em busca da cura da cegueira.

O autor apresenta uma reflexão, a partir da cegueira e da espiritualidade, em que suscita questões acerca do Estado, da religião, dos conflitos e dos direitos humanos. Durante a caminhada, de acordo com a rubrica, os peregrinos que vão para a cidade santa “avançam tateando com um bastão e segurando um no outro pela ponta do casaco”. Estão sempre em movimento, entoam cânticos, gritos, conversas, as quais vão narrando, os lugares por onde estão passando – ou acreditam que estejam passando. Exaustos pela longa caminhada, imaginam-se próximos a Roma, pois escutam músicas,

Den Os - Agora sim! Sinos numa torre! Os sinos de Roma!”, em seguida, De Witte - Você está doido! É um carrilhão! E toca uma música que eu conheço, uma canção que em nossa terra se canta nos mercados.” Lamprido – um indivíduo só com um olho – que vive em cima de uma árvore, diz aos cegos que eles continuam em Brabante, região de Flandres, onde há semanas os vê passar e repassar de um lado para o outro da estrada, e os sinos que estavam a tocar são os de Bruxelas. O caolho oferece para orientá-los, mas os cegos recusam acreditar nele e retomam o caminho, acreditando que estão mais próximos de Roma, mas acabam por morrer em um poço de lama, vítimas da sua própria cegueira. “Vozes dos cegos - Socorro! Não me empurrem! Não me puxem! Lamprido? Socorro! É a água! Misericórdia! Estou afundando... eu me afogo! Jesus! Salvai-me! (Gritos ainda e as vozes se extinguem).¹

Por outro lado, em *Ensaio sobre a Cegueira*, romance do autor José Saramago, publicado em 1995, narra a história de uma epidemia de cegueira, iniciada quando um homem, dentro de um carro, percebe que o sinal se abre [está verde] para os automóveis, mas o carro continua parado, momento em que o motorista começa a gritar que, de repente, havia deixado de enxergar. Em seguida, essa cegueira se alastra, em maiores proporções, atingindo toda uma cidade; no entanto, dentre uma maioria infectada por uma “cegueira branca”, a mulher de um médico torna-se a única vidente.

Essa peste que cega torna-se a responsável por evidenciar a raiva, o medo, a miséria, um estágio grandioso de desumanização entre as pessoas; além de discutir inúmeros problemas sociais que contaminam uma sociedade. Dessa forma, Saramago, ao

¹ GHELDERODE, Michel. *Os cegos*. <<http://lionel-fischer.blogspot.com.br/2012/02/os-cegos-de-michel-de-ghelderode.html>> Acessado em 02 de dezembro de 2017.

cegar os personagens, possibilita-lhes enxergar o mundo de outra maneira, metaforicamente, tirando-os da escuridão e transpondo-os para uma “cegueira branca”.

O romance discute a condição humana desses sujeitos, em meio à contemporaneidade, pois, a partir do momento em que todos se tornam cegos, os personagens são obrigados a repensar seus conceitos de vida para sobreviver em uma sociedade sem limites; em uma sociedade cuja invasão vai além dos desejos do outro.

O pequeno trecho abaixo salienta, de forma precisa, a amplitude da cegueira que Saramago visa discutir, em que os personagens se tornam presos a hábitos que não eram os seus, aparentemente, e que vêm à tona com a vida, sem o auxílio da visão. Assim, o real torna-se ficção mediante os acontecimentos, pois aquilo que, de certo modo, era incomum passa a ser o cotidiano desses sujeitos. Viver a miséria da contemporaneidade. O próprio romance discute o que seria essa cegueira, esse buraco, essa zona desconhecida.

Chegara mesmo ao ponto de pensar que a escuridão em que os cegos viviam não era, afinal, senão a simples ausência da luz, que o que chamamos cegueira era algo que se limitava a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro (SARAMAGO, 1995, p. 5).

No entanto, Saramago cria outra definição para a cegueira, pois parte de uma brancura que se alastra, devora e repercute nas cores, nos seres e nas coisas materiais ou mentais. É nesse limiar de ir para além da fronteira que Saramago traz a presente discussão, de buscar compreender os “limites” da vida humana na contemporaneidade. O que se percebe, pois, é uma vida calcada nas imagens e, nesse impacto visual, tornando a visão uma imposição das mídias, empresas, arquiteturas, que estimulam o consumo diário de inúmeras informações.

Em função da aglomeração de imagens e estruturas arquitetônicas que existem no entorno as pessoas, presentes em toda a cidade, percebo uma metáfora que rodeia o cotidiano do ser humano, a cegueira na cidade. Cegueira, por não identificar a exacerbação de informativos que existem e não tornar possível a consumação desses devido à quantidade de elementos que constroem a cidade. Nesse sentido, os textos mencionados possuem um elemento de ligação primordial, a cegueira. Identifico-a como a principal “personagem”, visto que a análise da trama dramática acontece em função da cegueira dos personagens. Ou seja, a causa é o ímpeto para o desenvolvimento da narrativa. Em função disso, as falas dos personagens e o próprio desenvolvimento da ação acontecem em torno do eixo principal, que é o fato de estarem cegos.

Enquanto, na peça de Maeterlinck, os doze cegos ficam estáticos, aguardando o retorno do guia, todos os acontecimentos e movimentos são narrados pelos cegos, o que proporciona, sobretudo, o acompanhamento descritivo das ações dos personagens, sendo que eles estão o tempo todo sentados, em um tronco de árvore, aguardando a chegada daquele que “vê”. Por outro lado, em Ghelderode, os três cegos estão sempre a caminhar, a movimentar-se, possivelmente, por acreditarem que se alcançarem o templo cristão, por seus próprios méritos, serão merecedores da graça de um milagre. Contrariamente à peça de Maeterlinck, Ghelderode proporciona uma autonomia à cegueira, mas que, na realidade, apresenta um estágio aprisionado e perdido de um mundo, que não foi preparado para os cegos. A fala de Lamprido evidencia justamente isso, a vantagem de possuir a visão, mesmo que seja por um único olho. “É preciso acreditar em mim, porque, sendo caolho, tenho a vantagem de ver com um olho; mas um só olho basta. Há muitos cegos no país dos fossos, onde sou rei, eu, caolho clarividente”.

Já em Saramago, o personagem da mulher do médico torna-se o elo entre as duas peças, pois ela é guia (como não foi afetada pela cegueira, a mulher do médico se finge de cega para acompanhar o marido), mas também cega. Inicialmente, a mulher do cego desmistifica e revela a realidade, para alguns cegos, apresentando suas reais situações e calamidades de onde se encontram, informando detalhes preciosos sobre a estrutura do lugar. No entanto, a conselho do marido, a mulher também se faz de cega para as demais pessoas, a fim de que a visão dessa mulher não seja coibida aos desejos dos demais sujeitos que se encontram ali.

Sem dúvida, em *Ensaio sobre a Cegueira*, a visão torna-se luz dentro dessa caverna branca. A atmosfera confusa e conflituosa, instaurada por Saramago, torna-se predominante na narrativa. O silêncio é sinônimo de medo, em suas diferentes esferas, medo da morte, medo da fome, medo da solidão. Assim, a personagem da mulher do médico, mesmo se fazendo de cega, é um Lamprido em meio a esse caos. Dessa forma, essas literaturas, mesmo trazendo algo em comum, como a cegueira, ampliam em si um discurso múltiplo sobre como se desenvolve essa variação em cada texto.

A própria cegueira reúne vários signos, como o tempo, o lugar, o diálogo e os discursos, nos apresentando inúmeras maneiras de construir uma ação, sem separar da relação. Por isso, a cegueira, principalmente, no texto de Maeterlinck, agrega uma série de características simbólicas, em que a ação da personagem acontece, através da própria palavra, que, em vez de se tornar exaustiva, torna-se a mediadora entre o real e o imaginário desses sujeitos, que estão estáticos. Para Peter Szondi (2001, p. 70), em uma

perspectiva dramaturgica, a peça de Maeterlinck significa a substituição da categoria de ação pela situação. Nesse viés, a peça possui elementos e símbolos, cuja imagem textual é fruto das experiências sensoriais descritas pelos personagens. São os outros sentidos, como a audição, por exemplo, que se tornam os responsáveis por esclarecer os acontecimentos ali ocorridos; como o voo raso de um pássaro; o barulho do vento sobre as folhas; o som do mar; os gemidos da maluca cega; enfim, é uma verticalidade de fatores que, quando se confronta com o real do acontecimento, que é a espera, transforma o espaço físico em um verdadeiro pesadelo, em uma solidão sem fim, em que a palavra é a única imagem de salvação entre eles.

Em vista disso, a proposta da encenação Cidade Cega estrutura-se justamente em “provocar” uma dinâmica sensorial e inclusiva através da cena, a fim de realizar uma intervenção urbana, na rua, por um viés somático e fenomenológico, cujo objetivo é estimular a experimentação dos outros sentidos – audição, paladar, olfato e tato – no espaço urbano. Mesmo que, durante a vivência, um dos sentidos pode ser mais aguçado que outros, o interesse é possibilitar essa experimentação para além da visão. Assim, a partir dos textos mencionados, Cidade Cega inspirou-se nas obras supracitadas, buscando experimentar, na prática com os atores, uma vivência na cidade. Ao apresentar esses textos aos artistas participantes, percebi o quanto a realidade desses personagens se aproximavam do contexto real, a cegueira se tornou o ponto principal para essa discussão.

Cidade Cega, nas palavras de Edna, é “valorização da vida, que é a valorização do lugar onde nós estamos, e a gente transporta isso pra cidade, ou seja, a cidade está jogada, nós também estamos” (Edna Maria Leal da Silva, 2015). Compreender a cidade pela via do sensível, é possibilitar a chance de viver pelo viés da liberdade e da alteridade; é poder sentir a possibilidade de andar e praticar a cidade de uma forma autônoma, valorizando tanto a vida como o outro. A encenação cria uma dramaturgia do espaço, envolvendo no próprio roteiro o discurso dos diferentes participantes e sensações por eles experimentados. Para Ana Pais (2016, p. 67), a dramaturgia do espaço é, simultaneamente, uma dramaturgia do espectador, já que questiona e promove relações diferentes entre ambos a cada encenação. Tanto nos textos referenciados quanto na Cidade Cega, a proposta dramaturgica origina-se do espaço em que estão, é uma intervenção urbana gerada pelo o não ver. Portanto, a encenação somático-performativa Cidade Cega assume a categoria do espaço como dramaturgia, dilatando-se em “campos conceituais e físicos, [onde o corpo do espectador, do ator/performer, do transeunte e da cidade] é colocado perante propostas estéticas que alteram a postura da sua percepção”

(PAIS, 2016, p. 67). Cidade Cega privilegia o espaço da cidade como material dramático, debruçando-se sobre as especificidades e as memórias de cada local onde a encenação se realiza.

Percebe-se que a cidade de Salvador, especificamente, a Praça do Campo Grande, ao ser investigada como espaço para essa experiência artística, revelou inúmeros signos que, quando investigados pelos atores/performers, ganharam uma nova perspectiva com o lugar. Ao assumirem essa investigação dramática, seus corpos dialogam tanto com a cidade, que é pública e aberta para essas intervenções; mas, ao mesmo tempo, privada, tendo que solicitar ao Estado permissão para desenvolver algumas práticas.

Portanto, Salvador é uma cidade cultural, com informações infinitas e paisagens naturais diversas. Entretanto, tanto a cidade de Salvador, como a maioria das cidades, é planejada para aqueles que enxergam, de certo modo, estruturada para os videntes. Os mecanismos, que são comuns a todos, na grande parte das cidades, são criados para um determinado público, como o sinal de trânsito, apenas visual, e não sonoro; as calçadas, em sua maioria, não são adaptadas, com sinalização para bengalas; os informativos de construção de obras e propagandas são placas sinalizadas com imagens, o que dificulta a informação para os cegos; nas praças, as esculturas são esquecidas e pouco observadas pelos transeuntes; as árvores nem sempre são observadas; as fontes com águas e a sensação de ser molhado, quando se está próximo a elas; dentre tantos outros fatores, que existem na cidade, que não são vivenciadas, de uma maneira geral nem somática e nem fenomenológica pelo transeunte.

Enfim, é uma série de questões poéticas que emanam sobre a cidade e o transeunte, de tal maneira que, durante o texto, em algumas situações, tais questões são retomadas, a fim de enfatizar a importância de pensar sobre elas: Quem tem direito à cidade? Como viver a cidade? A cidade é pensada para aquele que vê? Mas quanto realmente vemos? Essa é a questão atual: Quem é o cego? A pessoa com deficiência visual ou nós que muitas vezes enxergamos? Quando andamos pela rua, enxergamos as casas, as informações e as pessoas? Quem realmente vê? As pessoas não vivenciam a pluralidade de coisas que existem sobre esse CorpoCidade, que é tão coletivo e múltiplo. É nesse espaço de construção de um imaginário, a partir de uma experiência sensorial, na urbe que se insere o processo de criação desta Tese, cujo interesse está em estimular o transeunte a participar de uma experiência multissensorial, fazendo com que caminhe, entre ruas e praças, de modo que o percurso seja realizado com os olhos vendados.

Assim, em busca de apresentar essa proposta de repensar e provocar a cidade, por uma perspectiva sensorial, frente à cena e às questões sociais, políticas e artísticas sobre o tema da cegueira, apresento uma breve síntese do que o leitor encontrará nas partes referentes a esta Tese de Doutorado.

Na Parte 1, [*Prólogo*] *Introdução aos devaneios da pesquisa, Flâneur Cego*, busca-se resumir os estímulos concretos que concernem aos interesses desta pesquisa, trazendo, a princípio, dados referentes às pessoas com deficiência visual e a implicação das leis sobre esses sujeitos na cidade. Torna-se de fundamental importância compreender a cidade, na qual o sujeito/transeunte habita; assim, o termo *Flâneur Cego* é cunhado, como uma ramificação do *flâneur*; o intuito está na compreensão em que os termos se estabelecem, pois, a principal diferença está na supressão da visão, tornando-se o meio para intervir na cidade, por uma via poética, de modo a percebê-la, por outros ângulos, pela via sensorial. No [*Prólogo*], propõe-se friccionar o Estado em relação ao entendimento sobre cidade; já que a construção da cidade moderna e urbanística se deu, ao longo dos últimos anos, pela ótica de engenheiros, urbanistas e arquitetos, que a transformam em um lugar ágil e de grandes vias, para ser ocupadas pelos automóveis; para excluir em vez de incluir as pessoas; para apartar a periferia do centro. Assim, a importância do direito à cidade é apontada, na expectativa de friccionar as estruturas que envolvem a cidade.

Na Parte 2, [*Encontro*] *Cidade Cega, uma experiência pelos caminhos do Flâneur Cego*, o texto parte da contextualização do que venha a ser encenação somático-performativa Cidade Cega, descrevendo a partir do laboratório prático da Cidade Cega à encenação, os princípios somáticos-performativos que mais se acentuaram durante este processo. Desse modo, durante a escrita, o texto origina-se, explicando sobre a experiência da encenação somático-performativa a partir da oficina/intervenção, responsável por delinear muitos dos experimentos realizados, junto aos atores/performers; e, em seguida, por meio de duas perspectivas, a do *Ponto 1* e a do *Ponto 2*, uma vez que, durante a encenação, de forma simultânea, os atores/performers cegos se locomoveram de um ponto com os inscritos/participantes; enquanto a Cidade inicia-se de outro ponto, sozinha, caminhando ao encontro dos demais envolvidos; por esse viés, nessa parte, uma descrição é realizada sobre: as intervenções dos atores/performers, juntamente com uma explicação sobre os procedimentos utilizados, desde os termos aos processos destinados a cada fase da Cidade Cega; as narrativas dos atores/performers, assumidas pela prática do *Flâneur Cego*, como abordagem

investigativa; por fim, revela-se através da prática do corpo, questões atuais referentes à cidade, no intuito de apresentar aquilo que não se enxerga, mesmo tendo os olhos e podendo enxergar.

Na Parte 3, [*Manifesto*] *CorpoCidade, o Corpo na Cidade*, a Tese ganha seu teor político e mais poético, trazendo ao texto uma perspectiva do/pelo corpo; sabe-se que, na prática, esses sujeitos são invisíveis à sociedade; afirmando que o direito à vida e os direitos iguais não são para todos. Assim, o *Manifesto* traz esses questionamentos, interagindo diretamente com o inscrito/participante. Por isso, nessa parte, o *Flâneur Cego* assume a importância de pensar o direito à cidade, a partir dos transeuntes, que consomem e vivenciam a cidade, por diferentes formas e formatos de urbanização; percebendo que o fenômeno urbano reflete sua enormidade, tanto pela perspectiva prática do desenvolvimento, quanto pelas teorias vigentes entre os teóricos em atividade, desde o período da modernização. Por fim, dois outros pontos são analisados, uma oriunda de uma experiência em Paris – França, onde a encenação foi realizada, em novembro de 2017; e, para finalizar, a importância do inscrito/participante na encenação.

Nas considerações finais, compartilho os principais pontos da pesquisa, pautando-me no laboratório prático da Cidade Cega e suas reverberações no tocante desta pesquisa. Nas referências bibliográficas, os autores e obras que constituíram a base para a realização desta pesquisa são apresentados aos leitores, registrando, nesse item apenas os títulos citados, direta ou indiretamente, ou mencionados no texto deste trabalho. Nos apêndices são inseridos o *roteiro/dramatúrgico; a descrição do documentário Excursão por uma Cidade Cega; e os depoimentos dos inscritos/participantes*.

Por esse viés, este trabalho, nos aspectos relacionados à cidade, destina-se às reflexões, através de uma perspectiva artística, mas também, política. Dessa forma, a Tese busca enfatizar essas lacunas, essas fissuras, que estão presentes no pensamento urbano e do corpo. Torna-se necessário falar sobre essa cegueira, que está tão presente na cidade. Cidade Cega é o ponto de partida para suscitar essas questões do direito à cidade, a partir de um imaginário vivenciado por meio da cena. Busca-se, sobretudo, compreender a cidade como extensão do próprio corpo, fazendo da cidade um lugar de ocupação, um CorpoCidade, que revela o corpo coletivo. Nas palavras de Sonia Rangel, “A casa aqui se estende além do corpo do sujeito, é a cidade, e uma espécie de amor novo, mais amplo. É o corpo do labor, da obra, que lentamente se constrói. Funde-se, à cidade, a cidadã, como devaneio do diálogo” (RANGEL, 2005, p. 20). Cidade Cega é uma experiência do sensível, cuja ação do público é para além de ver a encenação, mas senti-la. Assim,

espera-se que este texto possa, também, ser sentido, experienciado e vivenciado pelos leitores.

[Prólogo]

Introdução aos devaneios da pesquisa, *Flâneur Cego*.

*La poésie c'est comme une ville.
A poesia é como uma cidade.*

*On s'y promène à travers les mots comme à travers les rues,
Nós caminhamos através das palavras como passamos pelas ruas,*

*il y a des images plein les vitrines, on rencontre des gens, des autos,
há imagens pelas vitrines, nós encontramos pessoas, carros.*

*des arbres, parfois des animaux.
árvores, às vezes os animais.*

*Une ville, c'est comme la poésie.
Uma cidade é como a poesia.*

Jacques Charpentreau

Ao longo de alguns anos, durante o mestrado, um ponto especial nos estudos teatrais se tornou minha válvula de pesquisa, a função do *encenador/produtor* (FERREIRA DA SILVA, 2014), pois, a meu ver, a reunião das duas funções contribui para um aspecto contemporâneo presente na prática do fazer de muitos artistas e pesquisadores. Pensar nas diferentes funções que são responsáveis a um sujeito, na produção teatral, identifica-se que o processo de criação de uma encenação é movido de várias etapas, ao longo da sua produção, desde a organizar todas as fases necessárias de pré/pro/pós-produção, que envolvem a dinâmica de financiamento à veiculação de uma montagem estão concatenadas uma à outra. Bem como, os princípios das ideias da encenação que são as fontes de estímulos para o encenador, juntamente, com o trabalho entre os demais envolvidos na criação.

Dessa forma, as duas funções: *encenador e produtor*, quando somadas, aumentam a chance dos artistas transitarem entre os diferentes espaços que ocupam a produção teatral, principalmente, por conhecerem e saberem o que almejam como resultado do processo de criação (FERREIRA DA SILVA, 2014, p. 125). O ato de criar e produzir uma encenação é, necessariamente, a fase responsável por gerar condições concretas de viabilizar uma ideia, através da prática, ou seja, transformar o projeto em realidade. Nesse ponto, faz-se necessária a participação desse sujeito, que compõe a produção teatral. A importância em considerar a união desses termos está no próprio processo evolutivo em que a produção se encontra, que requer mais do que uma definição, mas um sujeito inteirado com o meio de criação e também com o contexto o qual está inserido.

Por isso, neste trabalho, a perspectiva do fazer artístico caminha na contramão da perspectiva mercadológica, pois outros horizontes se despertam, como perceber que a cena teatral, a performance, as intervenções urbanas, ao longo dos últimos anos, vem se reinventando, a partir de seus criadores, que buscam apresentar um diálogo que se aproxima da cultura dos dias atuais, seja pelos temas contemporâneos discutidos pela sociedade, pela tecnologia, pela literatura, pelo contexto de vida, pelos fatos políticos. Mas, o importante, é apresentar uma relação com o espectador. E, ao pensar nesse, hoje, percebemos que o mesmo é tão plural, quanto a cena. A heterogeneidade do espectador faz com que o artista seja provocado ao ponto de estimular outras maneiras de se pensar e fazer arte. Muitas vezes, essas outras maneiras de se fazer arte não corresponde as expectativas mercadológicas, pois o propósito do artista, em alguns casos, está em friccionar as estruturas, gerando reverberações e reflexões a partir da obra experimentada e vivenciada.

São por essas razões que algumas experiências se tornaram responsáveis por alterar o rumo da caminhada dos estudos ao doutorado. Enquanto encenador, via-me em determinadas situações como um pedagogo da cena, no intuito de querer compreender/entender as abordagens suscitadas pelo processo; mas, ao mesmo tempo, por querer incluir ideias, desejos e histórias que envolvessem as pessoas que possuem suas diferenças, seja no corpo, na cultura, no gênero, mas perceber que, através da diferença a encenação poderia ser plural.

Enquanto produtor, o pensamento sempre voltado para reais condições, buscando compreender aquilo que certamente seria possível realizar, mediante a planilha financeira, as condições espaciais, dentre as outras demandas da produção. Por isso, pensar a soma do *encenador/produtor*, no contexto atual do Brasil, tornou-se uma forma de qualificar um fato que é presente na prática de muitos artistas, os quais estão propondo editais, captando recursos para suas montagens.

Apesar da importância de ser encenador e ser produtor, no contexto atual, principalmente, quando ambas as funções se somam, é compreensível que em algumas circunstâncias exista um atrito entre a ideia da encenação e o da produção. Felizmente, no processo criativo, torna-se importante essa fricção entre as funções, pois muitas vezes, as ideias do artista são sucumbidas, no intuito de gerar uma conexão e aceitação no/para o mercado. Entretanto, nesta pesquisa, percebe-se que, a proposta caminha justamente na contramão da ideologia mercadológica, já que a via desta pesquisa possibilita o artista com deficiência ou pessoas que trabalham com a presente temática a se tornarem proponentes, trazendo para a arte o contexto e a realidade do sujeito, possibilitando a potencialização da ideia de um mercado que foge da lógica tradicionalista, ampliando o discurso, bem como incluindo projetos, cuja diversidade torna-se o mote principal.

Apesar de compreender a importância dessa função, saber que se faz presente nos inúmeros trabalhos realizados por vários encenadores, diretores teatrais, coreógrafos, dentre outros; no ano de 2013, através da realização do projeto *Tecendo a nossa história*, me encontrei praticando outras funções artísticas que, somadas ao encenador/produtor, mas também ao pedagogo, ao performer, trariam questões que certamente contribuiriam para a prática dos estudos teatrais.

Tecendo a nossa história foi um projeto aprovado pela Fundação Nacional de Arte – Funarte, no edital *Interações Estéticas* de 2012, cujo objetivo era criar, por meio de uma experiência cênica, um diálogo entre tecnologia e memória, a partir de dois âmbitos, o urbano e o rural. Como resultado final, a proposta pautava na criação de um

documentário audiovisual, que apresentaria uma perspectiva da cidade, a partir de máquinas fotográficas, celulares e filmadora, com histórias, filmagens e captações realizadas pelos moradores locais.

Como encenador/produtor, no desenvolver do projeto, me encontrei executando as seguintes funções: escrever, produzir, realizar o projeto artisticamente e ainda mediar para que todos os ideais solicitados do trabalho fossem cumpridos. Assim, uma das exigências para a execução do projeto da Funarte seria uma parceria com um Ponto de Cultura, que compreende um centro cultural responsável para a realização de projetos artísticos em diferentes cidades brasileiras. Sendo assim, foi contactado o *Ponto de Cultura Meninos da Porteira*, com sede na cidade de Itapetininga – São Paulo, para a criação desse vínculo. A característica principal do Ponto de Cultura estava pautada no desenvolvimento de atividades artísticas, educacionais e sociais oferecidas para a comunidade. Tais características possibilitavam, não só a interação com a comunidade, mas com os artistas e profissionais que atuavam, naquele espaço, na cidade e na região. Durante o primeiro encontro, para conhecer os profissionais responsáveis pelo Ponto de Cultura, em uma reunião, na sede do Ponto, me deparei com um espaço bem diferenciado: uma casa.

Era uma casa com jardim e muitas árvores. No espaço externo da casa, havia uma grande mesa e, ao lado, um forno. Era perceptível que havia atividades realizadas com argila, pois, nos arredores do local, existiam materiais de argila e algumas obras produzidas; além de outros materiais pedagógicos de reabilitação espalhados pelo espaço. Ao entrar na casa, já na sala, havia muitos pôsteres, os quais retratavam imagens e explicações textuais de pessoas com deficiência visual. E sem delongas realizei a pergunta: “Vocês trabalham com pessoas com deficiência visual?”, e os coordenadores do Ponto, Ana e Marcos Terra, responderam: “Sim, pois aqui é a sede do Centro de Pesquisa e Reabilitação Visual – CEPREVI, onde há um trabalho com pessoas cegas e de baixa visão”.

No mesmo instante, indaguei sobre o trabalho do CEPREVI: como acontecia; quantos alunos existiam na escola; quais os procedimentos de ensino, e principalmente, qual a relação do Ponto e o centro. Algumas perguntas começaram a ser respondidas. Inicialmente, o centro servia como ponto de apoio para trabalhar com as pessoas com deficiência visual, com aproximadamente 30 alunos; em cada dia da semana, esses alunos chegavam para realizar diferentes atividades, seja para aprender braile, realizar atividades

artísticas ou práticas de orientação e mobilidade, além de aprender como usar a bengala e se locomover pela cidade.

O Ponto de Cultura tinha sua sede no CEPREVI, sendo que alguns projetos já aconteceram em culminância com o CEPREVI, mas houve projetos que foram independentes, como alguns de músicas, segundo informações dos coordenadores. O projeto *Tecendo a nossa história* também não tinha nenhuma relação para trabalhar com pessoas com deficiência, pois, quando o projeto foi escrito para ser avaliado junto à Funarte, o foco estava em identificar a memória da cidade, a partir de oficinas, que seriam realizadas com crianças, jovens e adultos, habitantes da zona rural e urbana.

Embasbacado com esse afunilamento que eu mesmo havia sugerido ao projeto, me perguntava, no meu íntimo, durante a reunião: “Mas, quem eram esses habitantes da cidade de Itapetininga?”. E nesse instante, enquanto criador e encenador, me via incoerente como produtor, pois era perceptível um erro, havia um atrito. Como pensar na cidade sem incluir essas pessoas com deficiência? Uma vez que também fazem parte da cidade. Durante a reunião, a partir desses questionamentos, me fez reagir e repensar a proposta de execução do projeto, no intuito de sugerir a participação dos alunos da instituição.

O projeto da FUNARTE, na cidade de Itapetininga – SP, tornou-se o responsável por alterar os rumos deste pesquisador. Dois fatores foram essenciais: primeiro, por mudar minha forma de pensar a cidade. Segundo, começar a observar a cidade por outras vias, não apenas as visuais, mas as sensoriais, uma das lições que aprendi na prática do *Tecendo a nossa história* com os alunos do CEPREVI.

Ao presenciar uma cena da vida real, presente no cotidiano da cidade, percebi que, enquanto encenador, produtor, educador e sujeito, precisaria continuar na universidade, mas trazendo para a reflexão uma nova forma de pensar/criar/fazer pesquisa em arte, através da própria arte. Compreender a Prática como Pesquisa, o como e o quanto o processo do fazer artístico reverbera no viver e no conviver do cotidiano. A experiência do projeto *Tecendo a nossa história* possibilitou o distanciamento para compreender o contexto real do que é uma cidade para uma pessoa com deficiência visual e o formato ilusório de como as cidades são criadas para todas as pessoas.

A cidade para uma pessoa que enxerga se difere da cidade para a pessoa com deficiência. Por isso, a importância de estimular e sensibilizar a minha (a nossa) maneira de viver/conviver com a cidade. A cidade, a meu ver, deveria ser criada, a partir de uma esfera de possibilidades sensoriais, das quais não se consegue compreendê-la apenas por

um sentido. O encenador/produtor, dentro dessa cadência da pesquisa, torna-se um dos mediadores da encenação somático-performativa no laboratório de criação, faz-se presente nas produções artísticas, na organização das propostas, no diálogo com os órgãos públicos e nas práticas que este trabalho resultou e reverberou ao longo de sua atuação; mas, enquanto pesquisa, atualmente, me inquieta as reverberações presentes na cidade, a partir da prática somático-performativa de um *Flâneur Cego*, o qual é um sujeito que flana sobre as calçadas e ruas e se depara diariamente com um contexto diferente, que afeta o seu corpo e o corpo da cidade, o corpocidade, a corpocasacidade, a cidadecasacorpo.

Dessa forma, houve um momento que realmente compreendi o rumo deste trabalho, quando me percebi tocado, frente a uma situação aparentemente normal, frequentemente cotidiana, em que muitos corpos não são vistos na cidade, são invisíveis e continuam invisíveis. Nesse instante, posso descrever que, enquanto sujeito que usufrui da cidade, percebo a presença de um novo percurso, uma luta política por uma cidade, que possa ser percebida através dos sentidos. Não pela perspectiva de um, mas na intensificação de todos.

Outubro de 2013, Salvador – Bahia, 16:55, nas proximidades do Largo do Campo Grande. Compreende-se como o Largo do Campo Grande, a Praça e as ruas que estão no seu entorno.

Um senhor cego [Flâneur Cego], com uma bengala, caminhava lentamente pela calçada.

Eu, afastado, e do outro lado da calçada, apenas o observava. Dei-me a oportunidade de apenas olhar a movimentação desse senhor, que, ao longo do caminhar, enquanto a perna direita estava à frente; a bengala estava à frente da perna esquerda, tocando o chão. Nessa matemática entre direita e esquerda, o senhor caminhava, passo a passo, deixando um prédio, uma árvore, pessoas que por ele passavam; e pouco a pouco, ele chegava próximo ao seu primeiro obstáculo. Por volta das 17:07, o senhor cego chegava próximo à sinaleira da Praça do Campo Grande, uma esquina, que liga o Largo do Campo Grande à Avenida São Jorge. Quando o senhor chegou, o sinal ainda estava vermelho para os pedestres. Apenas os carros, as motos e os ônibus circulavam pela via, pois as ruas paralelas à Praça do Campo Grande são apenas de um sentido, pois os

condutores estão vindo, seja da Avenida Sete, do Corredor da Vitória ou da Avenida São Jorge e se dirigindo em direção a outras regiões da cidade. Com o sinal ainda vermelho, o senhor continuava ali, parado, por alguns segundos, até que de repente o sinal ficou verde para pedestre; mas, como o sinal não é sonoro e não tinha ninguém para informar ao cidadão, o senhor ali continuou, até que o sinal retornou a sua cor inicial, vermelho para os pedestres. Instantes seguintes, chegou um jovem, que portava um fone nos ouvidos, bem como uma senhora com algumas sacolas nas mãos. O sinal ainda permanecia fechado para pedestres, ambos estavam ao lado do senhor; não houve nenhum contato entre as pessoas que ali estavam; o sinal reabriu para os pedestres; o senhor, sem saber, ali ficou por mais uma vez.

A cena presenciada de longe, causou-me uma angústia, pois percebia que a sensação era de solidão. O cidadão, visivelmente, se tornava um sujeito invisível, as pessoas não o enxergavam, sequer os condutores tentaram ajudá-lo. Inquietado com a cena, atravessei a rua, pois estava do lado oposto na calçada da Praça, e fui ao seu encontro. Ao chegar, abordei-o e disse: “O senhor precisa de ajuda?”. O senhor nitidamente reagiu corporalmente com as minhas palavras. Segundos depois, agarrava o meu braço e com a voz trêmula dizia: “Obrigado! Por favor, me ajude a atravessar!”. Assim fizemos. Fiquei ao lado dele, trocamos algumas palavras, principalmente, em relação à orientação de mobilidade, o senhor me explicou a melhor forma de guiá-lo. Após as informações necessárias, me posicionei; em seguida sobre a faixa, atravessamos a rua. Durante o breve percurso, em nenhum momento, o senhor reclamou ou comentou que já estava ali por alguns minutos.

A presente situação, a meu ver, demonstra um estado de tamanha invisibilidade, em que um sujeito, parado, com outras pessoas próximas, mas sequer o enxergaram. Ou seja, a descrição é sobre uma pessoa cega; mas na situação apresentada, quem é o cego? Percebe-se uma cegueira presente nas pessoas, que de certa forma representam o cotidiano de uma sociedade inerte. No contexto atual, perante ao fluxo cotidiano, torna-se comum a invisibilidade entre os sujeitos, tornando-se extraordinário quando *algumas* realizam ações que contrapõem a essa lógica do invisível. Por essa via, a partir de algumas ações tão recorrentes entre as pessoas, o que se pode pensar é: a presença de um estado de cegueira começa a proliferar entre os habitantes? Seria uma doença? O que seria? Um estado? As pessoas vêm se tornando invisíveis dentro de uma sociedade com outros cidadãos. Cegueira essa que não é física, é algo mais grave, pois as pessoas comungam de uma cegueira presente em olhos que podem enxergar.

O que é perceptível na cidade são pessoas que não enxergam o outro em seu cotidiano. A questão maior é que são pessoas que possuem a visão. O estado dicotômico está posto aí, em que a cidade é praticamente planejada para aqueles que enxergam; entretanto, na prática, as pessoas caminham e passam inúmeras vezes pela cidade, mas, no fim, acabam não se apropriando nem da visão nem dos demais sentidos durante o percurso.

A cena apresentada acima, apesar do efeito emocional, é constantemente repetida, todos os dias, várias vezes, com milhares de pessoas. Deparar-se com um sujeito, em uma situação que o torna refém do outro, em que, em tempos contemporâneos, o almejo pela autonomia faz parte de qualquer pessoa, percebe-se o quanto a noção de cidade moderna é realmente divergente do que é desejado.

A dificuldade de atravessar a rua faz parte do contexto e da história de muitos. Muitas poderiam ser as questões suscitadas a partir dessa cena. Mas, depara-se com um retrocesso, em que a cidade ainda não é um direito para todos. Além disso, os próprios sujeitos, transeuntes, moradores, habitantes, usuários, cidadãos não se reconhecem enquanto cidade, muito menos conhecem a própria cidade. Tal ato faz com o que o outro seja apenas um objeto, um elemento, mais uma coisa entre tantas outras que existem na cidade.

Percebe-se que, diariamente, pessoas, automóveis, prédios, ambulantes, árvores, animais, praças, objetos, lixo, dentre tantas coisas, ocupam o espaço da urbe. Por ora, existem situações em que essas habitações são conscientes, necessárias e presentes no tocante à vida diária de uma cidade; no entanto, enquanto as pessoas se utilizam da cidade como espaço de uso, muitas vezes, não como pertencimento, nem apropriação; assim há momentos em que os sujeitos usufruem da cidade e não percebem as transformações que as mesmas sofrem diariamente. Transformações físicas, sensoriais, emocionais, políticas, artísticas, enfim, mudanças que refletem no cotidiano e no cerne do que é ser cidade.

A cidade é compreendida por suas inúmeras facetas: existe o lugar da lembrança, do afeto, que, quando revisitado por alguém, a cidade conecta-se com o imaginário, com o íntimo, uma relação entre o interior e o exterior. No entanto, mediante ao desenvolvimento da mesma, há momentos em que o sujeito não acompanha as modificações físicas presentes, na esfera do espaço urbano, de modo que as memórias

dos elementos que existiam na cidade, se modificaram. Sem dúvida, há aquelas pessoas que de imediato notam que algo foi alterado na urbe e que, conseqüentemente, o afeta. Mas, o que tristemente acontece é que muitos nem se lembram do que existia na cidade, tornando-se morta pela própria memória.

Antes de adentrar em uma caminhada entre ruas e calçadas deste texto; antes de desenhar pegadas/palavras no tecido branco; e, até mesmo, compreender os diferentes anseios e direitos daqueles que consomem a cidade, como um lugar de pertencimento, assumindo suas origens, culturas e preceitos. Diante tudo isso, presumo que seja importante uma ação, a de vender os olhos. Sem dúvida, para os videntes, que estão acostumados a andar pela cidade, através dos olhos, se asseguram e se garantem perante algumas situações de risco que estão presentes, na rua, nos bairros e na cidade.

Entretanto, ao se pensar no conceito de cidade, o planejamento não deveria ser construído apenas para um seletivo grupo, mas dar a chance para que qualquer cidadão possa ser autônomo em seus percursos cotidianos. O que infelizmente não acontece. O pensamento de um mundo igual para todos não deve ser colocado como crivo, pois a importância está na compreensão da diferença. Assim, a problemática não está no confronto entre uma pessoa que não enxerga, com a outra pessoa que enxerga, pois o lugar de defesa é na construção de espaços os quais sejam idealizados e praticados por todas as pessoas, cada uma dentro de suas condições.

Para algumas pessoas, essa perspectiva de olhar e solucionar os obstáculos que estão presentes no cotidiano da cidade é um pouco diferente. De acordo com a Organização Mundial de Saúde (OMS), cerca de 39 milhões de pessoas são cegas no mundo. Já outros 246 milhões sofrem de perda moderada ou severa da visão. Com isso, numericamente, as crianças são as mais afetadas. Calcula-se que 19 milhões de crianças com menos de 15 anos tenham problemas visuais. Desse total, 12 milhões sofrem por condições que poderiam ser facilmente diagnosticadas e corrigidas. Entretanto, muitas dessas estão em países em desenvolvimento, que são países muito pobres (Bangladesh, na Ásia; Zâmbia na África; Bolívia na América Latina) dependem quase que inteiramente de meios não motorizados de transporte (caminhada ou bicicleta) ou do ônibus, fazendo com que o atendimento seja tardio e muitas vezes se tornando irreversível. Países mais avançados no processo de industrialização (Brasil, México e Coréia do Sul) já organizaram um conjunto diversificado de meios de transporte, dentro do qual o motorizado desempenha um papel importante no atendimento médico, de modo que os profissionais da área de saúde tenham acesso aos lugares com maior dificuldade.

Em uma reportagem da Organização das Nações Unidas – ONU² é mencionado um dado que, quase 1,5 milhão de menores têm o que é chamado de cegueira irreversível, ou seja, nunca mais voltarão a enxergar. Dessas, 70 a 80% morrem, durante os primeiros anos de vida, em consequência de doenças associadas ao seu comprometimento visual.

No Brasil, de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE³, 23,9% (45,6 milhões de pessoas) declararam ter algum tipo de deficiência. Segundo dados do IBGE de 2010, a deficiência visual foi a que mais apareceu entre as respostas dos entrevistados, pelo estudo, 18,8% afirmaram ter dificuldade para enxergar, mesmo com óculos ou lentes de contato. Em segundo lugar está a deficiência motora, ocorrendo em 7% da população, seguida da deficiência auditiva, em 5,10% e da deficiência mental ou intelectual, em 1,40%.



Imagem 1: Cartilha do Censo 2010 Pessoas com Deficiência. Gráfico, 2012.

Ao que se refere a deficiência visual, cerca de 6,5 milhões de pessoas declararam possuir alguma dificuldade permanente para enxergar, ainda que usando óculos ou lentes; cerca de 528.624 pessoas são incapazes de enxergar (cegos); outras 6.056.654 pessoas possuem baixa visão ou visão subnormal (grande e permanente dificuldade de enxergar).

² Organização das Nações Unidas – ONU Brasil. Acessado em < <https://nacoesunidas.org/oms-afirma-que-existem-39-milhoes-de-cegos-no-mundo/> > , 23 de janeiro de 2017.

³ Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas. Acessado em < http://www.ibge.gov.br/estadosat/temas.php?sigla=ba&tema=censodemog2010_defic > , 23 de janeiro de 2017.

Infelizmente, os dados do IBGE de 2000 para 2010 indicam um considerável crescimento com relação a pessoa com deficiência, o próprio Censo colocou três opções a mais com o intuito de detalhar melhor o grau de severidade da deficiência: i) “não consegue de modo algum”, ii) “tem grande dificuldade”, iii) ou “tem alguma dificuldade”, complementando a explicação relacionada ao crescimento de 14% no Censo de 2000 (IBGE, 2000) para 24% no Censo de 2010 (IBGE, 2010). O que se presume com relação a este quantitativo é o aumento na faixa etária das pessoas com 65 anos ou mais.

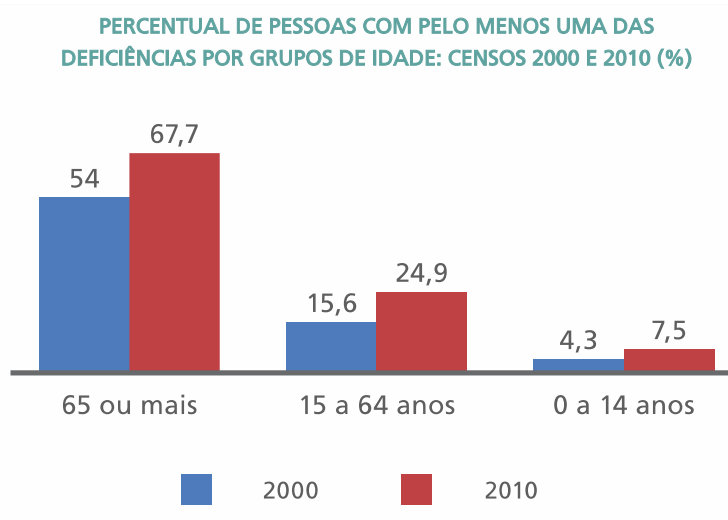


Imagem 2: Cartilha do Censo 2010 Pessoas com Deficiência. Gráfico, 2012.

A Região Nordeste teve a maior taxa de prevalência de pessoas com pelo menos uma das deficiências, de 26,3%, tendência que foi mantida desde o Censo de 2000, quando a taxa foi de 16,8% e a maior entre as regiões brasileiras. No Estado da Bahia, numericamente, estima-se mais de quatro milhões de pessoas com deficiência visual, entre o que se define de cegueira total, baixa visão e doenças que geram problemas na visão.

Alguns fatores da perda da visão estão atrelados às doenças degenerativas da retina, retinopatia diabética, retinose pigmentar, aumento da pressão interocular (conhecido como glaucoma), deficiência refratária, que pode levar a uma baixa visão ou ausência total; hipermetropia, miopia e estigmatismo (geralmente corrigido pelo uso de óculos). Outro importante fator está diretamente relacionado às condições sociais em que esses sujeitos vivem, como saneamento básico, alimentação e saúde, os quais são considerados como condições primordiais na vida de muitos brasileiros, fazendo com que alguns problemas se agravem em função da falta desses subsídios básicos. Como explicitado, grande parte das pessoas poderiam prevenir a cegueira caso houvesse

atendimentos médicos de qualidade, principalmente, em regiões afastadas dos grandes centros urbanos, entretanto, como apresentado em estatísticas, esses dados ainda continuam a crescer.

Outro dado importante está nos aspectos de acessibilidade latitudinais e comunicacionais, pois os dados numericamente se agravam em relação aos projetos arquitetônicos não acessíveis presentes nos espaços de diferentes cidades do Brasil. Apesar dos inúmeros acordos e tratados que envolvem a defesa em leis para as pessoas com deficiência, no Brasil, infelizmente, as mudanças ainda estão longe de serem consideradas como um país da acessibilidade.

A discussão em torno do tema da pessoa com deficiência no Brasil se inicia, em pleno século XX, com a criação de instituições que viabilizavam o acesso da pessoa com deficiência, em escolas, mercado de trabalho e na vida social. A *Declaração de Salamanca* (1996), por exemplo, buscou defender um modelo de ações que deveriam ser cumpridas, pensadas e colocadas em prática na inserção social das pessoas com deficiência, buscando a preparação de toda a sociedade no processo de ingresso dessas pessoas na vida social, política, cultural e profissional.

Outro ponto importante que certamente contribuirá para a reflexão do presente texto, consiste em outros documentos sobre a inclusão da pessoa com deficiência. O Decreto número 5.296, de 2 dezembro de 2004, que regulamenta as leis 10.048, de 8 de novembro de 2000, e 10.098 de 19 de dezembro de 2000, conhecidas como Lei de Acessibilidade; a Lei 12.587 de 3 janeiro de 2012, que instituiu a Política Nacional de Mobilidade Urbana; e o Decreto número 13.146 de 6 de julho de 2015, conhecido como o Estatuto da Pessoa com Deficiência.

A Lei de Acessibilidade está diretamente acionada aos conceitos de barreiras arquitetônicas, comunicacionais e suas indicações de como acessibilizar os espaços para as pessoas com deficiência. Além de apresentar abordagens de como órgãos públicos, empresas, empreiteiras, instituições, arquitetos, urbanistas e engenheiros devem proceder na implantação de espaços que permitam autonomia e independência das pessoas com deficiência nos espaços públicos. De acordo com a Lei,

Art. 10. A concepção e a implantação dos projetos arquitetônicos e urbanísticos devem atender aos princípios do desenho universal, tendo como referências básicas as normas técnicas de acessibilidade da ABNT, a legislação específica e as regras contidas neste Decreto.

§ 2 Para a aprovação ou licenciamento ou emissão de certificado de conclusão de projeto arquitetônico ou urbanístico deverá ser atestado o

atendimento às regras de acessibilidade previstas nas normas técnicas de acessibilidade da ABNT, na legislação específica e neste Decreto (BRASIL, Lei de Acessibilidade - DECRETO Nº 5.296 DE 2 DE DEZEMBRO DE 2004)⁴.

No que está exposto nas Leis, torna-se possível perceber a existência de um plano “pensado” na acessibilidade para as pessoas com deficiência. Entretanto, a maneira como esses artigos são escritos dão margem para uma série de interpretações que afetam diretamente as construções e o planejamento da cidade, quando não cumprido o que foi ordenado em leis. Estima-se que o custo para implantação das necessidades técnicas, conforme solicita a Lei de Acessibilidade, durante o processo de construção de uma obra dentro dos parâmetros exigidos, segundo pesquisas, não encarece 1% no valor final da obra, mas adaptar um imóvel, após finalizado, pode elevar o orçamento da obra em até 25%. Ou seja, o ideal é que as novas construções e obras públicas adotem, na fase de projeto, os itens de acessibilidade.

Na Lei 12.587 de janeiro de 2012, conhecida como Lei da Mobilidade Urbana, determina aos municípios a tarefa de planejar e executar a política de mobilidade urbana. O planejamento urbano, já estabelecido como diretriz pelo Estatuto da Cidade (Lei 10.257 de julho de 2001), é instrumento fundamental necessário para o crescimento sustentável das cidades brasileiras. Por isso, torna-se de suma importância organizar os modos de transporte, a infraestrutura e os serviços que garantam o deslocamento de pessoas e cargas nos territórios dos municípios, demandando que estes elaborem seu Plano Municipal de Mobilidade Urbana (Brasil, 2012). Um aspecto importante desta política é sua fundamentação na acessibilidade e na equidade entre as pessoas, conforme especificam seus princípios, expressos no artigo 5º da referida lei:

Art. 5º- A Política Nacional de Mobilidade Urbana está fundamentada nos seguintes princípios: I - acessibilidade universal; II - desenvolvimento sustentável das cidades, nas dimensões socioeconômicas e ambientais; III - equidade no acesso dos cidadãos ao transporte público coletivo; IV - eficiência, eficácia e efetividade na prestação dos serviços de transporte urbano; V - gestão democrática e controle social do planejamento e avaliação da Política Nacional de Mobilidade Urbana; VI - segurança nos deslocamentos das pessoas; VII - justa distribuição dos benefícios e ônus decorrentes do uso dos diferentes modos e serviços; VIII - equidade no uso do espaço público de circulação, vias e logradouros; e IX - eficiência, eficácia e

⁴ BRASIL, Lei de Acessibilidade - DECRETO Nº 5.296 DE 2 DE DEZEMBRO DE 2004, <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2004/decreto/d5296.htm> Acessado em 07 de dezembro de 2017.

efetividade na circulação urbana (BRASIL, Política Nacional de Mobilidade Urbana, 2012).

De acordo com a Política Nacional de Mobilidade Urbana, no artigo 24º “O Plano de Mobilidade Urbana é o instrumento de efetivação da Política Nacional de Mobilidade Urbana e deverá contemplar os princípios, os objetivos e as diretrizes desta Lei, bem como:

I - os serviços de transporte público coletivo; II - a circulação viária; III - as infraestruturas do sistema de mobilidade urbana; IV - a *acessibilidade para pessoas com deficiência e restrição de mobilidade*; V - a integração dos modos de transporte público e destes com os privados e os não motorizados; VI - a operação e o disciplinamento do transporte de carga na infraestrutura viária; VII - os polos geradores de viagens; VIII - as áreas de estacionamentos públicos e privados, gratuitos ou onerosos; IX - as áreas e horários de acesso e circulação restrita ou controlada; X - os mecanismos e instrumentos de financiamento do transporte público coletivo e da infraestrutura de mobilidade urbana; e XI - a sistemática de avaliação, revisão e atualização periódica do Plano de Mobilidade Urbana em prazo não superior a 10 (dez) anos (BRASIL, Política Nacional de Mobilidade Urbana, 2012).

No que se refere ao Estatuto da Cidade no *Capítulo III, Plano do Diretor*, no artigo 39º, cabe à propriedade urbana cumprir sua função social “quando atende às exigências fundamentais de ordenação da cidade expressas no plano diretor, assegurando o atendimento das necessidades dos cidadãos quanto à qualidade de vida, à justiça social e ao desenvolvimento das atividades econômicas”, já no artigo 41º,

§ 3º As cidades de que trata o **caput** deste artigo devem elaborar plano de rotas acessíveis, compatível com o plano diretor no qual está inserido, que disponha sobre os passeios públicos a serem implantados ou reformados pelo poder público, com vistas a garantir acessibilidade da pessoa com deficiência ou com mobilidade reduzida a todas as rotas e vias existentes, inclusive as que concentrem os focos geradores de maior circulação de pedestres, como os órgãos públicos e os locais de prestação de serviços públicos e privados de saúde, educação, assistência social, esporte, cultura, correios e telégrafos, bancos, entre outros, sempre que possível de maneira integrada com os sistemas de transporte coletivo de passageiros (Incluído pela Lei nº 13.146, de 2015) (BRASIL, Estatuto da Cidade, LEI No 10.257, DE 10 DE JULHO DE 2001)⁵.

⁵ BRASIL, Estatuto da Cidade, LEI No 10.257, DE 10 DE JULHO DE 2001. <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/LEIS_2001/L10257.htm> acessado em 07 de dezembro de 2017.

Portanto, ao que se refere aos padrões formais, após a aprovação do Estatuto da Pessoa com Deficiência, promulgado pela Presidenta da República Dilma Rousseff, como a Lei Nº 13.146 de 6 de julho de 2015, o qual assegura a promoção de condições de igualdade, o exercício dos direitos e das liberdades fundamentais para as pessoas com deficiência, visando à sua inclusão social e cidadania. Sem dúvida, após esses dados recentes, os quais atualizam algumas leis criadas, em outros tratados, certificando sua importância, dentro do âmbito político e social, além de fazer com que os presentes documentos sejam aplicados.

Infelizmente, a presente realidade da falta de acessibilidade na vida urbana faz parte do contexto de milhares de brasileiros, pois muitos dos donos/responsáveis pelos imóveis públicos/privados não assumem suas responsabilidades perante a lei. Mas, torna-se necessário retomar e discutir assuntos como esses, os quais deveriam fazer parte do pensamento e da prática de construtores, arquitetos, engenheiros, políticos, apesar de tal idealização ainda está distante da realidade. Essas leis deveriam defender o direito das pessoas, de modo que, através das leis, as pessoas com deficiência pudessem garantir sua autonomia na implementação de Políticas Públicas e participarem ativamente na construção de espaços acessíveis para atender suas necessidades específicas.

Contudo, como explicitado, a importância de se pensar em uma cidade que agregue todos os sujeitos, possibilita que todos os corpos, independente da sua estrutura física e de suas condições sociais, tenham acesso à cidade. O direito à cidade deve ser praticado por qualquer pessoa, como o direito à autonomia e ao acesso aos bens culturais e sociais. Para isso, faz parte do papel do Estado fiscalizar os impactos gerados, através dessas construções que afetam diariamente o corpo da cidade. Mas, também, faz parte do sujeito que habita na cidade modificar a rotina e a relação com reinvenções que somem no conjunto da urbe.

Por isso, a importância de pensar a cidade por outras vias, a tal ponto que a cidade possa ser usufruída de diferentes maneiras. Direcionando para a pessoa com deficiência visual, a melhor forma de compreender a cidade é identificar a amplitude dos demais sentidos que compõem o ser humano.

Se com os olhos abertos, instintivamente, se compreende a existência de um labirinto presente na cidade, o que nos causa terror e sensação de perdido, principalmente, quando o lugar é novo; com os olhos vendados, essa ideia inicialmente se potencializa ainda mais. Entretanto, será, através dos olhos vendados, que se tornará possível encontrar

outras maneiras e soluções de saídas, na busca de explorar não apenas um sentido, mas estimular os demais na compreensão do percurso.

Por isso, ao acionar a metáfora dos olhos fechados não se torna intuito apresentar uma ideia de obscuridade, das trevas, do horror, como salienta o pesquisador Marcos Welby Simões Melo (2014), em sua tese de doutoramento. De acordo com a interpretação do autor, para algumas pessoas, a cegueira está associada “a ausência de luz, acompanhada com trevas ou escuridão, como por exemplo, a descrição metafórica no livro *Ensaio sobre a cegueira*, de José Saramago, quando referencia a ausência da visão como uma tragédia humana” (2014, p. 30). A ideia da cegueira, como apresentada por Simões Melo, assume o que as pessoas correntemente já estão a fazer, como não enxergar o outro na sociedade. A escuridão e as trevas não estão nos olhos daqueles que não enxergam, pelo contrário, a sombra está presente na própria sociedade, muitas vezes, pois a cegueira se instala em pessoas que possuem a visão. O romance de Saramago fricciona um pensamento acerca da condição humana, uma vez que, a partir da ausência da visão, muitas pessoas precisam re-significar a vida, trazendo para a ficção meios que representam um sistema, no intuito de se defenderem, de se ajudarem, de se garantirem como humanos, em uma sociedade a qual Saramago cria, onde as regras e normas passam a criar um novo sentido.

Por esse viés, o intuito de trazer para discussão a cegueira é uma forma de intensificar o discurso do sujeito invisível, que passa a ser um dado presente no contexto social e na vida cotidiana. A própria humanidade passa a vivenciar esse estado da incapacidade de olhar e perceber o outro.

Movido pelas palavras de José Saramago, o romance apresenta uma aflição, um temor e um pavor que se instaura, durante toda a história, pois os habitantes da cidade começam a vivenciar um estado de cegueira, sem explicação. O autor traz esse sentimento de medo aos personagens, pois, sem compreenderem o que estava a acontecer, a cada minuto, uma nova pessoa se tornava cega. Com isso o temor se alastrava, o medo e as inquietações, nas “vozes dos que ali se encontravam, agora afligia-o uma preocupação diferente, pensava que quanto mais o médico tardasse a examiná-lo, mais profunda a cegueira se tornaria, e, portanto, incurável, sem remédio”, como salienta o autor no romance. Não havia uma explicação, possivelmente, uma contaminação da cegueira, algo que se perpetuou entre os habitantes. O fato é que as pessoas se tornavam cegas mediante a uma sociedade vidente. A crítica de José Saramago em apresentar uma sociedade que está cega mediante as questões sociais, políticas, artísticas, culturais faz com que, ao

deixar seus personagens cegos, uma nova formatação social de regras e organização possa ser percebida neste mundo caótico criado pelo distanciamento do olhar. A meu ver, buscase, através desta vivência, uma forma de despertar para uma sociedade do sensível.

Portanto, a proposta de vender os olhos e sentir a cidade se torna uma das vias de reflexão sobre o que o próprio ser humano vem causando à sociedade; é uma forma de compreender, através da arte, os efeitos que as cidades vêm se transformando. A experiência de fechar os olhos contribui certamente para intensificar as vozes, os barulhos, os odores que estão no contexto da urbe. Assim, ao propor uma experiência com os olhos vendados, a questão não está apenas na intensificação dos demais sentidos, mas, sobretudo, de perceber as diferentes camadas que constroem a cidade. E fazer com que o próprio sujeito se perceba como parte dessa camada. Outras noções, como a de tempo e espaço, tornam-se pilares, nesse momento de vivência e relação, visto que a compreensão de flunar sem a visão difere do ritmo e das percepções apreendidas por uma pessoa vidente. Por isso, vivenciar uma prática pelo viés da arte viabiliza a discussão de assuntos pertencentes ao âmbito político e social dentro de uma cultura pautada na visão.

Ao retomarmos as definições de cidade, na cultura atual, percebe-se que uma cidade, quando descrita por uma pessoa vidente, difere de uma descrita por uma pessoa com deficiência visual. A cidade é criada por muitos elementos, sejam eles, arquitetônicos, geográficos, hídricos, artísticos, e, para acessá-los, no caso das pessoas com deficiência visual, precisam de uma descrição, no intuito de apresentar as características referentes a estética arquitetônica, os relevos e as profundidades presentes no aspecto geográfico, além dos diferentes estilos de paisagismo e estruturas que compõem a urbe. A cidade pode ser compreendida de várias formas, mesmo quando não há uma descrição direta, o sujeito compreende geograficamente por onde caminha ao escutar os badalos de uma igreja; à proximidade com uma ponte, devido à corrente de ar e ao barulho da água; às feiras nas ruas através do fluxo das pessoas, os odores peculiares do peixe, dos legumes, bem como as vozes dos vendedores, que contribuem para situar o sujeito durante o percurso de flânãncia.

A descrição é uma importante abordagem nos aspectos da acessibilidade comunicacional para a pessoa com deficiência; quando a descrição é complementada por vários adjetivos, que transmitem informações as quais concernem a explicação sobre determinado monumento.

Dessa forma, dentro desse processo, a cidade torna-se um lugar de passagem, deixando de ser um lugar de vivência, de experimentação, para ser um lugar da

velocidade, da evolução, de pequenas descrições, sendo essas as que conseguimos descrever, de forma rápida e superficial.

As descrições abordadas sobre uma cidade partem de uma panorâmica do narrativo e da poética dessa urbe; para João do Rio (1908, p. 5), as ruas possuem seus significados e criam suas poesias, pois junto aos seus nomes possuem seus adjetivos, há ruas oradoras, ruas de calma alegria, “ruas melancólicas, da tristeza dos poetas; ruas de prazer suspeito próximo do centro urbano e como que dele muito afastadas; ruas de paixão romântica, que pedem virgens loiras e luar. Qual de vós já passou a noite em claro ouvindo o segredo de cada rua? Qual de vós já sentiu o mistério, o sono, o vício, as idéias de cada bairro?”

Por isso, que não se deve restringir às informações apenas a partir dos olhos, pois muitas palavras não são suficientes para abordar a complexidade e a profundidade do que é uma cidade. Para além do olhar, há uma vivência de relação do corpo com a cidade; entretanto, a mesma vem se tornando invisível e inacessível, bem como os sujeitos em que nela habitam.

A invisibilidade se concretiza no momento em que os olhos não são capazes de enxergar para além daquilo que estão acostumados. Ou seja, os olhos são incapazes de enxergar as essências que a cidade produz. A invisibilidade se perpetua no instante em que o fio entre a cidade e o sujeito se rompe, pois, a cidade é atrelada ao afeto, aos sentimentos, à memória, à noção de tempo e espaço, e essas características advêm de sensações que necessariamente não precisam passar pela lente ocular, mas são sentidas pelo corpo, é pessoal, pertence a cada sujeito. Sentir a cidade é parte importante desse contexto, pois não precisa ver para sentir, basta estar aberto para compreender os limites e os embaraçosos caminhos provenientes da cidade.

A cidade, diferentemente de uma descrição, é por si, uma escritura, pois é uma linguagem que concerne inúmeros elementos, linguísticos, artísticos, políticos, científicos, dos quais poderíamos compreendê-la como um *não-lugar* definido, transportando para o espaço a questão da alteridade, onde a ideia de cidade começa com o indivíduo. A ação de desbravar [de conhecer] faz com que o sujeito, que é sonhador, mas também desbravador, encontre caminhos para reviver as memórias, através das sensações despertadas pelo caminhante, durante o encontro físico com a cidade.

A ação de transitar, de maneira e forma diferentes, faz com que a cidade ganhe novos sentidos ao transeunte, fazendo com que não se caracterize como um lugar definido e concretizado. Nesse pensamento, se expande para outros sentidos, principalmente, por

criar um elo com a realidade do sujeito habitante, por concernir uma gama de outros significados, e, sobretudo, por formar um mundo de habitação e convivência entre os elementos que a compõem, tanto no viés sonoro, quanto vocal e visual. A cidade, em si, constrói um repertório próprio, em que os sujeitos que a habitam passam a aprender suas regras e suas dinâmicas; a compreender os seus signos e suas escrituras, de forma tátil, pois o próprio corpo reage de forma instintiva a essa escritura.

O formato da cidade é movido por uma desconstrução da lógica; a cidade é uma poesia, em tempo real, em que as palavras são criadas e apagadas, tal como as pegadas, as quais em um instante ficam marcadas; mas no segundo seguinte, outra marca sobressaiu sobre a pegada passada. A cidade é movimento, o sujeito está em constante movimento, e o resultado quase nunca é alteridade, pois as pessoas não se percebem diante deste fluxo contínuo.

O sujeito é o agente que movimenta a cidade; o responsável tanto por conhecer, criar e modificar o estado político desses espaços; provoca as diferenças urbanas tanto em níveis estruturais, como sociais, fazendo com que os opostos se potencializem no cotidiano. Mas, é o sujeito também o responsável por invadir as ruas e defender os seus direitos pela/na cidade. Por isso, a não-presença se torna presença; e, no instante seguinte, já se tornou uma não-presença novamente, aspectos esses encontrados nos elementos móveis da urbe. São ações dadas e executadas pelo efêmero. Mas a pessoa com deficiência não é uma efemeridade, é um fato.

Apesar da cidade possuir um estado de efemeridade, os sujeitos compõem essa dinâmica e se tornam responsáveis por essas estruturas móveis. Há uma efemeridade, que é presente, momentânea, a qual se pode exemplificar com algumas situações do cotidiano. Por isso, a ideia de escritura presencia um retorno ontológico à estruturação do que é cidade moderna, pois, uma ontologia assume as características do ser que habita essa urbe, no intuito de desmistificar a operatividade que o próprio ser exerce sobre a cidade. Retomar o ontológico é propiciar um pensamento aprofundado sobre a cidade em torno de sua complexidade irrestrita e indispensável.

No entanto, nos dias atuais, percebe-se um estado de superficialidade, que é tamanha; os comentários sobre a cidade são, em sua maioria, versões daquilo que os próprios habitantes repetem. Na via dessa reflexão, para Nelson Brissac Peixoto (2003, p. 26), “nas cidades, os olhos não veem coisas, mas figuras de coisas que significam outras coisas. Ícones, estátuas, tudo é símbolo. Aqui tudo é linguagem, tudo se presta de imediato à descrição, ao mapeamento”. Ou seja, atualmente, a descrição vem

substituindo, de forma veemente, a paisagem, que poderia ser sentida, tocada, cheirada, mas a sociedade se encontra em um estado de cegueira, evidentemente, ao considerar que o destino do sujeito habitante é o da cegueira, percebe-se viver, em um mundo impactado de imagens, e que o seu excesso nos impossibilita de ver para além do olhar, o que nos faz cegos. Peixoto, em seu texto, movido por essa inquietação contemporânea, apresenta a seguinte questão, “Mas como fazer o olhar recuperar a paisagem?”. Provocaria ainda mais: “Como fazer o homem se tornar sensível?”, eu pergunto.

Ao buscar responder a essas indagações, a primeira coisa a se pensar é a necessidade de desconstruir a prática condicionada, essa, a qual chamo de *prática da repetição*, pois esse estado de máquina fez com que o olhar atual do transeunte, em meio a tantas informações e anúncios, perdesse a supremacia do contato, e, sobretudo, do sensível. De tal forma que as pessoas caminham, param uma ao lado da outra, mas não se enxergam. Há uma **IN**_{visibilidade} presente.

O autor italiano Ítalo Calvino, em um dos seus ensaios, *Visibilidade*, elege-a como uma importante proposta: “Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão” (1990, p. 107). A prática se tornou tão exacerbada que o acúmulo de imagens não conseguem se sustentar por si mesmas; perdem-se antes mesmo de fixar no espectador. O autor traz a reflexão em torno dos aspectos relacionados ao audiovisual; não muito diferente, o mesmo ocorre com o transeunte, que vivencia uma cegueira real cotidianamente ao circular pelas ruas e cidades.

A presença da cegueira passa a fazer parte, não pela incapacidade de não “ver”, isto é, conseguir discernir a definição de um objeto a partir da luz; mas a cegueira da qual falamos é essa que não conseguimos perceber todos os objetos que estão disponíveis. É uma cegueira do visível. É esse volume de imagem que nos torna cegos ambulantes.

Percebe-se que a prática da repetição se aplica ao próprio desenvolver da cidade, cuja cartografia de monumentos e edifícios traçam o perfil, a história e a cultura, de modo que a descrição se reduz a espessas camadas superficiais de elementos exteriores erguidos sobre um espaço. Devido ao tamanho das cidades, muitas com proporções extensas e populacionais, gerando notoriamente uma diferenciação social, política e geossocial entre os cidadãos.

Flanâncias e Devaneios: a entrada na pesquisa

A entrada nesta pesquisa perpassa por diferentes atravessamentos, sem dúvida, a prática com o CEPREVI e o *senhor cego* foram delineadoras para direcionar os rumos deste trabalho que envolve a pessoa com deficiência visual; mas, outros sujeitos precisam ser mencionados. Em 2014, após ingressar no doutorado, os conheci através do contato com Jamile Cruz, na época aluna da Escola de Teatro. A educanda do curso de Licenciatura em Teatro, no seu último estágio, realizou uma oficina, que envolvia arte/educação, teatro e pessoas com deficiência visual, do qual resultou no processo criativo *Dois Turrões*, foi por meio do trabalho de Jamile que conheci os integrantes do Grupo Teatral Noz Cego e a Associação Baiana de Cegos. Na época, caminhando pela Escola, encontrei Jamile com uma fila de pessoas cegas, próximos ao teatro Martim Gonçalves. Eles estavam na Escola de Teatro para realizar o ensaio para apresentação final. Interessado no grupo e pela sua formação artística (referência em anexo), a partir das considerações tecidas por Jamile, propus que os convidassem para um encontro, no intuito de conhecê-los e compreender um pouco de seus contextos, realidades e vivências entre o ser cego e o estar/viver/ocupar na/a cidade.

Em fevereiro de 2015, ocorreu o primeiro encontro, na Escola de Teatro. Esses sujeitos: Cláudio Vilas Boas, Cristina Gonçalves, Gilson Coelho, Rutiara Garcia e Valmira Sales se tornaram cegos ao longo de suas vidas. É um contexto diferente de adaptação com o mundo, por isso, torna-se de suma importância compreender os contextos do que é ser cego diante de uma cidade moderna, cujos interesses políticos e sociais é de acessibilizar a urbe. Entretanto, é perceptível que esta prática, como salientado, é ainda incipiente em grande parte das cidades. No dia do primeiro encontro, alguns deles vieram juntos, pois conheciam o trajeto; no entanto, para outros, por ser a primeira vez que caminharam até o local sem nenhuma pessoa para auxiliar, acarretou uma dificuldade no trajeto do ponto de ônibus até a Escola, uma vez que no percurso não havia informações que os pudessem auxiliar, nem a pista tátil nas calçadas para se guiarem. Após a chegada de todos, apresentando suas queixas com relação a mobilidade urbana, iniciou-se uma apresentação dos sujeitos que ali estavam. Sendo eles,

Cláudio Marquês

Meu nome é Edson Cláudio Marquês Vilas Boas, Cláudio Vilas Boas, tenho 50 anos de idade, fiquei cego em 1994, aos 30 anos. Realmente tive um pouco de depressão, mas foi algo rápido, porque eu pensei, não tem mais jeito, fazer o quê? Se ficar me lamentando vai melhorar alguma coisa? Até hoje eu me surpreendo que continuo brincalhão,

ótimo. Em 1995, fui pra ABC (Associação Baiana de Cegos) pra poder aprender e conhecer os meus limites, através dos outros, porque eu achava que eu não poderia fazer nada; então ótimo que fui pra lá, porque a convivência com os seus ajuda bastante. Engajei no teatro lá mesmo, com Manoel Lopes Pontes, por uma brincadeira, mas não sei, ele disse que gostou do meu trabalho, continuei! Até que fundamos um Grupo de Teatro Noz Cego, e foi através de uma das apresentações que fui convidado para outro grupo, que foi a Filarmônica Estudantil que era de Cajazeiras, que durou três anos esse grupo, por fim, continuei no Noz Cego⁶.

Cristina Gonçalves

Meu nome é Cristina Gonçalves, sou atriz, faço parte do grupo de teatro Noz Cego. Sou uma das fundadoras do grupo. Eu fiquei cega com 23 anos, dormi sem nenhuma deficiência e acordei literalmente cega. Eu estava na casa de minha tia, o meu olho estava estranho, uma cor caramelo, dormi. No dia seguinte, algo estranho permaneceu, as pessoas estavam ofuscadas, fui para a universidade, não me senti bem e pedi um colega para me levar para casa. Entrei para um quarto escuro, dormi, quando acordei, acreditava que o quarto ainda estava escuro, no entanto, já não conseguia enxergar a luz. Ali, eu estava cega. A partir daquele dia, minha vida mudou, uma transição da luz para a escuridão. Não enxerguei mais nada.

Gilson Coelho

Meu nome é Gilson Coelho, eu tenho 53 anos, tenho deficiência visual, glaucoma. Eu tenho baixa visão de um olho e não enxergo do outro. O olho que eu enxergo tenho 15% de visão. É..., eu vim para o teatro a partir do momento que eu perdi a visão. Teve uma fase de adaptação, como todas as pessoas que são ditas normais e que ficaram [cegas], que veio a deficiência, a gente tem uma fase até de depressão, essa coisa toda, que na realidade, a gente não consegue aceitar a deficiência. Mas, o que eu descobri, para que eu melhorasse como pessoa e a própria depressão que eu vivia, eu tinha que realmente aceitar a minha deficiência. E a partir desse momento é que eu entendi, me reencontrei⁷.

Rutiara Garcia

Meu nome é Rutiara Garcia, tenho 34 anos. Nasci com uma deficiência visual. Tenho coriorretinite, que é uma bactéria que a mãe pega através de gatos ou cachorros. Entrei na vida teatral com 18 anos, para me desinibir, porque eu era muito... Tinha muita vergonha de mim mesma. Entrei para poder me autorreconhecer e não ter vergonha de mim mesma. Conheci o Noz Cego, lá no CAP, em 2008.

Valmira Sales

⁶ Fala retirada da gravação para o documentário “Excursão por uma Cidade Cega” dirigida pelo estudante de Iniciação Científica, Ivan Arancibia, conhecido artisticamente como Davi Arteac, orientado por Gláucio Machado Santos e com tutoria de Carlos Alberto Ferreira da Silva. O objetivo do estudante era acompanhar o processo de criação do presente doutorando com registro audiovisual. O documentário teve estreia em outubro de 2015.

⁷ Fala retirada da gravação para o documentário “Excursão por uma Cidade Cega” dirigida pelo estudante de Iniciação Científica, Ivan Arancibia, conhecido artisticamente como Davi Arteac, orientado por Gláucio Machado Santos e com tutoria de Carlos Alberto Ferreira da Silva. O objetivo do estudante era acompanhar o processo de criação do presente doutorando com registro audiovisual. O documentário teve estreia em outubro de 2015.

Meu nome é Valmira Sales, tenho 33 anos, sou estudante de Fisioterapia, já cursando o quinto semestre. Eu fiquei cega com 6 anos de idade, devido a uma conjuntivite, ou seja, inflamação na conjuntiva. Vim pra Salvador fazer meu curso de fisioterapia. Daí eu fui para ABC (Associação Baiana de Cegos), conheci a ABC. E na ABC comecei no teatro com a oficina, com a Jamile, onde eu conheci o grupo do Noz Cego. Fui conhecendo a Cristina também, através das reuniões do conselho, do Conselho Estadual que é o COED - Conselho Estadual de Pessoas com Deficiência.

Como salientado por todos, eles fazem parte do Grupo Teatral Noz Cego, um grupo teatral de pessoas com deficiência visual da cidade de Salvador. O grupo iniciou suas atividades artísticas em maio de 2006, há mais de dez anos montando espetáculos, sobretudo, em palcos teatrais e auditórios, ou seja, o grupo possui uma vivência com o teatro, mas no espaço fechado, onde normalmente apresentam as peças. O Noz Cego já se apresentou em diversos lugares de Salvador, no estado da Bahia e fora do estado. Ao longo desses anos, a maioria das direções dos espetáculos foram do diretor teatral e professor de teatro Edielson de Deus, ex-aluno da Escola de Teatro da UFBA.

O Grupo Teatral Noz Cego parte do princípio de ter a arte como mecanismo de expressão, compreendendo que o fundamental papel do grupo é desempenhado por/para as pessoas com deficiência, “que devem ser assegurados a igualdade de oportunidades e a não discriminação” como relata Cristina Gonçalves. Para ela, o teatro além de “mudar mentalidade, supera atitudes discriminatórias e dissemina informações”, a fim de fazer com que os objetivos do grupo sejam alçados.

Assim, durante o encontro, inicialmente, externei o contentamento de encontrá-los e poder contar um pouco da proposta de criar uma encenação na rua, na região do Campo Grande, durante o doutorado. Ao iniciar a fala, informando que a proposta dessa experiência parte da inquietude de ser encenador/performer/educador, no intuito de compreender a cidade por outras vias, para além da visão; no entanto, informei que desconhecia de práticas artísticas de ensino do teatro que envolvessem as pessoas com deficiência visual na rua; com isso, identificava uma “deficiência” de estudos e metodologias na área dos estudos teatrais que poderia, de certo modo, contribuir com a prática. Em virtude dessas inquietações, uma coisa era certa: cada encontro deste processo seria uma descoberta.

Após explanar sobre o que viria a ser essa proposição de entender a cidade pelos sentidos, indaguei se eles haviam interesse em participar do trabalho. De imediato alguns de forma positiva demonstraram atraídos pelo projeto; entretanto, Cristina Gonçalves,

sem delongas perguntou: “você será mais uma daquelas pessoas que nos usarão como objeto e depois não mais falará com a gente?”. Sem muito pensar, precisei respondê-los, que enquanto encenador/educador/artista compreendo que um processo criativo se constitui pelo coletivo, isto é, pela troca. Dessa forma, haveria situações que pela experiência poderia auxiliá-los, explicá-los sobre técnicas e as práticas teatrais e performativas que seriam trabalhadas; mas, por outra perspectiva, compreendia nitidamente, que aprenderia muito com eles sobre a questão da cegueira, principalmente, por ser uma pessoa vidente. Outro fator a salientar era que, o fato de os chamar para participar de um processo de investigação na cidade, não significava que seria diferente a condução, pois eles eram cegos; pelo contrário, a proposta era ocupar o corpo da cidade e entender essas reverberações pelo corpo do próprio interventor.

Por isso, entender a cidade e o pensamento de cidade pela vivência de uma pessoa com deficiência visual, cuja realidade com a cidade se dá na relação direta com o corpo desse sujeito, difere tanto do pensamento quanto do contexto de cidade de uma pessoa vidente. Pois, a cidade, a partir dos parâmetros como é pensada, há uma lógica geográfica e arquitetônica, em sua construção, que visa a criação de um limite; no entanto, em sua maioria, a própria cidade, em função do sujeito habitante, acaba não possuindo um interior nem um exterior e a ideia de dentro e fora também não se correspondem, pois os limites são diariamente ultrapassados, ganhando novos territórios; a urbe apresenta reais elementos que a fazem de um lugar excêntrico, a cada dia; mas, para tal reação ser tamanha, é necessária a presença de um sujeito que permeie, por esse espaço, que está constantemente em fluxo contínuo, pois cidade é um “tráfego contínuo entre os interesses, entre as paixões, entre os pensamentos. Todas essas passagens desenham a zona incerta onde se deve pensar esta conformação nunca acabada” (PEIXOTO, 2003, p. 37).

Dessa forma, a cidade é acrescida de fissuras, as quais geram intervenções possíveis de respirar em meio ao caos cotidiano. Em vista disso, o interesse em discutir a cidade, a partir das fissuras que estão abertas, latentes e pulsantes na cidade. Aquelas as quais diariamente passam aos nossos olhos; no entanto, não as vemos, sequer sentimos. Apesar de buscarmos enxergar aquilo que nos impõem e, de certa maneira, aceitar tal ação como uma condição, infelizmente, aquilo que é invisível (o senhor cego, por exemplo) na cidade não se torna aparente.

A cidade é movida de labirintos, o sujeito flana entre o exterior e o interior, mas, devido a esse impasse de não existir um interior ou um exterior estabelecido, cria-se uma grandeza no seu ato conglomerativo de expansão. Assim, nas palavras de Paola

Berenstein Jacques, no livro *a Estética da Ginga*, a ideia de *Labirinto* se assemelha à ideia de uma cidade cuja “complexidade do labirinto é temporal; quem se perde é aquele que acaba de surgir, que desaparece tão depressa quanto surgiu. [...] Conhecer um labirinto exige nele penetrar, nele se perder, para descobrir as armadilhas do caminho” (p. 86). Ou seja, essas fissuras que cortam a cidade tornam-se elementos fundamentais para os sujeitos fugirem desse estado imersivo que a cidade instintivamente provoca, principalmente, por um lugar novo. São por essas razões que os olhos, para aqueles que enxergam, tornam-se o primeiro instrumento utilizado para se localizar em meio a esse “furdunço” que é a urbe.

Nas palavras de Nelson Brissac Peixoto, “a visão é uma evidência do invisível”, isso muito me inquieta, pois o ser humano, ao sair pelo espaço, fora da casa, se depara com tantas informações que a todo tempo exprimem mais do que dizem. São tantos elementos visuais presentes, a cidade está anestesiada de informações, por isso, a via escolhida é despertar a mudança, através da poética dos sentidos, elementos que emergem do próprio espaço. Mas, em determinadas situações, o sujeito ambulante, em meio a esse caos, se depara com fissuras que o surpreende, tornando-se possível que se identifique com coisas tão belas e tão avassaladoras, de um extremo ao outro, que geram de imediato uma cegueira.

O presente efeito do ver, que causa essa cegueira imediata, um deslumbre pela obra, pelo lugar, abre-se a possibilidade de indagar novas vivências ou acreditar em novos

arranjos. A ideia de *enxergar* estimulada, neste texto, é para além do olhar,

pois o que realmente nos faz enxergar de forma concreta é a *alma*. Assim, transcreveria a frase de Peixoto, “a alma é uma evidência do visível”. Gaston Bachelard, para falar sobre a alma, a considera imortal, “a palavra alma pode ser dita poeticamente com tal convicção que envolve todo um poema. Portanto, o registro poético que corresponde à alma deve ficar aberto às nossas indagações fenomenológicas” (2005, p. 5). Então, a alma é o ver difícil do sujeito cotidiano, aquele que consegue acessar tamanho efeito; é aquele que deixa de ver pelos olhos e passa a ver pela janela da alma. Aspecto esse pertencente aos poetas, como belamente explicita Bachelard. Mas, como ser um poeta em cidades de arranha-céus? Como compreender os versos escritos e desenhados diariamente por diferentes sujeitos? Se não possuem a percepção de um poeta.

Esse lugar de compreender pela alma, pelos sentidos ocultos, pelo sinestésico, concatena muitíssimo com a realidade dos diferentes sujeitos que compõem a rotina de uma cidade, pois essas inúmeras pessoas que perpassam, marcham, flanam pela cidade, muitas vezes estão com os seus olhos fotografando todas as informações, mas não conseguem transmitir para o interior algo de especial, algo que foi apreendido pela soma dos sentidos do corpo. Em contraponto, muitas vezes, uma pessoa com deficiência visual, mesmo sem ter o acesso direto ao acontecimento, relata em palavras e em gestos, informações as quais se relacionam com o íntimo da urbe. O corpo do sujeito com deficiência acessa o lugar do poeta, escreve na cidade com o próprio corpo. É o corpo a via de ligação entre as camadas íntimas do sujeito com as camadas da cidade.

A presente relação com a cidade está inteiramente no corpo, e é pelo corpo que o sujeito acessa as condições cabíveis para continuar ou não o percurso. É uma escrita que é construída pela experiência. Nas palavras do filósofo Jean-Luc Nancy, “escrever não acerca do corpo, mas o próprio corpo. Não a corporeidade, mas o corpo. Não os signos, as imagens, as cifras do corpo, mas ainda o corpo” (2000, p. 10). Por isso, enfatizo, de forma veemente que, apesar de sabermos que a cidade, ao longo do processo de urbanização, depara-se, ainda hoje, com efeitos ínfimos acerca de uma falta de estruturação, pois as consequências do processo de urbanização, nas grandes metrópoles, repercutem diretamente na vida do cidadão, tais como: o colapso do sistema de transporte, as deficiências do saneamento básico, a falta de moradia, a concentração e desigual distribuição de recursos, o aumento dos índices de poluição, da violência, a falta de acessibilidade nos espaços urbanos e a falta de natureza. As consequências são diretamente afetadas no corpo do sujeito, acarretando problemas que envolvem a saúde, as condições de vida, a segurança e o entretenimento.

De acordo com Gilson Coelho, sair de casa é um direito de qualquer pessoa, entretanto, as consequências dessa ação, para uma pessoa com deficiência, são marcantes, pois existe uma exposição do corpo do caminhante com os demais elementos, sejam eles móveis como os automóveis, ou imóveis como os prédios. Pelas leis, sabe-se que a pessoa com deficiência possui o direito de ocupar o espaço público, no entanto, percebe-se uma inversão dos valores sobre a cidade, uma vez que os Poderes Públicos acabam priorizando o transporte particular individual da minoria em detrimento ao transporte coletivo da maioria. Para Eduardo Alcântara Vasconcellos (1999) grandes investimentos em obras viárias que atendem o automóvel são subvencionadas acima de outras formas de circulação, como ônibus, bondes, bicicletas ou, até mesmo, o andar a pé. A proposta deste

pensamento de cidade inclusiva, cuja mobilidade urbana torna-se uma das prioridades da pauta de planejamento das cidades modernas, é ainda insatisfatório, pois na prática, ao invés de largas calçadas com as devidas sinalizações e acessibilidades, ciclovias, trilhos ou corredores exclusivos, as cidades brasileiras, de maneira geral, asfaltam ruas, criam largas avenidas, constroem viadutos. De modo que o pedestre se sente intimidado e exposto frente a esses conflitos presentes na cidade.

O corpo cidade e o corpo sujeito criam essa relação de incorpóreo do sentido. Consequências afetadas na cidade geram consequências no corpo do sujeito, e vice-versa.

Por isso, atualmente, encontra-se, em grandes metrópoles, a ideia das microcidades criadas pelo Estado, pois os gerenciadores das urbes organizam maneiras de solucionar os problemas, como aqueles acionados ao desenho urbano, pois as cidades crescem e se desenvolvem, mas não há a preocupação com a locomoção e as condições de acesso próximos aos bairros, onde essas pessoas vivem, como lazer, lugares para comprar; em alguns casos, trabalhar.

As cidades, em função da falta de espaço, em vez de casas, grandes prédios verticais são suspensos, no intuito de que mais pessoas possam morar em um mesmo terreno. Percebe-se que a cidade como um todo está se tornando verticalizada, pela perspectiva das construtoras esse crescimento torna-se desejável. Entretanto, não há uma orientação efetiva que possa contribuir com o processo de vitalização desses centros urbanos. Na falta de orientação, prédios são construídos, em áreas onde o acesso é distante do comércio. Sabe-se que o intuito é fazer com que as pessoas ganhem uma qualidade de vida; dessa forma, quanto menos se locomoverem para as zonas, onde se concentram o comércio e o trabalho, acreditam que essas ações solucionarão esses problemas. Assim, a criação de zonas mistas, nas grandes capitais, com espaço territorial para residências e não residenciais, facilita a vida cotidiana desse sujeito, em que, em alguns casos, o tempo diário do trabalhador é demasiadamente gasto em função do transporte público. De modo que, diariamente, as pessoas que vivem na periferia e trabalham no centro da cidade, gastam em média até duas horas de locomoção. É necessário, no âmbito do desenvolvimento urbano, perceber o processo territorial que se instaura em uma cidade, a fim de gerar uma melhoria no todo e não em algumas regiões que acabam privilegiando algumas zonas.

Dessa forma, nos aspectos reais, percebe-se que na prática o contexto ainda é outro. O progresso e o direito à cidade ainda se encontram tímidos em muitas urbes brasileiras. O sujeito é o mais prejudicado. O corpo do cidadão é afetado diariamente com

o desenvolvimento. Dentro dessa escritura urbana, os corpos recebem marcas, tanto do progresso, quanto da falta de presença do serviço público na cidade.

A dificuldade nessa experiência de viver a cidade é a criação de uma conexão com a mesma, mas, para isso, muitos precisarão se reconectar, corpo humano com corpo cidade. Buscar encontrar um contato íntimo e interior com a urbe, um estado poético, de modo que a compreensão de cidade possa se instaurar, através da perspectiva pessoal de cada sujeito e não por uma determinação do Estado.

Em contrapartida, percebe-se que, ao mesmo tempo em que prefeituras criam as microcidades, torna-se uma forma de sancionar a locomoção do sujeito na própria cidade, limitando-o a viver/criar suas poesias, durante suas flanâncias; por este viés torna-se necessário o sujeito buscar compreender a cidade por um aspecto no qual possa intervir e modificar, dentro de suas condições no quadro atual.

Visto que o sujeito cotidiano vem assumindo essa cegueira, tão presente e recorrente no âmbito social, a tal ponto que não conseguimos enxergar o outro, percebo a importância de invocar um termo gerado e criado ao longo desta pesquisa, buscando inicialmente compreendê-lo pela sua significação a partir do *flâneur*, mas, em seguida, irei integrá-lo nesse estado de cegueira e buscar compreender essa outra faceta desconhecida na literatura: o *Flâneur Cego*.

O *flâneur*, sujeito que atravessa a cidade, de passo em passo, narra caminhos e cria mapas, através de uma deriva, que se dá pelo erro; que gera acertos e condiciona os sentidos para identificar elementos e uma linguagem a qual muitos não conhecem. É uma prática que permite a não-objetividade; é um caminhante que entra por ruas desconhecidas e observa o que muitos não acessam. É um estado de lentidão e ociosidade. Ao sair de dentro [espaço fechado], no fora, passa a ser um caminhante, que vivencia o que está a sua volta, é um sujeito que utiliza de sua sensibilidade para desbravar novidades. Para Walter Benjamin, em um dos seus ensaios, *Paris do Segundo Império*, considera o *flâneur* como um ser que é “panorama”, pois os procedimentos que vão recriando o modo de andar na cidade buscam ressignificar as maneiras, resultando em um modo diferente de sentir a cidade.

O *flâneur* é um dos frutos da modernidade e, sem dúvida, do desenvolvimento das grandes cidades. Assim, segundo Paola Berenstein Jacques (2012, p. 48), “ao mesmo tempo que faz parte do contexto urbano da modernização, faz uma crítica contundente à efetivação prática das grandes reformas urbanas”, em vista disso, ainda a citar a autora, o *flâneur* é a figura que “se desenvolve ao mesmo tempo em que as grandes cidades se

modernizam, não esconde sua ambiguidade: deixar-se fascinar pela modernização, mas também reage a ela”.

Já para o jornalista e cronista João do Rio, importante autor do início do século XX, através do livro *A Alma Encantadora das Ruas* (1908), faz um registro sobre aquilo que se vê, nas ruas da cidade, pelos olhos sensíveis de um observador, a partir da experiência com a cidade do Rio de Janeiro - RJ, apresentando ao leitor as contradições da modernidade, presentes principalmente na diversidade entre os humanos e, sobretudo, na desigualdade social.

Na primeira parte, dedicada *A Rua*, o autor em sua escrita apresenta as diferentes ruas que são habitadas por diferentes sujeitos, ganhando praças; porém, perdem-se ruas para as construções de outros projetos; já outras abrigavam uma única casa, e, hoje, a única residência se transformará em prédios, arranha-céus, empresas e grandes blocos de cimento para a sociedade. Dessa forma, para o autor, esse estado de andar sem rumo contribui para conhecer as facetas da cidade, sobretudo, as memórias que surgem, por meio da descoberta, resume-se em compreender que “a psicologia da rua não basta gozar-lhe as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes — a arte de flunar” (1908, p. 2). João do Rio, ao expressar o que seria ser o *flanar*, diz: “flanar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem” (1908, p. 2). Então, o ato de flunar, de acordo com o cronista, é sair por aí, independente do horário, seja de manhã, de dia, à noite, mas andar, andar sem destino, conhecer aquilo que naquele momento se encontra; é uma caminhada que contraria o destino, pois é justamente o contrário, uma caminhada cujo caminhante recria poesias a cada passo e a cada destino.

Essas trajetórias se instauram de diferentes formas, por exemplo, quando João do Rio salienta sobre o registro, a partir dos olhos, compreende-se que o contexto e a época registravam um período voltado para o âmbito do modernismo, cujas construções arquitetônicas buscavam agrupar uma maior quantidade de pessoas, em um mesmo lugar; por esse viés, casas eram derrubadas, a fim de construir prédios que pudessem se tornar várias casas verticais.

Sendo assim, algumas preocupações para a época não eram tão pertinentes no que se refere às questões de acessibilidade, pois algumas estruturas de planejamento no início do século XX, centrava-se na chegada dos primeiros automóveis, no Brasil, e suas

reverberações no contexto ferroviário, bem como o uso de transportes coletivos, que pudessem conglomerar um quantitativo maior de pessoas para a locomoção entre bairros e cidades vizinhas. Mas, apesar de pensar a questão do olhar como meio de descrição de períodos tão significativos para as cidades, percebe-se que outros sentidos podem compor a descrição e a importância da cidade, no que se refere à mobilidade e à percepção sobre a urbe.

Todos os sentidos possuem sua importância para o ser humano, pois através de cada um, pode-se identificar e conhecer elementos que fazem parte do nosso contexto. Portanto, pensar o espaço por essa perspectiva é alargar as possibilidades para que diferentes corpos possam ocupar e usufruir da rua como um lugar de pertencimento.

Por exemplo, ao pensar em um sujeito cego, que flana pela rua, através dos demais sentidos, inúmeros atravessamentos contribuem para uma percepção e compreensão da cidade. Pela audição, o sujeito caminha sem pretensão e, por um instante, escuta alguém a tocar um instrumento; tal efeito o estimula a parar, a ouvir, e, em seguida, prosseguir por aquela rua, desviando assim da rotina/percurso; pelo olfato, os cheiros que a própria cidade oferece ao sujeito, como ocorre em Salvador – Bahia, por exemplo, com o cheiro da fritura do óleo de dendê, mesmo à distância, se faz sentir e, através dele, a pessoa cega se aproxima de uma Baiana do Acarajé; ao chegar, pode comer, comprar, marcar com alguém e identificar como ponto de referência; pela percepção tátil, quando se percebe o fluxo de pessoas indo em uma mesma direção; e, de repente, o *flâneur* começa a seguir essas pessoas e, no fim, depara-se com um rito religioso.

Cristina Gonçalves relata que a relação com os sentidos não é bem assim, de forma tão fácil. Pois, para ela, foi muito difícil se compreender cega, principalmente, por ser tão jovem, na época com 23 anos, cuja independência para realizar suas ações era uma prática comum, mas, com a cegueira, começou a perceber o quanto não conhecia as coisas que estavam ao seu redor, tornando-se dependente de outras pessoas. Inicialmente, há um estado de choque, pois a situação é instaurada e definitiva, há uma certeza, a cegueira é irreversível. Profissionais da área da saúde e estudiosos sobre a cegueira enfatizam as perdas que a cegueira ocasiona, para Thomas G. Carrol (1968), alguns pontos podem ser destacados, como as perdas emocionais, as perdas das competências básicas, as perdas na consideração pessoal, as perdas relacionadas à ocupação profissional, as perdas na comunicação e as perdas que implicam a personalidade como um todo. Tais perdas se instauram, em função do sentido de perda gerado pela falta da visão. Lidar com essa notícia em uma fase adulta, em que a relação com a visão já é algo forte e estabelecida,

difere de uma experiência de cegueira na fase infantil. Cada sujeito irá criar a sua relação com a deficiência, mas, a idade, torna-se um determinante corpóreo e sensorial. Para Valmira Sales, como foi relatado, ela ficou cega com seis anos, em função de uma conjuntivite, como o corpo de Valmira precisou se adaptar desde nova a esta situação, o que a fez criar uma relação desde pequena com o espaço, o que contribui para intensificar os outros sentidos, não se centrando apenas na visão.

Por isso, o ato de flunar é para além de um roteiro e de um único sentido como a visão, pois são pelas caminhadas que o sujeito se perde; é perdido que ele se encontra; e do encontro, ele se acha. Essa vagabundagem, como salienta João do Rio, possibilita esse devaneio sem destino a ter um encontro consigo e, principalmente, com os sentidos, pois amplia o corpo a viver experiências sem objetivos, apenas vivê-los. Em função disso, o sujeito transeunte com deficiência visual, que não possui uma objetividade na chegada, se possibilita a fazer, a viver, a experimentar sensações, durante o percurso, que raramente aconteceria com um sujeito que vivencia uma prática da repetição cotidiana.

O mundo do flâneur é aquele onde o sujeito caminha pela urbe, observa/sente os acontecimentos ao seu redor e vivência o cotidiano. “Sem pressa, apreende cada detalhe sem ser notado e busca uma nova percepção da cidade. O que importa para o flâneur é perder-se, mergulhar em meio à multidão e vagar pelas ruas da cidade sem objetivo ou intencionalidade” (TAKAKI, 2015, p. 89). O desejo de flunar, por entre as ruas, faz com que o sujeito explore os espaços ora de conforto, ora na selva da cidade. Exploração movida de reflexão, de sentimento e de verdades. Existe uma ingenuidade por parte do sujeito investigador, pois há um cuidado, uma atenção, pois o lugar é ora desconhecido, ora revisitado. Com isso, cada passo é uma descoberta, cada entrada é possibilidade para futuras experiências.

O ato de andar sem rumo e de perceber os estímulos do corpo, de forma anômala, faz com que o sujeito se mova, através dos sentidos, pois são eles que enviam as informações para o cérebro. Se, o sujeito se move, por meio dos sentidos, logo, se torna um ser sensível. Para Maurice Merleau-Ponty, o sensível “é aquilo que se apreende com os sentidos, mas nós sabemos agora que este ‘com’ não é simplesmente instrumental, que o aparelho sensorial não é um condutor, que mesmo na periferia a impressão fisiológica se encontra envolvida em relações antes consideradas como centrais” (1999, p. 32).

Ou seja, há uma comunicação entre o sensível e o sentido, de modo que o sensível compreenda as funções dos sentidos no contexto do sujeito. Na flanância de um sujeito, independente se há uma deficiência ou não, os sentidos são as vias para acessar o sensível

da cidade. Na **audição**, os ouvidos são os órgãos responsáveis, na medida em que detectam os sons, os ruídos e os barulhos do exterior, e enviam essas mensagens para o cérebro que os interpreta, como: a música, o estouro, os sons dos animais, a água, os carros, as vozes, e fazem com que o sujeito se identifique com o onde está e o que são esses barulhos. No **olfato**, o nariz é o órgão responsável por sentir o cheiro ou odor das coisas, pois capta os odores e, a partir das informações processadas, identifica do que se trata o cheiro, podendo diferir aquilo que aprecia ou não, no gosto do sujeito, por exemplo, o cheiro da comida que o mesmo aprecia (aspecto positivo); ou, o cheiro do lixo (aspecto negativo), fazendo assim uma distinção. No **paladar**, a língua é o órgão responsável, quando capta o sabor, é capaz de distinguir os alimentos (salgado, doce, azedo, amargo), além das sensações térmicas. Pode-se dizer que, ao andar pela cidade, o paladar é estimulado pelo olfato, se há um bom cheiro de comida, que estimula a degustação, as papilas gustativas decodificam o sabor. O **tato**, caracterizado pela sensação do toque da pele em contato com algum elemento, é um órgão resistente, apesar de sua aparência delicada, a pele consegue diferenciar cinco sensações básicas: contato, pressão, frio, calor e dor. Assim, inúmeras sensações são pressentidas pela pele, sensação de frio, de calor, entre outros, como tocar uma árvore, sem enxergar e compreender que é uma árvore. Na **visão**⁸, cujos olhos são os órgãos responsáveis por visualizarem o objeto e enviarem as informações ao cérebro, que faz a decodificação, interpretando-as. E, na cinestesia, cuja percepção do equilíbrio e da posição das várias partes do corpo partem para o centro nervoso das aferências sensoriais.

Os sentidos, em suas esferas de ligação com o mundo, contribuem para que o *flâneur* caminhe para lugares que até então não tinha idealizado ou se concretizado, acionando os diferentes sentidos, a fim de contribuir com a flanância na cidade de uma forma sensível. Em defesa aos sentidos, Merleau-Ponty (1999, p. 178) atribui os sentidos e, em geral, no próprio corpo há um conjunto de mistérios que, sem abandonar sua individualidade e sua particularidade, emite, “para além de si mesmo, significações capazes de fornecer sua armação a toda uma série de pensamentos e de experiências”. O sujeito se conecta com o mundo, pela via do sensível; assim, as propriedades sensoriais do sujeito, juntamente com o corpo da cidade, constituem uma harmonia. Dessa forma, o

⁸ A exemplificação dos sentidos, nesta parte do texto, partiu de uma breve noção do texto “A construção do mundo através dos cinco sentidos” de João Correia Filho. Acessado em 15 de agosto de 2017 <<http://www.revistaplaneta.com.br/a-construcao-do-mundo-atraves-dos-cinco-sentidos/>>

olhar, o tato e todos os outros sentidos “são em conjunto as potências de um mesmo corpo integradas em uma só ação” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 426).

Mesmo identificando a potência e importância dos sentidos, sabe-se que são movidos por limites, em algumas pessoas, o próprio sentido se torna um limite, na falta concreta desse importante suporte que integra um corpo. Jean-Luc Nancy (2000, p. 32) apresenta uma provocação contundente no âmbito dos sentidos, principalmente por identificar que o próprio sentido há um limite. No livro *Corpus*, uma questão abordada pelo autor: “Por que é que existe esta vista que não vê os infravermelhos? Estes ouvidos que não ouve o ultrassom? Por que é que em cada sentido há limites, e entre todos os sentidos um muro?”. Tais indagações se reverberam no âmbito das pessoas com deficiência, pois há um limite presente em suas ações, algumas vezes, impostas pelo próprio corpo, e outras pela sociedade.

Portanto, a experiência de flânar, por uma cidade sensível, onde os sentidos possam ser acionados, ao longo da caminhada, necessita-se que o flâneur, dentro desse processo, que é pessoal se torne, se transforme, se identifique como um sujeito sensível. Mediante as inúmeras referências relacionadas ao flâneur, para Charles Baudelaire, o flâneur pode ser reportado como observador, filósofo, investigador, curioso, dentre outras denominações. “Às vezes ele é um poeta; mais frequentemente aproxima-se do romancista ou do moralista; é o pintor do circunstancial e de tudo o que este sugere de eterno” (BAUDELAIRE, 1996, p. 13). Nesse espaço, percebe-se uma coisa, o sensível, classificado como um adjetivo, mas não como um substantivo. Dessa forma, uma das atribuições relacionadas ao flâneur é a importância de compreendê-lo como um sujeito sensível, curioso, investigador e, sobretudo, autônomo.

Entre os autores e textos que tratam sobre a temática do flâneur, como Walter Benjamin, Charles Baudelaire, Ítalo Calvino, Giampaolo Nuvolati, Jieun Shin, Paola Berenstein, dentre outros, pode-se perceber um aspecto comum entre eles. A noção do flâneur está atrelada ao sujeito que observa, ou seja, que utiliza da visão como ponto de partida para os seus interesses, através do desenvolvimento da cidade moderna e pós-moderna.

A visão torna-se a palavra-chave do sujeito que flana pela cidade. É como se construíssemos, pela ótica e pela geometria, o fragmento daquele contexto da flânância, cuja imagem se forma a cada momento pela retina. Essa afirmação se define como um dos princípios; no entanto, a complexidade da flânância está atrelada entre a relação do sujeito com a cidade, através dos sentidos, uma vez que é por meio deles que o sujeito

sensível aciona outras capacidades para explorar a urbe. Logo, transpondo e despertando outras abordagens sensíveis de como explorar o espaço da cidade.

Dessa forma, os meios de acesso ao mundo da descoberta, do envolvimento, do flunar e do sentir a cidade ultrapassam o limite do olhar e acionam outras maneiras de vivenciar, mesmo sem olhar/enxergar. Muitas vezes, acredita-se que, através da visão, todas as informações são apreendidas desde o (re)conhecimento dos caminhos e do trajeto as experiências e limites. Entretanto, em função da necessidade moderna do sujeito realizar inúmeras atividades ao mesmo tempo, sabe-se que a relação sujeito e cidade vem se tornando distanciada. Assim, andar pela cidade e pensar, filosofar e refletir tornou-se, infelizmente, privilégio para alguns.

Mas, dentro deste paradigma do mundo contemporâneo, alguns preceitos se tornam as razões de muitos, a ponto de dizer que nunca possuem tempo. Acredita-se na importância de repensarmos outras maneiras de perceber a cidade; assim, possivelmente, refletir e possuir a compreensão de como interagir com a cidade, tornando-se o início do estudo em questão. A partir do pensamento dos autores acima, que buscam apresentar a noção do flâneur, a partir de uma diferenciação do sujeito *comum*, pois, em alguns casos, muitos se apegam a uma experiência de ver a cidade, de uma forma rápida e fugaz, reparando apenas o visível do objeto; outros, como os flâneurs, buscam olhar o invisível da cidade, uma experiência mais contemplativa.

Por esse viés, no intuito de propor uma provocação sobre os agentes e estudiosos acerca do flâneur, me inquieta, ainda preciso compreender o quanto a perspectiva da experiência se concentra na visão. Mas, ao modificar essa lógica e adentrar em um pensamento estético, político e contemporâneo sobre o sujeito autônomo, como pensar e discutir a noção de flanância, a partir de um sujeito com deficiência visual, que deixa a porta da casa para aprender/experimentar/desfrutar da cidade. Poderíamos pensar, o *Flâneur Cego*?

Ao me deparar com o sujeito querendo atravessar uma rua e perceber o tempo que uma pessoa com deficiência visual poderia gastar, além de todas as outras questões sobre o tema da acessibilidade, torna-se de suma importância rever e repensar a noção da ideia de flâneur, pois a pessoa com deficiência visual contempla a cidade, se emociona com a cidade, vivencia a cidade, são pessoas que possuem livre arbítrio para tomarem suas próprias decisões e criarem suas histórias, bem como fazer parte da História.

Para Giampaolo Nuvolati, a noção de flâneur, apresentada por Walter Benjamin, em suas pesquisas sobre as “passagens” de Paris, iniciadas no século XIX, para designar

os poetas e os intelectuais que passeavam, observavam criticamente os comportamentos dos indivíduos (NUVOLATI, 2013, p. 1). Para Emika Takaki (2015, p. 90), em seu texto, *Corpo-Cidade: coreografias urbanas*, a Paris do século XIX, torna-se a cidade da experiência urbana, pois os encantos apresentados pela poesia de Baudelaire, compreende uma cidade lírica que faz do poeta um fisionomista da imagem urbana. Benjamin explica que a percepção do flâneur não é apenas com o olhar, mas é experimentado e vivido, por isso, “a rua conduz o flanador a um tempo desaparecido. Para ele todas são íngremes” (BENJAMIN, 1989, p. 185).

Dessa forma, Baudelaire, como aponta Benjamin (1989), percebeu, em meados do século XIX, que algo novo se iniciava na cidade pela arte da poesia, pois havia uma proximidade do artista com o espaço urbano. O ambiente da cidade se instaurava, devido as conquistas industriais que ocorriam em Paris, uma das formas de compreensão desse futuro se deu a partir da observação realizada pelo poeta. O novo gerava para época inquietações, que envolviam o homem moderno, a fim de compreender as modificações da cidade frente a tantas transformações. Baudelaire, em meio à multidão moderna, evidenciava uma nova perspectiva de identificar as mudanças, o flâneur. No livro *Le flâneur postmoderne*, de Jieun Shin, primeiramente, se concerne uma questão de identidade, uma maneira individual de viver. Citando Benjamin, Shin diz que o flâneur, nas palavras de Baudelaire, “ama a solidão na multidão” (2013, p. 16).

O flâneur, para Baudelaire, se referencia ao estranhamento, não à aceitação. Sendo assim, o flâneur está entre a multidão e a classe burguesa consumidora. Estranha a evolução, ao mesmo tempo, que reflete sobre os ocorridos. Apesar de identificar fortemente a presença do “olhar e ver” nos textos e poesias de Baudelaire; o poeta deixa margem para compreender o “perfeito” flâneur, a partir de outras perspectivas, pois, para o observador apaixonado, é um imenso contentamento fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar para além da porta é sentir-se em casa, onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, por meio do corpo observador.

O autêntico flâneur é aquele que se completa com os seus sentidos e seus pensamentos oriundos da rua, da cidade. A cada movimento do corpo, a cada passo, o andar ganha uma potência crescente; os sentidos se conectam com o corpo, ao mesmo tempo, o corpo se conecta com a cidade. Mesmo que o sujeito não acesse a urbe pela visão, o corpo se adapta a outras maneiras de sentir a cidade. Os flâneurs são, aparentemente, solitários. Nas palavras de Jieun Shin (2013), essa solidão não é um

resultado negativo da sociedade moderna, mas, no caso do flâneur, é uma escolha ou um estilo de vida. Mas, em algumas situações, para o *Flâneur Cego*, como um dado compreendido neste estudo, há uma necessidade obrigatória de haver uma outra pessoa, no intuito de ajudar em momentos que podem se tornar arriscados para a própria vida, como atravessar uma rua, por exemplo.

Por essa via, o flâneur, ao andar sem destino, busca captar recortes/informações/sensações do mundo externo da cidade, já que a relação interior do mundo do sujeito atenta-se com a casa, bem como com o próprio interior; assim, as relações interior e exterior fundem-se, de modo que o corpo da cidade, somada ao corpo do sujeito que flana, torna-se um CorpoCidade, um se completa no outro. Essa complementação pode ser respondida, através das palavras de Benjamin, pois o flâneur não possui somente a cidade, mas a sua história: “ele despreza a história convencional que afasta do concreto, mas fareja na história a cidade e a cidade na história” (Das Passagen-Werk *apud* ROUANET, 1992, p. 50). Dessa forma, “cada rua para ele é uma ladeira que desce em direção ao passado – o dele e o da cidade” (Das Passagen-Werk *apud* ROUANET, 1992, p.51). Ou seja, a noção de CorpoCidade se estabelece entre a soma do interior e o exterior, são por esses motivos relacionados à conexão que qualquer sujeito é um flâneur, o que nos remete à imbricação CorpoCidade, onde os limiares entre o sujeito e a cidade são conectadas pelos fios que os interligam no espaço urbano.

O texto *Le flâneur dans l'espace urbain* (O flâneur no espaço urbano), de Giampaolo Nuvolati, nos apresenta uma perspectiva ousada em relação ao flâneur do século XIX para o do contexto atual. O autor salienta que inúmeras abordagens utilizadas, no final do século XIX e no século XX, faziam com que os sujeitos que utilizavam a flanância como abordagem de descobrir a cidade, andar pela multidão, escrever sobre os lirismos e as poéticas e, sobretudo, compor palavras que geravam narrativas e poesias através das flanâncias. Atualmente, com o passar dos anos, os interesses de realizar essas descobertas foram se transformando na utilização de recursos tecnológicos, que começaram a fazer parte do trajeto do flâneur pós-moderno.

Na realidade, esses novos sujeitos que flanam pela rua aderem a esses recursos. De acordo com Nuvolati, da rua para a casa, os aplicativos, os celulares e os computadores são agregados e utilizados por pessoas. O flâneur possui uma liberdade de criar suas próprias medidas de apropriação; entretanto, com os atuais recursos, o mistério, a imaginação e a fantasia, as questões, os problemas e algumas curiosidades são

rapidamente respondidas em frações de segundos. Os trajetos são resolvidos por meios de celulares, que possuem aplicativos e mapas disponíveis para se localizar.

Em determinadas situações, o desbravador utiliza tais recursos, a fim de facilitar a jornada ou contrapor o trajeto sugerido, no intuito de conhecer outras possibilidades contraria a indicada pelo aplicativo, por exemplo. Com relação ao Flâneur Cego, as presentes tecnologias contribuem para que o sujeito se localize, descobrindo em qual região da cidade o mesmo se encontra, bem como as possibilidades de transportes que são disponíveis a ele; por esse aspecto, as tecnologias portáteis se tornam de suma importância para um sujeito que quer flânar na solidão, pois, na cidade, em sua maioria, as placas de sinalização, com os endereços e informes, são visuais, o que dificulta à pessoa com deficiência visual saber o lugar e o onde se encontra. Há aqueles que se recusam a se subverterem a essa prática contemporânea. Mesmo com as inovações, a cidade é um infinito, formada por composições, contextos e investigações dos sentidos, pois, com as intervenções realizadas, diariamente, na urbe, essas mudanças afetam tanto o corpo do sujeito, quanto a cidade.

As atividades do flâneur consiste, principalmente, em caminhar e treinar os sentidos do corpo por meio das flanâncias. A grande maioria deles examina atentamente as mudanças da modernidade por uma perspectiva crítica. O flâneur é um símbolo anônimo no espaço urbano pós-moderno. É um sujeito que marcha entre a multidão, mas está em sua própria solidão. Nas cidades, cujo fluxo é normalmente rápido, o flâneur é um vagabundo intelectual, como menciona João do Rio, possui a sensibilidade poética e conhecimento necessário para ler a cidade, quanto a possibilidade de contrapor um fluxo das multidões, que notoriamente seguem um mesmo ritmo, enquanto o flâneur foge da normatividade da cidade.

O Flâneur Cego se enquadra nesse sujeito, que se opõe a um ritmo de marcha coletiva, pois suas limitações fazem com que o andar, o relacionar e o viver a cidade ganhe uma outra noção de tempo e espaço. Apesar de perceber que alguns cegos possuem um mapeamento claro de sua trajetória e caminham dentro de um ritmo próprio, infelizmente, existem os obstáculos, que criam dificuldades durante o percurso do cotidiano. O Flâneur Cego, na flanância, se constitui tanto da ação de flânar, quanto de apresentar os problemas movidos pela cidade moderna, pois, no âmbito do itinerário entre um lugar a outro, o tempo de chegada difere de uma pessoa vidente para uma pessoa cega, em função da quantidade de pessoas que caminham, além das condições públicas da

própria rua, como: a situação das calçadas, o trânsito, a sinalização, dentre outros problemas.

O Flâneur Cego, dentro da lógica de Benjamin, é um desses fragmentos que confronta com a cidade moderna, pois, enquanto sujeitos apresentam uma importante função dentro do pensamento de uma cidade contemporânea. O sujeito com deficiência visual ou com qualquer outra deficiência não pode ser tratado como o problema do planejamento urbano, pelo contrário, são os protótipos de cidades, que são construídos de modo que uma parcela da sociedade se torna excluída. A ideia de identificar o Flâneur Cego como um fragmento desse contexto atual faz com que esses sujeitos ocupem as ruas e gerem essa conexão mais íntima, CorpoCidade, no intuito de apresentar ao Estado que essas pessoas conquistaram as ruas, ocupando-as, e, conseqüentemente, praticando o ato de flânar. O corpo dessas pessoas com deficiência visual ao ocuparem as ruas já é um ato político, mediante ao caos do que são as cidades.

No intuito de contribuir com a discussão, para Giampaolo Nuvolati, o flâneur possui diferentes interpretações que refletem sua diversidade de pontos de vista, principalmente no próprio conceito de flâneur. Para o pesquisador:

Animais urbanos por excelência, formados na escola da vida metropolitana moderna; assim, os flâneurs simbolizam diferentes coisas: o movimento associado as restrições territoriais, ideológicas e profissionais; a rebelião contra consumo de massa, especialmente o turismo consumista; o desejo de apreciar a vida em um ritmo mais lento; o desenvolvimento da sensibilidade como uma forma de conhecimento. E mesmo que essas atitudes são sempre mais difíceis de pôr em prática na sociedade contemporânea. [...] o uso do conceito flâneur parece refletir tanto a confusão de nossa época e o desejo de novas relações com lugares e seus habitantes (NUVOLATI, 2013, p. 2, *tradução nossa*)⁹.

Através das palavras de Nuvolati, percebe-se a existência de uma pluralidade de significados em torno desse agente que flana sobre os diferentes lugares, tanto pelas ruas e cidades quanto na literatura. O conceito se alastra, em diferentes décadas, de modo que

⁹ Animaux urbains par excellence, dressés à l'école de l'existence métropolitaine moderne, les flâneurs symbolisent différentes choses : la bougeotte associée à l'individu captif des contraintes territoriales, idéologiques et professionnelles ; la rébellion contre la consommation de masse, et spécialement le tourisme prêt-à-consommer; le désir d'apprécier la vie à un rythme plus lent; le développement de la sensibilité comme forme de savoir. Et cela même si ces attitudes sont toujours plus difficiles à mettre en pratique dans la société contemporaine. Déplacée des arcades parisiennes aux banlieues contemporaines et aux centres commerciaux, l'utilisation du concept de flâneur semble refléter à la fois la confusion de notre époque et la soif de nouveaux rapports avec les lieux et leurs habitants.

a perspectiva de flânar se diferencia na relação do corpo desse sujeito com o seu tempo. Movido pelo desejo de descobrir mais sobre o Flâneur Cego, no contexto atual e sua importância na literatura, para Giampaolo Nuvolati,

[...] as pessoas cegas podem ser *flâneurs* e *flâneuses* em melhorar seus sentidos para interpretar a cidade. Esta poderia ser uma abordagem muito original para os estudos sobre flâneur. Por exemplo, você pode pedir-lhes para descrever os bairros de acordo com seus sentimentos, cheiros, sons, ruídos, vozes que eles percebem, e assim por diante. Então você deve registrar suas descrições e compará-las com outros estudos urbanos ou narrativas, ou documentos relativos às mesmas áreas (NUVOLATI, 2017, *tradução nossa*)¹⁰.

As sugestões de Giampaolo Nuvolati confirmam a importância em saber sobre o contexto de origem desses sujeitos, como: os bairros, os lugares onde comumente visitam, os diferentes trajetos que fazem parte do percurso, a fim de buscar compreender a realidade de vida desses sujeitos. Sem dúvida, a partir de tais conhecimentos, faz parte do papel do Estado garantir uma qualidade urbana para todas essas pessoas.

Dessa forma, pensar o contexto da cidade a partir da experiência desses sujeitos: Cláudio Vilas Boas, Cristina Gonçalves, Gilson Coelho, Rutiara Garcia e Valmira Sales, faz com que compreendamos o real contexto do que é ser cego no dia a dia de uma cidade, onde infinitas cicatrizes estão presentes em seus corpos. Como salienta Jean-Luc Nancy, não é para se pensar acerca do corpo, mas para fazer com o corpo. Por isso, acompanhar a história desses corpos, saber onde cada sujeito mora, entender o trajeto, o tempo, as dificuldades desses corpos, torna-se uma maneira de entender a proposta de Giampaolo Nuvolati, sobre o que vem a ser um Flâneur Cego.

¹⁰ E-mail enviado ao professor Giampaolo Nuvolati, no dia 11 de Agosto de 2017 e a resposta no dia 12 de Agosto de 2017. “In my opinion, blind people can be flâneurs and flâneuses in enhancing their senses for interpreting the city. This could be a very original approach for the studies on flânerie. For example, you can ask them to describe neighborhoods according to their feelings, smells, sounds, noises, voices they perceive, and so on. Then you should record their descriptions and compare them with other urban studies or narratives, or documents concerning the same areas”.

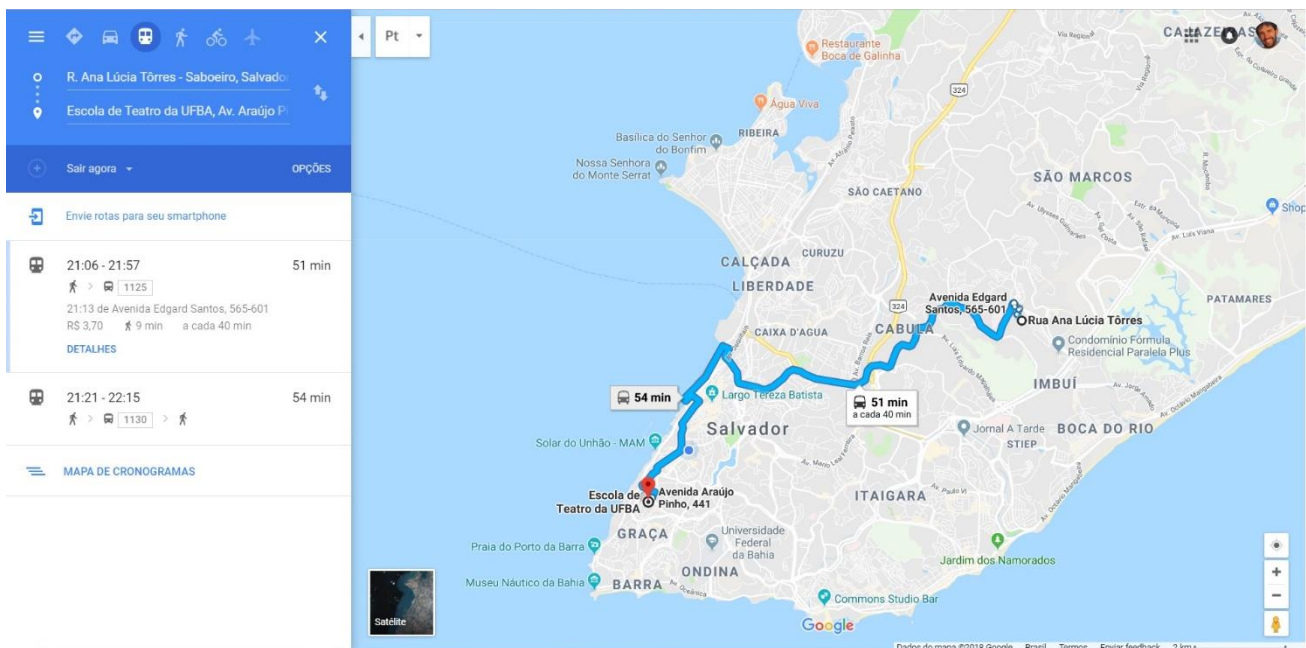


Imagem 3: Trajetos realizados por cada sujeito, saindo de seus bairros e indo até o Canela, na Escola de Tetro da UFBA. 1- Cláudio Vilas Boas (Doron – Canela). Fonte: Google Maps.

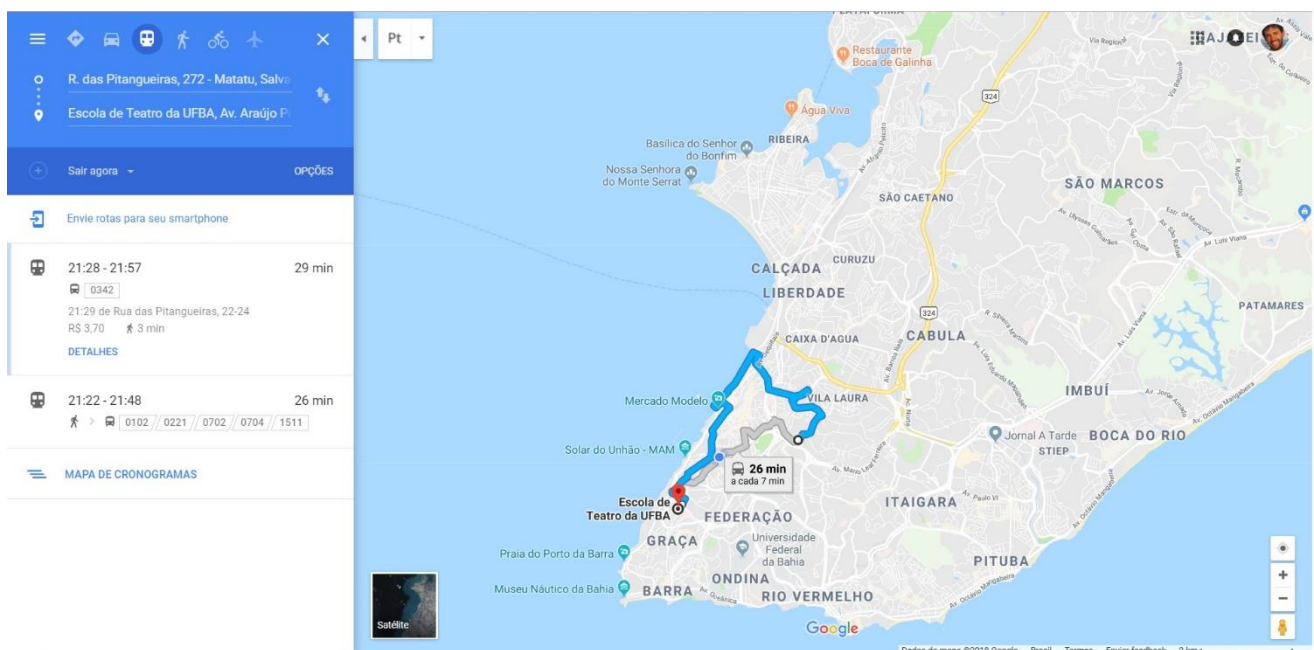


Imagem 4: Trajetos realizados por cada sujeito, saindo de seus bairros e indo até o Canela, na Escola de Tetro da UFBA. 2- Cristina Gonçalves (Brotas – Canela). Fonte: Google Maps.

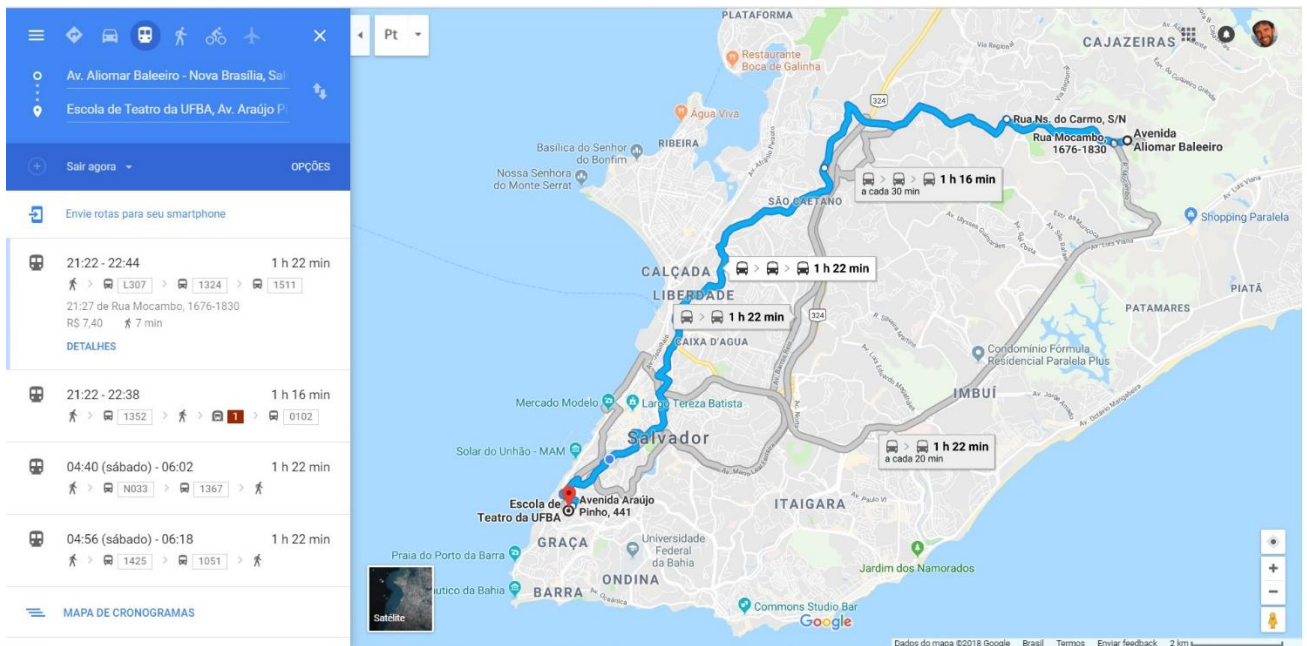


Imagem 5: Trajetos realizados por cada sujeito, saindo de seus bairros e indo até o Canela, na Escola de Tetro da UFBA. 3- Gilson Coelho (Nova Brasília – Canela). Fonte: Google Maps.

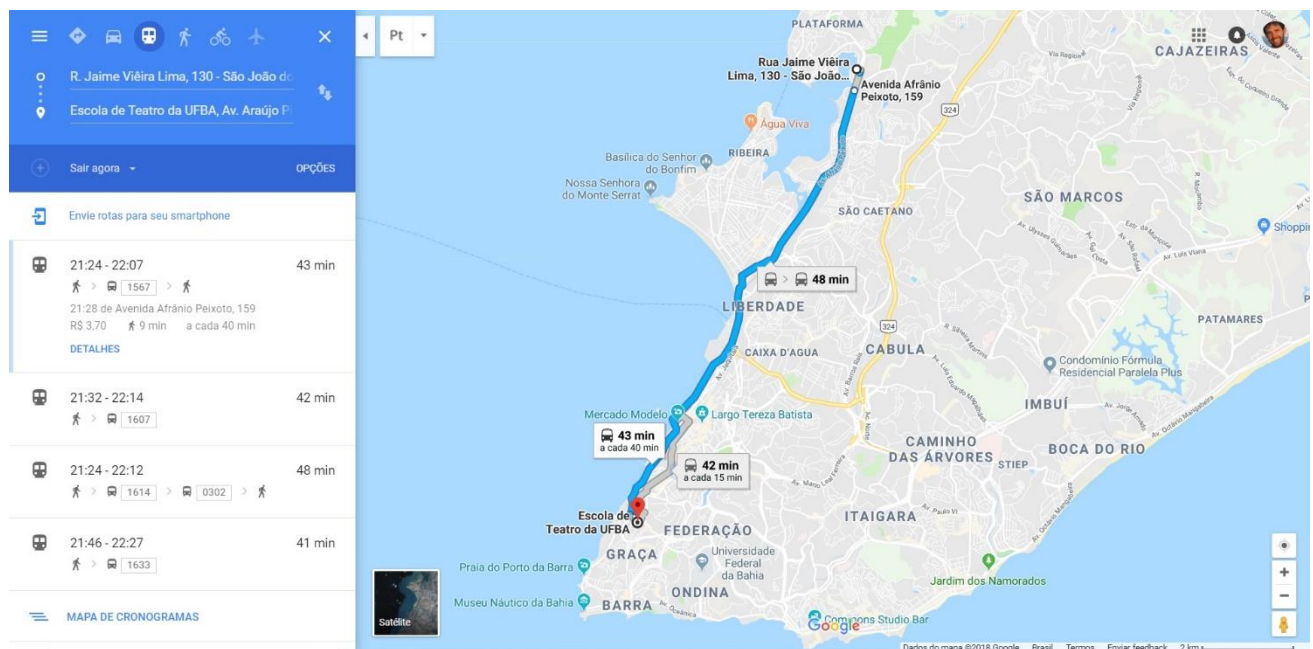


Imagem 6: Trajetos realizados por cada sujeito, saindo de seus bairros e indo até o Canela, na Escola de Tetro da UFBA. 4- Rutiara Garcia (Plataforma – Canela). Fonte: Google Maps.

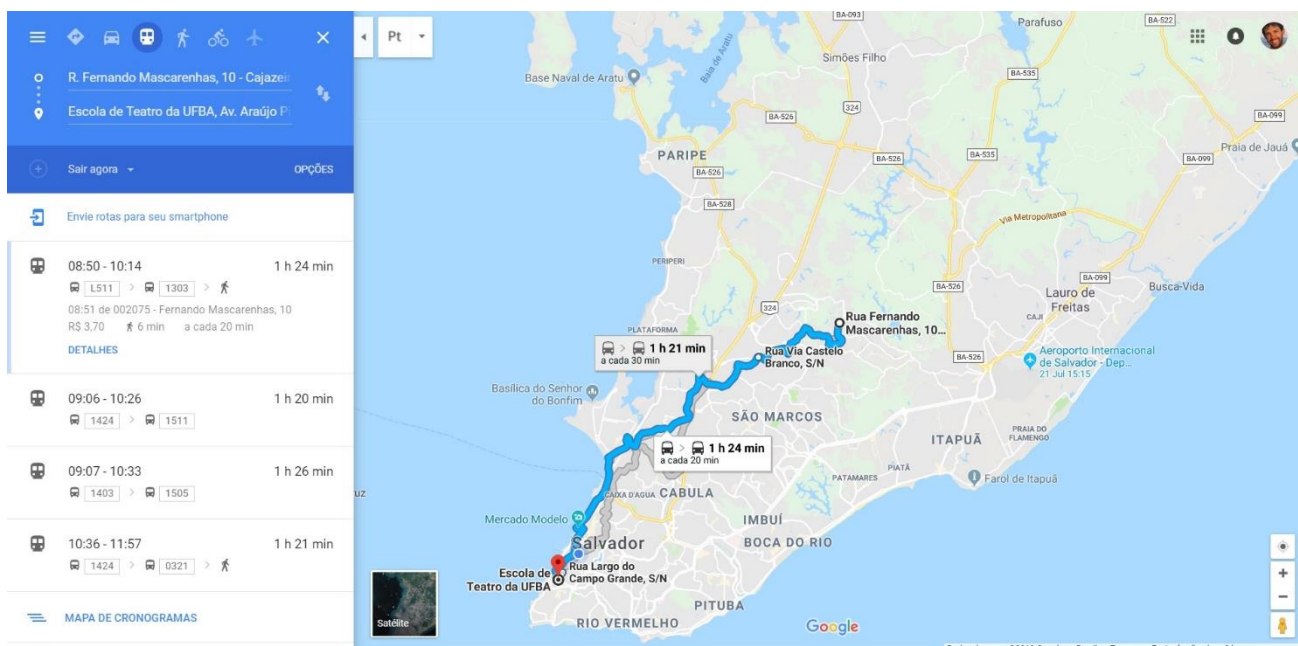


Imagem 7: Trajetos realizados por cada sujeito, saindo de seus bairros e indo até o Canela, na Escola de Tetro da UFBA. 5- Valmira Sales (Cajazeiras 10 – Canela). Fonte: Google Maps.

Na atual circunstância, um dado é necessário explicitar, pois os presentes trajetos referem-se a circulação urbana desses sujeitos na cidade de Salvador, saindo de suas residências e indo até a Escola de Teatro, no bairro do Canela, e, em seguida, retornando para suas residências. Os deslocamentos dos bairros ao centro aconteciam da seguinte maneira:

Nome	Bairro	Destino	Tempo Ida	Tempo Volta	Observações
Cláudio Vilas Boas	Doron	Canela	1'05''	1'50''	Precisa-se deslocar da residência até o ponto de ônibus; possui um ônibus direto até o Campo Grande; mas, para voltar, Cláudio necessitava pegar dois ônibus, acarretando em um tempo superior, além da falta de acessibilidade e segurança ao longo do trajeto.
Cristina Gonçalves	Brotas	Canela	50''	50''	Possui um ponto de ônibus próximo a residência. Um ônibus para ir e um ônibus para voltar com destino direto. Em algumas circunstâncias, Cristina pegava dois ônibus, de Brotas até a Lapa e da Lapa até o Campo Grande.
Gilson Coelho	Nova Brasília	Canela	1'50''	2'40''	Possui um ônibus direto para o Campo Grande, mas demora por volta de 2'30''. Mas, Gilson fazia outro percurso, pegava um ônibus até a Unijorge, de lá pegava até a Estação da Lapa, por fim, um outro ônibus até o Campo Grande.
Rutiara Garcia	Plataforma	Canela	42''	1'30''	Rutiara precisa caminhar por volta de 200 metros da residência até o ponto; depois pegava um ônibus até o Campo Grande. Dificuldade para o retorno, em função da

					violência, da falta de acessibilidade, além do ponto mais próximo da linha do ônibus ser mais longe do que o primeiro.
Valmira Sales	Cajazeiras 10	Canela	1'21''	2'30''	A residência era longe do ponto de ônibus, rua ingrime e com muitos buracos. Havia a opção de pegar o ônibus pela Estrada Velha do aeroporto, saltar no Jornal A Tarde e depois pegava outro para o Campo Grande; já a volta era mais complicado, pois ou ela ia para a estação Pirajá e depois Cajazeira 10; ou soltava no Extra da Paralela pegava uma para a estação Pirajá e de lá outro até o destino final.

Imagem 8: Deslocamento dos atores/performers.

Percebe-se que a situação acima retrata uma dificuldade real desses sujeitos, fazendo com que esses corpos estejam diariamente em uma zona de risco, em função dos percursos e trajetos de suas residências até o centro e do centro até a periferia, sobretudo, por conta do horário da noite. As dificuldades iniciam, muitas vezes, no trajeto de sair de casa até o ponto de ônibus, uma vez que as ruas, em alguns casos, não possuem as condições básicas de calçamento, gerando uma dificuldade para o deslocamento. Em relato, todos eles afirmam que, quando chove, as dificuldades de acesso às residências ficam ainda mais complicadas, já que as ruas não possuem as necessidades tanto para o pedestre quanto para o escoamento da água.

O fator horário torna-se outro ponto complicado, pois a vinda deles para o centro acontecia no horário das 17h às 18:30, uma vez que os encontros eram na Escola de Teatro e na Praça do Campo Grande, impreterivelmente, às 18:30. Para chegarem no horário, cada pessoa criava sua própria logística de deslocamento; mas, para agilizar essa vinda, alguns optavam pelo transporte até a Estação da Lapa e da Lapa até o Campo Grande, uma vez que o quantitativo de ônibus para a estação era superior com relação ao Campo Grande. No entanto, o percurso da Lapa até o ponto de ônibus para o Campo Grande, de acordo com Cristina é o seguinte: “após o ônibus estacionar na estação, eu subia aquela rua, que fica ao lado do Shopping Piedade e da Lapa, uma rua cheia de obstáculos e camelôs, atravessava para a Praça da Piedade e pegava o ônibus em direção à Escola de Teatro”. No trajeto nesses lugares com maior número de pedestres e veículos, necessitava-se de intervenções que visam resolver o conflito que se estabelece por uma disputa de espaço, onde carros ocupam de forma arbitrária espaços destinados a pedestres, deixando-os estacionados e dificultando a passagem do sujeito nos passeios e faixas de segurança. Há ainda o conflito entre os próprios veículos. Além dos próprios transeuntes que criam suas barracas de comércio tanto na rua, como nas calçadas, dificultando a passagem e o

trânsito naquele lugar. Existe uma problemática entre os pedestres e os motoristas, pois enquanto o primeiro deseja segurança e conforto na sua locomoção, o segundo deseja rapidez no trajeto, o que gera um conflito de regulamentação do espaço. Este conflito pode ser constatado, quando existe um semáforo em áreas de grande movimento de pedestres, por exemplo, na rua mencionada por Cristina: o semáforo, se respeitado, melhora a segurança dos pedestres, no entanto, o tempo deste semáforo nem sempre é favorável para a pessoa com deficiência, pois, em Salvador, não há nenhum sinal sonoro em funcionamento, fazendo com que a pessoa com deficiência visual aguarde a ajuda de uma outra pessoa vidente para realizar a travessia.

Além do conflito presente entre pedestre e motorista, percebe-se a falta de acessibilidade nos transportes públicos, pois transporte acessível não diz respeito apenas aos ônibus serem adaptados para as pessoas que utilizam cadeiras de roda, como ocorre em grande parte das frotas nas cidades brasileiras; mas, na compreensão das políticas públicas para as pessoas com deficiência, o transporte público necessita de outros sistemas para realizar as devidas inclusões, como a audiodescrição, informando o nome da estação pela qual o ônibus está passando, de modo que a pessoa com deficiência visual possa se localizar de forma autônoma. Infelizmente, em Salvador, nenhum ônibus público possui esse recurso de audiodescrição; além do sujeito, muitas vezes, deparar-se com um atendimento não inclusivo.

Assim, a análise mais detalhada de dinâmica da circulação urbana mostra que existem dois conflitos básicos a ela inerentes. O primeiro deles é o conflito físico, de disputa pelo espaço entre corpos em movimento, e que é o tipo de conflito mais evidente, que recebe conseqüentemente a atenção prioritária da engenharia de tráfego, como atividade ordenadora e regulamentadora da utilização do espaço. No entanto, existe um outro conflito, não aparente, e que não costuma ser analisado dentro da técnica tradicional: trata-se do conflito político, ou seja, que envolve os interesses e a necessidades dos atores (VASCONCELLOS, 1999, p. 50).

Para Eduardo A. Vasconcellos quando propõe uma reflexão sobre esses conflitos, torna-se necessário analisar as condições existentes no trânsito de uma cidade, ao considerar o usuário cativo de transportes públicos, o morador e o motorista, os proprietários de estabelecimentos, os motoristas e os passageiros de ônibus, considerando o sistema de transporte como um meio coletivo de consumo. As questões impactam no contexto atual, sobretudo, quando esses consumidores sabem da existência desses transportes, no entanto, há uma peripécia, desde o deslocamento da casa do sujeito até o

ponto de ônibus. Sendo que muitas vezes esse ponto de ônibus não é tão próximo da casa do sujeito, principalmente, quando essas pessoas retornam no horário da noite, cuja segurança é precária, a frota de ônibus é menor; fazendo com que o sujeito fique exposto aos riscos da cidade.

O intuito desta pesquisa não é apresentar a cegueira como uma estrutura, mas como compreender a importância desse corpo cego e sua relação com a cidade. Percebe-se que o Flâneur Cego está presente em várias amplitudes. O contexto dessas pessoas faz com que pela prática seus corpos se adaptem aos percursos, de modo que através dessas experiências de flânciança novas formas de relacionar com a cidade possam ser instauradas. Por exemplo, uma criança que possui uma deficiência visual, na sua primeira visita em um espaço fora da casa, é conduzida por outro indivíduo, o qual relata à criança as coisas que possuem na cidade; de modo a realizar uma audiodescrição, fazendo com que a criança se localize a partir das informações concedidas pelo acompanhante. Apesar de não enxergar, o corpo se conecta na fala do audiodescritor, bem como a condução física dessa pessoa com deficiência visual é realizada pelo vidente. As informações dadas, durante esses percursos, mais tarde são acionadas, fazendo parte da vida desse sujeito. Dessa forma, quando o sujeito se sente confiante para explorar para além da casa, sem a companhia de outra pessoa, torna-se necessária a utilização de um outro recurso, que, após praticar, torna-se parte e membro do próprio corpo, a bengala.

A bengala se torna a extensão do corpo do sujeito. Subitamente, no início, é sinônimo de vergonha para as pessoas que estão aprendendo, principalmente, para aqueles que um dia enxergaram e, após alguma doença ou acidente, tornaram-se obrigados a usar a bengala. Entretanto, será esse membro móvel o responsável por indicar alguns dos reflexos que estarão à frente do sujeito. A aquisição do hábito e da prática com a bengala gera uma significação de reconhecimento de lugares e objetos.

A bengala do cego deixou de ser para ele um objeto, ela não mais é percebida por si mesma, sua extremidade transformou-se em zona sensível, ela aumenta a amplitude e o raio de ação do tocar, tornou-se o análogo de um olhar. Na exploração dos objetos, o comprimento da bengala não intervém expressamente e como meio-termo: o cego o conhece pela posição dos objetos, antes que a posição dos objetos por ele. A posição dos objetos está imediatamente dada pela amplitude do gesto que a alcança e no qual está compreendido, além da potência de extensão do braço, o raio de ação da bengala. Se quero habituar-me a uma bengala, eu tento, toco alguns objetos e, depois de algum tempo, eu a "manejo", vejo quais objetos estão "ao alcance" ou fora do alcance de minha bengala. Não se trata aqui de uma estimativa rápida e de uma

comparação entre o comprimento objetivo da bengala e a distância objetiva do alvo a alcançar (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 198/199).

Merleau-Ponty atribui a relação do corpo com a bengala como os primeiros quesitos correspondentes à apreensão motora, de modo que a pessoa com deficiência visual compreenda o sentido de mobilidade e motricidade em relação ao corpo com o espaço. A percepção do corpo, da bengala e do espaço gera uma interpretação táctil ao sujeito; assim, a própria bengala se torna esse membro interligado ao corpo, a tal ponto que as experiências tácteis, transpostas pela bengala, tornem-se equivalentes às identificações que poderiam ser superadas, em alguns casos, pela visão. A bengala não substitui a visão, mas prevê uma autonomia de locomoção do sujeito no espaço urbano.

Sem dúvida, as pessoas com deficiência visual precisam passar por um processo de formação e adaptação, de modo que, através do curso de orientação e mobilidade tenham as condições necessárias para localização, segurança, equilíbrio e atenção com as andanças na rua. Valmira Salles, por exemplo, quando ela começou a frequentar a Escola de Teatro e o Campo Grande, no período de fevereiro, ainda não havia finalizado o curso de orientação e mobilidade, estava em Salvador havia quase dois anos, o motivo de sua vinda do interior se deu em função do curso de Fisioterapia que estava cursando. Valmira morava em Cajazeira 10, cujo acesso a essa região para uma pessoa vidente, na época, sem o metrô, já era difícil, em função do quantitativo de ônibus para a região, mas o fator preocupante diz respeito a movimentação de Valmira pelas ruas, pois a falta de domínio com a bengala a colocava em uma situação de vulnerabilidade, uma vez que ela ainda não havia ganhado uma segurança de locomoção. As dificuldades estão presentes, mas cabe ao sujeito buscar as devidas capacitações, bem como o serviço público assegurar os devidos direitos ao cidadão com deficiência, principalmente, proporcionando o acesso necessário de locomoção e mobilidade urbana.

Assim, o Flâneur Cego se assemelha a qualquer outro flâneur, a diferença está no aspecto visual, pois, enquanto um explora mais pela perspectiva da visão; o outro explora, a partir da bengala e dos demais sentidos, que o ajudam a responder ou a se perguntar sobre as questões referentes à cidade. Sem a visão os labirintos estão mais presentes, assim, o intuito está em encontrar as rotas, bem como vagabundear como qualquer outro cidadão. A bengala deixa de ser um objeto meramente de um hábito motor, tornando-se uma epiderme do próprio corpo do Flâneur Cego, pois se torna um hábito perceptivo.

Quando a bengala se torna um instrumento familiar, o mundo dos objetos táteis recua e não mais começa na epiderme da mão, mas na extremidade da bengala. E se tentado a dizer que, através das sensações produzidas pela pressão da bengala na mão, o cego constrói a bengala e suas diferentes posições, depois que estas, por sua vez, medeiam um objeto à segunda potência, o objeto externo. A percepção seria sempre uma leitura dos mesmos dados sensíveis, ela apenas se faria cada vez mais rapidamente, a partir de signos cada vez mais claros (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 210/211).

A bengala transforma-se em um importante elemento de locomoção e de identidade para esse sujeito, pois deixa de ser um objeto de apenas utilização motora, para se tornar um instrumento perceptível, ou seja, nas palavras de Merleau-Ponty, a “bengala é um apêndice do corpo, uma extensão da síntese corporal” (1999, p. 211). Dessa forma, a ação de flânar para a pessoa com deficiência visual atenta-se a perceber as qualidades e os problemas vigentes na urbe, que serão colhidos através de suas andanças perceptivas.

São nessas condições de sentir e perceber a vida cotidiana, que os sentidos do Flâneur Cego se afluam, pois, na cidade, tudo perpassa por uma experiência sensorial. Por esse viés, a investigação no espaço urbano, por meio da flanância, facilita a conexão do sujeito sensível com a rua, o bairro e a cidade, criando, a partir dos elementos táteis, sonoros, olfativos e gustativos uma compreensão de cidade diferenciada do campo da visão.

A cidade se constrói pelos sentidos, mas, torna-se também, um lugar do sonho e do sonhador, ou seja, mesmo no escuro ou no claro, o sonhador está em um outro tempo, que difere de uma massa. O flâneur é independente da estrutura e das condições do Estado, é um sonhador que vagueia sobre a urbe, por isso, ao adentrar no devaneio da urbe, o sujeito se conecta ao CorpoCidade; para Gaston Bachelard, “o devaneio coloca o sonhador fora do mundo próximo, diante de um mundo que traz o signo do infinito” (2008, p.189).

O Flâneur Cego, em seu devaneio, é conduzido para um tempo particular e subjetivo, uma conexão entre corpo e cidade, que, a partir de uma vivência de tempo e espaço, os sentidos são conectados. O estado de atenção é acionado, um corpo em atenção, ativo, pronto, pois, precisa-se estar atento a todas as direções. Seu corpo é um pêndulo para os outros; assim, equilíbrio, sustentação, enraizamento são necessários à flanância. Suas andanças é um tempo cronologicamente inalcançável. O flâneur do devaneio sonha no mundo. A relação com o mundo interno/externo e o sonhador possui um fio forte que os prendem e se tocam; pois é um mundo do devaneio; é a cidade do

devaneio; é a mente do sujeito que é um devaneio; que o faz em sua maioria se sentir sozinho, pois a experiência e a vivência, mesmo coletiva, o resultado é particular, solo. São seus mundos criados a partir da vivência. Portanto, como menciona Gaston Bachelard, o sonho, o desejo de investigar o mundo é parte do nosso interior que se relaciona com o exterior, pois o mundo existe tal como eu o sonho (BACHELARD, 2009, p. 152).

Os devaneios pessoais constroem um mundo, a partir dos encontros que o corpo se dá, na própria cidade, criando uma poética do espaço, pela vivência. O corpo caminha, entre passagens desse labirinto, tão particular e real, que se concentra na forma da cidade. Para o flâneur, é uma construção contínua, ao mesmo tempo casa e rua, mundo interior e exterior. Gaston Bachelard dá margem à percepção do lugar como ambiente em que se desenvolve a configuração do universo de si; é a casa o primeiro mundo, são os cômodos que se transformam em lugares obscuros, secretos, particulares, são nesses lugares que o imaginário simbólico do mundo se constitui. Na obra, *A poética do espaço*, Bachelard enaltece a importância da imagem simbólica, pois os espaços da casa representam um caminho para compreender a alma humana e a si próprio; já a cidade é uma construção, a partir de diferentes sonhadores, é um lugar extensionista da casa, e a responsável por revelar a alma de seus habitantes.

As cidades são constituídas de múltiplos sinais, os quais geram inúmeros significados. As pausas são indicadas pelo silêncio dos motores, pelo vento frio da noite que se adentra, pelo grunhir dos insetos e dos pássaros da noite; enquanto, o movimento inicia-se com as exacerbações dos barulhos do cotidiano da urbe, o dia nasce com os sons, com a luz e o calor. Para o sujeito que é cego, a cidade possui suas particularidades de compreensão. O corpo a sente e reage às mudanças climáticas e aos acontecimentos que comumente ocorrem no cotidiano. No entanto, outro fator necessita expressar, neste trabalho, a presença da *cegueira*. O Flâneur Cego, na cidade, transita, dentro de seus limites, pode flunar por toda a cidade, mas, existem situações em que os problemas só poderão ser resolvidos, por meio do verbo, isto é, das palavras, que, através dos seus significados, preenchem com imagens aquilo que necessita ser representado. No que tangencia os aspectos de acessibilidade da cidade, por exemplo.

Evgen Bavcar diz que “o verbo é cego, mas é o verbo que se torna visível. Sendo cego, o verbo torna visível, cria imagens, graças ao verbo, temos as imagens”¹¹. Por isso,

¹¹ Extraído do documentário *Janela da Alma* de João Jardim e Walter Carvalho, 2001.

torna-se difícil falar de imagem sem relacioná-la à palavra. Bavcar (2005, p. 150) questiona justamente o seguinte: “o espetáculo é unicamente o assunto dos olhos, o resto é apenas acessório insignificante e sem valor”. Percebe-se que há uma necessidade de rasgar o véu e apresentar a neblina que também existe nas outras esferas da cidade, isto é, do próprio real; na minha concepção, o fazer é provido das dificuldades e dos silêncios que preenchem o universo da cegueira, a ponto de afirmar que a única maneira de ver a luz é não separar a linguagem da imagem.

Dessa forma, Evgen Bavcar nos traz a importância de pensarmos em outros *modos operandi* de decifrar os códigos da cidade e das Artes Cênicas, de investir em verbos, em maneiras de mudar esse contexto real da cidade e da cena. Ser Flâneur Cego é perambular pela urbe e se encontrar no próprio devaneio; entretanto, há situações que precisam de outros recursos para deixar essa flânêcia segura. Sendo assim, na falta de tecnologias, é o verbo do outro que auxilia o sujeito a atravessar a rua e a realizar comandos com segurança.

O corpo é o veículo do Flâneur Cego na relação com o mundo, um corpo para uma pessoa com deficiência visual é ter a liberdade de conexão com o outro e com o próprio mundo. Infelizmente, para muitos, a cegueira torna-se a prisão, pois, o sujeito, quando possui uma visão, e, por um determinado motivo, a perde, o contato com o mundo é “rompido”. A problemática está no entremeio, há o desejo, pois existem momentos em que o desejo costumeiro suscita a vontade de realizar ações habituais, como sair de casa e ir até a padaria; no entanto, em função da insegurança pessoal, o indivíduo se restringe a essa ação, pois o sujeito se tornou cego¹²; torna-se uma fusão de questionamento, as recordações visuais o fazem desejar a saída; entretanto, o medo e a insegurança o fazem retornar e desejar o primeiro mundo, a casa. O início da cegueira é um rompimento de mundos, é como se o exterior, pouco a pouco, se desligasse do interior. O sujeito não compreende a potência; é a dor o elemento maior. Por esse motivo, como salienta Evgen Bavcar, o verbo é o elemento que quebra a escuridão e possibilita ao cego ter as imagens. É pelo verbo que a conexão interior e exterior se retoma.

Ao pensar no universo da imagem, Ítalo Calvino compreende a visibilidade pela via do imaginário,

¹² Percebe-se que é um parágrafo metafórico. O intuito é apresentar a dificuldade inicial de aceitação, de um sujeito vidente que se torna cego. Um rompimento inicial. Mas, não significa que, se uma pessoa vidente se torna cega, o destino final é a casa. Apresento a metáfora da dor inicial, o medo e a insegurança. Sabe-se que, atualmente, muitas escolas e centros de apoio ajudam as pessoas com deficiência visual a retomarem uma vivência com a cidade, a partir de diferentes cursos.

[...] a Visibilidade em minha lista de valores a preservar foi para advertir que estamos correndo o perigo de perder uma faculdade humana fundamental: a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de fazer brotar cores e forma de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de *pensar* por imagens (CALVINO, 1990, p. 107-108).

A metáfora elucidada de enxergar de/com os olhos fechados pode ser ampliada, ao pensar na imagem, quando não se enxerga, é o verbo o responsável por construir um imaginário. A cidade se cria pelo verbo ou em contato com o corpo. A memória de um objeto ou de um lugar é acionada quando o corpo sente o cheiro ou toca em algo. O tocar, o cheirar e o ouvir são os estímulos para recordar a situação vivida e, de certo modo, criar um repertório/sensorial provido dessa experiência. É nesse sentido que o universo da cegueira se aloja nas dramaturgias da cidade, pois, a palavra torna-se imagem, e é essa que cria um imaginário de real.

Ao continuar pelo caminho do verbo, através das palavras de Calvino, em seu livro, *Cidades Invisíveis*, a personagem Marco Polo possui a missão de apresentar as descrições das cidades pelas quais havia encontrado, ao longo de suas viagens, podendo assim, ilustrar e relatar ao imperador Kublai Khan, já que o mesmo nunca havia saído do palácio. As histórias relatadas pelo viajante eram importantes para Khan, pois para o imperador havia o objetivo de construir um império baseado nos relatos de Marco Polo.

Calvino, em *Cidades Invisíveis* nomeia as cidades imaginárias com títulos femininos e com curtos relatos. Calvino os divide em tópicos: as cidades delgadas, as cidades e a memória, as cidades e as trocas, as cidades e o céu, as cidades e os mortos, as cidades e os símbolos. As cidades são consideradas um símbolo complexo e inesgotável da existência humana, trazendo uma visão geométrica e racional do espaço urbano com uma linguagem intensamente subjetiva e reflexiva. A partir de um arquétipo de um contador de história, o imperador passa a imaginar as cidades por meio da narração. O verbo torna-se o responsável por quebrar o silêncio e criar a imagem, conforme salienta Bavaçar. Dessa forma, as cidades e suas diferentes formas são contadas através do viajante. O viajante é o flâneur que está na rua, que narra situações ocorridas na urbe, de modo a expressar suas emoções e tristezas com a cidade. Essas inúmeras cidades de Calvino são diferentes dos sujeitos que habitam a mesma cidade. A poesia do autor nos transporta para um contexto do verbo e da imagem, pois são, através das palavras de Marco Polo, que o imperador passa a conhecer as diferentes construções, culturas e experiências. Isto

é, a descrição passa a ter uma importância no âmbito da vivência de flunar, mesmo que o sujeito não tenha saído do palácio.

Marco Polo apresenta elementos de diversas cidades que estimulam o imaginário do imperador. A narrativa é oriunda da experiência vivida por um sujeito. No entanto, vale ressaltar que a história do viajante se transforma no primeiro contato com o imaginário do sujeito ouvinte. É uma descrição. Mas, em muitas situações, as descrições não conseguem suprir a experiência de estar no lugar, pois o verbo elucida o imaginário do outro, mas existe uma vivência da história ontológica do lugar, algo que não é pertencente aos olhos, mas cultural. As palavras do viajante chegam ao imperador como se fossem novas, anulando uma história já vivida.

Tudo isto para que Marco Polo pudesse explicar ou imaginar explicar ou ser imaginado explicando ou finalmente conseguir explicar a si mesmo que aquilo que ele procurava estava diante de si e, mesmo que se tratasse do passado, era um passado que mudava à medida que ele prosseguia a sua viagem, porque o passado do viajante muda de acordo com o itinerário realizado, não o passado recente ao qual cada dia que passa acrescenta um dia, mas um passado mais remoto. Ao chegar a uma nova cidade, o viajante reencontra um passado que não lembrava existir: a surpresa daquilo que você deixou de ser ou deixou de possuir revela-se nos lugares estranhos, não nos conhecidos (CALVINO, 1990, p. 21).

Para aqueles que não conhecem um determinado lugar, são através das palavras e da narração que o imaginário cria uma compreensão sobre a descrição em questão. O verbo é linguagem que se transforma em imagem. O verbo se torna visível. O viajante transmite as sensações, que são oriundas de uma experiência vivida no referido lugar, mas as palavras fazem reviver e retomar lembranças que são de épocas e lugares distintos os mencionados.

As descrições podem associar lugares diferentes ao da narrativa, mas o modo como é descrito contribui para identificar aspectos que se tornarão particulares. Apesar da quantidade de vocabulários, com os significados e o excesso de informações, sempre faltarão palavras para descrever o indescritível da experiência real. Por isso, a importância de enfatizar por uma vivência nas cidades, onde o corpo possa criar/gerar essa vivência. Mas, para isso, as informações precisam ser de fácil acesso aos sujeitos transeuntes, principalmente, para o Flâneur Cego, que, ao longo de sua trajetória na cidade, necessita haver mais descrições para auxiliá-lo. Necessita de audiodescrição, mapas com relevo,

informes com braile, acessibilizar as calçadas e realizar um trabalho pedagógico de condução com as pessoas videntes.

Calvino, em *Cidades Invisíveis*, apresenta o imperador Kublai Khan, em um estado de passividade, pois o mesmo aguarda a fala de Marco Polo sobre a cidade, em vez de criar sua própria experiência. Mas, a partir da forma como Calvino elucida a realidade de Khan, percebe-se que tal situação se assemelha ao contexto da criança cega ao ser apresentada a um lugar novo a partir da descrição de outrem. São por essas razões que o sujeito, quando busca autonomia, mesmo com suas dificuldades e limitações, ele próprio criará sua concepção de mundo, como salienta Bachelard.

Calvino, ao descrever sobre o princípio da *Visibilidade*, remete a uma esfera de compreensão da imagem, por meio de instâncias e de metáforas, que a tornam oriunda do imaginário, da fantasia, da memória. A capacidade de transpor versos e sensações, de olhos cerrados, intensifica a experiência e o contato dos outros sentidos como faculdade importante dessa criação para além da janela da visão.

De certo modo, é uma possibilidade de abordagem interior do verbo, que habita a “visão” do imaginário por outros vieses. Além disso, Calvino amplia os limiares do pensar às imagens pelos outros sentidos, isto é, uma imagem acionada, por meio de sensações olfativas, paliativas, auditivas e táteis, ampliando ainda mais o modo de criação e experimentação dessas imagens. A abordagem pode ser inventada a cada instante, além de obter resultados imprevisíveis.

Portanto, a ação de flunar por uma cidade gera uma relação de autonomia e de vivência, assim o sentido tátil é ampliado, não só pela pele, mas pelo corpo ampliado com a bengala, que se torna um membro que se entrelaça aos demais sentidos que se ampliam; ou seja, os signos que envolvem o Flâneur Cego estão interligados aos demais sentidos, suas relações do corpo com a urbe e com o mundo, gerando uma vivência intensiva dos sentidos.

[Encontro]

Cidade Cega, uma experiência pelos caminhos do Flâneur Cego.

Cidade

Escutem! Escutem! Quando eu morrer, voltarei para buscar os instantes que não vivi na cidade?¹³

Cidade pode ser considerada de acordo com o dicionário, como:

[...] uma povoação que corresponde a uma categoria administrativa, geralmente caracterizada por um número elevado de habitantes, por elevada densidade populacional e por determinadas infraestruturas, cuja maioria da população trabalha na indústria ou nos serviços; 2 - Conjunto dos habitantes dessa povoação; 3 - Parte dessa povoação, com alguma característica específica ou com um conjunto de edifícios e equipamentos destinados a determinada atividade; 4 - Vida urbana, por oposição à vida no campo; 5 - Território independente cujo governo era exercido por cidadãos livres, na Antiguidade grega; 6 - Sede de município brasileiro, independentemente do número de habitantes (Dicionário Aurélio, 2017).

Mas, a cidade também é composta por um fluxo contínuo de outros signos, como os carros, as ruas, as pessoas, os animais, a natureza. É uma poesia interminável. Cada elemento gera significados que contribuem para acontecimentos, hora comum, hora incomum.

A cidade proporciona encontros que se dão, em uma rua, daqueles que possivelmente não se imaginaria, como por exemplo, ao se deparar com uma pessoa que há muito não encontrava. Há uma efemeridade. Há outros encontros, como o da morte; da violência; do medo; da alegria. Sensações que diariamente estão presentes na urbe.

A presença na cidade é um laço forte com o contexto do ser humano. Ao sair do âmago da casa, do íntimo da experiência familiar, será para além da porta, adentrando na cidade, o lugar propício para se fazer os diversos e diferentes encontros. Os laços são fios invisíveis que circundam e guiam as relações afetivas e concretas com os trajetos escolhidos, destinados e realizados na cidade.

Assim, para melhor adentrar no universo do Flâneur Cego, como prática desta pesquisa, a encenação somático-performativa Cidade Cega é criada como uma

¹³ Roteiro Dramatúrgico da Cidade Cega desenvolvido pelo autor/encenador (2015).

intervenção urbana, que envolve uma experiência prática com a cidade, a cegueira e o transeunte. Cidade Cega é inspirada no fato ocorrido, em outubro de 2013, com um senhor cego tentando atravessar a rua. A princípio, a experiência se inicia na relação entre o senhor cego e o autor na sinaleira da cidade de Salvador, durante um momento, no qual o senhor cego precisava de ajuda. Percebe-se que a ação se dá da seguinte maneira: um vidente auxilia uma pessoa com deficiência visual a atravessar a rua, o que seria comum na lógica social. Mas, para o desenvolvimento da Cidade Cega, o encontro se estabelece em outro patamar, pelo viés artístico. Cidade Cega é criada com a participação do Grupo Teatral Noz Cego – Cláudio Marquês, Cristina Gonçalves, Gilson Coelho, Rutiara Santos e Valmira Noia, que são atores e atrizes com deficiência visual –; da atriz Milena Flick, uma atriz vidente; do Coral do CAP - Centro de Apoio Pedagógico ao Deficiente Visual, aproximadamente 35 pessoas com deficiência visual, que fizeram uma participação na encenação, cantando a música Rua de Passagem; do encenador, Carlos Alberto Ferreira, que é vidente; além da equipe técnica: Jessica Andrade, orientanda de Iniciação Científica na área de produção teatral; Jamile Cruz, orientanda de TCC em Licenciatura - Teatro; Davi Arteac, orientando de Iniciação Científica na área de Mídias e Tecnologias; Dadielle Lima, orientanda de Iniciação Científica na área de produção teatral e pessoa com deficiência visual; Felipe Calicott, orientando na área de montagem e preparação de elenco, todos esses alunos ajudaram e contribuíram ao longo do processo.

A encenação somática-performativa Cidade Cega é uma intervenção urbana, a qual convida o espectador a participar de uma experiência guiada por atores com deficiência visual, na cidade, fazendo com que os inscritos/participantes¹⁴ (o espectador) recebam uma venda e, com os olhos vendados, experimentem uma prática artística no espaço urbano. A ação proposta pela Cidade Cega é contrária à experiência realizada com o senhor cego, pois a lógica é invertida, fazendo com que as pessoas com deficiência visual guiem as pessoas videntes, que estão com os olhos vendados. Tal prática se inspira na questão da cegueira, cuja realidade se torna presente entre os cidadãos.

¹⁴ Os inscritos/participantes são as pessoas interessadas em participar da encenação somático-performativa. Os interessados precisavam fazer um pré-cadastro pela internet, no blog da Cidade Cega, preenchendo um formulário, do qual assinalava o dia que gostaria de participar e o horário. O mesmo procedimento poderia ser realizado presencialmente, 30 minutos antes da encenação. Cidade Cega possuía vinte vagas por sessão, cuja regra era colocar a venda e participar da Cidade Cega. Os interessados se encontravam com a equipe da Cidade Cega na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, assinavam um termo de responsabilidade e liberação de imagem para fins da encenação.

Cidade Cega cria uma experiência em meio a um labirinto, movido por diferentes caminhos, assim, o convite está em transitar por uma área confusa, na qual a intitulam Cidade. Na prática, as cidades são organizadas e pensadas pelo Estado, mas é diariamente reinventada pelos sujeitos que a ocupam, contrariando assim uma normatividade empregada. A cidade, cresce de maneira anômala e inflacionada, excedendo a lotação urbana, de modo a ampliar as zonas periféricas e ultrapassar os limites impostos por alguns. No entanto, as cidades possuem um padrão desigual, principalmente, em Salvador, Brasil, em que a normatividade se repercute em áreas centrais; e quanto mais se torna periférica, maiores são os problemas estruturais.

Por essa perspectiva, Cidade Cega é uma encenação somático-performativa, que visa friccionar a importância dos direitos aos cidadãos; enquanto obra artística busca afirmar que “todos têm direito à vida, todos têm direitos iguais!”, de modo a provocar uma intervenção poética nas ações do cotidiano, assumindo as cegueiras, que estão presentes na sociedade, buscando aprender com aqueles que realmente não enxergam a potencialidade do que é o *corpo*, e a relação desse *corpo* com o *corpo* da Cidade, de forma somática e sensorial.

Cidade Cega se origina na cidade de Salvador; na cidade, conhecida por ser de Todos os Santos, das várias culturas, das histórias, das tradições e dos ritmos; mas é a cidade da desigualdade, da pobreza, da diferença de classes sociais; a cidade da Cidade Alta e da Cidade Baixa. Assim, a encenação questiona “a cidade de hoje”, no momento contemporâneo da sociedade, de modo a estender o discurso para além da capital baiana, mas presente, tanto nos países da América Latina, quanto em outros continentes.

A proposta de convidar atores com deficiência visual e compreendê-los como *Flâneurs Cegos* viabiliza uma mudança na lógica, pois na encenação a “visão” se torna coadjuvante; enquanto a “cegueira” é a protagonista, tanto como uma deficiência presente nos atores, quanto no sentido metafórico impregnada na sociedade. A encenação propõe uma experiência em que os inscritos/participantes possam sentir e se relacionar com a cidade, fugindo da prática corriqueira que se instaura no âmbito urbano, a pressa. É uma vivência do sujeito, do indivíduo, do outro e do grupo com a cidade. Assim, através das ações dos atores, uma intervenção urbana se instaura, de modo que, ao longo dessa investigação, a encenação revela as histórias desses sujeitos moradores de áreas descentralizadas, que como o senhor cego, vivenciam situações diárias, nas ruas, nas avenidas, nos bairros e na cidade.

Por isso, o intuito de enfatizar a importância da flâncina, a partir de uma experiência com atores cegos, pois, apesar da literatura não enfatizar exemplos sobre a prática de pessoas com deficiência visual, na cidade, durante os idos do processo histórico urbanístico, entre o século XVIII ao século XX, percebe-se o quanto o corpo desses sujeitos são importantes para se repensar as condições dadas e concedidas a eles na cidade. Não deveria ser o corpo o responsável a se adaptar ou de excluir, mas sim a estrutura da cidade que deveria ser acessível a todos os sujeitos.

Nas palavras Jean-Luc Nancy, torna-se necessário perceber o tempo como corpo, pois são as próprias vivências quando somadas ao corpo que o afetam. A pessoa com deficiência, durante muitas décadas, viveu a experiência da clausura, em função de um processo não inclusivo. Entretanto, hoje, após décadas de engajamento político, esses corpos assumem papéis e espaços que são opostos a anos e décadas passadas. Esses corpos vivenciam a busca pela autonomia, de modo a praticar uma experiência íntima com a cidade, conhecendo, observando e vivenciando através dos seus limites físicos e sensoriais. Nessa direção, Cidade Cega é uma aclamação pela alteridade, buscando compreender o próprio tempo, mas também, os demais tempos (dos sujeitos, da natureza, do imóveis) que compõem a cidade. Cidade Cega é um corpo, tanto do sujeito que habita, quanto da cidade que é habitada, como salienta a poeta e pesquisadora Sonia Rangel, CorpoCidade “revela a casa coletiva. A casa aqui se estende além do corpo do sujeito, é a cidade, e uma espécie de amor novo, mais amplo. É o corpo do labor, da obra, que lentamente se constrói. Funde-se, à cidade, a cidadã, como devaneio do diálogo” (2005). O corpo é a base para essas experiências, que poeticamente apresentam as cicatrizes expostas no corpo desses sujeitos, pois, em função da falta de acessibilidade, presente na cidade, os corpos das pessoas com deficiência se deparam diariamente com inúmeros elementos móveis (pessoas) e imóveis (edifícios) da cidade, que os afetam de diferentes maneiras, causando acidentes e quedas. Portanto, Cidade Cega é um alerta, em tempos modernos, que busca uma travessia entre o real e o imaginário, entre o concreto e o sensível, entre prédios, casas e natureza.

A encenação somático-performativa, desde o laboratório prático de pesquisa, traz uma conexão entre as linguagens, tanto pela perspectiva da performance art, da intervenção urbana, do *site specific*, do teatro, da dança, buscando a criação de um processo de Prática como Pesquisa contemporânea para a encenação. A presentificação das diferentes linguagens e o cruzamento entre elas corroboram para ampliar a noção da encenação, aliando-se “cada vez mais, às artes plásticas, à dança, à música e ao cinema”

(ARAÚJO, 2009, p. 253); bem como, interligando a outras relações de cunho político e social.

A encenação/intervenção, diferentemente da palavra espetáculo, amplia o diálogo, dando ênfase para uma ação dialógica entre a criação e a fruição. Cidade Cega assume, por meio da encenação, características políticas que revelam os impactos sociais, através da interação com o ator, o espaço urbano e os inscritos/participantes. O ator assume a função do performer, assim, o ator/performer e a atriz/performer com deficiência visual trazem para a encenação elementos que atribuem ao cotidiano desses sujeitos, não determinando um limite entre a intervenção urbana, enquanto processo artístico com a realidade vivida diariamente por essas pessoas. A escolha pelo termo ator/performer parte dos estudos de Josette Féral (2008), que, ao descrever sobre o teatro performativo, apresenta algumas características, como por exemplo a de que "a noção de Performatividade está no centro de seu funcionamento" (FÉRAL, 2008, p. 197), logo, a partir dos desdobramentos, alguns elementos foram fundantes para discorrer sobre essas mudanças, e uma delas, foi sem dúvida, a "transformação do ator em performer" (FÉRAL, 2008, p. 198). Em visto disso, não é interesse da encenação trazer uma ideia de personagem, mas sim de sujeitos que querem agir sobre o espaço. Dessa forma, o trabalho parte de cada artista participante, podendo eles próprios propor uma ação performática que desejassem experimentar na rua.

Já a realização da intervenção urbana, na Praça do Campo Grande e no seu entorno, na cidade de Salvador, representa uma "identidade espacial", cuja identidade é caracterizada pelas diferentes personalidades que ocupam o espaço urbano. Infelizmente, para algumas pessoas, a identidade espacial possui uma perspectiva de homogeneização e fragmentação do espaço por conta do desenvolvimento urbano, "vindo a caracterizar a condição pós-moderna"; mas, em contraponto a esses ideais, a formulação do entendimento sobre essa identidade é composta e organizada de forma natural e orgânica, onde o transeunte assume um estado de presença a partir de ações realizadas por eles no cotidiano. Não há dúvida sobre essas condições impostas ao coletivo, por isso, Cidade Cega compõe a experiência, a partir da interação com o local, no intuito de perceber, por meio dos detalhes, as informações, presentes na região escolhida, possibilitando tanto um trabalho artístico, quanto político com o espectador participante.

A ideia de reverter o pensamento sobre a espetacularidade pela perspectiva da deficiência visual, apresentando os sujeitos cegos, na encenação somático-performativa, com suas devidas identidades, características e realidade, faz com que os participantes

experenciem uma percepção interna (somática) e de presença (performativa), ao invés de assistirem uma montagem destinada a um público de forma espetacular (espetáculo). Portanto, a importância de enfatizar a palavra encenação, nesse contexto, se expande em relação à palavra espetáculo.

Pensar a Cidade Cega como *encenação somática-performativa*, primeiramente, estabelece uma relação com a performance, há uma contaminação e uma reconfiguração sobre o real, propondo uma intervenção e ação sobre os aspectos que tangenciam a performatividade. A encenação apresenta questões “autobiográfica, não-representacional e não-narrativo, de contraponto à ilusão, e baseada na intensificação da presença e do momento da ação, num acontecimento compartilhado entre artistas e espectadores” (ARAUJO, 2009, p. 253). Tais aspectos estão presentes na Cidade Cega, pois a vivência da encenação traz os sujeitos participantes para o contexto da performatividade, com suas próprias autobiografias, assumindo na encenação a presença do Flâneur Cego, não como um personagem, mas um sujeito que flana e experimenta os espaços, por onde transita, pela perspectiva da percepção, não havendo uma representação, mas sim, uma experiência real, do aqui e do agora, pelos sentidos.

No que tange à compreensão de *somático-performativo*, de acordo com Ciane Fernandes, a prática libera o ator/performer do padrão, de tentar representar, de uma forma esteticamente desejada, baseada em modelos ou estruturas. Compreende-se que, no âmbito da encenação somático-performativa, o ator/performer conecta-se com suas raízes e interesses, há uma mudança de padrões que se revelam ao longo do fazer, de tal forma que os elementos que compõem a cena se apresentam, de maneira orgânica, no âmbito do processo, enquanto que os princípios estão abertos ao diálogo com as diversas linguagens, abrindo espaço para criar uma Prática como Pesquisa.

Percebe-se que há uma integração entre os conceitos encenação performativa e a abordagem somática-performativa. Cidade Cega busca relacionar, de uma forma harmônica, com esses termos, que vêm se desenvolvendo junto à pesquisa, buscando uma inter-relação entre os diversos elementos que constroem a encenação, mas sempre “respeitando sabedorias em suas diferenças e criando transformações” recíprocas num todo dinâmico (FERNANDES, 2016). Portanto, a encenação, quando performativa, provoca um acontecimento, se conectando com diferentes esferas e linguagens no contexto da experiência artística.

Dessa forma, a ênfase da Cidade Cega está na presença que a encenação somática-performativa atribui aos participantes, através da condução dos atores/performers cegos,

que buscam flunar e experenciar ações, durante o percurso, envolvendo e os integrando como agentes na proposta.

Vale ressaltar que, apesar de todas as questões de padronização provenientes do modernismo presente na cidade de Salvador, Cidade Cega busca conhecer e praticar o subterrâneo, aquela área pouco acessada pelo transeunte. Cidade Cega é uma provocação, pois as cidades que são pensadas pela perspectiva do visual, buscando integrar elementos performativos, que visa provocar um estado sensorial entre a teoria de uma cidade estruturada por engenheiros e a prática realizada por esses profissionais. A experiência da Cidade Cega está atrelada aos sentidos, de modo a intensificar e experimentar ações para além da visão; ao mesmo tempo, perceber a importância de construir uma vivência com a cidade, que é também desconstrução, quiçá uma reconstrução, a partir das experiências e das ações propostas por essa encenação.

A cidade é um labirinto aberto; e a encenação coloca o inscrito/participante nessa vivência, criando uma experiência pelos sentidos, como salienta Merleau-Ponty. Outro aspecto, como salientado, diz respeito ao direito à cidade. Infelizmente, é evidente o quanto a maioria da sociedade está à margem, distante de uma realidade igualitária para todos. São nessas vias que a Cidade Cega instaura uma travessia, no intuito de estar *entre* o dentro e o fora do contexto, buscando se atentar para essas questões sociais, que são tão alarmantes, no contexto urbanístico; mas invisíveis para aqueles que a administram e que vivem.

Portanto, Cidade Cega é uma encenação somático-performativa, que estimula o *Encontro* das pessoas com a Cidade, mas, sobretudo, com o próprio sujeito. Muitos são os encontros oriundos, na cidade, sejam os artísticos, os acadêmicos, os de vida, os de alma. Histórias que se constroem, a partir de uma vivência emergida da prática, ou seja, de vivências oriundas do cotidiano, bem como da teoria, por meio de relatos dos transeuntes, das peças dramáticas que serviram como inspiração. São oriundos de diferentes procedimentos. Por isso, ao falar sobre cidade, o presente trabalho conecta, desde questões artísticas às políticas, a partir da vivência com esses sujeitos cegos e suas histórias com a cidade, que diariamente recebem marcas em seus corpos. Por esse viés, a noção de cidade, apresentada por eles já é em si diferenciada, pois o modo como usufruem da urbe é diferente do transeunte vidente.

Em virtude disso, durante o laboratório prático de pesquisa, a fim de conhecer as histórias desses sujeitos, várias foram as etapas realizadas, de modo que os envolvidos pudessem compreender as diferentes fases que antecedem a encenação. O primeiro passo

foi escutar suas histórias, a relação dos corpos cegos com a cidade; em seguida, apresentar as abordagens educacionais, artísticas, sociais, culturais; tanto para o conhecimento do corpo, quanto para as relações com o corpo e a cidade.

Desenvolver a noção do Flâneur Cego juntamente com os artistas envolvidos torna-se de suma importância. Embora a pessoa com deficiência possua o hábito de sair pelas ruas, caminhar e defender sua autonomia, enquanto cidadão, a prática de flânar possui uma poética destinada, em alguns casos, à literatura e ao literato. Alguns termos, como menciona João do Rio, no início do Século XX, no Rio de Janeiro, como o vagabundear, se assemelha mais ao contexto do senso comum. Por isso, a necessidade de atrelar a prática com algumas informações teóricas, as quais pudessem exemplificar e ilustrar exemplos, a fim de que os atores e as atrizes do Noz Cego e os demais envolvidos compreendessem a proposta da Cidade Cega.

O Noz Cego, ao longo dos seus anos, enfatiza a importância de engajar, em um teatro político, voltado para as políticas de inclusão e com uma trajetória no teatro de palco. Mas, ao que se refere às técnicas teatrais e às nomenclaturas sobre o processo criativo e suas derivações na prática da cena, percebe-se uma lacuna, um amadorismo, pois não possuem uma prática diária de trabalho teatral enquanto grupo. Assim, de uma maneira pedagógica, ao longo do próprio processo, esses “buracos” foram sendo preenchidos, através da vivência durante os meses de trabalho dedicados à Cidade Cega.

Ao trabalhar com algumas terminologias, conceitos, práticas, torna-se necessário explicar os termos ao grupo, já que os integrantes não possuem uma vivência teatral, no sentido profissional da prática artística, no intuito de compreenderem os significados das coisas, além de explicar-lhes, em determinadas situações, praticava-se e posteriormente apresentava as terminologias do que estavam a praticar. Por isso, ao apresentar o termo Flâneur Cego para as pessoas com deficiência visual, inicialmente, há um estranhamento, pois, a palavra “cego” apresenta, para alguns, um sentido de estigmatização com relação à pessoa com deficiência visual. O intuito não é estigmatizar a pessoa com deficiência visual, mas enfatizar a questão da potencialização dos demais sentidos presentes no flâneur. O uso da palavra cego está atrelado ao sentido daquele sujeito que está privado de enxergar por meio dos olhos. Portanto, o Flâneur Cego são pessoas que flânem, mas não enxergam.

O flâneur há por característica própria andar a pé, observar o entorno e gerar uma interpretação íntima da cidade a partir da experiência. A ação de vagabundagem tem um processo de autorreflexão com o próprio sujeito e sua própria história, que corresponde

ao mesmo tempo a uma ação de desenrolar em público. Para Nunvolati, “Andar na cidade refere-se a uma condição de solidão e de liberdade” (2009, p. 3). O flâneur rejeita a velocidade dos caminhos impostos pelo enorme ritmo urbano e escolhe o tempo e as pausas durante o trajeto. Perceber esse tempo de observação tornou o primeiro passo a se trabalhar com os atores, no intuito de fazê-los compreender que a cidade pode ser observada por qualquer sujeito, independente da condição corporal física, mental, social, racial.

Com isso, a ação de flunar e perceber a cidade sem enxergar, dilata o corpo para um estado de completude. É um corpo que, a partir das experiências e das vivências na rua, apresenta uma relação próxima com os sentidos tanto externa, como interna. Esse contato íntimo do sujeito consigo próprio, com o seu universo da descoberta, gera um processo de aprendizado, que é tanto receptivo, como perceptivo, cidade/labirinto são vias que ligam corpo e ambiente, a tal ponto que essas intersecções criem uma conexão sensorial (FERNANDES, 2015). Conexão essa que intensifica o trabalho e a relação entre os participantes e o crescimento com o/no meio.

Na cidade de Salvador, o ponto de partida para iniciar a abordagem artística e pedagógica com os cegos foram a partir de práticas realizadas na sala de ensaio. A cada momento que o coletivo investigava abordagens sobre o processo da cidade e se propunha os desafios da intervenção urbana, saindo da zona de conforto e colocando o corpo a sentir experiências extracotidianas, de tal modo que a relação do corpo do artista com o corpo da cidade instaurassem vivências que se tornariam elementos para a dramaturgia da encenação.

As abordagens foram se transformando e se apropriando de acordo com as necessidades do coletivo. Como, basicamente, a maioria dos processos artísticos são visuais, as aulas de teatro, a cena, as encenações, de modo que as práticas são elaboradas, a partir de um estímulo visual. Tal aspecto faz jus, ao entendimento moderno de teatro, uma vez que o termo teatro possui sua origem na palavra *theatron* [θέατρον], do grego antigo. *Thea* [θέομαι], indicando ver, assistir, enquanto que *theatron* refere-se ao “lugar de onde se vê” ou “o que se vê”, relacionando-se tanto ao espaço que acomodava os espectadores, quanto ao público em si, o conjunto de espectadores presentes ao evento. *Theatron* [θέατρον] é um substantivo derivado da ação de ver, olhar, contemplar, observar [θέομαι]. “A arte teatral, portanto, encontra-se visceralmente enraizada num contexto visual” (TUDELLA, 2003, p. 133).

No entanto, a partir do processo da Cidade Cega, tornou-se evidente o quanto esse

contexto de compreender o teatro como um substantivo derivado da ação de ver é, em si, questionável, instigando reflexões que viabilizem friccionar o termo *theatron* aos estudos teatrais. Pois, generalizar essa perspectiva ao sujeito vidente, torna-se contraditório as políticas públicas das pessoas com deficiência nos tempos atuais. Atualmente, inúmeras pessoas com deficiência frequentam os espaços culturais, como teatros, museus, salas de cinema, galerias de artes, mas, infelizmente, ainda hoje, essas pessoas são estigmatizadas devido as suas condições, de modo que os espaços, muitas vezes, não são adaptados como deveriam ser. Por isso, hoje, o espectador e o artista com deficiência visual que vão aos espaços culturais se deparam com algumas dificuldades relacionadas a acessibilidade comunicacional, uma vez que a proposta do espaço teatral e do produto artístico está relacionada a contemplação e a observação, como salienta a palavra *theatron*. Portanto, como a cultura milenar está arraigada na visualidade, conferindo uma postura estético-poética à sua contribuição para a práxis cênica; vale ressaltar, como caráter de urgência, a necessidade dos espaços culturais, instituições de ensino, bem como a própria cidade acessibilizar recursos para apreensão tanto dos produtos artísticos quanto dos espaços urbanos, quando o sujeito possui alguma deficiência.

Assim, durante o laboratório da Cidade Cega, alguns procedimentos de trabalho que possuíam uma característica visual, ligada a cena e a exercícios visuais, cujo objetivo poderia ser solucionado por meio da ação de ver, de modo que o sujeito pudesse copiar o aquecimento, reproduzindo-o no corpo. Sem dúvida, o processo seria mais rápido, pois o artista entende o pedido do encenador ou do preparador corporal por meio da recepção visual, fato esse que acontece comumente na maioria dos trabalhos em grupo de teatro. Entretanto, durante o trabalho com os cegos, necessitou-se repensar os procedimentos, de modo que os atores pudessem entender as necessidades de cada atividade, tanto da sala de ensaio, quanto durante o processo na rua, por meio do uso da descrição. Ou seja, todas as práticas que seriam realizadas, durante o processo, precisariam passar por uma audiodescrição. No intuito de guiá-los, durante as intervenções nas ruas e no processo entre os atores.

A audiodescrição (AD) é uma modalidade de tradução intersemiótica criada com o objetivo de tornar materiais como filmes, peças de teatro, espetáculos de dança, programas de TV etc., acessíveis a pessoas com deficiência visual. Ela consiste na transformação de imagens em palavras para que informações-chave transmitidas de modo essencialmente visual não passem despercebidas (SILVA, 2012, p. 285).

De acordo com o artigo *Audiodescrição Ferramenta de acessibilidade a serviço da inclusão escolar*¹⁵, de Manoela Cristina Correia Carvalho da Silva, a audiodescrição é uma abordagem de descrição, que narra os elementos que compõem a cena do acontecimento. Assim, para a compreensão da pessoa com deficiência visual, o cenário, o figurino, as personagens etc., bem como as informações sobre mudanças espaço-temporais são informados durante a audiodescrição. Assim, um audiodescritor vidente, durante o processo de descrição, revela as pessoas cegas ou com baixa visão, as informações que possam contribuir acerca do acontecimento em tempo real. Como os detalhes referentes às expressões faciais e corporais que, ao longo da conversa, possam insinuar alguma afirmação, como um sim, apenas movimentando a cabeça, sem o uso da fala, por exemplo, são informados, através de áudios ou diretamente para as pessoas, que estão utilizando do recurso de audiodescrição; informações sobre o ambiente, roupas, situação climática; posição das pessoas e dos objetos; as práticas corporais, como, por exemplo, os exercícios de aquecimento, em que normalmente existe um condutor e os demais (muitas das vezes pessoas videntes) acompanham os movimentos do condutor. Dessa forma, as falas são inseridas nas pausas dos diálogos ou em momentos de silêncio, permitindo que as mesmas também possam ser acessadas a todos que utilizam do recurso.

Percebe-se que na prática com os atores/performers da Cidade Cega, o recurso da audiodescrição foi fortemente utilizado, pois era a abordagem pedagógica encontrada para que os envolvidos pudessem realizar as atividades conforme solicitadas durante os ensaios. Primeiramente, havia um estímulo dado pela narrativa, uma descrição minuciosa sobre o aquecimento corporal; assim, informações de como as mãos, os braços, as pernas, a coluna, todas as partes do corpo deveriam se movimentar, se posicionar; e após a compreensão, os mesmos experimentavam os movimentos até o realizarem e criarem a consciência de como havia sido solicitado. Ou seja, é um processo detalhado, em que o sujeito se torna o próprio investigador de seu corpo; mas, em alguns casos, no intuito de facilitar, o audiodescritor ou o condutor da prática os tocam, informando, por meio do toque, a maneira correta de como executar o exercício, no intuito de contribuir com a organização do corpo em relação ao equilíbrio, peso e sustentação. Sem dúvida, ao longo do laboratório prático de criação artística, cujo resultado será uma encenação, as primeiras

¹⁵ SILVA, Manoela Cristina Correia Carvalho da. Audiodescrição Ferramenta de acessibilidade a serviço da inclusão escolar. In.: *O professor e a educação inclusiva: formação, práticas e lugares*. Org: Theresinha Guimarães Miranda Teófilo Alves Galvão Filho. Salvador, EDUFBA, 2012.

audiodescrições são complicadas para ambas as partes, tanto para os atores cegos, quanto para o condutor. Para os atores/cegos, no que tange aos aspectos do que seria a concretude da descrição e o significado daquele gesto, buscando criar movimentos, a partir da fala de uma outra pessoa; enquanto para o audiodescritor, a dificuldade se apresenta no excesso de informações e detalhes que precisam ser repassados, durante a descrição, cada informação, formato, espessura, imagem se torna importante, pois o sujeito, ao ouvir esses dados, consegue captá-lo e transpô-lo para o corpo.

São por essas razões que, a audiodescrição deve seguir do geral para o particular, do macro para o micro, criando primeiro um contexto (espaço, tempo, situação) para passar em seguida aos detalhes. Para a pesquisadora Virginia Kastrup (2012, p. 134), no artigo *Audiodescrição de filmes: experiência, objetividade e acessibilidade cultural*, a depender da situação, torna-se importante, inclusive, fazer referência a cores, pois se sabe que muitas pessoas com deficiência visual adquirida conservam a lembrança e o significado de determinadas cores. “Mesmo aquelas com cegueira congênita, embora nunca tenham visto uma cor, podem entender seu significado social em função da convivência com videntes. Por exemplo, apesar de não terem visto o branco, a cor remete ao sentido da paz”.

A audiodescrição possui uma série de características dramáticas que são de suma importância para compor o roteiro destinado a pessoa com deficiência visual. O audiodescritor seleciona as informações que são mais relevantes para serem descritas, primeiramente, conhece e estuda o objeto, em seguida, de maneira naturalizada realiza a audiodescrição. No roteiro dramático da encenação *Cidade Cega*, os atores/performers seguiram o mesmo procedimento, pois, foram os atores/performers os responsáveis por (re)conhecer o espaço do Campo Grande, familiarizar e recolher dados que poderiam contribuir com a criação da dramaturgia. A função do audiodescritor caberia ao ator/performer, assim, com base no *American Council of the Blind's Audio Description Project* (ACB, 2009), que formula quatro procedimentos, 4W, que são essenciais para a audiodescrição, sendo eles, *When, Where, Who e What*.

O primeiro e o segundo Ws referem-se a “quando” (when), indicando a hora do dia, se é claro ou escuro, nublado ou ensolarado, e a “onde” (where), indicando a localização da cena. Juntos, eles situam o espectador no tempo e no espaço. Em seguida, passa-se ao who, indicando quem está na imagem ou com o que ela se parece, fazendo referências às características físicas e relacionais do(s) personagem(s): cabelos, aspecto, características físicas marcantes, vestuário, se é pai,

mãe, namorado ou mantém outro tipo de relacionamento significativo. O texto deve-se manter estritamente descritivo. Por exemplo, quando for necessário descrever a idade de dado personagem, deve-se optar por signos aproximativos, que permitam ao espectador imaginar por si próprio a idade do personagem. O último W é de “what”. Cabe à audiodescrição descrever o que está acontecendo e quais as ações mais importantes para uma compreensão clara da situação. Isso significa, por exemplo, descrever movimentos e gestos expressivos. A orientação mais importante é evitar inferências e interpretações subjetivas (ACB, 2009 *apud* KASTRUP, 2012, p. 134)¹⁶.

Por exemplo, para realizar o alongamento dos braços, o audiodescritor precisa detalhar o passo a passo de como fazer. Toda a descrição necessita ser repassada e informada aos cegos, de modo que as informações possam ser apreendidas e o sujeito corresponda com o corpo os comandos. No intuito de exemplificar o alongamento, percebe-se o quanto de informações são consideradas. Para alongar os braços, primeiramente, inicie, colocando-os para cima, imagine tocar o céu com a ponta dos dedos; os cotovelos estão esticados e próximos às orelhas; em seguida, toque a palma da mão direita com a palma da mão esquerda, como se objetivo fosse rezar ou esfregar as mãos, os braços permanecem suspensos e os cotovelos esticados; com as palmas das mãos encostadas uma na outra, entrelace os dedos da mão direita com a da esquerda; em seguida, girando a mão vagorosamente, coloque as palmas das mãos para cima, como se as palmas fossem segurar o teto da sala ou encostar no céu; após esse movimento, estique os dois braços. Lembre-se que a coluna precisa está ereta, os calcanhares no chão, o quadril encaixado e os joelhos um pouco flexionados. Perceba o alongamento dos braços, pouco a pouco, com os dedos entrelaçados e os braços esticados, traga-os da parte superior em direção ao centro do corpo, os braços esticados e os dedos entrelaçados descem lentamente, perpassando pelo rosto até chegar ao ventre. A movimentação ocorre de cima para baixo; mas, para finalizar o aquecimento, os braços são direcionados para próximos aos joelhos, no intuito de tocar as palmas das mãos no chão, conseqüentemente, a cabeça acompanha o movimento do corpo, com a movimentação da cabeça e a movimentação das vértebras, percebe-se que a lombar, a dorsal e a cervical também são alongadas.

A função do audiodescritor está em apresentar todas as informações que não estão contidas durante uma conversa e/ou uma movimentação. Sendo assim, o trabalho com os

¹⁶ AMERICAN COUNCIL OF THE BLIND. Audio Description Standards. 2009. Disponível em: <http://www.acb.org/adp/doses/ADP_Standards.doc> Acesso em: 18 de maio de 2009.

cegos parte dos seguintes procedimentos: fazer com que assumam a ação de um flâneur na cidade e percebam, através dos sentidos sensorceptivos (tato, olfato, paladar e audição), as diversas informações presentes na cidade, de modo que através dessas sensações, materiais surgissem para o roteiro dramaturgico da Cidade Cega.

A partir dessas informações organizadas e cartografadas, o Flâneur Cego cria um repertório, a partir dos seus interesses, somente, após compreender essas informações, mapear, localizar e certificar, que o outro (os inscritos/participantes) interage com o ator cego. Portanto, a presença da AD, “garante à pessoa com deficiência visual um melhor entendimento porque lhe restitui a possibilidade de acesso a todos os tipos de signos veiculados, mesmo que apenas através do canal auditivo” (SILVA, 2012, p. 285).

No intuito de acessar essas diversas peles que constroem a cidade, torna-se necessário (re)conhecer o lugar do percurso e onde acontecerá a intervenção, de modo que os atores cegos possam criar uma intimidade e confiança com o lugar da encenação. O ator/performer joga com o espaço, mas, para isso, mapeá-lo passa a ser uma característica principal, pois para uma pessoa com deficiência visual, conhecer todos os centímetros do percurso faz com que se sintam seguros e confiantes para guiar os inscritos/participantes com os olhos vendados.

Sem dúvida, a presente experiência proporciona um paradoxo, ver, através daqueles que não veem, palavras essas que certamente contribuem para essa reflexão; ao colocar uma pessoa vidente praticar uma experiência sensorial, na rua, com uma pessoa cega, o cego “nos faz ver o que até então não era percebido”. Para Evgen Bavcar, que é um fotógrafo cego, diz que, “o olhar físico que quer ver não é aquele olhar da verdade, pois a presença de um objeto só pode ser confirmada pelo toque físico. Por essa razão, o tato permanece o único órgão da verdade”. Por essa via, compreende-se que a certeza do real se concretiza por meio da ação tátil. É um processo, em que os sujeitos cegos se submetem a uma experiência tátil com a cidade, sentindo as diferentes camadas, como as texturas, as temperaturas, investigando as inúmeras possibilidades de acessar a urbe, potencializando os sentidos, bem como problematizando a estrutura em questão.

Cidade Cega em Salvador é sobretudo uma relação de aprender e ensinar, pois aqueles que ensinavam eram aqueles que aprendiam. Não havia uma abordagem pré-estabelecida, mas influências de matrizes de exercícios já trabalhadas, cujas técnicas e metodologias foram aprimoradas pelo/no coletivo. Em razão disso, a importância em não se fechar em abordagens únicas, mas ampliar as descobertas para o desenvolvimento do processo. Diante disso, uma das características principais do processo é a

confiança/interesse entre os envolvidos. Como explicitado, o Noz Cego não possui um aporte técnico do teatro, em vista disso, muitas etapas foram construídas coletivamente, a partir da audiodescrição; do método somático-performativo e do Movimento Autêntico; e, principalmente, compreender pela prática o que seria o Flâneur Cego.

Realizar um trabalho que envolve artistas com e sem deficiência gera tantas potencialidades, pois abrem-se possibilidades de inovação aos trabalhos artísticos; mas, ao mesmo tempo, há uma dificuldade com o diálogo. São por essas razões que ensinar e aprender caminham conjuntamente, ao longo do processo de criação, pois há situações que apenas discutindo com o coletivo chega-se a uma solução. O conhecimento é construído, de forma colaborativa; a prática, como pesquisa, deu à Cidade Cega uma possibilidade de abranger essa experiência para além de uma encenação, mas como uma relação entre pessoas.

Apresentar a essa discussão as diferentes maneiras de sentir a cidade, demonstra uma diferenciação entre a pessoa vidente da pessoa com deficiência visual. Percebe-se que o interesse nesta pesquisa não está em realizar um estudo comparativo entre ambos, mas salientar a relevância de sentir a cidade e a troca das experiências. O vidente, pessoa que enxerga, durante o seu percurso, caminhando na cidade, é totalmente avantajado, pois todas as informações são planejadas às condições desse sujeito. Diferentemente da pessoa com deficiência visual, que diariamente sofre os impactos presentes na cidade. Da mesma forma que o vidente desfruta da cidade; a pessoa com deficiência visual também desfruta, no entanto, com limites. Na encenação o desejo de enfatizar o flâneur, apresenta uma perspectiva de decifrar a cidade pelos sentidos e pelo sinestésico. O *Flâneur Cego*, apesar de muitas vezes, sentir a dor física dos obstáculos no corpo, os efeitos produzidos pelo Estado, mesmo assim, coloca-se em situações de descobertas e desafios, a fim de experimentar caminhos que fogem de suas rotas. O cego não é para ser compreendido como um sujeito que vive apenas à margem da sociedade, pelo contrário, é compreender que, enquanto flâneur, o presente termo desperta um sujeito que desfruta de vivências positivas e negativas, como qualquer outro. Dessa forma, o Flâneur Cego, mesmo com a falta da visão, o nível de mapeamento e localização na urbe, supera muitas vezes os videntes. Rubens Alves, no texto, *A complicada arte de ver*¹⁷ traduz a questão do olhar,

¹⁷ ALVES, Rubem. *A complicada arte de ver*. Acessado em 15 de abril de 2016 <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u947.shtml>>

William Blake sabia disso e afirmou: "A árvore que o sábio vê não é a mesma árvore que o tolo vê". Sei disso por experiência própria. Quando vejo os ipês floridos, sinto-me como Moisés diante da sarça ardente: ali está uma epifania do sagrado. Mas uma mulher que vivia perto da minha casa decretou a morte de um ipê que florescia à frente de sua casa porque ele sujava o chão, dava muito trabalho para a sua vassoura. Seus olhos não viam a beleza. Só viam o lixo.

O vidente, por possuir a janela da visão, muitas vezes, passa a enxergar a sujeira. Infelizmente, não consegue enxergar a beleza através dos olhos da alma. O sujeito se coloca em uma situação de não ver nem enxergar, a tal ponto que a beleza de algo se torna excremento para outros. Com isso, "inúmeras" questões que existem na rua passam a ser esquecidas e não visualizadas. O sujeito que habita determinada calçada é um problema; a violência, na via escura da rua tornou-se elemento arredio, faz com que muitos não usufruam desse lugar de convivência, que é a cidade; rios, pontes, esgotos começaram a ser elementos fúteis e invisíveis. Durante o percurso diário, as pessoas passam por esses elementos, mas são transparentes aos olhos; estão no cotidiano, mas não são enxergados. Isso seria cegueira? O Flâneur Cego, em alguns casos, acessa essas informações, de forma mais veemente e presente, pois seus sentidos estão abertos para as descobertas, pois quer observar. Assim, o que estaria à margem, para eles, de uma forma diferenciada, passa a fazer parte desse contexto de mapeamento, pois esses sujeitos e espaços se tornam presentes durante suas flanâncias.

Em Salvador, a experiência da encenação se torna um divisor de águas para perceber que a cidade é pensada e entendida como uma estrutura urbana: racional e diretiva, mesmo que polifônica. Apesar de haver uma gama variada de informações que a regem e de pessoas que a habitam, as preocupações são voltadas para questões que se somam aos elementos móveis da cidade, como o trânsito ágil, com vias grandes para os carros, construções de prédios em zonas centrais, fazendo com que grande parte da comunidade sofra os impactos de um processo em desenvolvimento. Algumas perguntas foram impulsionadas aos atores/performers, durante o processo, no intuito de como os observadores poderiam subverter a lógica daquilo que já está empregado. Como criar ações e experiências na cidade que possam permanecer no corpo do transeunte? Como relacionar o corpo da pessoa com o corpo da cidade? Como sentir a cidade e se sentir cidade?

Assim, no intuito de vivenciar uma prática por um lugar, que vem se tornando desconhecido e invisível, torna-se necessário tatear essas peles, que estão se

transformando invisíveis aos olhos dos videntes, mas ainda são capazes de serem sentidas, quando conjugadas aos outros sentidos. A prática da Cidade Cega propõe uma experiência íntima, por isso, buscando conhecer os desdobramentos do processo de criação à encenação, torna-se importante explicar alguns dos procedimentos que envolveram os diferentes sujeitos na proposta.

Sentindo a cidade, uma experiência cega

Sentindo a cidade, uma experiência cega é uma oficina/intervenção, que parte do princípio de flunar e de intervir na cidade, a partir da intensificação dos sentidos. Ao longo do processo com os atores e atrizes do Noz Cego, bem como, com Milena Flick, muitas foram as abordagens para acessar o trabalho que envolvesse a temática da cegueira, no intuito de criar uma experiência performativa com o inscrito/participante e não uma representação teatral sobre pessoas cegas que caminham na cidade.

Dessa forma, ao longo do processo, o primeiro passo se deu na vivência do CorpoCidade, cujo objetivo era criar uma relação entre os corpos dos atores/performers com o corpo da cidade. Por isso, o interesse em apresentar o lugar poético e lírico do flâneur, pois, através da observação desse agente, a pesquisa desloca o papel do flâneur como um observador ocular, para um observador sensorial, ativando os demais sentidos do corpo durante uma experiência com a cidade.

A primeira parte do trabalho consiste na relação do ator com ele próprio, um trabalho de investigação pessoal. Tanto nos exercícios corporais, quanto na experiência do corpo com a cidade. Ao longo da abordagem da Cidade Cega, uma das maneiras de criar esse contato de intimidade seria vendando os olhos de todos os integrantes. Mas qual o objetivo de vender os olhos de uma pessoa que é cega?

A cegueira é uma deficiência visual, ou seja, uma limitação de uma das formas de apreensão de informações do mundo externo – a visão. Dentre os estudos de médicos e pesquisadores, o processo visual requer que a luz, quando refletida sobre objetos, seja identificados pelo indivíduo, de modo que o reconhecimento do objeto se estabeleça e que o sujeito consiga descrevê-lo, com base em seus tamanhos, formas e cores. No entanto, há inúmeras pessoas que não possuem esses atributos em função da deficiência. Assim, pode-se diagnosticar dois tipos de pessoas com deficiência visual: aqueles que possuem a cegueira total e outros com a baixa visão. Por esse motivo, a fim de tampar qualquer resíduo visual, todos os integrantes, durante o laboratório prático da Cidade

Cega, utilizaram as vendas nos dias da oficina e da encenação. Em função dessa experiência, algumas noções foram sendo percebidas, ao longo do processo, pois, apesar do cego não enxergar o mundo externo, em função da deficiência, os olhos, enquanto órgão, possuem fundamental importância, no que diz respeito ao equilíbrio e ao eixo do corpo, mas, sobretudo, na ativação da memória. Isto é, quando uma pessoa com deficiência visual imagina alguma coisa, objeto, lembranças, o córtex visual é ativado, fazendo com que o sentido se torne presente, tal como em uma pessoa vidente. “A importância da visão pode ser devidamente certificada pelo fato de que cerca de metade do córtex cerebral humano está envolvido com a análise do mundo visual” (BEAR, 2002, p. 308). Mas, durante as primeiras experiências com a venda sobre os olhos das pessoas cegas, acarretaram em uma questão emocional, mas também, no desequilíbrio corporal, precisando se auxiliarem ou segurarem em algo para não caírem.

De acordo com o Gilson Coelho, ator do Noz Cego e integrante da Cidade Cega,

[...] era uma tensão, naquela responsabilidade, aquela ansiedade, mesmo sendo uma pessoa com deficiência, nós usávamos as vendas, e, fizemos treinamento com algumas pessoas que são videntes e elas estavam usando vendas. Era uma ansiedade muito grande, incrível, porque mesmo sendo uma pessoa com deficiência, a gente utilizando as vendas é totalmente diferente. É como se nós perdêssemos mais um sentido (entrevista, Gilson Coelho, 2015).

Já para Rutiara Santos, atriz do Noz Cego e integrante da Cidade Cega,

O início deste trabalho de Carlos foi na sala de aula, a gente trabalhou nosso corpo, nosso físico, nosso psicológico. Eu tenho baixa visão, quando eu coloquei pela primeira vez a venda nos olhos, eu tomei um choque. [...] eu fiquei nervosa, eu chorei. Por que foi uma coisa nova para mim. Me imaginei ali, cega naquele momento (entrevista, Rutiara Santos, 2015).

Ao vendar os olhos de uma pessoa com deficiência visual, percebe-se a intensificação da perda do sentido, de acordo com o relato dos atores. Pois, com a utilização da venda, as dificuldades aumentam, a tal ponto que os exercícios que haviam sido realizados pelo coletivo, de forma aparentemente tranquila, posterior a venda, o corpo, além da perda do equilíbrio e do eixo, se transformava em um pêndulo, movido de ansiedade, tensão e medo, principalmente, no caso dos atores com baixa visão. Com a perda da visão completa (amaurose ou cegueira), os olhos perdem a função, isso porque os olhos são apenas os receptores do estímulo sensorial da luz, como salienta no livro

Neurociências: desenvolvendo o sistema nervoso de Mark F. Bear (2002), pode-se destacar é que a questão do desequilíbrio há uma relação com o funcionamento do labirinto. O “labirinto é uma parte importante do sistema vestibular, o qual auxilia na manutenção do equilíbrio corporal” (BEAR, 2002, p. 357), o qual poderia ser compensado pela visão, mas como os atores são cegos, a dificuldade de equilíbrio se situa nesse quesito.

Mesmo com as dificuldades suscitadas, realizar as práticas com os olhos vendados contribuem para o domínio de habilidades do corpo, o que inicialmente se tornava uma dificuldade. A partir da prática, percebeu-se a melhoria do equilíbrio, do controle, da coordenação e da postura, que são essenciais para se conectar tanto com o mundo externo, quanto com o mundo interno, através de movimentos que auxiliam na execução da prática, por vias imaginativas, criadas pelo condutor/audiodescritor, durante a condução. Após algumas semanas com o uso das vendas, o crescimento do corpo e a conexão com o espaço, ampliando as necessidades relacionadas à coordenação, ritmo, postura, equilíbrio, controle do corpo, mas também a intensificação dos demais sentidos durante o desenvolvimento da prática se tornou importante.

Com os olhos vendados, os atores começam a explorar ainda mais o tato, a se sentirem mais confiantes e com a certeza do que estão a fazer. Para os autores, Sylvia Nunes e José Fernando Bitencourt Lomônaco, o tato se torna outro importante aliado no que diz respeito ao equilíbrio. De acordo com eles, citando, Ochaíta e Rosa, há dois tipos de tatos:

[...] *tato passivo* - recepção da informação de forma passiva e não intencional pela pele e pelos tecidos subjacentes, por exemplo, sensação de calor causada pela roupa - e *tato ativo ou sistema háptico* - busca de informação de modo intencional por meio do toque. Neste tipo de tato, estão envolvidos não só a pele e os tecidos subjacentes, mas “(...) receptores dos músculos e tendões, de maneira que o sistema perceptivo háptico capta a informação articulatória motora e de equilíbrio” (Ochaíta & Rosa, 1995, p.185 *apud* NUNES e LOMÔNACO, 2010, p. 57).

Embora o tato seja uma importante via de informação para o sujeito cego, obviamente não é a única. “O sistema cinestésico é um dos sistemas que fornecem informações sobre a orientação espacial, o movimento e o equilíbrio, possibilitando a percepção de posição, da direção do vento, da velocidade do movimento e orientação do corpo” (NUNES e LOMÔNACO, 2010, p. 57). O esquema corporal se desenvolve, a partir da infância e, à medida que os conteúdos táteis e cinestésicos se associam entre si,

o corpo se conecta com maior veemência. Por isso, em alguns casos, a diferenciação entre uma pessoa cega de nascença e outra que se torna cega, se dá nesses aspectos corporais, pois o corpo, quando nasce, já cria uma adaptação natural com o mundo; o sujeito, quando se torna uma pessoa com deficiência, necessita, em muitos casos, se readaptar ao novo sentido fenomenológico de mundo, de modo que as funções se readaptem às novas sensações. Por isso, o córtex visual é ativado, tal como em uma pessoa vidente, pois o imaginário cria esse elo de compreensão do objeto, mesmo sem vê-lo, mas, através da ativação dos sentidos.

Portanto, ao conduzir um processo com os atores e as atrizes com deficiência visual, torna-se necessário abrir-se para essas experiências, que são reveladas durante as práticas de um processo criativo, como a questão do tato e da audição, que estão presentes na vivência de forma intensa e atual. Outro importante benefício das vendas está relacionado à concentração, pois facilmente havia uma dispersão, muitas vezes devido à dificuldade em compreender a condução do exercício. Mas, com o auxílio da audiodescrição, os envolvidos começavam a perceber mais o próprio corpo, a se situarem com o espaço e com o outro, a partir de uma perspectiva de se conectar tanto internamente (somática), quanto externamente (performativa) com a cidade.

A venda sobre os olhos se torna importante para o trabalho a ser realizado, na rua, pois, a princípio, a experiência do sujeito com a cidade precisa ser pessoal e íntima, buscando sentir a cidade em sua totalidade, uma conexão entre o corpo e a cidade, uma experiência umbilical.

Essa noção umbilical, de proximidade, tem um significado de sentir a cidade, a partir da intensificação dos sentidos, relacionando os desejos, as emoções. Assim, a prática possui um lugar de mapear o tempo e espaço das ações, que ocorrem na vida cotidiana da cidade, e como essas ações reverberam no sujeito que a ocupam. Através de perguntas, interação com os sujeitos ocultos, busca-se uma relação com esse espaço inteiramente normativo, por isso, compreender as “perguntas são parte fundamental do processo individual e coletivo, pois direcionam com flexibilidade, abrem caminhos e levantam direções possíveis, ao invés de focar em temas isolados” (FERNANDES, 2014, p. 89). Trazer perguntas para o laboratório de criação contribuem para a compreensão do que move esses sujeitos ao longo da criação.

A metodologia das perguntas foi abordada no trabalho de Pina Bausch, pois para a coreógrafa, o processo de criação se iniciava a partir de perguntas ou propostas destinadas aos bailarinos, convidando-os a redescobrir sua própria história através de

assimilações, pensamentos e lembranças, que resultarão na criação de pequenas cenas utilizando o movimento, o gesto, a palavra ou uma combinação entre os três. Nas palavras de Pina Bausch, “Eu não estou tão interessada em como as pessoas se movem, mas no que as move” (SERVOS; WEIGELT, 1984, p.15-16.). São a partir dessas palavras que Ciane Fernandes (2014, p. 91) enfatiza que as perguntas são parte fundamental, pois “ser levado pelo tema e pelas perguntas etc. Não num ingênuo retorno ao ‘natural’, mas numa investigação das forças que agem em tudo”, abrem caminhos para entender o que move a pesquisa do artista/pesquisador em Artes Cênicas, por meio de perguntas que se relacionam muitas vezes com questões que implicam lembrar: “como era a sua infância? Ou [P]essoas importantes na sua vida” (FERNANDES, 2000, p. 49)¹⁸. Portanto, vale ressaltar que as perguntas remetem mais diretamente à vida emocional dos artistas, também implicando em lembranças. Dessa forma, seguindo a sequência de onde vem o interesse de pensar a pergunta como uma metodologia, foi a partir de Rudolf Laban que “pesquisou leis do/em movimento através do método de improvisação interartística do *Tanz-Ton-Wort-Plastik* (Dança-Tom-Palavra- Plástica), com o uso ou não da voz, criando-se pequenos poemas ou dançando em silêncio – método que, através de Kurt Jooss, influenciou Pina Bausch em seu método de fazer perguntas cujas respostas podem ter qualquer formato” (FERNANDES, 2012, p. 2). Neste trabalho, a metodologia da pergunta se transforma para o contexto da cidade, partindo de questões que relacionam com a realidade de Cláudio, Cristina, Gilson, Milena, Rutiara e Valmira. Dessa forma, a pergunta *o que nos move nessa cidade?* Tornou-se uma das perguntas impulsionadoras dessa vivência, fazendo com que os envolvidos percebessem as respostas que surgem na cidade, as criações autônomas, através de movimentos, coreografias, imagens, palavras, músicas, que são plurais a partir da experiência de cada sujeito.

A pergunta *O que nos move nessa cidade?* iniciou-se, na sala de ensaio, onde cada integrante obteve um período para refletir sobre suas relações com a cidade. A partir dessa indagação, outras perguntas começavam a suscitar como aspecto importante para investigação do sujeito com a cidade: *Qual a minha/sua história com a cidade? Que memórias são essas que estão em meu/seu corpo?* O intuito não estava em discutir e chegar em respostas sobre essas perguntas amplas, mas trazer para o corpo a potencialidade de uma forma íntima. Por isso, as perguntas apresentam-se de forma performativa e não explicativa. Ciane Fernandes (2000, p. 49) em seu livro *Pina Bausch*

¹⁸ FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação, ao falar sobre o trabalho da coreógrafa Pina Bausch, deixa claro que a proposta da artista com os dançarinos com relação as perguntas não estão atreladas na ação de fingir, de simular a experiência real. “Ao invés disso, ela pediu que descrevessem a experiência quando quer que tenha acontecido, transformando-a em forma Simbólica (movimentos e palavras)”. Com os atores/performers deste projeto o diálogo se estabelece na via sensorial entre o corpo [do] sujeito e o corpo [da] cidade. Assim, através da supressão da visão, as invisibilidades escondidas entre as camadas finas e grossas da urbe são apresentadas por meio de respostas a essas perguntas.

A experiência com esses corpos com deficiência torna-se uma fissura aberta diante das pessoas, o corpo do sujeito com deficiência, quando estão presentes nas ruas, usando a bengala e com a venda sobre os olhos causa um estranhamento. Há um impacto que faz o transeunte perceber esse sujeito que flana sobre a calçada. Mas, a busca pela vivência do movimento se torna constante, de tal modo que os atores/performers, quando começaram a ter confiança no coletivo, compreenderam que o estado performativo gerado pelo corpo flâneur, instigavam a memória emocional e transformavam as questões em movimento e palavras. Ao longo dos encontros, começaram a falar sobre a dificuldade de estar na rua sem ninguém, e, quando começaram a andar, a flunar sozinhos, sem o auxílio de um familiar. Assim, o corpo vivia as tensões, os medos e as inquietações de se relacionar com a cidade, cuja finalidade era a de se [re]conhecerem.

Por isso, criar uma encenação, em que os atores/performers assumem um estado de Flâneur Cego, amplia as conexões com a cidade, de tal modo que a lógica é modificada, pois o sujeito se torna um participante, mas, em uma situação diferenciada do cotidiano. O cotidiano replica em uma vida de “repetição” diária, em que muitos habitantes fazem todos os dias a mesma coisa; mas a experiência da Cidade Cega inverte esses valores voltados para um capitalismo do executar, possibilitando um estado de experiência do corpo, fazendo com que o sujeito a vivencie um padrão de movimento, gerado de uma prática com a cidade, mas considerado incomum aos seus hábitos diários. Por esse viés, Cidade Cega visa uma prática somática performativa com o espaço urbano, pois, a partir do mapeamento realizado pelos artistas, na Praça do Campo Grande, inserindo suas experiências e histórias, durante seis meses, de fevereiro a julho de 2015, com aproximadamente quatro encontros por semana, com duração de três a quatro horas diárias, buscou-se uma imersão investigativa, um silêncio e uma escuta de si na cidade. Em vários momentos o corpo se tornava movimento e pausa, gerando conexão entre os

envolvidos: artista, transeunte e cidade. Era um espaço destinado à criação, à terapia, ao experimentar.

A prática com o Grupo Teatral Noz Cego e Milena Flick partiu de uma investigação corporal particular, em que cada artista, dentro de suas condições físicas, buscou somar um trabalho individual ao coletivo. Dentre os envolvidos, havia pessoas de 26 anos aos 55 anos, o que gerou uma condição de trabalho diferenciada. Portanto, compreender os movimentos de cada corpo e o como eles se relacionavam com a cidade se tornou uma pesquisa. Cada corpo tinha um tempo, uma precisão, um peso, uma maneira de se movimentar, percebe-se que, em diferentes momentos, havia uma autenticidade do movimento, que se estabelecia, durante as práticas, em que os corpos, livremente, relatavam através de gestos sensações internas.

As respostas às perguntas não possuíam um formato único, ampliando as possibilidades de respostas, através de uma fala, de um movimento, de um gesto, de uma ação, de um relato. Para os atores/performers, havia uma dificuldade inicial para expressarem suas inquietações, mas, por meio de uma prática terapêutica, a qual permitia que os atores a explorassem na relação entre as dimensões criativas, psicológicas e sagradas de suas experiências com o corpo, fez com que algumas inquietudes fossem acessadas, repensadas e questionadas através da prática do *Authentic Movement* (Movimento Autêntico).

O Movimento Autêntico foi originado pela terapeuta e dançarina, Mary Starks Whitehouse, nos anos de 1950 e 1960, nos Estados Unidos, após estudar na escola de Mary Wigman que, por sua vez, fora colaboradora de Rudolf von Laban, na Alemanha. Trata-se de um método a partir da percepção dos impulsos internos em conexão com o trânsito interno-externo do corpo. “Esse movimento pessoal acontece ao perceber e seguir seus próprios impulsos, numa dinâmica entre mover e ser movido, no momento presente de integração consciente-inconsciente” (FERNANDES, 2015, p. 85). Dentre vários pontos abordados neste método, o desenvolvimento da consciência sinestésica, as habilidades interpessoais, a relação pessoal e entre os envolvidos são, muitas vezes, consequências naturais da prática. Em Cidade Cega esses pontos foram se tornando evidentes em função da maneira como o processo foi conduzido, encontrando respostas a essas inquietações. Assim, através do Movimento Autêntico, lembranças, fatos e sentimentos, que estavam guardados, alguns enrijecidos em suas memórias corporais, pois havia marcas e dores de situações vivenciadas por estes sujeitos no passado. Mas, a partir da vivência da/na prática corporal de pesquisa do movimento e do gesto com

fundamentos somáticos, na busca de um conhecimento de si, a abordagem contribuía para que o sujeito acessasse um estado de conhecimento, de autoconhecimento e de autoreconhecimento. Por isso, a prática desse método com os cegos faz com que se conectem com/entre eles, a partir de uma prática que é pessoal, mas também que ative uma relação de observador e de testemunha com o objeto em questão, neste caso, a cidade.

O mundo sensível é despertado, as percepções clarificadas e os sentimentos afirmados - restaurando um senso de autoridade para o próprio conhecimento corporal. A abordagem apoia os indivíduos na conexão com uma força vital mais profunda que pode trazer um senso de significado aprimorado para a experiência diária. O inconsciente somático muitas vezes se torna mais disponível para conscientização e reflexão, e um estilo de apego interpessoal mais seguro pode se desenvolver (PALLARO, 2006, Tradução nossa)¹⁹.

Dessa forma, durante o laboratório prático da Cidade Cega, realizar a abordagem do Movimento Autêntico (PALLARO, 1998), a partir de uma prática de educação somática, proporciona um espaço único de vivência da liberdade do movimento. Não é um espaço direcionado, mas um onde o sujeito busca se sentir, investigar o gesto e o estado, além de buscar compreender as questões que o movem e que o afetam. Mary Starks Whitehouse começou a praticar os processos de experimentações da abordagem do Movimento Autêntico, em grupos, onde os participantes buscavam ampliar as percepções para o movimento expressivo. Na prática há a realização de atividades desenvolvidas em duplas, e, em algumas circunstâncias, em grupo, sendo que uma pessoa da dupla permanece de olhos fechados, percebendo e seguindo os impulsos intuitivos, sendo esse o realizador; enquanto a outra permanece de olhos abertos, fazendo a função de testemunha, anotando, desenhando, pintando coisas, a partir daquilo que o sujeito de olhos fechados está a fazer (PALLARO apud FERNANDES, 2012, p. 3).

No entanto, em nossa pergunta, foram necessárias adaptações cronometradas, no que tange a questão da testemunha, na observação, não necessariamente ocorre sempre com os olhos abertos. Esse ponto torna-se crucial, ao se tratar de um trabalho com pessoas

¹⁹ The sensing world is awakened, perceptions clarified, and feelings affirmed – restoring a sense of authority to one’s own bodily-knowing. The approach supports individuals in connecting to a deeper life force that can bring an enhanced sense of meaning to daily experience. The somatic unconscious often becomes more available for awareness and reflection, and a more secure interpersonal attachment style may develop. Group work explores the dynamics of belonging and enhances one’s awareness of one’s unique place and contributions to the wider human community. PALLARO, P. *Authentic movement: Moving the body, moving the self, being moved*, a collection of essays. Levittown, PA. Editora, Jessica Kingsley, 2006. Acessado em 7 de agosto de 2017, < <http://www.authenticmovement-body-soul.com/authentic-movement-body-soul-center/authentic-movement/>>.

com deficiência visual, pois percebe-se que algumas abordagens necessitam se readaptar as condições do sujeito praticante. Por esse viés, anterior ao trabalho com os atores cegos, enquanto pesquisador da prática do movimento, busque algumas respostas de como realizar a abordagem do Movimento Autêntico como realizador e testemunha, tendo uma venda sobre os olhos. Sem dúvida, a prática do Movimento Autêntico foi realizada de uma forma diferenciada. Enquanto testemunha, protege e acompanha a viagem do realizador, além de cuidar da integridade física do realizador; já o realizador, com os olhos fechados, se conecta com o seu impulso e a movimentação corporal, e a partir de movimentos internos, uma série de movimentos são realizados, com uma experiência terapêutica, uma prática que é pessoal, mas protegida e amparada pelo/no coletivo.

Observar o realizador é uma das funções da Testemunha, que irá acompanhar esse sujeito, durante a prática, pois o realizador, com os olhos vendados/fechados, fica atento ao seu próprio corpo e às necessidades, deixando-se levar pelos seus impulsos e buscando uma atitude de escuta e respeito ao que surge. Mas a questão é, nessa situação, a testemunha observa o realizador com os olhos vendados, ou seja, no intuito de compreender o que o outro está a realizar, o corpo da testemunha segue o corpo do realizador, observando-o pelo toque, pelo cheiro, pelos sons. Tal observação se torna de suma importância para perceber o quão amplo pode ser a abordagem do Movimento Autêntico. De acordo com Ciane Fernandes, em seu texto, *Paisagens internas: corpo, performance e meio ambiente*,

[...] o método associa dançar de olhos fechados e em silêncio à psicologia de Carl Gustav Jung e à troca de *feed-back* entre parceiros ('realizador' e 'testemunha'). [...] Isto porque "autenticidade", no caso deste método ou disciplina, não está relacionada à originalidade, à fidelidade a uma fonte primária ideal [...]. Segundo Goldhahn, o método preocupa-se com "o aqui e o agora", sem um objetivo final e ideal (futuro) ou a busca de uma origem ou estado ontológico original (passado), e constitui-se em jornadas de troca em habitats fluidos, permeáveis e transitórios (FERNANDES, 2010, p. 1).

As respostas dos artistas em exercício, tanto no âmbito acadêmico e/ou artístico, ficam livres para propor *feed-backs* que também eram/são experimentados na prática laboratorial. Os *feed-backs* permeiam as práticas de Movimento Autêntico, o qual "[...] associa dançar de olhos fechados e sem música, seguindo o impulso interno do aqui e agora, à troca de *feed-back* entre parceiros, denominados de 'realizador' e 'testemunha' (PALLARO apud FERNANDES, 2012, p. 1), como já salientado pela autora em outros

textos. Ida Mara Freire, em seu texto, *Dança e Cegueira: a criação no lugar da falta* (2014, p. 40) contextualiza, a partir de Janet Adler, que o movimento autêntico “ensina que a descrição de uma experiência é distinta de uma fala sobre a experiência. Essa disciplina se dá em duas fases”. Na primeira, Ida descreve que o corpo se move, a partir de “uma sensação, um impulso interior, uma energia vinda do inconsciente pessoal ou do inconsciente coletivo”. As respostas geram movimentos que podem ser visíveis ou invisíveis para o observador. A prática passa por uma temporalidade, de modo que o sujeito, que está a praticar tenha um período de criação, de organização dos movimentos e dos padrões que estão sendo criados pelo artista. Em um segundo momento, o artista pode se mover, ficar em silêncio, encontrar palavras que expressem seus movimentos, mas uma determinação é importante, que o artista fale com o verbo no tempo presente.

O presente relembra-nos, prende-nos e encoraja-nos a permanecer no corpo, encarnados numa experiência em movimento, guiando-nos até ela se tornar palavra. Tentar lembrar o que o seu corpo está fazendo enquanto estava se movendo, e a sequência de seu movimento. Depois que falar, o observador lhe dirá, como testemunha, o que viu seu corpo fazendo, incluindo a sequência do seu movimento (FREIRE, 2014, p. 41).

Movido pela abordagem do Movimento Autêntico, o trabalho com os atores/performers da Cidade Cega se deu em uma esfera de conhecer as potencialidades do corpo, saindo de suas células e de seus medos/anseios, começaram a dialogar, através do corpo, com outras pessoas e com o espaço. O método do Movimento Autêntico assume um espaço político, uma vez que deixa de ser um espaço direcionado por alguém, por exemplo, o encenador, mas que valoriza os movimentos e impulsos interiores, buscando uma relação desse corpo com o espaço público.

Percebe-se que, durante o laboratório prático da Cidade Cega, havia momentos em que os atores eram realizadores, pois criavam uma intimidade e um estado de presença com a cidade, mas, em outros momentos, testemunhas da própria cidade, adotando a figura do Flâneur Cego, observando os impulsos, os gestos e os movimentos oriundos da vida urbana. Para os cegos não havia outra forma de realizar o método se não fosse assumindo a cegueira no Movimento Autêntico, pois devido à deficiência visual, a testemunha e o realizador são cúmplices em função da deficiência. Durante a prática, em uma primeira fase, o grupo se colocou de duas formas: enquanto alguns eram testemunhas e/ou realizadores, independente da condição, todos utilizam as vendas, realizavam uma

pesquisa de prática corporal, compreendendo a relação com o externo, aprimorando esse fio condutor entre o eu e o outro.

O realizador desenvolve e pratica movimentos os quais seus impulsos os estimula; em contrapartida, a testemunha, em um mesmo instante, a fim de conseguir testemunhar o colega, busca, através dos sentidos, acompanhar os movimentos entre eles. Em alguns momentos, todos estavam em suas células; assim, enquanto encenador, os observava. Com a cidade não era diferente, pois havia momentos em que a cidade se tornava o realizador para eles, a ponto de compreenderem a linguagem da própria urbe, entretanto, em outras situações, eram os atores/performers os realizadores, enquanto a cidade os observava, seja por meio da intervenção de um transeunte, o voo de um pássaro, a sonorização dos automóveis, a expressividade da natureza. Muitos eram os códigos que a cidade trazia como *feed-backs* para o grupo. Percebe-se que, a cidade torna-se uma testemunha no Movimento Autêntico, compreendendo, neste trabalho, como uma variável do método.

A via entre o interno e o externo é retomada, pois o desejo por sair e explorar o desconhecido está a todo instante em debate. Há o impulso de sair de algo que nos faz sentir confortáveis (diria seguros) para transitar por um espaço estranho e ora labiríntico, ou seja, inseguro, que acaba desestruturando a confiança do sujeito, devido à utilização das vendas. Mas, a questão não está fixa ao espaço da sala de ensaio, pelo contrário, o exercício, em sala de ensaio, contribui para um processo de interiorização, a fim de estimular os impulsos pessoais, subjetivos, algo que é seu, que está conectado a si, ao outro, ao espaço da rua. É uma rede que tece vias por várias partes do corpo, contribuindo, principalmente, para a percepção do próprio corpo.

Dessa forma, diferentes abordagens do processo criativo compuseram o laboratório de criação da encenação Cidade Cega, como o método do Movimento Autêntico e a Pesquisa Somático-Performativa. Esta última consolida a encenação Cidade Cega não apenas como campo de produção de conhecimento científico, “mas, antes, como campo de criação de Sabedoria Somática (Nagatomo, 1992), coerente com a natureza das artes, que a tudo permeia, e com aplicações irrestritas”. De acordo com Ciane Fernandes (2014, p. 85), a Pesquisa Somático-Performativa fundamenta-se na educação somática e na performance para criar um arcabouço “das” artes cênicas “para” as artes cênicas, em diálogo ilimitado com outras áreas do conhecimento, ou seja, é uma abordagem MIT-disciplinar (Multi-Inter-Trans ou MIT) a partir da Análise Laban/Bartenieff em Movimento (Laban/Bartenieff Movement Analysis - LMA).

A Pesquisa Somático-Performativa vem contribuindo com os estudos e pesquisas nas artes, pois é uma área de pesquisa da cena e para a cena. Por isso, a Pesquisa Somático-Performativa auxilia o artista-pesquisador a ter uma habilidade única: transformar dicotomias seculares em modos somáticos e ecológicos de vida contemporânea com/pela Prática como Pesquisa. Assim, alguns princípios de/em movimento foram desenvolvidos por Ciane Fernandes ao longo dos últimos vinte anos de ensino e pesquisa em artes cênicas, a partir da interface entre as seguintes vertentes e métodos:

[...] performance, dança-teatro, Análise Laban/Bartenieff de Movimento (Laban/Bartenieff Movement Analysis - LMA), Movimento Autêntico (Authentic Movement) e educação somática. Apesar das cinco vertentes terem aspectos estruturantes na configuração da abordagem, optou-se pela denominação dos dois campos mais abrangentes – educação somática e performance –, que englobam, respectivamente, aspectos de integração e cênicos, presentes também nos demais métodos e tendências. Além disso, a associação destas cinco vertentes é coerente com a história das artes cênicas, pois a obra de Rudolf Laban influenciou o desenvolvimento da dança-teatro, do Movimento Autêntico, da performance e da educação somática (FERNANDES, 2013, p. 105).

Dentre os estudos da pesquisadora e artista Ciane Fernandes, até o presente momento, já foram identificados vinte princípios em processos somático-performativos, que emergiram enquanto conceitos-chave: quatro fundantes, doze temáticos e mais quatro contextuais. Todos os princípios encontram-se no texto *Princípios Somático-Performativos no Ensino e Pesquisa em Criação* (2013).

Assim, apresento alguns desses princípios que serviram como ponto de partida para o trabalho com os atores/performers, no início do processo criativo, partindo dos conceitos-chave propostos por Ciane Fernandes; além de outros que surgiram como uma reverberação da Pesquisa Somático-Performativa ao identificarmos o presente trabalho como uma encenação somático-performativa.

O princípio fundante que dá sustentação à encenação somático-performativa é o *Ser guiado pelo impulso de movimento*, a partir do método do Movimento Autêntico (Pallaro, 2007). A proposta, seguindo os princípios de Ciane Fernandes é verificar a importância da conexão com o impulso de movimento, capaz de cessar e transformar padrões automáticos e limitantes de comportamento e nos surpreender com um espectro expressivo irrestrito. Dessa forma, o realizador e a testemunha criam uma interface de

comunicação pelo movimento, cujo impulso do realizador gera impulsos na testemunha, enquanto a testemunha observa e protege, ao mesmo tempo, anota e materializa pensamentos, práticas e movimentos.

Já os princípios temáticos que se somam no laboratório de criação são eles: *Sintonia somática e sensibilidade*, busca-se uma perspectiva de conexão interna e inter-relações fluidas entre corpo e ambiente, além do respeito à integridade de cada um com/no processo. Por se tratar de pessoas com deficiência, em algumas situações a compreensão de ser sensível é abstraída, de modo que o sujeito sem deficiência não percebe as potencialidades desses corpos diferenciados, por isso, esse princípio constitui-se em relações fluidas a partir de estados de sintonia profunda consigo mesmo; *Criação de associações e sentido a partir dos Afetos*, a escolha por este princípio se dá pelos aspectos relacionados a criação de sentido através dos afetos, o corpo da pessoa com deficiência, muitas vezes, é estilizado, excluído e abandonado, gerando uma série de questões que reverberam no cotidiano do sujeito, por isso, por meio do processo de criação em artes, faz com que o sujeito vivencie as perguntas pela perspectiva de investiga-las e não representa-las, assim, a imagem do afeto se compreende e se estabelece.

Dos princípios contextuais relacionam a abordagem a outros campos do conhecimento de forma mais explícita e criam um todo inter-relacional e dinâmico. São eles: *Abertura participativa e poéticas da diferença*, que aborda questões de corpos diferenciados, gênero, minorias étnicas, culturais, sociais e políticas, bem como artes cênicas em espaços alternativos e propostas ecológicas, como imersões e ecoperformances, sob perspectivas e abordagens somáticas. *Arte como eixo de diálogo entre diferentes campos do saber*, propõe reflexões sobre a encenação e suas relações com o contexto da pessoa com deficiência visual, assim, associamos distintos campos das artes, da arquitetura, do urbanismo, da deficiência, a contribuição teórica caminha juntamente à experiência prática, ampliando as relações entre movimento/escrita, corpo/espço, presença/ausência.

Outros princípios que surgiram e foram gerados e classificados pelo autor a partir da encenação somático-performativa foram, *Acessibilidade Universal e Inclusiva*, com base nas leis de acessibilidade e no direito da pessoa com deficiência, a discussão desse princípio torna-se um dos aspectos pilares para o trabalho, pois o princípio fundamenta-se na relação com as próprias leis, sendo que, muitas vezes, as mesmas não são colocadas em práticas, por isso, faz parte da característica do performer friccionar o Estado e questionar por meio da arte por mudanças; *CorpoCidade*, revela a noção de coletividade,

estendendo o sentido para além do corpo do sujeito, mas na relação entre sujeito e cidade, tornando-os uma simbiose coletiva, performativa e complementar; *Flâneur Cego*, como salientado na parte do Prólogo, o flâneur é o condutor deste trabalho, por observar os detalhes que estão para além da visão; *Materialidade*, pode ser pensando como tudo aquilo que, intencionalmente, é usado pelo artista/encenador/performer como mobilizador para ativar a criatividade, produzindo assim a construção de narrativas e ações performativos, a partir da bengala, dos papéis no corpo, das vendas, dos adereços nos figurinos; *Imagens somáticas e sensoriais*, subverte a imagem do corpo para a sensação do corpo, desconstruindo a ideia de um corpo ideal e padronizado, mas ampliando o nível de experimentação e articulação dos sentidos, uma prática cinestésica, cujo corpo vivencia e pratica um estado de presença, calcado nas pausas e nas noções de tempo e espaço, e menos na perspectiva da visualidade, mas na sensorialidade; *Produção Cultural*, compreendendo as inúmeras fases relacionadas ao processo de uma encenação, percebe-se o quanto a produção cultural necessita ser entendida como um dos princípios, pois é a partir da organização, planejamento e logística que as ações acontecem, sobretudo, por envolver um público o qual necessita de cuidados.

Dessa forma, elucidamos a relação dos princípios somáticos-performativos na encenação *Cidade Cega*, percebendo as múltiplas maneiras de conversar com o espaço da cidade, identificando o desconhecido, redescobrimo coisas que estavam guardadas na memória dos atores/performers. Há o lado positivo, no que tange ao aguçar os sentidos, através da prática do corpo, como a presença da memória, nesses espaços visitados; não necessariamente é uma memória oriunda daquele espaço, mas de algo que tenha revivido de outros lugares, de uma época escondida. A vivência de suprimir a visão faz com que os participantes/transeuntes experimentem a urbe por outras vias, possibilitando a identificação de potências corporais, que emergem do trabalho somático, do qual afloram os sentidos na relação com o espaço urbano.

Os artistas se contagiam pela prática instaurada na/pela rua, o que promove o interesse e a curiosidade do transeunte em participar, em descobrir o que se passa. A ação provoca tanto o sujeito que está executando a ação, como o transeunte, que deixa de seguir a rota, para ver as ações dos artistas; em alguns casos, sentir as paisagens sonoras e o cheiro do ambiente a partir das experiências estimuladas por esses interventores. A cidade torna-se um espaço de criação e estimulação para os sujeitos. Um espaço de apropriação junto à arquitetura, às demais pessoas e a si próprio, um imaginário que compõe a cidade pelo fazer. Nas tabelas abaixo, *Cronologia da Cidade Cega*, demonstram os principais

princípios usados: seja antes da encenação, durante a oficina/intervenção, durante o processo da encenação e após a encenação. No quadro são apresentados tanto os princípios somáticos-performativos desenvolvidos por Ciane Fernandes ao longo desses vinte anos de pesquisa, quanto aqueles gerados durante a encenação. Assim, de uma forma detalhada, consegue-se compreender como, quanto e quando os princípios tiveram participação na encenação, sobretudo, na relação entre os atores/performers e a cidade.

Cronologia da Cidade Cega					
Data/período	Participantes	Local	Atividades	Princípios Trabalhados	Observações
23/02/2015 a 25/02/2015 de 14:00 às 18:00.	Grupo Teatral Noz Cego e Carlos Alberto Ferreira.	Escola de Teatro	Oficina/intervenção	Criação de associações e sentido a partir dos Afetos; CorpoCidade; Materialidade; Produção Cultural.	Encontros iniciais realizados dentro da sala 105, durante o período da oficina/intervenção e do laboratório de criação os estudantes Dadiele, Felipe, Jamile e Jessica participaram das ações.
26/02/2015 de 14:00 às 18:00.	Grupo Teatral Noz Cego e Carlos Alberto Ferreira	Campo Grande	Oficina/intervenção	Criação de associações e sentido a partir dos Afetos; CorpoCidade; Materialidade; Produção Cultural.	Não tinham referência do próprio corpo, nem da potencialidade gerada pelo mesmo.
27/02/2015 de 12:30 às 18:00.	Valmira Sales	Campo Grande	Todo mundo tem direito à vida, todo mundo tem direito igual!	Materialidade; CorpoCidade; Imagens somáticas e sensoriais.	Resultado da Oficina/intervenção.
27/02/2015 de 12:30 às 18:00.	Gilson Coelho	Campo Grande	Acessibilidade e não tem preço.	CorpoCidade; Materialidade; Acessibilidade Universal e Inclusiva.	Resultado da Oficina/intervenção.
27/02/2015 de 12:30 às 18:00.	Cristina Gonçalves	Campo Grande	Intervenção sem nome.	Materialidades; Imagens somáticas e sensoriais.	Resultado da Oficina/intervenção.
27/02/2015 de 12:30 às 18:00.	Cláudio Marquês	Campo Grande	Intervenção sem nome.	CorpoCidade; Materialidade; Imagens somáticas e sensoriais.	Resultado da Oficina/intervenção.

02/03/2015 a 06/04/2015.	Equipe Cidade Cega	Salvador/São Paulo	Produção Cultural / Método Marina Abramovic - SESC - Pompeia - SP	Produção Cultural.	A equipe Cidade Cega: Dadiele, Felipe, Jamile, Jéssica e eu trabalhamos na pré-produção. Experiência realizada por mim, no Método Marina Abramovic em SP.
Cronologia da Cidade Cega					
Data/período	Ator/performer	Local	Atividades	Princípios Trabalhados	Observações
07/04/2015 a 09/05/2015, terças e quintas das 18:30 às 21:00 e sábados 08:30 às 11:30.	Grupo Teatral Noz Cego e Milena Flick	Escola de Teatro	Laboratório de Criação.	Ser guiado pelo impulso de movimento; Flâneur Cego; CorpoCidade; Materialidade; Imagens somáticas e sensoriais.	A base do trabalho esteve calcada no Método do Movimento Autêntico e na Abordagem Somático-Performativa.
13, 20 e 27/05 e 03, 10, 17 e 24/06 das 18:00 às 21:00.	Milena Flick	Campo Grande	Laboratório de Criação.	Ser guiado pelo impulso de movimento; Flâneur Cego; CorpoCidade; Materialidade; Imagens somáticas e sensoriais.	Trabalho individual, período que a atriz/performer trabalhava a relação do corpo atriz com o CorpoCidade, sempre com os vendados.
12/05/2015 a 16/07/2015, terças e quintas das 18:30 às 21:00 e sábados de 08:30 às 11:30.	Grupo Teatral Noz Cego e Milena Flick	Campo Grande	Laboratório de Criação.	Ser guiado pelo impulso de movimento; Flâneur Cego; CorpoCidade; Materialidade; Imagens somáticas e sensoriais.	Os encontros ocorreram no Campo Grande. Houveram dias com chuva, trânsitos e imprevistos que impossibilitaram o encontro de todos.
17, 19, 24 e 26/julho sextas e domingos, às 19h e 18 e 25/julho sessões extras às 18h e 20h nos sábados.	Grupo Teatral Noz Cego, Milena Flick e Coral do CAP.	Campo Grande	Encenação Somático-Performativa.	Flâneur Cego; CorpoCidade; Materialidade; Imagens somáticas e sensoriais.	A compreensão do que seria e aconteceria na encenação ocorreu no dia 17/07/2015. Compreender todas as fases e procedimentos.
Setembro a dezembro de 2015.	Carlos Alberto Ferreira	Seminário de Pesquisa em Andamento - SP; Encontro na Escola Politécnica - UFBA	Exibição do documentário Excursão por uma Cidade Cega e debate sobre a encenação Cidade Cega.	Abertura participativa e poéticas da diferença; CorpoCidade; Coletividade; Produção Cultural.	Apresentação dos resultados e produção do documentário, entrevistas, edições e publicação.

Janeiro a Julho de 2016.	Carlos Alberto Ferreira	Salvador	Exibição do documentário no Cinema da UFBA e no Encontro dos Estudantes da Graduação de Teatro; Tocha Olímpica.	Abertura participativa e poéticas da diferença; CorpoCidade; Coletividade; Produção Cultural; Materialidade.	Os eventos possuíam uma característica prático-tórico. Ação performativa com a Tocha Olímpica em Salvador: https://www.youtube.com/watch?v=EGw4mTrj29I&feature=youtu.be
Agosto a dezembro de 2016.	Carlos Alberto Ferreira, Cristina Gonçalves e Milena Flick	Salvador	Participação nos eventos acadêmicos: Urbanidades (Carlos e Cristina), CorpoCidade (Carlos e Milena) e Colóqui Théâtre-Éducation (Carlos).	CorpoCidade; Coletividade; Produção Cultural; Materialidade.	Os eventos possuíam uma característica prático-tórico.
Cronologia da Cidade Cega					
Data/período	Ator/performer	Local	Atividades	Princípios Trabalhados	Observações
Maio a Julho de 2017.	Carlos Alberto Ferreira	Salvador/ Paris	Organização e participação do URBARTE e escrita do projeto Cidade Cega, Paris 2017.	Produção Cultural.	Organização das atividades para a realização da Encenação Somático-Performativa.
Outubro de 2017.	Grupo Teatral Noz Cego e Milena Flick	Salvador	Encontros para trabalhar o corpo para a encenação em Paris.	Flâneur Cego; CorpoCidade; Materialidade; Imagens somáticas e sensoriais; Produção Cultural.	Os encontros foram realizados sem a presença do encenador. Houve dificuldade para a realização das práticas.
10 de outubro a 26 de novembro de 2017.	Grupo Teatral Noz Cego, Milena Flick, Daddi Limah, Leonardo Teles e Carlos Alberto Ferreira	Paris – FR.	Encenação Somático-Performativa e Exibição do documentário Excursão por uma Cidade Cega.	Flâneur Cego; CorpoCidade; Materialidade; Imagens somáticas e sensoriais; Produção Cultural.	Organização das atividades para a realização da Encenação Somático-Performativa; sem tempo para investigação dos espaços; impasse com a língua; temperatura climática.

Imagem 9: Tabela dos Princípios Somáticos-Performativos.

Diante da vivência com a cidade, das abordagens apresentadas no laboratório prático da Cidade Cega, a introdução das vendas é uma maneira de intensificar a metáfora

da cegueira e a relação entre a linguagem e a imagem, que se instaura, a partir do impacto desses corpos de pessoas com deficiência visual, ocupando as ruas com suas bengalas e com as vendas (materialidade).

Cidade Cega nasce de uma compreensão filosófica, cujo contexto de cegueira ultrapassa as questões fisiológicas, por isso, autores da literatura como Saramago, Maeterlinck, Ghelderode foram importantes para discutir aspectos da cegueira. A princípio pode-se deduzir como uma questão visual; entretanto, a cegueira é um elemento tão próximo ao meio social que, a cada instante, as pessoas são mais afetadas, mas não percebem. Ao retomar as palavras de Rubem Alves sobre o Ipê, percebe-se que há belezas que estão tão próximas, mas o sujeito não consegue enxergar.

No que se refere à pessoa com deficiência visual, apesar da dificuldade facultativa da visão, o sujeito possui uma importante percepção espacial. Mas, para acessar essa habilidade, necessita-se investigar, conhecer e experienciar. Assim, os sujeitos praticavam na rua uma investigação particular e pessoal, movida pelos sentidos.

Desde o princípio, quando os seis participantes aceitaram a vivenciar a encenação Cidade Cega, não houve o pensamento de “Coitadinho”, “Ele é isso ou aquilo”, “Ele dá conta de fazer isso?”, esses pensamentos, que frequentemente aparecem nos comentários das pessoas com relação a pessoa com deficiência. No processo da Cidade Cega, essas difamações não fizeram parte do contexto; aqueles que quiseram participar da encenação sabiam das condições e dos riscos de exposição aos transeuntes, mas, sobretudo, ao processo, o qual buscava uma autonomia por parte do sujeito participante, tirando-o do lugar de vítima e o colocando como provocador. Então, não havia motivos para os tratarem diferente, por serem cegos. Através da intervenção dos atores, na Praça Campo Grande, a prática se movia pela arte. A arte amplia o alcance daquilo que está sendo feito fora do espaço comumente pensado para “ela”. Dessa forma, a partir de uma proposição prática de intervenção urbana, os artistas produziram performances que desestabilizavam os sentidos estruturais do ambiente social, ou seja, a desconstrução de uma ideia operacionalizada sobre a pessoa com deficiência. Propor a ideia de intervenção urbana coaduna com a proposta desse fazer, pois na intervenção, o lugar é criado (recriado) pelo trabalho de arte. Para artista e pesquisadora, Ines Linke, a intervenção urbana

[...] visa a inserir na experiência do cotidiano uma ampliação da percepção dos elementos e objetos no contexto do corpo social. Nas suas diversas manifestações, as intervenções normalmente estão associadas ao universo da arte pública, tanto em forma de micropoéticas

como em grandes instalações artísticas. São inserções no fluxo dos espaços existentes, nas dinâmicas cotidianas de seu uso, de sua rotina e de seus costumes. As intervenções instalam-se como instrumento crítico em relação aos valores e padrões instituídos, em forma de estratégias artísticas que interrompem as organizações espaço-temporais preestabelecidas (LINKE, 2012, p. 19).

As primeiras intervenções urbanas criadas pelos atores/performers, em Salvador, foram fundamentais para eles compreenderem o que seria a encenação somático-performativa, e, principalmente, para dissociar a compreensão do fazer teatral com a performance. A partir da intervenção urbana, percebem-se as fissuras sociais geradas e concomitantemente suscitadas nos sujeitos praticantes e nos transeuntes. A performance, como prática corporal de intervenção urbana, desloca a ideia sedimentada dos espaços, gerando ações que desestruturam a ordem, questionam a estabilidade dos lugares, seus signos, usos e formas. Dentro dessa esfera emergencial da cidade, Cláudio Marquês, Cristina Gonçalves, Gilson Coelho, Rutiara Santos, Valmira Noia e Milena Flick, cada ator/performer criou um trabalho individual de intervenção urbana, trazendo questões emergidas ao longo da oficina/intervenção.

A intervenção de Valmira Noia, intitulada *Todo mundo tem direito à vida, todo mundo tem direito igual!*, se refere ao refrão da letra de música *Rua de Passagem*, composta por Lenine e Arnaldo Antunes.

Os curiosos atrapalham o trânsito
Gentileza é fundamental
Não adianta esquentar a cabeça
Não precisa avançar no sinal
Dando seta pra mudar de pista
Ou pra entrar na transversal
Pisca alerta pra encostar na guia
Pára brisa para o temporal
Já buzinou, espere, não insista
Desencoste o seu do meu metal
Devagar pra contemplar a vista
Menos peso do pé no pedal
Não se deve atropelar um cachorro
Nem qualquer outro animal

Todo mundo tem direito à vida
Todo mundo tem direito igual

Motoqueiro caminhão pedestre
Carro importado carro nacional
Mas tem que dirigir direito
Para não congestionar o local
Tanto faz você chegar primeiro

O primeiro foi seu ancestral
É melhor você chegar inteiro
Com seu venoso e seu arterial
A cidade é tanto do mendigo
Quanto do policial

Todo mundo tem direito à vida
Todo mundo tem direito igual

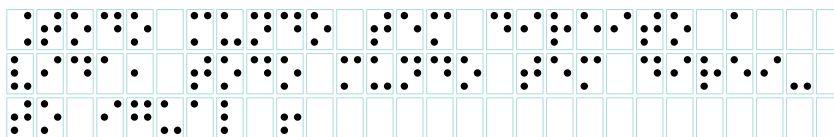
Travesti trabalhador turista
Solitário família casal
Todo mundo tem direito à vida
Todo mundo tem direito igual
Sem ter medo de andar na rua
Porque a rua é o seu quintal
Todo mundo tem direito à vida
Todo mundo tem direito igual

Boa noite, tudo bem, bom dia
Gentileza é fundamental
Pisca alerta pra encostar na guia
Com licença, obrigado, até logo, tchau.

A presente música foi um dos elementos disparadores da oficina/intervenção e da encenação, a canção trata sobre os direitos daqueles que consomem o espaço urbano, bem como dos direitos de todos com relação ao espaço público, pois a rua, apesar de ser um lugar de passagem, é um lugar de pertencimento e ocupação. Na música, algumas frases enfatizam a importância sobre este lugar de apropriação, uma alerta ao sujeito, “Gentileza é fundamental, Não adianta esquentar a cabeça, Não precisa avançar no sinal, Devagar pra contemplar a vista, Menos peso do pé no pedal, Travesti trabalhador turista, Solitário família casal, **TODO MUNDO TEM DIREITO À VIDA, TODO MUNDO TEM DIREITO IGUAL**²⁰”. No âmbito dos inúmeros acontecimentos que surgem, na vida urbana, há uma necessidade de compreender os fluxos que se instauram, no espaço urbano, saber observar e intervir dentro dessa esfera maciça, que é a cidade. Qualquer sujeito que consome a rua, utilizando-a para realizar suas atividades diárias, clama por *gentileza*; são por essas razões que Valmira provoca esse estado de relação através de sua intervenção. A artista instalou um varal em braile (materialidade) com a frase: *Todo mundo tem direito à vida, todo mundo tem direito igual!* Pendurado no corpo da performer, na Praça Campo Grande, ao sentir as pessoas se aproximando (CorpoCidade), Valmira os abordava e perguntavam: *O que está escrito no papel?*, gerando um

²⁰ *Rua de passagem* música de Arnaldo Antunes e Lenine, interpretação de Ney Matogrosso. <<https://www.youtube.com/watch?v=eE3HOTd8e28>> acessado no dia 25 de janeiro de 2018.

constrangimento no vidente, que não sabia interpretar aqueles inúmeros pontos em relevo. Após um período de conversação, a atriz/performer dizia o significado da frase e entregava para as pessoas (imagens somáticas e sensoriais).



Valmira é completamente cega, perdeu sua visão aos seis anos de idade. No dia da performance, usava um vestido preto; em seu corpo, um varal de papéis amarrados em braile. Sua ação era abordar as pessoas e indagá-las sobre o que estava escrito. Estima-se o contato com vinte pessoas, durante a performance, todas eram videntes, e a maioria desconhecia o braile. A ação se revelou como processo performativo, cujo os princípios somático-performativos foram compostos a partir de suas inquietações com a cidade, que se relacionam diretamente com o seu contexto. Por isso, trazer os princípios da *Materialidade; CorpoCidade; Imagens somáticas e sensoriais* contribuíram na perpetuação do trabalho da pessoa com a proposta em questão, principalmente por intensificar o envolvimento entre a performer e o transeunte.

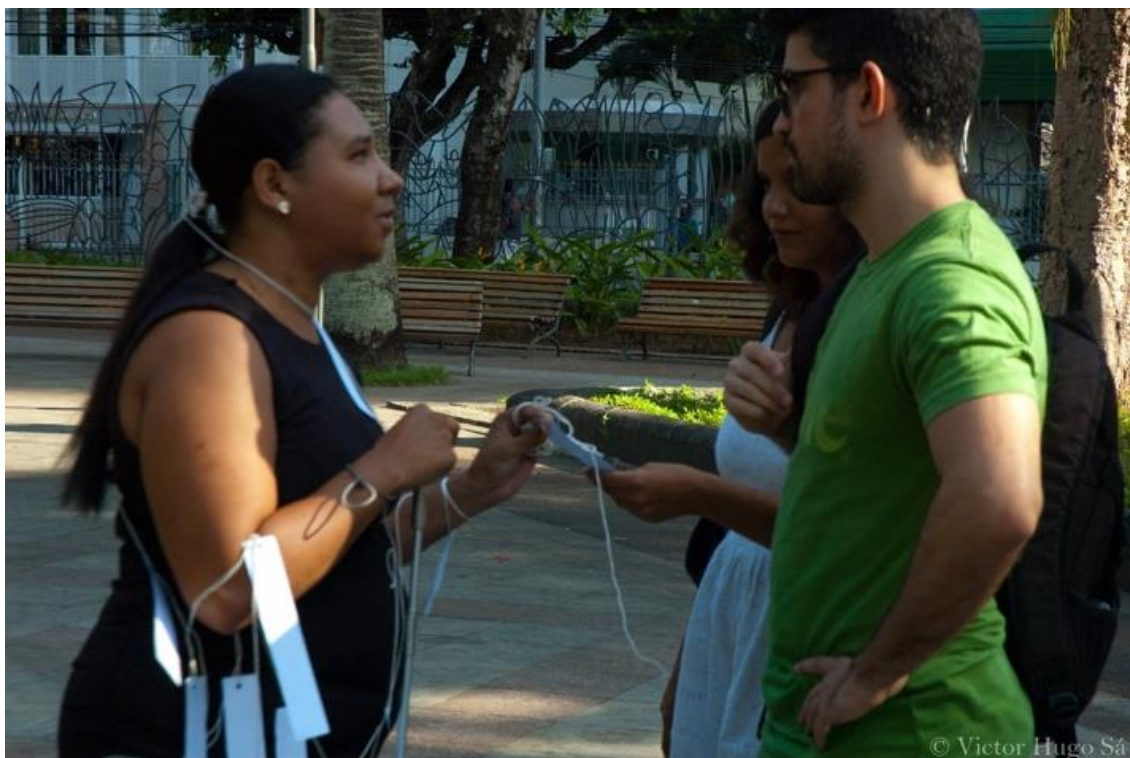


Imagem 10: Atriz/performer Val, Praça do Campo Grande. Fotografia: Victor Hugo Sá.

#paracegover: Val, completamente cega, usa um vestido preto. Em seu corpo há um varal de papéis amarrados em braile, com a seguinte frase: todo mundo tem direito à vida, todo mundo tem direito igual. Na fotografia há um casal (homem e mulher). Atentos, o homem com uma camisa verde à escuta, enquanto a mulher tenta decifrar o papel em braile. Todos estão na Praça do Campo Grande, no fundo da fotografia há bancos e árvores; além de prédios residenciais.

A performance tinha como ação perguntar às pessoas o que estava escrito em braile, fazendo com que o espectador participasse e se perguntasse: “Será que eu preciso saber essa informação?”, (fala de uma pessoa que interagiu com Valmira).

A rua é um lugar de passagem, de ir e vir, de encontros e desencontros, experiências e descobertas. A rua é um lugar do encontro, mas, para isso, algumas ações são importantes para modificar uma rotina fracionada pelo tempo, pelos compromissos, pelo desgaste do cotidiano. A ação de Valmira apresenta o *real* do que se acontecesse diariamente com milhares de pessoas com deficiência visual, que é viver em uma cidade cuja linguagem é visual. Os videntes que participaram da ação se depararam com um dado que não correspondia com o contexto que estavam acostumados. Dado esse que milhares de pessoas vivenciam diariamente com uma cidade não inclusiva.

A intervenção de Gilson Coelho consistia em perguntar às pessoas se gostariam de fazer um percurso com os olhos vendados e se guiarem com uma bengala, sozinhos, pela Praça Campo Grande; uma vivência que assemelha ao cotidiano das pessoas com deficiência visual. O intuito era fazer com que os transeuntes explorassem a praça de uma maneira não convencional. A proposta de deslocar o transeunte (o espectador) para uma vivência performática, conduzida por uma pessoa cega, que estava na praça, sozinho, causava um estranhamento e ao mesmo tempo um distanciamento da realidade, pois, quando uma pessoa vidente se aproximava de Gilson Coelho para lhe oferecer ajuda, o performer respondia, “*Não, obrigado!*”, pois o intuito não era ajudá-lo, mas propor uma ação com esse sujeito/transeunte. Gilson usava uma camisa preta com o seguinte escrito: “Acessibilidade não tem preço”, um apito em seu pescoço e; em suas mãos, as bengalas, utilizadas como elemento da sua intervenção. A frase estampada na camisa é um reflexo diário do que muitas pessoas passam, pensar em acessibilidade nas cidades não deveria ser um problema, mas algo natural; entretanto, existe um abismo entre a realidade e o que se almeja. Tornando-se custoso ao sujeito que possui uma deficiência.

Os princípios somático-performativos *CorpoCidade; Materialidade; Acessibilidade Universal e Inclusiva*, apresentavam-se como eixo norteador, no que tange a relação desse corpo com deficiência, que vivencia um estado de vulnerabilidade em

plena cidade cotidianamente; diferentemente do transeunte que transita pelas ruas sem a necessidade do auxílio de um elemento, como ocorre com a bengala no caso das pessoas com deficiência visual. Dessa forma, a relação com a bengala, nesta proposta, apresenta uma provocação em torno da acessibilidade, pois no discurso de grande parte do sujeito que não possui uma deficiência, falar sobre acessibilidade torna-se algo comum; no entanto, na prática, propor ao transeunte uma experiência real, sem ajuda, de modo que o sujeito possa entender minimamente o que se passa com esse corpo com deficiência, coloca-o em um estado de insegurança, fazendo com que o mesmo não consiga ficar muito tempo com os olhos vendados e com a bengala.



Imagem 11: Ator/performer Gilson. Praça do Campo Grande. Fotografia: Victor Hugo Sá.

#paracegover: Gilson está usando óculos escuros e uma camisa da cor preta escrito: “Acessibilidade não tem preço”. Pendurado no seu pescoço tem um apito, e em uma das suas mãos ele segura a própria bengala e na outra mão há outras bengalas. Gilson está no centro da fotografia e ao fundo há árvores, poste, prédios residenciais e parte do monumento da Praça do Campo Grande.

Cristina Gonçalves fez uma intervenção sutil. Assim se poderia definir. O intuito não estava em interagir diretamente com os transeuntes, apenas sentou-se, em um banco, sozinha, juntamente com sua bengala e um livro, que segurava em suas mãos em forma de leitura. Entretanto, o livro estava de cabeça para baixo. Calmamente, uma folha era

passada de um lado para o outro do livro. A ação minuciosa da passagem das folhas durou aproximadamente uma hora, atraindo os olhares e os comentários das pessoas, que por ali passavam, pois, o estranhamento era: ver uma mulher com uma bengala, de óculos escuros, um estereótipo de uma pessoa cega; mas, ao mesmo tempo, portava um livro, o que gerava um incômodo para as pessoas. Alguns indagavam: “Ela é cega?”, “O que está acontecendo?”, “Algum tipo de manifestação?”.

A imobilidade de Cristina constatava um estado, mas em forma de protesto. Sua ação performativa que contraria a lógica pensante de grande parte dos sujeitos, compreendendo que o uso do livro de cabeça para baixo, sendo folheado por uma pessoa cega, reflete uma “mentira”, pois não há leitura. Dessa forma, qual o motivo de fazer algo nessa proporção? A reverberação dessa ação entre pausa e pulsão ultrapassa o estado performativo do performer, afetando o transeunte e os demais que por ali transitam entre pausa e pulsão, em locomoção muitas vezes automatizada. Por isso, *Imagens somáticas e sensoriais* são despertadas tanto pelo corpo da performer quanto por aqueles que a observam, pois há uma sensação de estranheza e desconforto com a imagem gerada pela performer, causando questionamentos nos videntes a percebem.



Imagem 12: Atriz/performer Cristina Gonçalves. Praça do Campo Grande. Fotografia: Victor Hugo Sá.

#paracegover: Cristina Gonçalves está sentada em um banco de madeira, segurando na mão direita uma bengala e na esquerda um livro de cabeça pra baixo. Embaixo do braço esquerdo há algumas folhas de papel em branco. Cristina está usando óculos escuros e uma camiseta preta. Na fotografia Cristina inclina a cabeça como se estivesse concentrada e lendo o livro.

Já Cláudio Marquês se colocou à frente da estátua central da Praça Campo Grande, no pé do Cacique. Em pé, de terno e com sua bengala, ficou sem se mexer por aproximadamente duas horas e trinta minutos. Em um dia de verão, em que o calor chegou a 31°, o estado de permissividade em Cláudio era que o conduzia, pois ele “representava” a presença desse estado invisível. Uma invisibilidade presente na vida de muitas pessoas, a tal ponto que as pessoas passam umas próximas às outras, mas não as sentem, não as enxergam. Estar diante do Pé do Caboclo em Pausa Dinâmica, para o performer, significava uma forma de se fazer visível diante das outras pessoas. Uma forma de expressar: “Nós existimos!”, sobretudo, uma fala de resistência.

Cláudio resistiu ao tempo, uma performance com durabilidade e não efemeridade, o que nas palavras de André Lepecki, a “paragem opera no nível do desejo do sujeito de inverter uma certa relação com o tempo e com alguns ritmos corporais (preestabelecidos). Engajar-se no parado significa, então, engajar-se em novas experiências da percepção de sua própria presença” (LEPECKI, 2005, p. 14). É através da ausência de movimento, que se acessam e reativam questões sobre, *o que está acontecendo?, por qual motivo o sujeito não se move?*, fazendo com que a tendência à paragem confirma o estado da presença e da irreproducibilidade por excelência.



Imagem 13: Cláudio Marquês de terno, com óculos escuros, em pé, segurando sua bengala na frente da estátua do Caboclo. Fotografia: Victor Hugo Sá.

#paracegover: Cláudio Marques está em pé em frente a estátua do Caboclo, usando um terno preto, óculos escuros e segura sua bengala. Ao fundo da estátua há árvores e postes.

As intervenções realizadas na Praça Campo Grande caracterizaram uma interação e subversão de uma lógica que acontece no cotidiano da praça, abrindo uma possibilidade de relação entre atores/performers, os transeuntes e a cidade. “A intervenção se apropria de um lugar existente”, assim, ambientes, instalações e arte urbana, de acordo com Ines Linke, não são sinônimos de arte pública. “Um trabalho se torna público quando ele é acessível a todos, não por sua relação espacial, mas por sua inserção social” (LINKE, 2008, p. 24). Para Luis Alberto de Abreu (2000), a perda da noção de corpo social fortalece a noção de indivíduo, logo, em decorrência das noções de independência, liberdade individual e humanismo. O gradativo afastamento do homem da natureza faz com que a noção de corpo social resulte no isolamento das pessoas, no espaço urbano, limitando-se aos apartamentos e casas, onde cultivam o próprio destino, desconsiderando seu meio e qualquer identificação com o corpo social ou dimensão pública. Ao se afastar da vida urbana, compreende-se a intensificação da cegueira, que se instala sobre as pessoas, pois o contato com a realidade passa a ser dominado por outras razões. Portanto, as intervenções dos atores/performers servem como rupturas para se pensar a presença do corpo com deficiência na urbe.

Percebe-se que a construção de um imaginário de cidade perpassa pela via da vivência; mas, para os cegos, esse imaginário somente é construído quando o mesmo vivencia, experencia, pratica, ocupa e interage com o lugar. Há poética, mas a construção da narrativa se constrói através da experiência. Retomando o pensamento de Ítalo Calvino (1999), o autor salienta a importância de ver com os olhos fechados, de modo que se consiga acessar outras informações para além daquelas concedidas. Por isso, ser um Flâneur Cego é uma intervenção conduzida, em que o sujeito caminha e sente a cidade, mas também fricciona os estados de ruptura emergidos na cidade, fazendo com que os encontros e as flanâncias se tornem uma forma de subversão na lógica cotidiana.

Na via de expandir as experiências com os transeuntes, torna-se importante gerar ações performativas que dialoguem com os diferentes contextos da cidade. Infelizmente, a cidade não é acessível para todos; mas como modificar essa lógica tão radical e dura, sem dúvida, através da arte. A proposta de possuir uma cidade mais sensorial, habitada e usufruída por diferentes sujeitos com seus diferentes corpos, modifica um estado do direito, para alguns; e intensifica a importância do direito à cidade para todos. Por isso, o interesse de compreender a construção desse imaginário, por meio da cena, buscando construir uma cidade como extensão do próprio corpo. Fazer da cidade um lugar de ocupação, resgatando o espaço público, que tem a função de promover encontros, trocas coletivas, sociais e culturais, e permite que a diversidade das experiências coletivas redesenhe e valorize os espaços das cidades a partir da ação das pessoas.

Por essa via, o Flâneur Cego está entre o íntimo da casa e a relação externa com o mundo. O corpo se instala e se instaura, dentro de um processo, que é artístico, mas também, político. Cidade Cega reúne diferentes abordagens, anseios, inquietações, no intuito de realizar uma encenação somático-performativa com/na cidade.

[Laboratório de Criação]

Propõe-se nesta parte textual trazer alguns breves relatos referentes aos dias dos encontros com os atores/performers durante a encenação somático-performativa Cidade Cega, de modo que o leitor possa ter uma compreensão de como ocorreu o processo de criação. Dessa forma, no intuito de explicar/apresentar/relatar um pouco sobre o processo, os textos terão uma característica de diário e anotação, uma vez que essas notas dizem respeito ao caderno de anotações do encenador/performer. Assim, cada dia de relato, refere-se à construção das imagens criadas e geradas ao longo dos encontros, uma

dramaturgia estruturada com base nas práticas, por esse viés, a imagem gera um sentido somático-performativo, subvertendo a imagem social e midiática de controle e submissão do corpo, “revertendo o poder da abstração simbólica sobre o corpo e transforma todas as instâncias em realização, inclusive a recepção, o registro, a análise e a escrita. Este processo perpetua a ativação somática da imagem, restabelecendo sua força conectiva e transformadora a favor da autonomia do corpo” (FERNANDES, 2012).

09 de abril de 2015

Quinta-feira, na Escola de Teatro, estive presente apenas Milena Flick e eu. Era o primeiro encontro com Milena, assim, aguardava sua chegada na sala 105. Era por volta das 17:53, olhei o espaço e dancei uma música que estava ouvindo do celular. Confesso, estava nervoso, ansioso e confuso. Não me aguentei, saí da sala e fui para o portão aguardar a chegada. Ela chegou! Com uma calça, uma botinha, uma camisa ao longo do corpo e uma bolsa. Nos abraçamos e fomos para a sala.

Primeiro lhe informei que os demais atores não viriam, pois moravam em uma região afastada do centro, e devido as condições climáticas (a chuva) estavam impossibilitados de virem para o encontro, pois as ruas estavam alagadas. Dessa forma, após essa fala explicativa, comecei a informar como havia pensado o processo, além de indagar algumas coisas sobre os processos anteriores:

- Trabalharíamos o aguçamento dos sentidos. Dessa forma, me interessava trabalhar com calma as fases do sentir. Por isso, o primeiro passo era trabalhar com a Milena a supressão da visão, já que os outros atores são cegos. E acreditava que seria importante para Milena compreender um pouco desse vasto universo. Portanto, era necessário iniciar um trabalho com os olhos vendados que durasse todo o processo;
- Indaguei por uma questão de monitoramento, quantos minutos havia sido o tempo máximo que ela teria ficado com os olhos vendados; a resposta foi de 15 minutos. Então, informei a ela que o intuito era investigar através de exercícios, práticas as quais poderia prolongar esse tempo com olhos fechados; mas, caso sentisse algum incômodo poderia se manifestar;
- Solicitei a ela um breve aquecimento para darmos início ao trabalho.

Após essas explicações, solicitei que andasse pelo espaço com os olhos abertos e buscasse memorizar o máximo de detalhes que houvesse na sala, após uns 25 minutos, pedi para que fechasse os olhos e coloquei em Milena duas vendas, de modo que impedisse qualquer resíduo visual, dificultando, sobretudo, a locomoção da performer durante a prática. Sendo que, essas mesmas vendas a acompanharam durante todo o processo. Com as vendas sobre os olhos, caminhou um pouco pela sala, mas, em seguida, pedi para que escolhesse um local e se sentasse. Ali ficou por volta de 11 minutos, apenas sentada e ouvindo os sons. Durante esses minutos Milena entre congelamento, imobilidade e pausa, tentou realizar o mínimo de movimentos, no entanto, logo suas mãos começaram a se movimentar; o pescoço realizava um leve deslocamento em direção aos barulhos; e, o corpo começava a realizar micromovimentos, seja para aliviar as tensões geradas pela imobilidade ou para ouvir os barulhos emitidos pelo próprio corpo.

Após esse período sentada, pedi para que se levantasse, não deixando de perceber os sons e os movimentos gerados nesse primeiro momento, assim, durante a caminhada pela sala 105, buscou-se reconhecer o espaço, uma vez que o mesmo havia sido observado antes de colocar as vendas. Nesse momento, que ela caminhava, solicitei que contasse as cadeiras. Antes que ela terminasse a contagem, eu também comecei a contar, mas confesso, tive que recontar, pois começava e me perdia na contagem, mas ela foi exata e acertou nos números, 25 cadeiras.

O próximo exercício foi a realização de uma caminhada de aproximadamente três metros, mas que deveria durar 15 minutos, ou seja, uma caminhada muito lenta. Milena estava nesta distância de mim, eu fiquei falando para que ela pudesse se localizar, mas em alguns momentos eu ficava em silêncio, para que ela mesma pudesse escutar os diferentes sons gerados na sala, fora da sala, no corpo, no atrito da roupa com o corpo. No início da caminhada ela acelerou um pouco, não conseguindo se controlar e manter o equilíbrio, uma vez que a venda a tirava do eixo. Após algumas indicações, de começar a retirar primeiro o calcanhar e depois o restante do pé; de tentar erguer o pé até se aproximar do joelho, ou seja, quando o pé esquerdo estava se suspendendo, o direito estava enraizado, com isso, ação de erguer e retorna-lo, colocando primeiro o calcanhar no chão, fez com que Milena diminuísse o ritmo, bem como percebesse mais a própria estrutura do corpo, como: as tensões que o corpo estava gerando devido a lentidão do caminhar. Foram aproximadamente 15 minutos de caminhada, com os olhos vendados, ora com equilíbrio, ora sem equilíbrio, braços tensionados e mãos vibrantes.

Imagem: ELA (a Cidade) caminhando lentamente, saindo da esquina do corredor da Vitória vindo em direção ao sinal no meio da rua, procurando encontrar as pessoas que irão chegar; em sua mão um cajado, a imagem de tempo, o barulho de sua roupa, pedaços de fitas, uma andrógena, um ser tempo, um sujeito, o tempo, a cegueira...

Quando ela finalizou a caminhada, pedi para que ela relaxasse e movimentasse o seu corpo livremente; mais uma vez pedi para que andasse pela sala, mas uma caminhada ativa, cujo corpo estava em estado pulsante, em função da vivência ocorrida a pouco. Percebi uma atenção maior e um cuidado também em andar com os olhos fechados, sem dúvida as mãos e braços erguiam-se para frente, pois o medo de Milena era que algo acontecesse com o rosto, por isso, o papel da testemunha se torna importante, no intuito de proteger e acompanhar o desenvolvimento do realizador. Em seguida, solicitei para que ela deitasse, estendesse o corpo, buscando respirar lentamente, e como ocorreu nos demais momentos, que ela pudesse escutar os barulhos sonoros e perceber aqueles que ainda estavam ou se existia algum novo. Isso ocorreu durante uns 10 minutos.

Quando Milena retirou as vendas, levou as mãos sobre seus olhos, os esfregou, mesmo com as luzes apagadas. Ela informou que os olhos estavam sensíveis. Respirou, buscou um relaxamento. Enfim, conversamos.

Durante o seu relato, informou que a sensação mais difícil foi o caminhar. Mas havia conseguido identificar em um único carro vários barulhos. Perguntei sobre os cheiros, mas ela respondeu que havia se concentrado apenas na audição. Agradei a ela pelo encontro e informei que no próximo ela ficaria mais tempo de olhos fechados.

Imagem: ELA (a Cidade) sentada em uma cadeira, observando o fluxo da cidade, os sons e o que acontece, sobretudo, naqueles lugares onde não possui uma atenção, diante as outras pessoas.

21 de abril de 2015

Neste dia, estavam os atores/performers Milena, Cristina, Val, Rutiará, Cláudio, Gilson, o figurinista Léo, além de Felipe, Dadiele e Jamile que acompanhavam o processo. O encontro aconteceu na sala 5, onde iríamos trabalhar alguns dos princípios somático-performativos. A proposta inicial estava em como criar uma relação entre os performers, bem como a relação corpo e cidade, corpo e sentidos, que consistia em

realizar movimentos autênticos provenientes desse processo criativo. Por isso, movimentos que poderiam acontecer de forma rápida, precisariam ser investigados, de modo que as pessoas com deficiência visual pudessem entender minimamente os movimentos gerados pelo próprio corpo. Durante as proposições algumas interrogações surgiam: Como criar um laboratório de criação sem ao menos excluir aqueles cegos que estão trabalhando comigo? Como criar uma série de exercícios que envolva cegos e não cegos? Como acessar o imaginário desses atores/performers?

A partir dos princípios somático-performativos *Ser guiado pelo impulso de movimento; Flâneur Cego; CorpoCidade; Materialidade; Imagens somáticas e sensoriais*, iniciou-se uma investigação corporal, buscando compreender a respiração e os movimentos internos, além de manter uma concentração. Depois de uma hora de trabalho, solicitei a formação de uma fila, onde ficaria um do lado do outro, a proposta era realizar uma travessia, de um ponto a outro da sala. Tempo estipulado para essa travessia era de 20 minutos. No entanto, ao longo do percurso, cada ator/performer teve um tempo diferente de travessia, Cláudio: 7'; Gilson: 13'; Cristina: 10'; Val: 15'; Rutiará: 16' e Milena: 20'. Talvez a maior dificuldade estava na forma como eles andavam rastejando o pé, de uma forma que para eles se sintam "seguros", onde eles possuem um domínio, com isso a dificuldade de criar uma consciência corporal se agrava.

Após o momento da caminhada, solicitei a eles que se tocassem. Dividi em grupos de três pessoas. Estimular o toque, conhecer o outro, o corpo do outro. Invadir o espaço do outro, aceitar a invasão, interromper o toque, experimentar o encontro, criar contato, acreditar em si, confiar no outro, (re)conhecer, crer, sentir... Palavras e estímulos que narram esses movimentos criados a partir desse encontro entre eles. O relato foi que a prática os fizera sentir parte de um corpo, se sentiram membros desse corpo coletivo. Para Cristina, no final do encontro, muito emocionada, relatou que em muitos momentos ela se sente parte de um corpo desmembrado da cidade.

Por isso, a importância de trabalhar o contato do grupo, mas também, a escuta, o cheiro, a audição, uma série de sentidos que possam contribuir para o envolvimento e relação desses corpos. O uso de materiais no processo, tornava-se importante para conduzir os atores/performers, assim, além do uso da venda, outra proposta que serviu como conexão e ligação entre os envolvidos foi o uso da *corda*, este elemento servia para conectar, mas ao mesmo tempo saberem onde cada um estava. Em um determinado momento disseram, *segura a Cidade*, primeiro momento que Milena foi entendida como essa figura performativa da Cidade. Algumas palavras saíram durante essa vivência,

Célula – Cláudio, Prisão – Val, Harmonia – Gilson, Pressão – Rutiara, Movimento – Milena, Comunhão – Cristina. Essas palavras foram estimuladoras no processo criativo, servindo como elemento para a própria dramaturgia dos textos e da narrativa gerada pelo próprio espaço urbano.

A conversa foi um momento revelador, pois Cristina se emocionou falando sobre o quanto ela se acha fora desse corpo cidade. Como repensar a ideia de corpo na cidade? O que seria esse corpo na cidade? Como pensar a cidade?

05 de maio de 2015

Confesso, mas há dias que iniciamos uma prática e em determinados momentos não sei o que fazer. A audiodescrição é muito difícil. São muitos detalhes que precisam ser descritos. Existem momentos que a objetividade é necessária, mas em outros, necessita-se descrever os mínimos detalhes. Por isso, a cada dia tento descobrir o quê e o como fazer.

Em determinadas situações, as propostas possuem uma coerência, pois compreendo onde aquele experimento pode chegar; entretanto, tem hora que não sei no que/onde vai dar. São nestas conjunturas que o processo de Cidade Cega se desdobrou. Necessitou-se de confiança, pois a cada encontro conhecia um pouco mais dos atores/performers. O corpo se sentia mais confiante para realizar ações mais complexas, mas algo era necessário trabalhar, a interação do corpo entre o corpo dos performers e da cidade, para isso trabalhar o equilíbrio e a base dos pés se tornava de suma importância. Fazer com que eles compreendessem o que era caminhar e sentir a presença de seus próprios corpos e do corpo do outro, entender que cada um havia um ritmo, e como esse ritmo geraria um encontro em comum enquanto atores/performers.

“O corpo do outro é também um corpo meu”. Essa foi uma das frases estimuladoras do laboratório, enquanto os cegos buscavam um ritmo em comum no andar, Cidade era estimulada a andar com a base dos pés mais aberta, com o quadril encaixado, buscando receber esses corpos que caminhavam. A proposta era criar uma interação entre eles. Foram nessas vias que a relação do CorpoCoro com a Cidade se estabeleceu. Coletivamente compreenderam o ritmo de como deveriam tocar no corpo da Cidade e como esse corpo reagia ao toque dos atores/performers. Esses corpos quando se uniam tornavam metáforas da composição do que seria uma cidade, um misto de elementos móveis e imóveis.

Foi através dessa composição que os cegos começaram a erguer a Cidade. A ideia da Cidade Cega se estabeleceu por meio da junção entre Cidade e Cegos, assim, os atores/performers cegos carregavam Milena, ela estava em seus braços, suspensa do chão, eles apoiavam e dividiam o peso da atriz/performer, cuidadosamente, faziam uma caminhada com esse corpo que precisava de cuidados e atenção. Em seguida, neste dia, eles cuidaram dela, como se as estruturas fixas, as pessoas limpassem, amassem e ocupassem a própria urbe.

07 de maio de 2015 – encontro na rua

A proposta era fazer com que continuássemos a investigação, o mapeamento, a cartografia do espaço onde seria a encenação. Os atores/performers utilizaram vendas para sair na rua. Houve inquietação por parte de alguns que possuem baixa visão, pois a venda tiraria o resto de vestígio de luz que poderiam se localizar. Isso gerou medo, pois se tornou uma sensação real de cegueira, por outro lado, o uso da venda apresentou novas relações com o corpo, principalmente, em relação ao equilíbrio.

Alguns depoimentos dessa vivência:

Cláudio:

Sáimos da Escola de Teatro e caminhamos pela Araújo Pinho até a esquina com a rua lateral do Largo do Campo Grande. Neste ponto, encontrei o primeiro poste e seguindo até exatamente a esquina encontrei mais 03 (três) postes. Virando à esquerda, foi a vez de encontrar uma árvore, em seguida, mais alguns passos e encontrar outro poste, daí para frente, andando mais uns 15 (quinze) metros, acredito eu, encontrei mais outro poste, só que este tinha um "orelhão" "colado". Mais adiante, outro poste, alguns poucos metros a frente, outro poste, o que parece ser uma grade de dois metros e junto a ela o semáforo. Atravessamos esta rua, bifurcação com a qual estávamos caminhando, para, em seguida, chegar até a Praça Campo Grande. Viramos à direita para encontrarmos o portão de entrada, uma vez que ela, a praça, é rodeada de grades. Seguimos, então, para o seu centro, porém em meio a caminhada, o nosso encenador, Carlos Ferreira, teve a brilhante ideia de nos tirar as bengalas. Foi bom, pois quem estava vendado(a) não utilizava nada para se guiar. Entretanto, uma outra companheira, encontrou um objeto de metal, quando era jogado ou arrastado no chão, surtia um efeito sonoro que muito nos

ajudava na orientação de mobilidade. Algum tempo depois, Carlos nos reuniu para fazermos o ritual de praxe, de despedida.

Gilson (estava com os olhos vendados):

A princípio tive a sensação que iria tirar de letra o percurso, já que eu conheço aquela área. Mas, para minha surpresa, foi o inverso. Comecei identificando, já no início da calçada, que do lado direito havia três postes seguidos um do outro, o espaço entre eles era de mais ou menos 03 metros. Do lado esquerdo uma padaria [não tem padaria no Largo do Campo Grande], uma farmácia, uma academia de balé e algumas grades de edifícios.

Voltando para direita depois de andar mais um pouco encontramos um orelhão e, logo em seguida, uma faixa de pedestre, que me confundi, achando que seria o local da travessia, mas era no semáforo que iríamos atravessar. Daí em diante veio o pânico, pois parecia que não ia chegar o local da travessia e que o nosso encenador estava mentindo e que já tinha passado o local.

Andando mais um pouco tornei a ganhar referencial, observando que tinha uma rua para atravessar, andar mais um pouco e logo a direita está o ponto x de atravessar. Para atravessar para o outro lado, me deu medo, pois parecia que o outro lado nunca chegava, além disso, o barulho dos carros e as pessoas falando: “passa” e outros dizendo, “não! Agora não!”, me deu a sensação que seria atropelado.

Já do outro lado da praça, andei um pouco para direita, onde encontrei o portão e daí em diante apesar do medo de esbarrar em algo, tinha o barulho de um som que todos tiveram como referencial, o metal sendo arrastado e/ou jogado, e me deu um certo alívio, uma confiança, já que eu podia ouvir e tocar nos colegas.

Conclusão:

Foi uma experiência incrível apesar do medo, o final foi legal. É claro que ainda tenho baixa-visão de um olho e tinha certeza que depois de tudo aquilo eu voltaria a ver um pouco. Para os meus companheiros que nunca mais vão perceber as cores e luzes que dão forma e vida na cidade, penso que é mais difícil. Costumo dizer que, o cego vê a cidade preto ou branco e não em preto e branco.

Cidade

Escutem! Escutem! Que intervenções estamos criando para não perdermos os instantes ainda não vividos na cidade?²¹

Cidade Cega, uma encenação somático-performativa

A encenação somático-performativa Cidade Cega refere-se à temporada realizada, em Salvador, no ano de 2015, cujo cenário foi a Praça do Campo Grande e seu entorno. A encenação se origina de um laboratório prático de pesquisa, a partir de intervenções de flânerie criadas no local, onde os atores/performers dedicaram meses para essa investigação. Entre o ano de 2015 a 2017, Cidade Cega realizou ações em eventos acadêmicos e festivais, além de uma viagem a Paris²². Mas, no intuito de compreender as fases da encenação e os dispositivos de criação, inicialmente, a descrição se atém à experiência em Salvador.



²¹ Roteiro Dramatúrgico da Cidade Cega desenvolvido pelo autor/encenador (2015).

²² Em 2017, através de um edital de Mobilidade Artística do Governo do Estado da Bahia, Cidade Cega realizou uma temporada em Paris. Parte dessa experiência será relatada e discutida na terceira parte dedicado ao Manifesto.

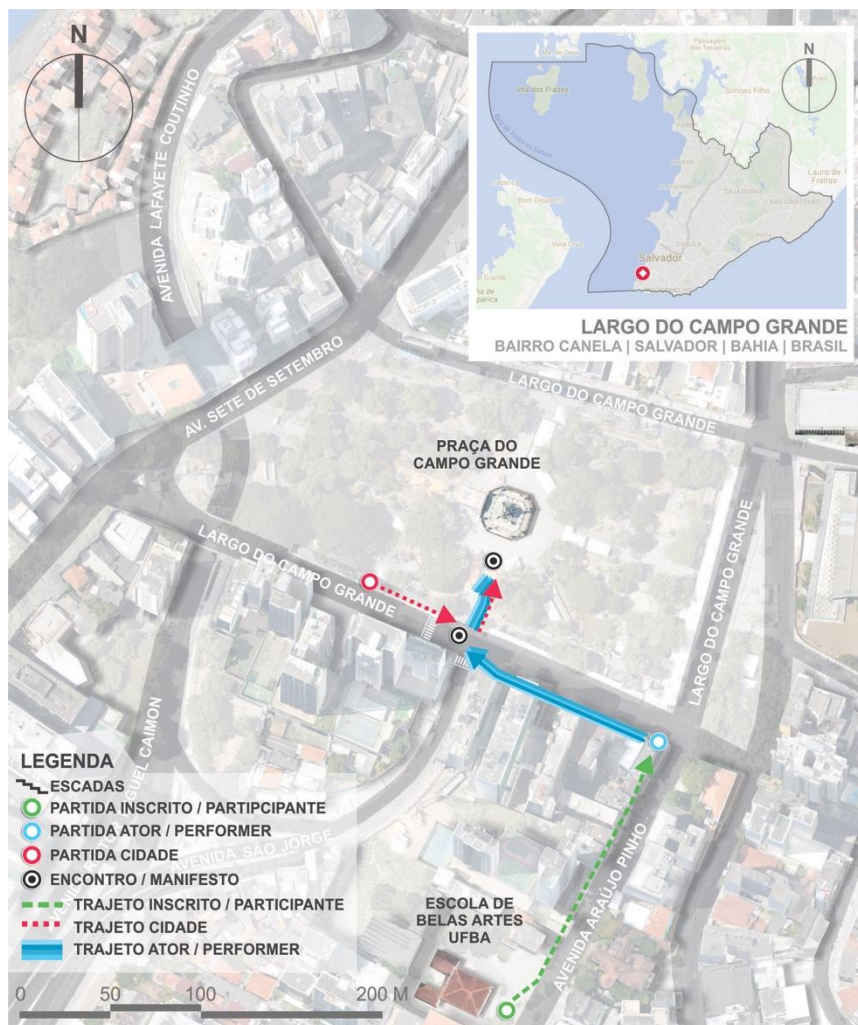


Imagem 15: Mapa do Largo do Campo Grande. Criação: Danilo Adriano Carvalho.

A Avenida Araújo Pinho está próxima à Praça do Campo Grande, ao Teatro Castro Alves e à Universidade Federal da Bahia. Nessa avenida temos a Escola de Belas Artes, onde os inscritos/participantes se encontraram para o início da encenação, recebendo as instruções, bem como colocando as vendas nos olhos para a realização da encenação. O mapa do Largo do Campo Grande apresenta o trajeto por onde aconteceu a encenação somático-performativa Cidade Cega. Dessa forma, o trajeto se instaurou por uma relação direta entre os inscritos/participantes, os atores/performers e o espaço público da cidade, criando uma relação sensorial com as bancas de jornais e de livros usados, padarias, lanchonetes, lojas, prédios comerciais e familiares, barracas de frutas e água de coco. Um contato com os ambulantes que vendem frutas, flores, acarajé, livros nas calçadas da avenida. Além da relação com as árvores, que, infelizmente, são poucas. Algumas em função do pouco espaço para as raízes, percebe-se um transbordamento sobre as calçadas, em função disso, o piso é disforme, muitos com buracos, dificultando o pedestre a caminhar; apesar de identificar o transbordamento das raízes, acredita-se,

nesta pesquisa, que o problema não está nas árvores, mas nas construções que se proliferam, cimentando todo no entorno da natureza, de modo que impossibilita o crescimento da árvore.

Na *esquina da Avenida Araújo Pinho com o Largo do Campo Grande*, há a rádio Cultura; nesse prédio, há um espaço com portas e janelas, que estão diariamente fechadas. Próxima à esquina, há uma banca de livros usados e a padaria Master Pães. Tem um poste com iluminação e um poste de metal, onde há uma placa que identifica o Largo Campo Grande, que são ruas no entorno da Praça Campo Grande. É nesta esquina que os inscritos/participantes encontram com os atores/performers.

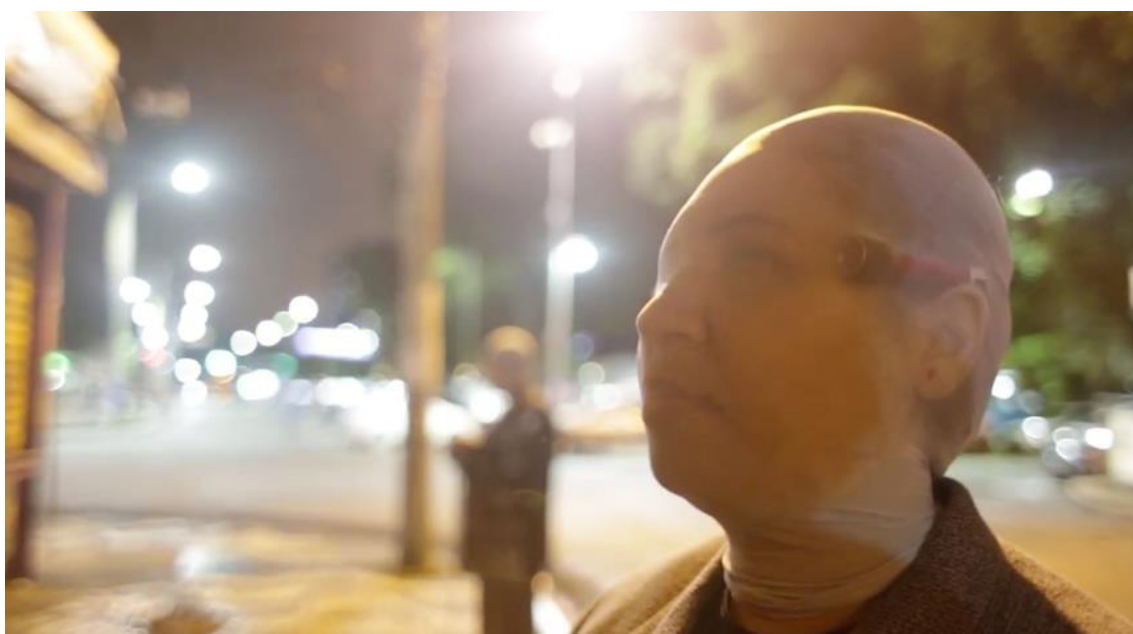


Imagem 16: Atores/performers no *Ponto 1*, aguardando os inscritos/participantes. Largo do Campo Grande, Salvador – BA, 2015. Imagem retirada do *teaser* da *Cidade Cega* filmado por Nti Uirá.

#paracegover: Atriz/performer Val em primeiro plano com uma meia-calça sobre o rosto e acima da orelha uma lanterna. No fundo da fotografia, desfocado, aparece outro ator/performer.

Na calçada, próximo à rádio Cultura, os atores/performers iniciam suas ações.

Estão lá os atores/performers: Cláudio, Gilson, Valmira e Rutiara, estão todos parados, segurando suas bengalas, na calçada, próximo à rádio, em posição quase imóvel. Cada um deles receberá cinco inscritos/participantes para guiar. Entretanto, os atores/performers receberão as pessoas, em tempos diferentes; iniciará por Cláudio e Gilson; em seguida, Val e Rutiara. A transição de um para o outro será em média de três a quatro minutos, de modo que, durante a caminhada, os grupos tenham uma distância entre eles. A primeira ação a ser desenvolvida por cada ator/performer, após receber os inscritos/participantes, será de guiá-los, em silêncio, até um

*determinado lugar na calçada, por exemplo, o poste de metal, onde há uma placa de identificação do Largo Campo Grande. Ao chegar nesses lugares, cada ator/performer, em seu determinado tempo, pronunciará seu nome e as condições para participar da encenação*²³.

Prólogo

Os atores/performers 1, 2, 3 e 4 aguardavam a chegada dos inscritos/participantes no local mencionado. Com a chegada das pessoas trazidas pela equipe, a encenação, no *Ponto 1*, era iniciada, em diferentes momentos, pois cada ator/performer conduzia seu grupo para um distinto ponto da calçada, de modo que as apresentações do ator/performer com os inscritos/participantes pudessem acontecer sem a interferência sonora dos outros grupos. Primeiramente, os atores/performers se apresentavam, dizendo seus nomes, de onde vinham e falavam sobre a deficiência (se eram cegos ou baixa visão), indagavam o nome dos inscritos/participantes; e, em seguida, davam as instruções da Cidade Cega:

Bem-vindos à Cidade Cega, vocês terão que me acompanhar numa parte desse percurso. Caso vocês precisem de algo, vocês poderão erguer o braço e alguém da produção irá atendê-los; o mesmo procedimento deverá ser feito caso queiram desistir de continuar a experiência. Informação importante: Caso algum de vocês tire as vendas, ao longo do percurso, automaticamente vocês serão retirados da experiência. Cidade Cega se dará em fases, a primeira delas podemos chamá-la de **Prólogo**. Esse encontro está pautado na experiência. Silêncio, medo, barulhos e cheiros serão comuns ao longo da caminhada. Fiquem atentos aos meus comandos, pois serão a partir deles que iremos realizar as ações que nos competem. Ah! Fiquem atentos aos carros! Boa vivência²⁴.

²³ Indicações retiradas do Roteiro Dramatúrgico da Cidade Cega desenvolvido pelo autor/encenador (2015).

²⁴ Roteiro Dramatúrgico da Cidade Cega desenvolvido pelo autor/encenador (2015).



Imagem 17: Ator/performer Cláudio dando as instruções aos inscitos/participantes. Salvador, Bahia, 2015. Imagem retirada das filmagens da Cidade Cega filmado por Nti Uirá.

#paracegover: encontram-se os inscitos/participantes em uma fila, cada inscrito/participante com uma venda sobre os olhos e lanternas ao lado dessas vendas. Junto a eles encontra-se o ator/performer Cláudio.

Cidade Cega é uma encenação que estimula uma experiência sensorial do inscrito/participante, do transeunte, do ator/performer com a cidade. O objetivo da encenação somático-performativa é apresentar aos cidadãos as outras possibilidades de flunar por uma cidade, de modo a aguçar os sentidos; de perceber a alteridade entre os participantes que nunca haviam se encontrado, mas devido à situação de vulnerabilidade, em função dos olhos vendados, os aproximavam; além da experiência de escutar o que a cidade gostaria de falar aos participantes da encenação. Ou seja, a encenação busca enfatizar que há vida na cidade, no entanto, uma vida que, devido aos inúmeros fatores, as pessoas acabam não se relacionando e não se conhecendo, tornando-se desumanas e insensíveis em meio a tantas informações.

Cada cidade há suas particularidades, suas belezas e suas tristezas, que são traduzidas, através das emoções e sentimentos, vividos pelos sujeitos que a usufruem. Por isso, a necessidade de aguçar o (re)encontro do ser humano com a cidade, pois esse elo, na contemporaneidade, vem se rompendo. Cidade Cega se instaura entre as camadas de concreto e o sensível da cidade, no intuito de restabelecer uma relação entre esses corpos.

Propor uma prática artística, de andar com os olhos vendados, em uma cidade, onde os índices de assaltos, de acidentes, de ocorrências policiais são altíssimos, faz com que o sujeito participante se sinta vulnerável com a proposta. Apesar dessas questões estarem ativas e presentes, no cotidiano da urbe, a experiência somático-performativa de vender os olhos possibilita o sujeito a vivenciar uma prática interna de relação com a urbe, identificando elementos que comumente são esquecidos em função de uma rotina diária. Através do uso das vendas, ouve-se a música da cidade: os sons dos pássaros, as falas das pessoas, o som do vento sobre os prédios e árvores, o barulho dos automóveis; percebem-se os elementos móveis que transitam próximos ao corpo: animais, automóveis, pessoas, objetos; os odores da cidade: o café, o dendê, o lixo, a urina, a poluição, o cheiro e o sabor do mar. Ou seja, o corpo se conecta com uma série de signos que assimilam uma experiência da cidade.

Portanto, nessa vivência, o corpo cria um estado de atenção e prontidão, pois o inscrito/participante assume pela prática o Flâneur Cego. O ator/performer, ao guiar os inscritos/participantes, ao longo do percurso, estimula o sujeito a se relacionar com os diferentes elementos encontrados nesse trajeto. Com a supressão da visão, cada experiência pertence ao sujeito, de modo que cada pessoa apresente uma descrição diferente da prática.

Enquanto encenação, Cidade Cega provoca uma dinâmica sensorial pelos sentidos – audição, paladar, olfato e tato – no espaço urbano, fazendo com que o espectador, ao longo do trajeto, potencialize os demais sentidos em função da supressão da visão. Os inscritos/participantes possuem uma importância fundamental, pois a vivência da encenação se dá através da participação dos mesmos. Sem os inscritos/participantes a função dos atores/performers não possui objetividade, pois, a proposta estabelece um contato entre os participantes e a urbe, por meio dos atores/performers cegos.

A importância das vendas para os inscritos/participantes videntes faz com que compreendam a cidade por outras perspectivas. Dessa forma, trazer a discussão da cegueira para a encenação faz com que o espectador se torne participante ativo da proposta, percebendo as mazelas, através da supressão da visão, mas realizando uma experiência multissensorial.

Percebe-se que, ao vender os olhos e flunar pela cidade, mesmo sendo guiado, as memórias são reativadas, retornando ao passado, como se as sensações da infância, do primeiro contato com a cidade, retomassem. É um reconhecimento, o qual, a criança preserva em seus registros tão internos e profundos, que são ativados durante esse contato

com o espaço. A cidade torna-se um elemento mapeado pelo sensível. Sons e cheiros, basicamente ocultos aos ouvidos e narizes dos adultos, como, por exemplo, o cantar do passarinho na árvore, o barulho do carro do sorvete, os sons das luzes de natal, o cheiro das árvores da praça, o cheiro da pipoca, fazem com que esses registros marquem o período infantil. Cidade Cega fricciona a vivência na/pela, cidade tanto pelos aspectos de uma experiência física, quanto de memória, de modo que, durante a encenação, lembranças, emoções, saudades, possam ser reativadas. Assim, percebem-se dois caminhos que são trilhados: a *experiência primeira* – o primeiro contato – e, a *prática repetida* – aquela a qual o sujeito faz corriqueiramente.

No que tange à *experiência primeira*, a sensação de conhecer um lugar gera um sentimento de novidade e de vivência. A experiência pelo novo faz com que o sujeito se interesse por coisas que, em seu estado “normal”, como um transeunte poderia não fazer, mas, a partir da experiência da encenação, a memória do gesto, vivido na infância, traz de volta a sensação do investigador. O gesto de experimentar uma cidade não tramita apenas por uma definição de um elemento do gostar ou do estranhar, mas por algo que está na relação mais íntima com a prática e as condições que a cidade proporciona ao sujeito, é a construção de uma linguagem, cuja força operante mais antiga e originária é a vivência. Por isso, o primeiro contato guarda sensações que constroem uma relação íntima do sujeito com a cidade; a experiência do praticar pela via do sensível nos possibilita redescobrir coisas que estavam adormecidas e guardadas, em nosso sótão, isto é, no corpo sujeito. Suprimir os olhos e adentrar por um “caminho novo”, sem o recurso da visão, faz com que a ação de caminhar no espaço urbano se torne uma experiência primeira, mesmo o sujeito conhecendo o espaço. Mas, a memória está atrelada à faculdade de conservar e lembrar estados de consciência passados, quando reativada pelo imaginário, mesmo com os olhos vendados, o córtex da visão é ativado, gerando uma sensação de visualidade, mesmo que o sujeito não esteja a enxergar o objeto tocado. Cidade Cega busca essa experiência primeira como parte de uma sensação daquele momento, do efêmero, do aqui e do agora, uma prática do sensível, que é possível de ser vivenciada, diariamente; no entanto, as pessoas rompem essa relação afetiva com a cidade.



Ingrid Lago

Imagem 18: Inscrito/participante participando da Cidade Cega. Largo do Campo Grande, Salvador – BA, 2015. Foto: Ingrid Lago.

#paracegover: Na fotografia em preto e branco, duas mulheres, sendo que uma delas está com os braços erguidos, tocando um poste, enquanto a outra está um pouco atrás, realizando a mesma ação.

Já a *prática repetida* é referente aos transeuntes que se tornaram ou estão se tornando máquinas pertencentes a um fluxo cotidiano. Trabalha-se, vive-se, pratica-se e comunica-se pelo automático. Esse controle diário, ligado à prática cotidiana, desde o momento de saída até o retorno a casa, começou a fazer parte da rotina diária do sujeito transeunte; assim, a agilidade pelo tempo faz com que a vivência na cidade seja algo não vivido. O sujeito passa pelos lugares, mas não se sente parte. A escritura da cidade é feita por corpos aleatórios, que borram e se misturam, em meio ao grande emaranhado; as pessoas dançam entre uma calçada e outra; os pés se locomovem, sapateando entre um sujeito e outro. A escrita na cidade é marcada por diferentes gestos, memórias e versos que somem em meio a esse formigueiro inconstante do dia a dia. Percebe-se que o homem contemporâneo vem perdendo a essência do infantil; perde-se o gesto; perde-se, sobretudo, o sensível. De um lado, vivencia-se a supressão do sensível, e, de outro, transforma-se o gesto em algo comum. A partir das incertezas entre o contemporâneo e o

moderno, os embates dos costumes culturais e o adestramento cotidiano, faz com que a prática urbana se torne cada dia um eixo distante do sujeito habitante.

Cidade Cega estimula uma flanância sensorial no contrafluxo da prática repetida, buscando compreender pelo corpo as inquietações que tangenciam a vida e o dia a dia da cidade. Relação que é instaurada entre os atores/performers e os inscritos/participantes, a fim de (re)descobrir as camadas que permeiam a cidade sem a visão. Os sujeitos adentram por esses espaços não visitados, ora não conhecidos; de paredes invisíveis e de caminhos misteriosos; tornando-se necessário estimulá-los a estenderem as mãos para tocar os ombros dos atores/performers e daqueles inscritos/participantes, que estão à frente do sujeito. Ou seja, cria-se uma sensação de perdido, de solidão, mesmo estando no coletivo; mas na encenação, os inscritos/participantes tornam corpos dependentes a outras pessoas.

Apesar dos participantes estarem com os olhos vendados, a experiência somático-performativa se deu, através de quatro grupos, em que cada ator/performer se responsabilizou por cinco pessoas. Por estarem com um recurso a menos, um dado importante era repassado aos inscritos/participantes com relação à forma de andar. Pois, os pés possuem um papel importante no que se refere ao equilíbrio, à postura, à organização corporal, ao eixo do corpo e o de se sentir seguro. Antes de iniciar o percurso, durante as instruções, os atores/performers sugerem às pessoas andarem, colocando primeiro o calcanhar e, depois, o restante do pé. Tal ação contribui com a segurança do sujeito participante, de modo que o próprio corpo encontre uma autonomia, ao longo do percurso, bem como reconheça e identifique o espaço através dos pés.

Por ser uma experiência que envolvia pessoas com deficiência visual e a participação de um espectador na encenação, uma equipe de apoio foi criada para a encenação, a fim de se precaver contra possíveis eventualidades ou desistência. Como mencionado no texto dos atores/performers, “Caso vocês precisem de algo vocês poderão erguer o braço e alguém da produção irá atendê-los, o mesmo procedimento deverá ser feito caso queiram desistir de continuar a experiência”. Assim, a equipe, Daddi Limah, Felipe Calicott, Ingrid Lago, Jamile Cruz, João Victor Soares, Leonardo Teles, Mércio Santana, Damares Reis, Samantha Pureza, durante o percurso, possuíam a função de acompanhar os atores/performers e os inscritos/participantes, de modo a auxiliá-los em meio a alguma eventualidade; além disso, essas pessoas provocavam o estímulo de sensações, ao longo do percurso, como borrifar essências de elementos, que aguçavam os participantes a sentirem os odores no percurso.

A função da equipe de apoio estava condicionada a uma produção em tempo real, desde acompanhar os atores/performers e os inscritos/participantes; mas também solicitar aos motoristas atenção com relação aos participantes; estimular sensações ao longo do percurso; solicitar aos guardas de transporte para auxiliar em uma parte da encenação; acompanhar o Coral do CAP; vistoriar o percurso antes da encenação; enfim, uma série de ações que aconteciam para além da prática dos participantes. No entanto, mesmo com todas as indicações passadas e repassadas para as pessoas da equipe de apoio, em alguns momentos, percebe-se a interferência desses sujeitos na prática do inscrito/participante, de modo a tocá-los e a conduzi-los, ajudando-os em situações, as quais o próprio sujeito deveria solucionar, como, por exemplo, quando uma das pessoas da equipe guia a mão do sujeito até a árvore, pois o mesmo estava perdido, e não encontrava a informação dada pelo ator/performer. Infelizmente, devido a essas interferências, a experiência sofre com essas ações, já que o intuito está em expandir as vias de prática e de relação entre esses corpos, pessoa e cidade, mesmo na dificuldade.

Sabe-se que, ao colocar as vendas, principalmente em uma pessoa vidente, que está altamente acostumada a se localizar pela visão, há uma inquietação, uma insegurança, um bloqueio, um medo; o corpo cria tensões musculares e gera uma ansiedade; sem dúvida, há aqueles que gostam de experimentar essas sensações e realizam o percurso, de uma forma mais relaxada e concentrada, de modo que os detalhes, ao longo do percurso, seja apreciado pelo sujeito participante. De todo modo, a experiência é pessoal e de cada sujeito, não sendo permitida a interferência do outro na prática do participante. Nas apresentações, percebia-se que as reações dos participantes estavam mais associadas ao quesito insegurança, por isso, se sentiam vulneráveis e perdidos na encenação.

Enfatizo a questão do uso da venda, pois tampar os olhos não está atrelado apenas em tirar o meio ocular e acreditar nos demais sentidos. Ao se tratar da cegueira, enquanto deficiência, é um estado o qual o sujeito cego, dentro de suas condições facultativas, não consegue discernir os objetos que estão próximos, pois o mesmo não os enxerga. Diferentemente de uma pessoa com baixa visão, que entre um vulto, uma sombra e uma materialidade de algo, consegue codificar possíveis elementos, ajudando a se orientar pelo espaço, mesmo com suas limitações. A venda propõe um estado de experiência momentânea, jamais, através de uma encenação, uma pessoa vidente conseguirá sentir o que é ser cego, **enquanto definição de deficiência**, pois, ao fim de uma encenação, de uma performance, de uma intervenção, as pessoas retornam ao seu estado real, ou seja,

voltam a enxergar. Apesar do corpo ser afetado, o sujeito se emociona e se revolta com a experiência, pois é uma proposta que dialoga com a realidade do que está acontecendo no mundo; uma cegueira presente em muitas pessoas, mesmo naquelas que enxergam.

Outro fator a se destacar com relação ao uso da venda está na questão da perspectiva e da **confiança**, pois um vidente consegue descrever um objeto que está a distante do seu corpo, com certa facilidade, apresentando noções de profundidade, altura e largura, mas, para isso, depende de diversos fatores, como saúde ocular, luminosidade, obstáculos visuais etc; mas com a venda, o macro se torna micro. O corpo se comprime a uma dimensão daquilo que os braços, possivelmente, podem tocar. Entretanto, a audição passa a ser um norteador, atribuindo meios para discernir determinadas informações, lugar, distância e profundidade. Portanto, ao andar por uma cidade, o Flâneur Cego flana por uma série de vias e de conceitos, que o conecta com dimensões para além daquelas percebidas sem a venda. O tempo se dilata, os minutos são mais espaçados. Em práticas realizadas com os olhos vendados, que superam seis horas, as sensações no corpo já se tornam mais evidenciadas, mesmo não compreendendo a perspectiva de um objeto com relação ao corpo, a sensação de estar imóvel e se colocar a escutar os sons do espaço, faz com que o sujeito perceba as estruturas que estão a sua volta; por exemplo, se um barco, ao realizar um barulho, a noção de profundidade se constrói, de modo que o sujeito compreenda a relação do seu corpo ao barco, criando assim, uma ideia de perspectiva e profundidade do corpo com relação ao objeto. O mesmo ocorre com os sons dos carros, as vozes das pessoas, os comerciantes, isto é, com a venda, começa-se a criar um mapa sonoro que serve como estímulo norteador, com isso, outros signos passam a fazer parte do contexto de apropriação.

Durante o percurso, tanto os atores/performers, quanto os inscritos/participantes se colocavam sentados na calçada para observar essas noções originadas e pulsantes na cidade (esse momento na encenação é chamado de “meditação na cidade”). Havia momentos nos quais os participantes estavam sentados, em que a cidade se apresentava calma, cujo fluxo de carros, de pessoas, de barulhos era menor. Entretanto, havia momentos em que o trânsito estava mais acentuado, fazendo com o que as pessoas sentadas, próximas ao meio-fio, sentissem medo e retraíssem o corpo, pois tinham a sensação que o carro, a moto, o ônibus poderia tocá-las. Enquanto estava sentada, a equipe da Cidade Cega borrifava essências de laranja, de café, de alfazema, dentre outras, para aguçar os outros sentidos durante a observação.



Imagem 19: Ator/performer Cláudio com os inscitos/participantes sentados na calçada observando a cidade. Largo do Campo Grande, Salvador – BA, 2015. Foto: Ingrid Lago.

#paracegover: Fotografia em branco e preto. Encontram-se cinco pessoas sentadas, o ator/performer Cláudio e os inscitos/participantes, juntos observam os barulhos e os cheiros da cidade.

Cristina Gonçalves relata sobre esse momento da meditação, pois, em um dos encontros, que antecedeu a encenação, um casal de idosos participou da vivência, os quais foram guiados pela atriz/performer na calçada. No entanto, durante esse momento específico da meditação, o casal pediu para tirar as vendas, pois não aguentaram continuar. As palavras de Cristina resumem claramente a vivência mencionada:

Quando a gente estava encenando, umas das coisas que mais me chamou atenção foi quando passou um casal de idosos, e eles disseram que queriam participar. E em um dado momento, a gente senta no percurso para que as pessoas façam uma pequena avaliação, uma meditação, do que é a cidade, é só ficar ouvindo. E ela não suportou ficar cega e parada, ouvindo. Aquilo me marcou muito. E ela dizia, “não, eu quero sair, eu não aguento”. Aquilo foi muito forte para mim (GONÇALVES, 2015, entrevista).

O impacto de se colocar em prática, como a da Cidade Cega, de restringir o uso de um dos sentidos, faz com que o participante se depare com os seus conflitos e inseguranças. A senhora, durante o percurso, sendo guiada pela atriz/performer, mesmo

com suas angústias e inseguranças, em dar as passadas, estabeleceu uma relação de confiança com a atriz; no entanto, ao se sentar e ficar em silêncio, sozinha, apenas escutando as sonoridades que a cidade imprime diariamente, a participante ergueu as mãos e pediu para tirar a venda, alegando que não aguentava ficar mais um minuto sem ver.

A proposta da Cidade Cega se condiciona em estimular os sujeitos a vivenciarem uma prática de observação acionada pelos outros sentidos. Por isso, o trajeto, realizado entre os atores/performers e os inscritos/participantes, se deu por uma via de compreender a cidade pelo sentido do corpo, fazendo com que o corpo do sujeito se relacionasse com o corpo da urbe, de modo que cada membro se ocupasse das inúmeras informações contidas ao longo do percurso: o nariz observando os odores; os ouvidos observando as múltiplas sonoridades; os braços e pernas tocando os elementos identificados, no percurso, uma sensação de investigadores. O corpo do inscrito/participante compreende pela experiência as dificuldades de caminhar sobre uma calçada com buracos; de se deparar com inúmeros sacos de lixo na calçada, colocados pelos prédios para serem recolhidos pelo caminhão do lixo, mas, antes do lixo ser recolhido; há animais e pessoas que moram na rua, que mexem nos sacos, espalhando vestígios pela calçada; as poças de água; os postes e as árvores; as pessoas que ocupam e habitam nas calçadas, ou seja, Cidade Cega propôs uma prática somática de sentir e mapear o espaço da Cidade com o corpo. Uma maneira de observar esse espaço, que é atravessado, visitado e explorado, diariamente, por muitas dessas pessoas, mas, verdadeiramente, não o conhecem com todas as suas infinitas informações.

Propor um estado de flanância sem o recurso da visão possibilita o sujeito a vivenciar uma deriva no espaço urbano, permitindo-o descobrir as fissuras existentes na urbe, além da pluralidade de dispositivos e elementos que a cidade suscita nesse sujeito ambulante. Cidade Cega desloca o foco do olhar para cidade, para senti-la, por isso, a figura do flâneur é evocada, no intuito de perceber, através desse sujeito, que é vagabundo, mas também poeta, as diferenças de elementos que concernem na cidade. O Flâneur Cego, neste trabalho, reivindica os direitos/deveres para todos, no intuito de adentrar nas camadas físicas e sociais que determinam e constroem uma ideologia de cidade. Nessa situação, o uso das vendas não é necessário, pois a cegueira está implantada tanto no Estado, quanto nas pessoas que ocupam a cidade. Portanto, a ação de flunar e perceber as diferentes camadas, através dos sentidos, intensifica as questões que estão

postas no contexto social da vida do cidadão, que diz respeito à falta de relação entre sujeito e cidade, sujeito e sujeito. Há falta de alteridade.

Ao propor que os inscritos/participantes observem a urbe, mesmo, através de vendas, torna-se uma forma de ampliar as noções do próprio corpo. Para Walter Benjamin, ao observar os escritos de Charles Baudelaire sobre a figura do pintor, percebe-se uma representação na tela dos detalhes que certamente não são observados no cotidiano. Assim, Benjamin busca na figura do transeunte e na poética baudelaireana, vias para ampliar os aspectos da urbanização moderna. O *flâneur* torna-se o eixo para combinar o “olhar casual daquele que passeia com a observação atenta do detetive, vê a cidade ampla como uma paisagem e fechada como um quarto: instaura um modo complexo de visão, construído através de sobreposições ou sequencias de diferentes formas de espaço, de descrições, de imagens” (PEIXOTO, p. 100). O Flâneur Cego, no pensamento Benjaminiano, poderia ser considerado um agente que, além de refletir sobre o espaço, o estuda socialmente, pois entre um lugar a outro, a flanância é movida por estudos, buscando um diálogo do corpo, dos sentimentos, da vivência com o contexto social, de modo a interagir com o contexto do sujeito, conhecendo, sobretudo, uma realidade poética que não se encontra em poesias, mas na vida real. Para melhor compreensão sobre o *flâneur*, Benjamin enfatiza a noção a partir do significado, apresentado pelo dicionário *Larousse* do século XIX, que diz,

Seu olho aberto e seu ouvido atento procuram coisa diferente daquilo que a multidão vem ver. Uma palavra lançada ao acaso lhe revela um desses traços de caráter que não podem ser inventados e que é preciso captar ao vivo; essas fisionomias tão ingenuamente atentas vão fornecer ao pintor uma expressão com a qual ele sonhava; um ruído, insignificante para qualquer outro ouvido, vai tocar o do músico e lhe dar a ideia de uma combinação harmônica; mesmo ao pensador, ao filósofo perdido em seu devaneio, essa agitação exterior é proveitosa: ela mistura e sacode suas ideias, como a tempestade mistura ondas no mar... Os homens de gênio, em sua maioria, foram *flâneurs*; mas *flâneurs* laboriosos e fecundos... (Jacques *apud* Benjamin, 2012, p. 48).

O Flâneur Cego é o sujeito que acompanha a modernidade e os impactos sociais das cidades; é aquele que sente a mudança, que percebe as alterações do cotidiano, percebe o ritmo e as alterações do compasso, pois o corpo desse agente é afetado, já que a cidade é regida por sujeitos que não pensam na acessibilidade. O Flâneur Cego está atrelado às condições voltadas para o sensível. Si por um lado, a cidade é um espaço sem limites; por outro, em determinadas situações, esse cerco se fecha, é como se a porta,

aquela que se abre para sair da casa e entrar na rua, se fechasse. Tal fechamento faz com que a rotina do cotidiano se torne mecanizada e, em virtude disso, os sujeitos transeuntes, responsáveis por compor o fluxo da vida urbana, tornam-se bonecos, animados à corda. Pode-se lembrar os soldadinhos de chumbos, pois alguém [o capitalismo selvagem], hipoteticamente, pensando, com suas mãos invisíveis, torce lentamente o pino, que está atrás do boneco [da gente], até chegar ao máximo da corda; e, quando solta simplesmente, o sujeito transeunte anda, de uma forma tão focada, que deixa de perceber as modificações que ocorrem ao redor, instaura uma “ação-boneco”, pois o sujeito segue um ritmo, que é, em suma, conhecido, mas não percebido. Provavelmente, quando essa corda se encerra, talvez a lucidez retome ao corpo do sujeito, e esse perceba as coisas positivas ou negativas que ocorreram na cidade ao longo daquele dia vivido. Muitas pessoas, quando condicionadas a essas estruturas, se tornam presas ao funcionamento das cordas, de modo que não percebem os impactos causados no corpo da cidade.

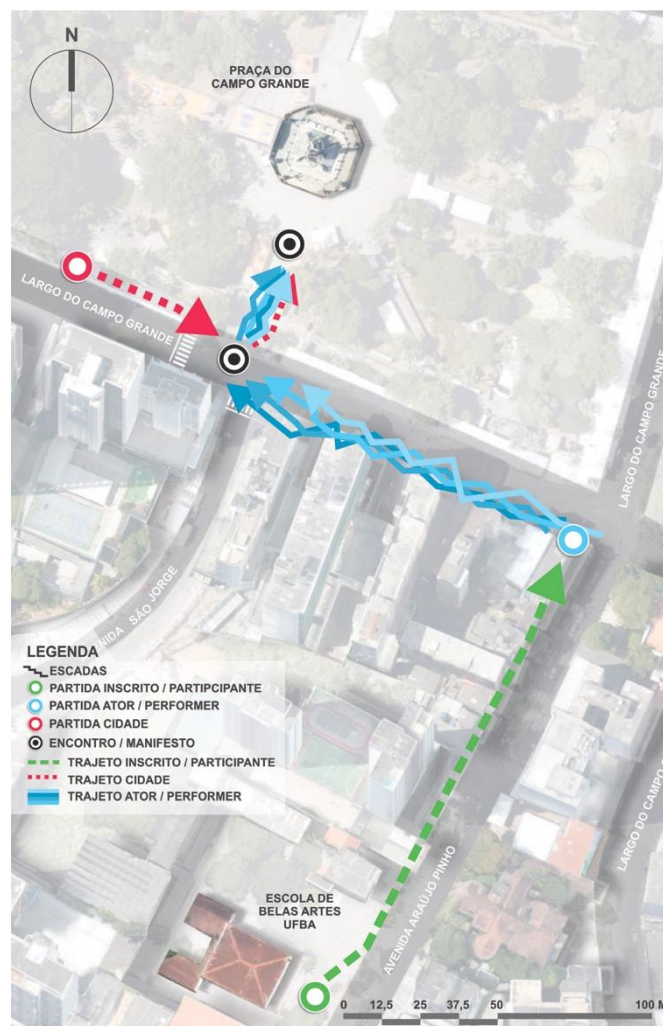


Imagem 20: Mapa do Largo do Campo Grande. Criação: Danilo Adriano Carvalho.

Cidade Cega propõe aos participantes um protagonismo na experiência, fazendo com que as pessoas se sintam estimuladas a viverem uma prática que os toquem no íntimo. O sujeito participante aceita andar pela cidade, com a “escuridão” sobre os olhos, buscando perceber de forma lógica as sinalizações e as condições da cidade, pois a cidade possui uma semiologia e o sujeito se adere a esses códigos. Na falta da visão, o inscrito/participante se percebe “refém” às ações do ator/performer. Gilson Coelho descreve uma das sensações de caminhar pela cidade, “quando andamos por uma rua sabemos que é um lugar de travessia devido a incidência do ar, do vento, sobre aquele espaço aberto. Como se fosse uma grande janela! O mesmo acontece quando estamos dentro de um ônibus, cuja lentidão é o congestionamento, os barulhos atravessados são as ruas com o ar” (COELHO, 2015). Ou seja, a própria experiência do cotidiano gera artifícios que contribuem para a movimentação do sujeito pela cidade, saindo da normatividade, buscando outras formas de pensar e perceber a cidade.

Cidade Cega se originou, na região do Campo Grande, muitas foram as horas e dias dedicados a mapear o espaço, no intuito de perceber cada árvore e a distância entre uma e outra, além de identificar as espessuras e o tamanho da árvore; o tamanho da calçada e os seus formatos; os odores variados que permeiam sobre a urbe, desde o cheiro agradável das baianas e suas comidas aos cheiros de urina e de lixo, que se estabelecem por alguns pontos do Largo do Campo Grande, fazendo com que o serviço público da prefeitura de Salvador lave diariamente, com água e sabão, praças e calçadas com maior fluxo de pessoas; há também aqueles cheiros e sabores com os quais algumas pessoas se identificam e trazem alguma memória; por fim, observava-se as pessoas, em suas rotinas, tentando identificar o ritmo do corpo, os sons que faziam, ao longo do dia e da noite; tentou-se observar a cidade, através do silêncio do observador, mas atento aos corpos dos transeuntes. O processo, no Largo do Campo Grande, se deu em várias semanas, os atores/performers vasculharam cada detalhe, houve uma minuciosidade em mapear cada centímetro do lugar eleito para a encenação, a fim de que os inscritos/participantes pudessem vivenciar a experiência.

Conhecer o espaço é sobretudo um dos maiores objetivos, pois os atores/performers precisam se sentir confiantes. Os atores/performers criavam intervenções a cada momento que estavam nas calçadas, pois seus corpos atraíam a atenção dos transeuntes. No trajeto escolhido, havia uma média de seis árvores, próximo à região residencial, são árvores antigas e a espessura é larga; assim, no intuito de perceberem o tamanho, os atores/performers tentavam abraçar a árvore, buscando

encostar uma mão na outra. Durante o contato com a árvore, o corpo do investigador saía da calçada e adentrava a rua, infelizmente, a maioria das árvores que estão próximas às calçadas não possuem uma distância do meio-fio com a rua, assim, qualquer pessoa que circula a árvore terá que colocar o pé na rua. Como as investigações ocorriam em horários com maior fluxo de pessoas, em que as pessoas praticavam exercícios físicos na praça ou retornavam do trabalho; os transeuntes, ao observarem o acontecimento, se deslocavam e desviavam de suas rotas para ajudar a/o performer, que utilizava uma venda e uma bengala. Cidade Cega, desde o processo até a encenação, gerava essas microações, que indiretamente afetavam o transeunte.

A encenação, enquanto arte pública, parte de dois princípios, *o sujeito e o contexto*, de modo que a obra possui plena relação com o ambiente. Compreender as necessidades de uma cidade requer entender, primeiramente, as necessidades dos sujeitos que nela ocupam. Ao realizar a prática de investigação, tendo como elo a relação do sujeito e do contexto, muitas foram as descobertas, ao longo da investigação, tanto um encontro afetivo e preocupado de alguns transeuntes, motoristas; mas ao mesmo tempo, um desleixo presente na urbe, como: a presença de fios de luz desempapados, que estavam nos portões dos prédios e em árvores; uma quantidade considerável de ratos, baratas e insetos que caminham próximo às paredes, devido ao lixo; informações essas relatadas pelos atores, durante o processo, pois essas situações podiam ser sentidas em seus corpos, quando os animais os tocavam; os prédios não possuem sinalizações sonoras para as garagens; as calçadas com buracos disformes e com várias imprecisões; a pista tátil para as pessoas com deficiência visual em um prédio; mas no outro, não. Enfim, uma série de inquietações que fizeram parte do processo dramaturgico da Cidade Cega, construindo uma experiência, mas também um mapeamento crítico, a partir da vivência constante entre os corpos dos atores com o corpo da cidade.

Nas palavras do ator/performer Gilson Coelho, a importância de conhecer o espaço da encenação contribui com a observação desse lugar, no intuito de não obter surpresas durante a encenação:

Nós fizemos as oficinas, assim, praticamente quase que 4 meses, e trouxe bastante experiência. E, mesmo sendo uma pessoa com deficiência, determinadas coisas que eu nem observava na nossa cidade, lugar como o Campo Grande, que nós ensaiamos e que nós [encenamos], eu não tinha noção de muitas coisas que eu descobri fazendo as oficinas da Cidade Cega (COELHO, 2015, entrevista).

Outro fator importante está ligado ao trajeto da encenação, pois o intuito era fazer com que os participantes sentissem o percurso; mas se confundissem, perdessem o senso e as noções de direção, principalmente para aqueles que estavam acostumados com o lugar, onde foi escolhido para realização da encenação. Com os olhos vendados, o senso de direção se confunde, dificultando o corpo a codificar e imprimir possibilidades de reconhecer o espaço. A encenação somático-performativa Cidade Cega buscou um diferencial, no intuito de adentrar e confundir os caminhos, gerando rotas que pudessem perder a noção dos inscritos/participantes. O trajeto em si desloca o espectador para a criação de um outro espaço, dando a ilusão e a certificação de que o imaginário desses podem acessar e criar espaços dramaturgicos que poderiam ser reais ou imaginários.

Portanto, o trajeto da esquina da Avenida Araújo Pinho até a sinaleira do Largo do Campo Grande foi movido de estímulos, onde inscritos/participantes e atores/performers tocavam, cheiravam, ouviam todos os elementos encontrados ao longo do percurso. Por fim, antes dos inscritos/participantes se separarem dos atores/performers, para adentrarem ao momento do *Encontro*, ainda durante o *Prólogo*, próximo a uma árvore, no final do percurso, estava a atriz/performer 5, que recitava a poesia *CorpoCidade* de Sonia Rangel. A poesia era declamada, enquanto os inscritos/participantes a sentiam, a tocavam, a cheiravam, a abraçavam.

Outra espécie de amor
Quer visitar-lhe

Está lentamente construindo
Escada e porta
Por onde ele entrará soberano

Por enquanto
Só pode lhe acenar de longe

Este ela sabe
que será para sempre

Torres acesas
Luz fundida de tempo
Cidadela-cidade-cidadã
Indestrutíveis

Suavemente conversará
Ao pé de um fogo
E do outro lado

O interlocutor será o mundo.



Imagem 21: Atriz/performer Cristina Gonçalves aguardando a chegada dos atores/performers e dos inscritos/participantes. Salvador, 2015. Foto: Ingrid Lago.

#paracegover: Atriz/performer Cristina Gonçalves em pé, na frente de uma árvore, segurando sua bengala. O figurino com vários detalhes relacionados ao cotidiano da rua (panelas, número de casa, mapas de cidade. Ao fundo postes, placas e carros.

As cidades, para muitos, deveriam ser um lugar do encontro, por isso, o momento dos inscritos/participantes sentirem a atriz/performer torna-se uma ação de harmonia entre as pessoas. É um momento de voltar a experiência ao sujeito. A cidade também é o sujeito. Pois, os espaços urbanos deveriam servir como lugar do encontro entre as pessoas, da harmonização entre essas, entretanto, como salientado, as mesmas optaram por uma vida individualista, a tal ponto que não se enxergam.

No percurso, uma série de percepções sensoriais foram ativadas, o observador se torna um agente ativo e passivo na experiência. Assim, a ideia de repensar a estrutura sedimentada e arquitetada da cidade, através de um discurso artístico, possibilita a compreensão das poéticas latentes no espaço urbano. Há poesia, no entanto, há também

uma série de informações que a circundam, tornando-a um espaço massivo das revoluções tecnológicas. Percebe-se a existência de um caos, movido pelo inchaço urbanístico, um número massivo de carros, de poluição visual, de prédios e de cimento.

Ao buscar compreender a situação real de uma cidade, a partir do estudioso francês Olivier Mongin, “a cidade é uma mistura de mental e de construído, de imaginário e físico. Ela remete ao mesmo tempo à matéria, ao construído, e às relações entre os indivíduos que, coincidindo mais ou menos bem, fazem dela, ou não um sujeito coletivo” (MONGIN, 2009, p. 23). Nesse sentido, em que a experiência urbana tece as relações com a democracia, sugere-se uma reflexão que transcenda a noção de globalização, pois a ideia atual do globalizar resulta em uma divisão, fragmenta em nichos os sujeitos que a habitam, enquanto a funcionalidade da cidade era unir as diferentes classes e as colocar em relação, hoje, “a luta de classes foi substituída pela luta de lugares”, como salienta Mongin. Seguindo o mesmo pensamento, Henri Lefebvre destaca alguns aspectos relevantes acerca da cidade, principalmente, em sua crítica à prática urbanística. Percebe-se que as cidades cada vez mais se determinam por nichos, guetos, bairros, os quais codificam e determinam uma ideia de espaço. Assim, a cidade é formada dentro de um padrão social, onde os que possuem uma condição mais favorável estão mais próximos entre si, não necessariamente na região central, e os menos favorecidos vivenciam à margem desses lugares geográficos.

Assim, como diz Mongin, a luta por lugares começa a ser o eixo principal das discussões, assunto esse que Lefebvre toca, pelo viés da segregação, pois quanto mais buscamos criar uma lógica comum entre os habitantes de uma cidade, mais ocorre uma segregação.

As tendências anti-segregacionistas seriam antes ideológicas. Apegam-se ora ao humanismo liberal, ora à filosofia da cidade, considera como “sujeito” (comunidade, organismo social). Apesar das boas intenções humanistas e das boas vontades filosóficas, a *prática* caminha na direção da segregação. Por quê? Por razões teóricas e em virtude de causas sociais e políticas. No plano teórico, o pensamento analítico separa, decupa. Fracassa quando pretende atingir uma síntese. Social e politicamente, as estratégias de classes (inconscientes ou conscientes) visam a segregação (LEFEBVRE, 2001, p. 98).

O pensamento de cidade perpassa pela concepção de um espaço elaborado para a coletividade de iguais ou de disputas, um lugar de vivência, de experiência e de

intervenção, que, mediante às práticas de requalificação urbana²⁵, os sujeitos poderiam vivenciar mais essa prática do convívio, mas também de disputa. Entretanto, essas ações oriundas do discurso prático, em algumas situações, ocorrem justamente o contrário, pois os transeuntes necessitam se enquadrar em uma lógica estrutural, interferida por políticos, por engenheiros, por urbanistas e por arquitetos que a compõem. Esse é o contraponto pelo qual a pesquisa se delinea, por pensar que a cidade é meio de transformação e possível de repensar estruturas; de averiguar se tal idealismo de construção se tornou a forma coerente, a partir da lógica de globalização, a qual tentam implantar e fazer com que as pessoas acreditem. Por isso, o viés da encenação é de contrariar esse ritmo pulsante e implementado, na cidade, de modo a destacar a importância de intervir junto à sociedade, de repensar o espaço e a forma política, que atualmente regem as cidades.

O conceito de cidade, oriundo do pensamento de Mongin, faz com que ampliemos a ideia desse demográfico urbano, o que aparentemente se pensa apenas como uma área urbanizada, que se diferencia de vilas e outras entidades urbanas, através de vários critérios, os quais incluem população, densidade populacional ou estatuto legal, embora sua clara definição não seja precisa, sendo alvo de discussões diversas. Para o autor, a cidade é entendida como uma

[...] experiência urbana é polifônica. Ela é primeiramente uma experiência física, a marcha do corpo dentro de um espaço onde prevalece a relação circular entre um centro e uma periferia. A experiência urbana é, depois, um espaço público onde corpos se expõem e onde se pode inventar uma vida política pelo viés da deliberação, das liberdades e da reivindicação igualitária. Mas a cidade é também um objeto que se observa, a maquete que o arquiteto, o engenheiro e o urbanista têm diante dos olhos, uma construção, até mesmo um maquinário, submetida de imediato aos fluxos da técnica e ao desejo de controle [...] (MONGIN, 2009, p. 30).

Portanto, a primeira parte da encenação somático-performativa Cidade Cega, através do *Prólogo*, no *Ponto 1*, estimula o corpo a instaurar e prevalecer dentro do espaço urbano, podendo inventar e reinventar ações que intervêm na cidade; os atores/performeres ocupam de forma física, que sendo performática, já produz abstração

²⁵ A Requalificação Urbana é uma área relativamente recente do Planeamento Local que está associada à evolução do Urbanismo, ao interesse crescente pelo património histórico e ao processo de desindustrialização das cidades. Trata-se, portanto, de uma forma de atuação associada à cultura urbana e à capacidade de atração e desenvolvimento sustentável dos territórios, tendo em vista a regeneração dos tecidos físicos e sociais. A requalificação no contexto urbano será, mais do que um processo ou uma forma de atuação, um objetivo, um desejo. Acesso realizado em 27 de janeiro de 2016 <<http://home.fa.ulisboa.pt/~camarinhas/5RU.htm>>

dos sentidos. Nesse sentido, buscando uma ideia comum à apresentada por Mongin, essa lógica espacial é alterada também através do viés artístico, quando os artistas tornam interventores, no próprio espaço; não apenas ocupando, mas reinventando e reconfigurando uma lógica que desperte uma territorialização do espaço urbano.

Ponto 2

Salvador, Bahia, Brasil - 2015. Calçada da Praça do Campo Grande, próximo à faixa de pedestre do Largo do Campo Grande junto à sinaleira.

A região da Praça do Campo Grande, como é chamada pelas pessoas, pois institucionalmente intitulada como Praça Dois de Julho, em homenagem à *Independência da Bahia*, é conhecida pelos principais eventos que ocorrem, na cidade de Salvador, sendo um dos mais importantes, o Carnaval. Ponto de encontro para as manifestações políticas e artísticas, a praça é rodeada de árvores centenárias, projeto iniciado, no final do século XIX, durante o governo republicano de Rodrigues Lima. Recebeu a atual configuração, com monumentos que representam os heróis das lutas pela Independência da Bahia; no centro da praça, há o monumento do Caboclo, também chamado de Monumento ao Dois de Julho, a figura do Caboclo inclui alegorias em referência ao Rio São Francisco, à Cachoeira de Paulo Afonso e ao Rio Paraguaçu, representando o Recôncavo Baiano, que foi o palco da Guerra de Independência.

Entre os baianos se escuta muito a expressão “Vamos chorar no pé do Caboclo!”. Utilizada entre manifestantes e pessoas, que de certa forma estão a passar por algo. Compreende-se nesse lugar, a importância de encontrar no marco histórico possibilidades para discutir assuntos políticos, sociais e culturais correspondentes a uma massa. Tal expressão está diretamente ligada ao contexto histórico da cidade, por ter sido um lugar de encontro para os embates. Sem dúvida, escolher o entorno da praça como espaço para a Cidade Cega corrobora com o contexto da cidade, sobretudo, por caracterizar um lugar político, além da encenação tratar de um discurso político e social tão caro às necessidades contemporâneas que envolvem a pessoa com deficiência.

A encenação, em 2015, aconteceu, em uma das laterais da Praça e, em seguida, adentrou-se para o interior, próximo ao Caboclo. Nas laterais da praça, chamada como Largo do Campo Grande, há de um lado a Avenida Sete de Setembro; do lado oposto, o Teatro Castro Alves, onde a sua frente há vários ambulantes, pontos de ônibus, de táxi e um posto policial, que está, muitas vezes sem nenhum agente; e nas demais laterais da

praça, são vias para automóveis e transporte em geral; além de possuir prédios de habitação, academias de musculação, farmácias, muitos moradores de ruas e uma das maiores redes de hotelaria de Salvador, o Hotel da Bahia.

Durante a encenação, de forma simultânea [pois, no outro ponto, como descrito acima, estavam os atores/performers cegos com os inscritos/participantes], Cidade se deslocava do Largo do Campo Grande, saindo na lateral próxima à Avenida Sete de Setembro e caminhando em direção à sinaleira do Campo Grande, que se liga ao Vale do Canela. Em passos lentos e respiração tranquila, Cidade caminha passo por passo. Durante o trajeto, passam carros, ônibus e pessoas, os comentários são inúmeros e as vozes ecoam durante a marcha, aderindo à encenação. A ação da performer, mesmo em silêncio, possui uma fala, pois é o corpo da *Cidade* andando pela própria *Cidade*.

Cidade se desloca na calçada pelo lado da Praça Campo Grande em direção à sinaleira do Largo do Campo Grande, antes da descida para o viaduto do Vale do Canela, na Avenida São Jorge. Sua ação é caminhar lentamente. Seu corpo segue apenas uma direção e um foco. Pequenos movimentos são realizados ao longo dessa caminhada. Seu corpo está em estado de muita concentração. Em voz baixa, quase que em silêncio, vem balbuciando um mantra, para gerar um estado de meditação. Esse mantra traz sons e poucas palavras.

Cidade

(Balbuciando a música “Canto d’Oxum” em sons e palavras que se repetem.) Gaiola, Célula, Prisão, Harmonia, Pressão, Movimento, Comunhão.

Sugestão:

Ouvir a música Canto d’Oxum interpretada por Maria Bethânia²⁶.

Cidade, na encenação somático-performativa Cidade Cega, é a representação de um contexto histórico, pois seu corpo é um projeto idealizado por muitos, uma obra que está sempre em progresso²⁷. Cidade deixa de ser autônoma e se torna um objeto nas mãos

²⁶ Roteiro Dramatúrgico da Cidade Cega desenvolvido pelo autor/encenador (2015).

²⁷ Cidade, figura performativa, realizada por Milena Flick, pode possuir dentre os estudos uma conotação voltada para a alegoria, o que para Patrice Pavis (2011, p. 11) pode ser compreendido como a “Personificação de um princípio ou de uma ideia abstrata que, no teatro, é realizada por uma personagem revestida de atributos e de propriedades bem definidos. A alegoria é usada sobretudo nas moralidades e nos mistérios medievais e na dramaturgia barroca (GRYPHIUS). Ela tende a desaparecer com o aburguesamento e a antropomorfização da personagem, mas volta nas formas paródicas ou militantes do *agit-prop* do expressionismo (WEDEKIND) ou das parábolas brechtianas”. Já para Walter Benjamin (1984, p.196-197) a alegoria como processo de constituição de sentido, ressalta a arbitrariedade, o princípio de subjetividade: “Cada pessoa, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. Essa possibilidade profere contra o mundo profano um veredito devastador, mas justo: ele a visto como um mundo no qual o pormenor não tem importância”. Dessa forma, a alegoria se relaciona com o signo linguístico, que no caso da Cidade o “nome” não mais “é” a coisa, mas todos os fatores da linguagem que envolvem a cidade através da figura performativa de Milena Flick.

de manipuladores. Seu corpo está construído sobre ruas, estruturas, móveis, casas, pessoas, rios, animais. Diariamente Cidade é afetada, pois a perfuram, a invadem, a perfumam e a sangram. Há dias em que a constroem, a reconstroem, a demolem. Há dias que seu corpo clama por silêncio; no entanto, mas são tantas atividades, ao longo das 24 horas, “a cidade não para”, como salienta a música *A Cidade*, interpretada por Nação Zumbi e Chico Science. Seu corpo desenhado de metal é modelado por mãos e máquinas, que a fazem crescer, a diminuir, a explodir, a intervém. A cada dia esses corpos ganham mais monumentos e perdem mais matas, pois, infelizmente, o elemento vivo se transforma em um espaço ocupado para o futuro, com fábricas, prédios e tantas outras coisas que escondem a terra e o verde das plantas. O cinza, proveniente da cor do cimento, sem dúvida, é a cor de muitas cidades, pois o concreto é eleito como a principal matéria prima a partir do século XX. Há concreto em tudo, até mesmo nas praças e jardins. A cidade é inteiramente regida por sujeitos que determinam o padrão de cidade que almejam. Mesmo assim, em meio a tanto concreto, percebe-se a insistência da natureza sobre o concreto, pois as raízes crescem nas paredes, e de forma vertical, jardins começam a compor, a limpar e a florear a cidade, perfumando o ar.

Pensar Cidade, fazer Cidade, conhecer Cidade... torna-se importante compreender quem são esses sujeitos que a ocupam e como esse CorpoCidade está sendo afetado. Cidade se comunica por meio de um som, de um cheiro, de uma imagem, que nos tocam por diversas formas. As cidades se materializam em nós, tornando nossos sobrenomes, às vezes, o próprio nome, “Carlos de Dores de Campos”, e assim, é a cidade, algo com definição, mas indefinido no dia a dia.

A cidade nos possibilita pensá-la, através de inúmeros aspectos metafóricos, no que tange ao processo da Cidade Cega, várias foram as discussões para entender o que é cidade, a partir da perspectiva de cada envolvido. Assim, tanto os impactos positivos, quanto os negativos foram de suma importância para o desenvolvimento do trabalho, em torno da composição cênica da Cidade, figura performativa, realizada por Milena. Cidade parte de princípios os quais rememoram o conceito de personagem, mas, na prática da encenação, há uma desestabilização e ultrapassagem desse conceito. É um processo que aproxima o ator ao performer e de seus procedimentos, dando margem para oscilar entre a representação à não-representação.

A performer Milena Flick criou uma interação e uma conexão mais ampla e distinta do sentido de representação. O trabalho de investigação, para compreender o corpo da Cidade, foi oriundo de uma investigação na Cidade. Seu objeto de trabalho havia

como princípio perceber as diversas camadas que a compunham. São por essas razões que, na Cidade Cega, Milena Flick assume a função da performer, pois criou uma autonomia, que dialogava com o aqui e o agora. Na Cidade Cega, o performer é o artista. A encenação somático-performativa é composta por uma série de gestos íntimos e com elementos visuais em grande escala, que gera uma visualidade olfativa, auditiva, enfim, sensorial. Nas palavras de Josette Féral, a performance

[...] se propõe, com efeito, como modo de intervenção e de ação sobre o real, um real que ela procura desconstruir por intermédio da obra de arte que ela produz. Por isso ela vai trabalhar em um duplo nível, procurando, de um lado, reproduzi-lo em função da subjetividade do performer; e, de outro, desconstruí-lo, seja por meio do corpo – performance teatral – seja da imagem – imagem do real que projeta, constrói ou destrói a performance tecnológica. Em um caso como no outro, a imagem nunca é fixa e o performer; a manipula à sua vontade, conforme a instalação que estabeleceu em tal lugar (FÉRAL, 2015, p. 137).

Cidade é esse elemento performativo que gera um diálogo direto com o transeunte, mas, ao mesmo tempo, um estranhamento, em função do seu corpo arraigado de sons, cheiros e estruturas, fazendo com que o transeunte dedique um tempo para observar e pensar o que vem a ser esse elemento.

As palavras da autora são condizentes com as abordagens destinadas à Cidade Cega, pois o processo da Cidade, a qual Milena Flick, atriz e performer assume o compromisso/interesse de fazer/criar, traz corpo e voz à Cidade, partindo de inúmeras técnicas artísticas, sejam voltadas para o teatro, a dança, a performance, mas colocando o próprio corpo para experimentar situações atípicas do cotidiano. O trabalho da atriz esteve em provocar no corpo situações que se aproximavam de realidades as quais a cidade vive diariamente. Os processos de investigação fugiam de uma padronização da sala de ensaio, mas adentrava em espaços alternativos, colocando o corpo da atriz/performer em situações extracotidianas.

Milena Flick

Meu nome é Milena Flick, eu tenho 27 anos, sou atriz, performer. Eu faço teatro desde a escola, mas eu considero que comecei minha carreira quando vim para Salvador, sou de Vitória da Conquista. Quando vim para cá fazer a faculdade de Interpretação Teatral, aqui na UFBA – Universidade Federal da Bahia. Então, considero que comecei a carreira com 17 anos, quer dizer que agora com 27, estou completando quase dez anos, nessa área. Eu vim para a Cidade Cega pelo convite do Carlos, que é uma pessoa muito querida, um amigo que tenho muito carinho,

muito amor. E quando ele me contou do projeto eu já fiquei apaixonada desde o começo, assim pela proposta. E hoje em dia me surpreendo muito pela afetividade que eu tenho já com o grupo. Tenho aprendido muito com eles, e mais que tudo, sinto que estou numa equipe que a gente é movida de afetos, de carinho, de fazer as coisas com muito amor, muita dedicação²⁸.

Milena Flick, entre os atores/performers participantes, não é uma pessoa com deficiência visual, que poderia ser considerada cega ou com baixa visão. Como mencionado, durante o processo, todos os envolvidos utilizaram as vendas, assim, Milena era colocada a vivenciar experiências que necessitavam da participação dos outros sentidos, no intuito de estimular o corpo da atriz/performer a praticar vivências, de forma intensiva, que a colocava para além de seus limites.

Com a supressão da visão, o próprio corpo se reorganiza com procedimentos, que são capazes de conduzir em situações atípicas, percebendo as potencialidades que a atriz/performer buscou de artifícios para chegar a esse estado de criação. De acordo com a própria atriz/performer,

Uma coisa que eu nunca vou esquecer foi a primeira vez que eu coloquei a venda e fui guiada pela Val, para percorrer um percurso bem pequeno na rua, e a sensação de vulnerabilidade, de medo, de insegurança, que eu experimentei naqueles momentos assim. A gente, no teatro, somos muito acostumados a fechar os olhos e a fazer exercícios de olhos fechados, mas é muito diferente, você sabe que depois vai tirar a venda e que tudo vai voltar a ser como era antes. E viver essa experiência na rua com eles têm sido realmente uma experiência incrível. Eu não tenho nenhuma deficiência visual, mas hoje em dia me pergunto: “quanto que eu realmente enxergo, quanto que eu vejo mesmo” (FLICK, entrevista, 2015).

No que tange ao laboratório prático de pesquisa com Milena, para vivenciar a Cidade, identificou-se características que se encontram, no cotidiano da urbe, trazendo a obscuridade, o nebuloso da noite, o processo futurístico de colocar a cidade em progresso. Cidade, na Cidade Cega, caminha pelas ruas, enxergando minimamente os vultos das coisas que acontecem em seu corpo. A figura performativa de Cidade, ao caminhar pelas ruas, impacta uma ação de intervenção que redimensiona a forma de reação das pessoas,

²⁸ Fala retirada da gravação para o documentário “Excursão por uma Cidade Cega” dirigida pelo estudante de Iniciação Científica, Ivan Arancibia, conhecido artisticamente como Davi Arteac, orientado por Gláucio Machado Santos e com tutoria de Carlos Alberto Ferreira da Silva. O objetivo do estudante era acompanhar o processo de criação do presente doutorando com registro audiovisual. O documentário teve estreia em outubro de 2015.

pois o seu corpo emite sons, cheiros, luzes, há diferentes texturas dos pés à cabeça.

Toda a composição do figurino, em especial o elaborado para o CorpoCidade, trata-se de uma obra plástica, tridimensional e multissensorial: luz, sonoplastia e o próprio cenário é arquitetado nessa criação. Os figurinos, criados por Leonardo Teles, exalam fragrâncias, emitem sons, possuem texturas diferenciadas e especificamente criadas para que o espectador possa percebê-los, através do tato, agregando complexidade à obra, além de possuírem elementos estéticos que incorporam os tempos (presente, passado e futuro) e a contaminação de elementos (natureza, concreto e metal). Os figurinos da Cidade Cega funcionam como instalações vivas, são em si mesmos, uma alegoria.



Imagem 22: Praça do Campo Grande, Salvador, 2015, momento de saída da atriz/performer Milena Flick.
Foto: Alessandra Novais.

#paracegover: A atriz/performer Milena Flick está de costas, caminhando na calçada da Praça. O figurino da Cidade possui inúmeros detalhes, na calda folhas de árvores artificiais, metais e elásticos; nos braços pequenas barras de metal, que ao caminhar

realizam barulho. Ao fundo há carros passando na pista, postes e uma sinaleira.



Imagem 23: Cidade adentrando a Praça Campo Grande seguida dos demais atores/performers. Foto: Ingrid Lago.

#paracegover: Cidade caminha e os atores/performers e os inscritos/participantes a seguem. O figurino na parte da frente possui uma iluminação que está no próprio figurino, metais que fazem barulho com a movimentação.

Para o artista visual, Leonardo Teles, a concepção do figurino perpassa de uma relação direta com a cidade, buscando colocar nas vestimentas uma funcionalidade sensorial.

Então, todos eles tinham que ter na proposta uma dimensão sensorial, aí ficava aquela interrogação: como estimular isso no público e em que está vestindo? Então, quando Carlos me passou a proposta de montagem, a proposta geral de acessibilidade, tudo isso. Aí me veio essas questões: como colocar esse figurino de forma a provocar o sentido tátil, o sentido olfativo e o sentido auditivo na indumentária. Então, a partir da observação da Cidade, da textura da Cidade, do passado da Cidade, do presente da Cidade, e desse discurso que a Milena representa na performance expõe um futuro a ser construído, o

que a gente quer, na verdade, com essa Cidade, que me vieram as ideias para criar essa concepção. Desde o grupo dos Cegos, que têm um terno todo trabalhado em relevo, em texturas próximas à cidade, a de Milena, especificadamente, com essa divisão, entre o passado, o velho, nos membros inferiores; no tronco uma lembrança mais próxima do presente do metal, essa influência humana na cidade; e na cabeça algo a ser construído ainda, em construção. Trazer essas três fases neste corpo, nesta vestimenta, e além disso, trazer algo sensorial (TELES, depoimento, 2015).





Imagem 24 e 25: Figurino da Cidade produzido por Leonardo Teles, 2015.

#paracegover: Primeira imagem frontal, apresentando os detalhes do figurino em cor cinza e marrom. Na parte de baixo uma saia com várias tiras em tonalidades de marrom; na parte de cima, uma blusa cinza com vários detalhes pendurados. Na segunda imagem na lateral, simulando o movimento do figurino com a calda esticada e os braços elevados com alguns elementos que emitem sons.

Cidade Cega busca trazer tanto para o discurso, quanto para os elementos cênicos, a ideia do progresso arquitetônico e as criações de ferrovias, que acabam se tornando as principais ações realizadas nas construções das cidades. Assim, Milena Flick, durante o processo, assume o papel de ser um Flâneur Cego, a fim de conhecer os contextos da cidade, a partir das flanâncias realizadas, por horas, pela Praça Campo Grande e seu entorno, capturando, sentindo e percebendo as transformações contidas nesses espaços com os olhos vendados. A ação investigativa na cidade apresenta uma desilusão do que vem acontecendo a esse corpo. Percebe-se, de forma poética, mas real, que a cidade sofre.

No processo de flanância, com Milena Flick, um dos elementos agregados no trabalho da atriz, bem como na própria encenação, foi a utilização de elementos sonoros no figurino da Cidade. A princípio uma barra de ferro foi utilizada, de modo que os atores/performers se guiassem, ao longo dos encontros, pois havia momentos que cada um estava na sua experiência de investigação, com o barulho do ferro, compreendiam que era a hora de todos se reunirem próximos ao som. A partir da prática desse recurso, o

mesmo foi integrado à Cidade, pois o barulho sinalizava a chegada de Cidade, de modo que para aos atores/performers cegos, a sonoridade contribuía para identificar o onde a atriz estava. O figurino da Cidade era movido por som, os elementos que produziam a sonoridade estavam nos braços, nas pernas e eram arrastados como uma cauda. Os cheiros de incenso também estavam acoplados ao seu corpo, saíam de suas entranhas, aludindo às empresas, aos carros, à poluição produzida pelos seres humanos. No entanto, os efeitos olfativos purificavam o ar, pois eram incensos que saíam do figurino da atriz. O artifício acionava os narizes dos inscitos/participantes e, também, o público em geral. Como os participantes estavam com os olhos vendados, o cheiro havia também uma função de alerta, que algo estava próximo. Portanto, Cidade remete um *mix* da evolução: passado, presente e futuro. O corpo xamânico se relaciona com essas esferas de tempo e espaço.

O corpo da Cidade transita pelas esferas da própria cidade, fazendo com que o transeunte, o motorista, dessem atenção a esse corpo extracodiano, que caminhava com uma postura ereta e seu braços abertos. Cidade ganhou títulos que remetiam ao imaginário das pessoas: a Justiça, que carregava em suas mãos, uma balança; para outros, a remetiam à figura dos Orixás; bem como, a imagem de um monstro, devido ao figurino, que desconfigurava a imagem do “humano”.

Para Henri Lefebvre, a própria sociedade cria uma compreensão, originando uma rede, onde a cidade, o campo e as instituições regulamentam essas relações, tendo, de certa forma, uma divisão de trabalho para aqueles que usufruem da cidade, tecnicamente, socialmente e politicamente. Para o autor, as cidades são “ligadas por estradas, por vias fluviais e marítimas, por relações comerciais e bancárias” (p. 13). O Estado, dentro desse pensamento, torna-se o gerenciador, pois há uma centralização do poder, no intuito de intervir como quer. Percebe-se, dentro da concepção desse corpo anômalo, que a cidade, apesar de possuir uma compreensão social, é o Estado o responsável maior sobre as decisões. No contexto urbano, conseguimos enxergar um crescimento de lutas de diferentes comunidades, de grupos de classes, que reforçam o sentimento de pertencimento e de identidade sobre determinados locais, de modo que empresas e máquinas não ocupem/derrubem a história daquele lugar. Infelizmente, dentro da perspectiva atual, as vozes das pessoas simbolizam o mínimo dentro do que estão a praticar. A pessoa com deficiência não tem direito à cidade; o idoso não tem direito à cidade; as pessoas que moram nas periferias possuem dificuldade para transitar nas cidades. Enfim, percebe-se o quanto o discurso se torna repetitivo, dentro da esfera da construção. Uma fala que prioriza alguns.

Salvador, embora seja uma cidade cujo cenário é arraigado de muita exploração, cuja relação opressor e oprimido, infelizmente, ainda é um reflexo, seja durante o carnaval ou em outras festas as quais muitas pessoas se servem a outras por valores ínfimos, mesmo assim, é uma cidade resistente, cuja população busca ressignificar a ideia de direito para todos. Nesse contexto, o álbum *Duas Cidades*, do BaianaSystem, aparece inserido como uma das forças sonoras de um lugar em transformação permanente. Percebe-se uma proposta musical soteropolitana, que resulta “das enormes desigualdades sociais e dos mitos sobre a cidade²⁹”, assim, a ideia de Salvador como a capital da felicidade e do axé não é foco nas músicas da banda.

Na música *Lucro Descomprimido*,

Tire as construções da minha praia
Não consigo respirar
As meninas de mini saia
Não conseguem respirar
Especulação imobiliária
E o petróleo em alto mar
Subiu o prédio eu ouço vaia

Eu faço figa pra essa vida tão sofrida
Terminar bem sucedida
Luz do sol é minha amiga
Luz da lua é minha instiga
Me diga você, me diga
O que é que sara a tua ferida
Me diga você, me diga

Lucro
Máquina de louco
Você pra mim é lucro
Máquina de louco

Vou botar rapadura na mamadeira
Vou dar rapadura pra bater, pá pá (BaianaSystem).

Percebe-se claramente a questão do sistema imobiliário, cujo interesses está em subir construções e fazer com que a geografia do lugar se modifique em função do interesse financeiro de alguns. Em Salvador, o caso Geddel Vieira de Lima ganhou repercussão, em 2016, em função da construção de um prédio, na Avenida Sete de Setembro, em uma zona tombada na região de Salvador. O Iphan (Instituto do Patrimônio

²⁹ Jornal A Tarde, matéria de Daniel Oliveira. <<http://atarde.uol.com.br/cultura/musica/noticias/1760026-baianasystem-faz-trilha-sonora-para-a-salvador-do-seculo-xxi>> Acessado em 06 de fevereiro de 2018.

Artístico e Cultural), órgão vinculado ao MinC, barrou a continuidade da construção³⁰. Felizmente, situações como essas ainda ganham uma visibilidade, a ponto de impedirem a suspensão de prédios, que superam a área permitida e impactam diretamente na geografia da cidade. As ideias de crescimento das cidades deveriam acompanhar a lógica social, cujo interesse da sociedade é viver bem, ganhar bem e usufruir das condições positivas ao sujeito. Dentro desse pensamento, uma minoria busca insistentemente uma micropolítica entre comunidade, pessoas e associações para alertar sobre a importância de compreender os efeitos que uma construção gera nos aspectos físicos, sociais, culturais de uma comunidade. O problema não se resolve apenas vendendo o imóvel para uma imobiliária, mas as raízes culturais, que são arrancadas junto com a comunidade, quando é retirada de seu habitat. O verso “não consigo respirar” condiciona-se aos efeitos opressores que muitas famílias passam, principalmente, por ocuparem determinadas regiões, que passam a simbolizar lucro para alguns. O embate imobiliário com os imóveis de pequeno porte (casa, pequenas lojas, terrenos), em regiões valorizadas, faz com que famílias desocupem os imóveis, a fim de utilizar esses lugares para financiamentos lucrativos. A cidade lida diariamente com esse dismantelamento em torno do seu corpo. Henri Lefebvre considera um aspecto positivo que acompanhou o século XX, e, certamente, continua no XXI, que diz respeito às diferenças de classe. A divisão territorial é segmentada por uma lógica capitalista, ou seja, há visivelmente a criação dos guetos por uma construção territorial movido pelo viés econômico. Com isso, o sensível, a vida, as relações interpessoais, os interesses comunitários, as questões identitárias, os valores sociais e culturais pertencentes a uma região, a um bairro, a uma cidade são sucumbidos pelos valores capitalistas. Essas inquietações fizeram parte do Roteiro Dramatúrgico da Cidade Cega, pois compreender o contexto da cidade de Salvador, principalmente, os valores culturais, sociais e políticos que regem o funcionamento da urbe pela perspectiva das pessoas com deficiência visual, fez com que a encenação trouxesse a noção de direito como um expoente do fazer performativo, através de ações que impactavam o “funcionamento” dessa lógica capitalista. O intuito é salientar que outras maneiras de pensar e viver são mais emergentes, como a ideia e a proposição de alteridade, por exemplo.

Portanto, a noção de cidade se estabelece de acordo com cada sujeito. No que se refere à alteridade, o que deveria ser uma questão central, pois determina um dos pontos

³⁰ BBC – Brasil. <<http://ultimosegundo.ig.com.br/politica/2016-11-28/geddel-la-vue-predio-marcelo-calero.html>> Acessado em 06 de fevereiro de 2018.

importantes em torno das relações sociais. Percebe-se, atualmente, que há uma perspectiva diferenciada, de modo que os sujeitos não conseguem se sentir. A alteridade é mais do que a diferença entre os sujeitos, mas a pluralidade humana, a partir do conjunto de seus elementos, daquilo que nos objetivamos como seres em afeto com o outro, do qual o sujeito emerge a partir da incidência do outro. Por isso, a chegada de Cidade, andando solitariamente pelas ruas do Campo Grande, faz com que as pessoas que estão próximas a percebam. As percepções são aguçadas, devido aos elementos os quais Cidade porta em seu corpo, desde os efeitos sonoros, olfativos, visuais e táteis, fazendo com que o transeunte gere uma relação, a partir desta intervenção silenciosa, a qual lentamente percorre sobre as ruas de Salvador. O transeunte interrompe sua rota e a observa. As passadas de Cidade em câmara lenta atraem a atenção das pessoas, por milésimos de segundos, por minutos, gerando sensações e curiosidade entre os transeuntes.



Imagem 26: Cidade caminhando ao encontro do Coral do CAP e aos atores/performers cegos que saíram do Ponto 1. Foto: Alessandra Novais.

#paracegover: Cidade caminha da calçada para a rua, que dá acesso a faixa de pedestre. Seus braços estão abertos e a calda do figurino arrasta pelo chão. Na imagem há um ônibus em desfoque, duas transeuntes de costas abraçadas e parte da faixa de pedestre.

Lefebvre considera que as cidades são pensadas por inúmeros formatos. O que se pode pensar que cada responsável administrativo, de acordo com o período do seu mandato eleitoral, cria uma identidade ou continua um processo identitário em relação à cidade. O pensamento ideológico nos faz acreditar em uma ideia panfletária, ilusória e impossível de acontecer. Entretanto, efetivamente, tais aspirações pela via negativa não

possuem fundamentos, pois, a partir do momento que se cria um campo de interesse em intervir no espaço, seja de uma forma micro ou macro, as ações geram repercussões. Possivelmente, necessitamos aguçar nosso corpo para experiências, as quais possam reunir os nossos sentidos, desde o contato dos pés com o Corpo da Cidade, fazendo que compreendamos que também somos esse corpo, esse elo, esse encontro de um com o outro.

Cidade anda em linha reta, em direção ao centro da rua, onde se encontra o Coral do CAP, para cantar a música “Rua de Passagem”. Inicialmente, Cidade caminha próximo a praça, em seguida, quando se aproxima ao centro do Largo do Campo Grande, próximo à sinaleira, sua direção torna-se rumo ao centro da rua, frente ao Coral que já se encontra posicionado³¹.

Cidade se aproxima do Coral do Centro de Apoio Pedagógico ao Deficiente Visual - CAP, formado por pessoas com deficiência visual. O Coral participou de uma das cenas mais produzidas da encenação Cidade Cega, através de uma intervenção no meio do cruzamento do Campo Grande. O grupo com aproximadamente 35 coristas, regido por Neiva Quadros, interpretaram a música *Rua da Passagem* (Trânsito), de autoria de Lenine e Arnaldo Antunes, mais conhecida na voz de Ney Mato Grosso, a mesma música utilizada pela atriz/performer Valmira Sales.

³¹ Roteiro Dramatúrgico da Cidade Cega desenvolvido pelo autor/encenador (2015).



Imagem 27: Coral do CAP. Foto: Ingrid Lago.

#paracegover: ângulo da fotografia frontal, primeiro plano um fotógrafo, em seguida, uma faixa de pedestre e ao fundo o Coral do CAP (pessoas de mãos dadas) com aproximadamente vinte pessoas nesta foto.

Nesse momento da encenação, acontece o encontro entre o *Ponto 1* e o *Ponto 2* na rua. Para a realização dessa produção, necessitou-se da aprovação dos órgãos públicos da cidade de Salvador, solicitando autorização para usar o espaço da rua, interditar o trânsito e libera-lo somente após a finalização da encenação. Assim, a partir de autorizações da Central Integrada de Licenciamento de Eventos e da SUCOM, os agentes da guarda-municipal puderam auxiliar no momento dessa cena, fechando a rua e controlando o trânsito. Estima-se que, durante a realização do *Encontro*, que durou aproximadamente cinco minutos, acarretou em um congestionamento de 2km de automóveis, ônibus e motos. Por não compreenderem o que estava acontecendo, começaram a buzinar, a gritar, a sair dos carros, no intuito de reclamarem sobre a interrupção. Certamente, as ações dos motoristas foram de suma importância para demonstrar esse lugar da pressa, da raiva, da falta de paciência. Além de trazer para sonoplastia um dos sons mais ouvidos na cidade, o barulho das buzinas. No documentário *Excursão por uma Cidade Cega*, um dos motoristas diz: “Vai procurar o que fazer!”.

mostrando sua insatisfação na espera. Enfim, Cidade Cega buscou trazer essas camadas que estão diariamente na urbe, mas, muitas vezes, disfarçadas, escondidas, mas, presente.

Encontro – Cidade Cega

Este é também um momento de encontro dos atores/performers que estarão com os inscritos/participantes próximos à sinaleira, após finalizarem o percurso. A movimentação dos atores/performers e dos inscritos/participantes consistirá em fazer uma fileira, um do lado do outro na faixa de pedestre. Todos estarão voltados para a frente do coral.

Cidade estará no centro da cena, ocupando o meio da Rua e ao seu redor o coral, os prédios, a praça, acima o céu, enfim, a personagem Cidade amplia-se na Cidade. Antes que inicie a canção cantada pelo coral uma fala é pronunciada por Cidade.

Cidade

Escutem! Escutem! Quando eu morrer, voltarei para buscar os instantes que não vivi na cidade.

Em seguida, a música é cantada e recantada pelo coral.

Coral

O Coral do CAP canta a música “Rua de Passagem”.

Cidade sai do centro e caminha em direção ao portão da Praça Campo Grande, o coral forma um corredor, e os inscritos/participantes são estimulados a passarem pelo corredor, enquanto os cantores continuam a cantarolar a música. Os atores/performers 1, 2, 3, 4 e 5, que inicialmente estavam separados, pois cada um estava com o seu grupo, se juntam, e a partir deste momento formam um CorpoCoro. Cidade está na frente de todos, mas fica imóvel, enquanto as pessoas passam por ela.

Neste momento de passagem da rua para a Praça Campo Grande, os inscritos/participantes e o Coral formam um círculo na praça, enquanto o CorpoCoro e a Cidade ficam no centro (Roteiro Dramatúrgico Cidade Cega, 2015)³².

³² Roteiro Dramatúrgico da Cidade Cega desenvolvido pelo autor/encenador (2015).

[Manifesto]

CorpoCidade, o Corpo na Cidade

Cidade

Sou experiência física, de um corpo atravessado, contaminado, composto de natureza, concreto e metal (*pausa e caminhada entre os inscritos/participantes*), trânsito contínuo entre centros e periferias; (*pausa e caminhada entre os inscritos/participantes*) experiência pública, em que os corpos se expõem uns aos outros e inventam uma vida de convivência, de relação, de medo, de novidade; (*pausa e caminhada entre os inscritos/participantes*) sou também um corpo manipulado, maquete viva nas mãos de arquitetos, engenheiros, políticos, advogados, artistas... (*pronunciar outras profissões...*) Eu sou Cidade.

Neste momento o CorpoCoro se aproxima de Cidade e a manipulam.

Esse corpo perde as vias da descoberta e passa a ser um objeto esquecido, lugar onde as pessoas correm e tecem seus caminhos como agulhas que penetram um tecido. Ele vem se esfacelando em meio a tantas obras, tanta poeira, tanta indiferença... Respiramos gás carbônico na falta de oxigênio. Falta sentir! Somos verdadeiras extensões de um labirinto sem fim, a pele feita fissuras de um tempo que se desgasta, gerações passaram. Meu corpo continua aqui. Acreditamos que a escuridão é o fim, que a escuridão é a razão do medo... Mas será que esta ausência que chamamos “cegueira” é algo que se limita a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro? Será esta a verdadeira cegueira?

Durante a fala seguinte Cidade se libera do CorpoCoro e fala diretamente com os participantes: andando pelas beiradas do círculo de pessoas para que elas possam senti-la, tocá-la, cheirá-la, escutá-la de perto.

O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas. Mas não! Estamos presos nesta escuridão, nossos olhos não conseguem perceber a importância do lugar que habitamos. Quantas árvores há naquela calçada? Quantos postes? Quantas pessoas estão envelhecendo ao nosso redor sem que percebamos? O que somos? Cegos de um mundo o qual enxergamos todos os dias? Somos uma Cidade que deseja ser tocada! Deseja ser escutada! Deseja ser sentida!

Se afastando dos participantes e retornando em direção ao CorpoCoro.

Não apenas vitrine de concretos, confusão de prédios, estruturas de calçada, ruas, designers informativos, outdoors, propagandas, um aparelho comercial, cujo único objetivo é lucrar... Meu corpo se tornou invisível, desmembrado, desconfigurado e esquecido. Sou também cegueira.

Procissão do CorpoCoro que levanta Cidade e caminha entre os inscritos/participantes.

Nosso CorpoCidade se tornou propriedade de alguns. Mas esse corpo não é para alguns; é para todos, pois todos têm direito à vida. Mas todos têm direitos iguais?

CorpoCoro e Cidade realizam a imagem final. Cidade deitada sobre os braços do CorpoCoro, momento em que solicita os inscritos/participantes retirem as vendas.

Olhem, olhem para além dos olhos, olhem, olhem o lugar por onde passaram, os postes, as árvores que sentiram, as pessoas que lhes acompanharam nessa experiência. Este CorpoCidade é aquele que nos soma, que nos multiplica: nosso corpo também é Cidade! Cidade de todos os Santos. Cidade dos Orixás. Cidade de Ana, José, Matias,... Cidade de Cláudio, de Gilson, de Val, de Rutiara, de Cristina, de Milena. Cidade de Jorge Amado. Nós também somos Cidade. Nós somos esta Cidade (Roteiro Dramatúrgico Cidade Cega, 2015)³³.

O manifesto, em termos gerais, define-se por ser um texto de natureza dissertativa, uma declaração pública de princípios e intenções, que busca objetivar um problema de cunho político. Existem diferentes estilos de manifestos, como os vanguardistas, os políticos, os religiosos. Os manifestos são usados a fim de proclamar sua própria definição sobre temas que os interessam, sejam os artísticos, os políticos, os sociais, que visam formular novas regras e preceitos para dar voz a uma questão. O manifesto destina-se a declarar um ponto de vista, delatar um problema ou convocar uma comunidade para uma determinada ação.

No que tange aos aspectos da Cidade Cega, o Manifesto é acionado como uma das possibilidades de dar voz à Cidade, no intuito que os transeuntes, os motoristas, os sujeitos que a consomem e a ocupam, possam de alguma maneira escutá-la e perceber o seu lugar de fala, mediante a uma sociedade que não a sente, não a vê, não a percebe. Cidade em/na Cidade Cega proclama por atenção. O Manifesto reúne um misto de referências da sociologia, da literatura, do teatro, da performance, na expectativa de apresentar, por meio desse discurso, a situação na qual a cidade se encontra. O manifesto é uma forma de relatar as inúmeras cegueiras que se apresentam, no âmbito social e político, por meio de uma ação artística.

No que se refere às transformações causadas, na cidade, a própria Cidade questiona o espectador, fazendo com que o próprio sujeito possa responder as perguntas a ele questionado, a partir da experiência vivida. Ao que se refere aos aspectos da fenomenologia, a encenação busca revelar, por meio da experiência, uma percepção de algo vivido e percebido na/pela prática. A percepção dos sentidos, durante a encenação, é estimulada, desde o momento em que as pessoas aceitam a participar da encenação, pois não é uma vivência passiva, mas uma percepção que envolve o sujeito a participar e a se

³³ Roteiro Dramatúrgico da Cidade Cega desenvolvido pelo autor/encenador (2015).

envolver com a encenação. O manifesto, quando proferido, traz o transeunte a ser ativo na encenação somático-performativa, pois o mesmo, quando indagado, participa tanto respondendo, com suas vozes, mas também com o próprio corpo, pois as respostas são oriundas da/pela vivência.



Imagem 28: Manifesto Cidade Cega sendo proferido por Cidade. Imagem retirada das filmagens da Cidade Cega realizada por Nti Uirá.

#pracegover: A atriz/performers Milena Flick está suspensa, proferindo o Manifesto, enquanto os atores/performers a seguram. Os inscrites/participantes estão de mãos dadas em volta dos atores/performers.

Cidade Cega, ao dar ênfase às questões emergentes na cidade, traz para rua as falas dos sujeitos participantes, tantos dos atores/performers cegos, quanto dos demais envolvidos no processo, pois esses com a arte performativa, são, antes de tudo, os responsáveis por imprimir e expor suas inquietações e reverberações suscitadas ao longo do processo, através das ações performativas, na cidade. A encenação enfatiza, de forma efusiva, a necessidade de observar o que a sociedade está a fazer com a própria sociedade, de modo que essas ações reflitem diretamente no corpo da cidade. Portanto, o *Manifesto* não se restringe a questões que se referem apenas aos sujeitos com deficiência, mas a todas que usufruem da cidade, mas não assumem suas relações com a mesma. Não se trata de um manifesto político, mas de fazer um manifesto politicamente, reconhecendo a importância entre arte e política, para além do enunciado panfletário em torno do ser político.

Dar voz e gesto à Cidade é fazer com que **percebamos** que há uma possibilidade de adentrar, na esfera urbana, por uma perspectiva política, social e, sobretudo, artística,

de modo que as pessoas saiam de suas zonas de conforto e acessem outros patamares distintos daqueles que comumente estão acostumados no cotidiano. Por isso, o manifesto é uma porta de entrada aos direitos à cidade; de se pertencer parte da cidade; principalmente, se sentir membro desse CorpoCidade.

A cidade, como demonstrado, se tornou um corpo preenchido por arquiteturas e engenharias, que são manipuladas por agentes que a fazem e a transformam no que querem, esquecendo, muitas vezes, das manifestações culturais provenientes desses lugares; por isso, o artista, dentro dessa lógica arbitrária, provoca uma escrita performativa pelos aspectos artísticos e sociais, trazendo para o centro da discussão, assuntos e questões que pertencem a uma massa. No entanto, no pensamento mercantilista e capitalista, esses sujeitos que pertencem a uma classe menos favorecida estão sempre à margem. Ao retomar o pensamento de Jean-Luc Nancy (2015, p. 26), o autor apresenta questões, ao longo de seus estudos, que concatenam com a proposta do Manifesto, pois a noção de *corpo* é instaurada, através de uma perspectiva política, que se refere ao ser humano e suas relações com o CorpoCidade. Nas palavras do autor, o corpo é constantemente pensado como um estado de presença e de pertencimento, pois, percebe-se um estado de corpo em contínua transformação. Para o autor, o corpo possui uma “capacidade de se transformar, de se reformar ou, querendo-se, de se in-formar (ou bem de se *exformar*...) – passando de uma conformação, diga-se, de uma conformidade regulada por conjunto de práticas sociais”, bem como culturais, políticas, que visam uma formação incessante, em que os sujeitos se envolvem com esse ato de transformação. Os transeuntes sentem seus corpos afetados por uma série de ações, em plena atualidade, como o preconceito, a violência, a invisibilidade. A palavra justiça, invocada pelo autor, enfatiza o direito a uma política que seja presente para as pessoas. Infelizmente, no Brasil, nesses últimos anos, percebe-se a intensificação de uma política governada para o bem próprio dos políticos, e não para o bem comum da sociedade, fazendo com que milhares de corpos sejam afetados por essas intervenções arbitrárias. Nas palavras do autor,

O que nós pedimos à política é que dê forma e visibilidade à possibilidade do viver junto (sendo admitido que viver junto não é uma determinação particular do viver, mas a sua determinação constitutiva, uma vez que se trata de viventes humanos, tanto quanto de viventes abelhas ou de viventes flores, embora segundo uma modalidade diferente do “com-junto”) (NANCY, 2015, p. 173).

Eis a pergunta: *Justiça e direito* para quem? Deveria ser para todos, no intuito de aclamar por uma cidade da alteridade, do direito de habitar e viver, em um lugar, onde as regras são iguais para todos, bem como os direitos. Mas, é uma utopia.

O direito à cidade deve ser compreendido, no processo sócio histórico da comunidade, na via de perceber os interesses múltiplos, o lugar do trabalho e da festa, as tensões e os conflitos que se revelam nos espaços públicos daqueles que habitam, como salienta Henri Lefebvre. A própria noção de cidade, na esfera contemporânea, vive um processo de desconstrução. Cidade Cega, dentro dessa perspectiva de perceber os impactos e as questões que estão emergentes, na sociedade, traz para o manifesto fatos que acontecem, no cotidiano, que está presente na vida real de muitas pessoas e reflete instantaneamente em seus corpos. A encenação somático-performativa, ao propor que os inscritos/participantes vendem os olhos para participar, todos que estão na rua, durante a encenação, precisam ter a ciência e a compreensão de que o estado de ocupar e intervir no espaço público, garante a defesa dos direitos civis, que estão a cada dia sendo menos fiscalizados pelos órgãos responsáveis. Por isso, mesmo que essas ações deixem cicatrizes e marcas no próprio corpo, esse corpo se (re)inventa, se recompõe, se coloca sempre de novo. O corpo descobre os limites, mas se ativa e se ilimita no âmbito das experimentações.

Percebe-se que a encenação se torna política pela prática do fazer. Quando esses corpos, vendados, se colocam na rua e os transeuntes se perguntam: *O que está acontecendo?* Esse é o momento político da ação, pois a palavra, quando pronunciada pela Cidade, é dada para sublinhar a ação e não para representar o acontecimento. Pensar sobre a ocupação desses corpos é compreender a importância de como as paisagens e objetos da cidade se formam no corpo dessas pessoas que habitam a urbe, onde a vida urbana do que acontece na cidade não é alheia ou externa ao transeunte, pois esse é também membro desse CorpoCidade. “Um corpo não é vazio. É cheio de outros corpos, partes, órgãos, pedaços, tecidos, rótulas, anéis, tubos, alavancas e foles. É também cheio dele mesmo: isso é tudo o que ele é” (NANCY, 2015, p. 87). A Cidade Cega busca compreender a cidade por esse aspecto de preenchimento, o qual é criado por diferentes sujeitos, que, quando somados formam esse CorpoCidade.

Portanto, o Manifesto enfatiza a identidade da cidade, sua forma, enquanto cidade singular e plural; a experiência propriamente corporal do transeunte, do andarilho e do Flâneur Cego, que é vivenciada por uma descontinuidade do ritmo, a partir de uma proposta que contraria a lógica cotidiana da urbe, na perspectiva de perceber o corpo que

habita e é habitado na/pela cidade, fazendo com que o sujeito perceba o seu corpo por meio da experiência do estado da cegueira na encenação somático-performativa. Para Olivier Mongin,

O corpo da uma forma à cidade, mas a forma de uma cidade está, antes de tudo, ligada ao percurso dos corpos individuais que se aventuram no corpo da cidade. Se o corpo é a imagem que surge espontaneamente quando o poeta ou o fenomenólogo evocam a cidade, se o coração da cidade bate a um ritmo mais ou menos constante, se ele pode conhecer a arritmia ou um batimento excessivo, então há tantas poéticas da cidade quanto corpos que a percorrem e nela se aventuram. E, em todos os casos, a escrita corporal percorre cidades que se apresentam, elas próprias [...] (MONGIN, 2009, p. 46).

Cidade Cega se abre para essa experiência, que se origina do corpo, de uma relação entre o universo primeiro, a casa, com o universo da cidade. É uma entrada que possibilita trajetórias corporais em todos os sentidos e em todos os níveis. O Flâneur Cego, dentro do âmbito da encenação, vivencia uma caminhada urbana como uma prática política, descobrindo o caráter desmedido da cidade, a partir dos ritmos, dos diferentes níveis presentes na urbe, o horizontal, o alto, o baixo e o subterrâneo, que estão atrelados ao cotidiano desse corpo em movimento. Os corpos são politicamente questionados, a esfera de público e privado são friccionados, pois a ideia de centro e periferia se estabelece como ruptura, não correspondendo a uma lógica de privilégio para ambas as partes. Por isso, a função do Flâneur Cego, no âmbito dessa prática, está em adentrar nesse espaço, que é separatista, mas que possui uma série de possibilidades de intervir e transformar a cidade em um lugar sensível. Portanto, o Flâneur Cego desestabiliza o sentido das normas e dos padrões, a partir de uma prática do fazer, podendo ser compreendido para além de uma criação artística, mas como um sujeito que está presente, na vida social da cidade, questionando as esferas e as múltiplas cegueiras presentes no contexto social. Pois a cidade é corpo, e o corpo é Cidade, “Cidade de Ana, José, Matias,... Cidade de Cláudio, de Gilson, de Val, de Rutiara, de Cristina, de Milena. Cidade de Jorge Amado” (Roteiro Dramatúrgico Cidade Cega, 2015)³⁴. Ser Flâneur Cego é se compreender como órgão dessa cidade. Ser cidade é se compreender como membro dos diferentes sujeitos que a consomem diariamente.

³⁴ Roteiro Dramatúrgico da Cidade Cega desenvolvido pelo autor/encenador (2015).

O Flâneur Cego entra na Cidade. A ação é simples e direta. Ele sai do conforto **Casa**, que evidentemente é um lugar privilegiado, universo primeiro, cujo contato poético se inicia por essa estrutura, através de elementos que constroem diariamente o *eu*, formando lembranças e adicionando valores dentro de uma esfera de achados e perdidos. Penso que, para se achar, ora precisa se perder; ora precisa-se continuar perdido. Assim, na expectativa de conhecer as extensões do seu *eu* universo, o Flâneur Cego **entra** na esfera externa da casa. Ao sair, ele entra na cidade e no espaço social; se entra, logo não sai. São vias embaraçosas que circundam o espaço, a vida, sobretudo, a rotina. O Flâneur Cego se compreende entrelaçado entre o mundo interno e o mundo externo; entre o eu e o outro, que também coabita. Entretanto, por ora, o Flâneur Cego se sente à parte desse corpo em plena construção. Corpo esse arraigado de elementos. Quando está fora de casa, se percebe tão dentro, que não consegue perceber o que há fora, sequer imaginar, pois, atualmente, encontra-se entre neblinas e arranha céus, entre elementos que andam, que estão parados, que marcham, gritam e irritam-se; **está dentro**, é isso, está em algo, no qual a função não apenas envolve as estruturas estáticas e móveis, pois, ao entrar, o sujeito passa a ser parte desse elemento; é um lugar da simultaneidade, vias aparecem e se perdem; estruturas se erguem a tal ponto que são construídas para olhar, mas nem os videntes conseguem acompanhar. Infelizmente, no que corresponde à acessibilidade comunicacional dessas construções a outros públicos, como por exemplo, a pessoa com deficiência visual, há ainda um grande distanciamento, fazendo com que o sujeito busque alternativas para conhecer o monumento de uma outra maneira.

Dentro dessa esfera para além da Casa, o Flâneur Cego é um sujeito que transita como uma agulha e sua linha incolor sobre um tecido branco, que entre um ponto e outro, desenha e costura os caminhos por onde transita através de suas bengalas. Ao sair, a linha, que o acompanha, gera um fio, que está interligado ao elemento da bengala, que desenha os lugares por onde a leva, e por ora, o fio às vezes o leva, entre direita e esquerda; alto e baixo; o desenho, visto do alto, cria uma sensação de repetição. Do alto, percebe-se que o emaranhado cria um desenho entre as estruturas fixas. Assim, quando se está dentro, aquele que tece como uma agulha, nem sempre, percebe o *ponto cruz*, o *bordado*, a *tessitura e as conexões* que faz. Se olhar essa imagem de cima e pensar nas milhares de pessoas que tecem ponto sobre ponto, todos os dias, nesse mesmo tecido branco, teremos uma sensação de confuso, de emaranhado e de perdido, em meio a tantas linhas, cruzadas

e embaraçadas sobre um mesmo ponto, mas desenhada por diferentes sujeitos. Na realidade, esses fios, quando costurados por aqueles que estão dentro gera uma **rede**

Entre – Exprime: a) relação de lugar no espaço que separa pessoas ou coisas; b) espaço que vai dum lugar ao outro; c) intervalo que separa as coisas umas das outras; d) espaço limitado em que uma pessoa ou coisa se encontra; e) intervalo de tempo que separa 2 fatos ou 2 épocas; f) diferenciação de caracteres ou qualidade. (Aurélio, p. 203).

o externo e o interno. Essa dialética se instaura apenas quando se compreende que o exterior é entendido como interior. Os pontos, por mais visíveis que sejam, são tão internos, que só se consegue compreender o universo, quando se percebe o mundo que há dentro de si. Esse mundo está interligado entre o “dentro” e o “fora” do sujeito envolvido. Sujeito esse conjugado por outros sujeitos, *nós*. Então, o espaço, que nos compreende, ao mesmo tempo, está no interior e no exterior, percebendo que não há a instauração de uma dicotomia entre essas duas noções espaciais.

Por isso, nas vias do cotidiano, estamos entre o viver e os afazeres; entre o ir e vir; entre o que fazer e o não fazer; entre qual caminho ir e não ir; o *entre* já é em si uma ação necessária para iniciar essa esfera de *presença* e *estado*, de tal maneira que o espaço se torna o eixo para o acontecimento de uma ação do vivido e do viver. Por isso, ao sair de casa, as memórias não são perdidas, entre as vias e esferas de uma maquete construídas, pois a linha cerzida pela agulha, tornam-se mapas [memória] de retorno nesse lugar de muitos lugares e entremeios. **Ao**

Entrar – 1. Passar de fora para dentro. 2. Penetrar, introduzir-se. 3. Começar, principiar. 4. Entrar (1 e 2). 5. Comparecer em lugar onde se cumpre um dever, se desempenha um cargo, etc. 6. *Inform.* Abrir página de (um sítio na web). 7. Passar a fazer parte de (um grupo, uma instituição, etc.). 8. Ser parte componente. 9. Contribuir. 10. Envolver-se, meter-se. 11. Abrir (programa ou arquivo). 12. Conectar. (Aurélio, p. 292-3).

conectamos com uma via inovadora, onde, a cada instante, uma nova sensação e um novo acontecimento se tornarão responsáveis pela transição, quiçá, pela travessia. A ação de travessia torna-se encontro com o próprio ser. Ir de um lugar a outro apenas se torna possível, a partir do momento em que o sujeito adentra e se sente pertencente a essa atmosfera. Não é o universo primeiro. Pois, esse lugar é desenhado por sujeitos pensantes, desconstruída também por esses seres, invadido por animais racionais e irracionais, cujo verde [a natureza] está cada vez mais extinto das escritas e memórias desse lugar.

Poesia essa, em que os poetas, mesmo não nos conferindo o passado de sua imagem, ao descrever sobre, traz a memória de um tempo passado, dados da realidade presentes e palavras daquilo que ainda virá, de tal forma que as palavras/imagens se enraízam em nós. Raiz é pele, é via, é memória, é conexão. Os versos são fontes de registro de algo no qual todos os dias interferimos; em que uma ação é efetuada e repercutida sobre o espaço, tornando-se capaz de compreender a realidade específica da imagem; em suma, é uma via, onde sujeito e objeto se misturam, reverberam suas cores sobre um papel, um espaço, um leitor, um processo artístico criativo. Na primeira parte do livro *A condição urbana*, Olivier Mongin (2009, p. 41), ao escrever sobre “A experiência corporal ou a ‘configuração’ da cidade”, explicita, nas primeiras linhas, que a linguagem que “permite qualificar a experiência urbana é, portanto, a do poeta e do escritor, a das palavras e de sua rítmica. Ora, escritores e poetas evocam diretamente a dimensão corporal e respondem a uma pergunta: o que fazer de meu corpo?”. A ideia de corpo se expande, dentro do conceito, pois a dimensão corporal da cidade é compreendida como um corpo e como um extenso membro que abarca as experiências infinitas que acontecem na cidade. Para Jean-Luc Nancy, em seu texto *Fazer, a poesia*, o autor discute, por diferentes perspectivas, a questão do lugar da política e do lugar das artes, de modo que, “em sua urgência, seu pensamento nos apresenta como um gesto de pura pulsão do contemporâneo”.

A poesia é, portanto, a unidade indeterminada de um conjunto de qualidades que não estão reservadas ao tipo de composição denominado “poesia” e que não podem ser designadas, elas mesmas, a não ser ao afetarem com o epíteto “poético” termos tais como “riqueza”, “brilho”, “ousadia”, “cor”, “profundidade” etc. [...] A poesia como tal é, portanto, sempre propriamente idêntica a ela mesma, da peça em versos até a coisa natural, e, ao mesmo tempo, sempre apenas uma figura dessa propriedade inconsignável nalgum sentido próprio, propriamente próprio. “Poesia” não tem exatamente um sentido, mas, antes, o sentido do acesso a um sentido a cada vez ausente e adiado. O sentido de “poesia” é um sentido sempre por fazer (NANCY, 2013, p. 416).

A cidade é esse lugar poético representado por linhas, mapas e versos, que são elementos automaticamente revisitados, pois, ao adentrar, nesse espaço, “aparentemente” descoberto, visível e conhecido, acreditamos no *aqui* e no *aí*, no *dentro* e no *fora* da poética desse espaço. A cidade possui esse sentido poético, como menciona Nancy, de ser um corpo que está sempre por fazer. O Flâneur Cego, nessa perspectiva poética, vai se penetrando e submergindo, a sensação de perdido e achado, dá a ele a possibilidade de

aproximar do *eu* esquecido, de um encontro neófito com o próprio ser. Enfim, a travessia é uma das formas de expressar o esforço de superação que implica no avanço do caminhar e no descobrir da sua própria identidade. Entrar no exterior é entrar no próprio interior; e vice-versa, ao adentrar no interior, abrem-se as possibilidades de compreender o exterior por outro ângulo.

Existe o impulso e a ação de iniciar. O ato de caminhar para o âmago/destino, de sair do universo primeiro – a Casa, e descobrir o centro, o coração da cidade, além de transitar, pelas diferentes zonas periféricas, onde os sujeitos se perdem e se acham, faz com que essa metáfora poética, presente no cotidiano, apresente a realidade nos quais os sujeitos adentram, se instalam e se prendem às suas memórias. O sujeito contemporâneo vivência, uma rotina que impede os desejos do corpo de realizar ações extracotidianas, pois a própria vida está anestesiada por uma cegueira cotidiana, de que as pessoas acreditam ver, através dos olhos, mas, infelizmente, não conseguem enxergar a totalidade do Labirinto no qual se inserem. O corpo do sujeito atual se encontra diariamente preso na rotina diária, mas há situações em que o corpo do sujeito se conecta com esse lugar, ora descoberto, ora a descobrir, pois o corpo está diariamente de prontidão, aguardando as reverberações do cotidiano, mas aguarda agir, de forma contrária, revoltada à condição imposta.

O Labirinto se instaura e sedimenta em um emaranhado de possibilidade de perdas espaciais e outras perdas, que estão diretamente acionadas aos sentidos físicos e emocionais daqueles que se instalam por um caminho de entrada e, por sorte, saída. Labirinto diretamente ligado e relacionado “a um rito de passagem”, pois a ação de ir, em muitas civilizações, considera o labirinto um símbolo das difíceis provações pelas quais os sujeitos deverão “passar para penetrar num novo mundo ou num novo estado de espírito” (JACQUES, 2001, p. 73). Por isso, há um atravessamento constante de encontro com o próprio eu, e dessa forma, para se adentrar nesse ato de conhecimento de si e do outro, necessita-se de um [novo] começo. Portanto, compreendemos que a caminhada rumo ao âmago/destino é um encontro/desencontro dentro de um labirinto da nossa própria imagem³⁵. Ou seja, precisamos abrir a porta e ir...

Ao sair da porta Casa, o sujeito entra em uns entrecruzamentos de caminhos, nos quais alguns não possuem saídas e compõem impasses a esse caminhante, sendo que esse

³⁵ JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga* – A arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, Casa das Palavras – 2001, p. 73.

usufrui de um lugar, onde a Casa também o habita. Esse sujeito, ao sair do universo primeiro, e penetrar no mundo, que há fora das paredes construídas (sendo essas, construídas pela própria imaginação, as quais nos reconfortam e nos protegem), através dos sonhos e dos pensamentos, faz com que nos deparemos com linhas e fendas de um espaço e de um tempo não fixo, cuja memória e subjetividade são o alento fixo dessa estrutura, pois até o eixo fixo dos elementos que a compõem: casas, prédios, estátuas, monumentos, são variantes no complexo de deslocamento da superfície atuante. Dessa forma, o elemento, que emerge da poética do espaço, é a CIDADE. Assim, o Manifesto profere de uma maneira efusiva, mas sensorial, o complexo desse sistema rizomático, que castra a potencialização dos sentidos, como meio de percepção. Assim, Cidade Cega é um anseio por penetrar na cidade, ao longo de sua ontologia, conectando com o hoje, no intuito de conhecer a cidade, a partir de uma experiência artística, em que a Cidade não se cala frente aos problemas.

Penso que, ao nos depararmos com a cidade, buscamos em nosso imaginário o pensamento sobre aquela a qual, de alguma maneira, nos gera um afeto, um encontro, um desejo, um incômodo. Buscamos uma interação com o meio, através desse complexo demográfico, a partir do referencial que muitos conhecem; pelas normas e regras; que, para muitos, são comuns e prazerosas, fazendo com que nos sintamos acolhidos e que tanto a cidade quanto o sujeito tenham uma vida espiritual envolvida pelo prazer. Por essa via, podemos identificar algumas abordagens de cidade que se tornam cabíveis em nossa reflexão: existe a cidade de estrutura, racionalista; aquela que sobressai por suas linhas retas, seus recortes retangulares, a ideia de concreto, os avantajados prédios, as esquinas, além das esferas circulares espalhadas pelas ruas e avenidas. No entanto, o sujeito, ao entrar em contato com esse complexo, perde-se por esse caminho, uma vez que o foco é pautado pela finalidade do destino, é o caminho da rotina, da repetição, do igual; por outro lado, “existe uma outra abordagem da mesma cidade, que não é a abordagem da cidade superficial, mas é aquela cidade subterrânea, a cidade da memória e é a cidade labiríntica”³⁶.

O Manifesto busca desvendar os caminhos dessas cidades, que estão tanto na esfera do comum, quanto as subterrâneas, arraigadas e próximas à memória, que estão diretamente interligadas ao corpo. Faz-se parte desse processo ser um diferente *flâneur*,

³⁶ Falas da filósofa Olgária Matos retiradas do vídeo *Paisagens Urbanas* de Nelson Brissac Peixoto. Acessado em < <http://www.patio.com.br/labirinto/paisagensurbanas.html> > no dia 04 de dezembro de 2015.

buscando, através das flanâncias urbanas, uma investigação do espaço urbano, que é também subterrânea, escondida, obscura, escura e revestida de memória; mas também racionalista, estruturalista e arquitetada, que impacta diretamente sobre a vivência dos participantes.

Por esse meio de investigação, o lugar de acesso a essa zona de transferência se dá, através de um *entre*, como inicialmente apontado, o dentro e o fora, esse limiar de contato se dá tanto, na esfera interior, como na esfera exterior, sendo ambos íntimos. A Casa, esse lugar de habitação, dentro do complexo e compreensão desse sistema de organização, é também Cidade. Pensado por esse limiar, provavelmente, o portal que liga esse entre Casa-Cidade é **a porta**. Para Gaston Bachelard (1993, p. 225) “a porta é todo um cosmo do Entreaberto”, pois a porta dá origem ao devaneio, ao sonho; é a tentação de abrir e querer descobrir o que há do outro lado; é o lugar da curiosidade e da investigação. Sendo assim, o filósofo pontua a porta, através de duas possibilidades fortes, classificando-a, claramente, como dois tipos de devaneio, “às vezes ela está bem fechada, aferrolhada, fechada com cadeado. Outras vezes está aberta, isto é, escancarada”³⁷.

Então, imaginemos a porta de nossa casa, ela, que por si só, já traz inúmeros detalhes e memórias, é uma porta que abre para uma pessoa entrar; que abre para pessoa sair; é uma ação dialógica, pois, ao mesmo tempo, que abre, ela se fecha. Esse é o lugar da nossa investigação, pois há momentos de abrir e fechar, mas, para isso, precisamos ir até a porta da Casa e descobrir os caminhos que nos aguardam por essa Cidade Cega. O ato de ultrapassar o local da ambiguidade (entrar ou sair) e do estranhamento que ocorre quando nos deparamos com o incerto que todos os dias sentimos ao sair pela porta³⁸. Então, para compreender esse percurso, necessita-se entender esse espaço como lugar do imaginário, onde a imagem é palavra e se expressa, a palavra do poeta torna-se som entre as paisagens sonoras do fluxo urbano. Onde a paisagem tem cheiro, som, podendo conhecer a cidade pelo sensível. Isto é, pensar e praticar a cidade como uma poesia, onde os sujeitos transeuntes com suas histórias constroem os versos, diariamente, seja pelas linhas tecidas pelas andanças, pelas trajetórias criadas por nossos corpos, pelos movimentos dos objetos móveis e imóveis, pelos espaços ocupados e aqueles ainda a ocupar.

³⁷ BACHELARD, Gaston. *A poético do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993, p. 225.

³⁸ Entendendo que a porta pode ser compreendida também como o lugar de saída e não mais de volta, esfera presente na fatalidade da morte, vivida pelos transeuntes diariamente, seja pela violência ou por uma fatalidade do próprio corpo. No entanto, neste trabalho não nos debruçaremos acerca desse assunto que poderia dar margens a inúmeras outras questões.

Ao decidir sair da Casa e passar pela porta, muitas vezes, o sujeito possui o objetivo de chegar ao destino que está no externo. Cidade, durante o Manifesto, pergunta justamente sobre essas travessias aos inscritos/participantes: *Quantas árvores há naquela calçada? Quantos postes? Quantas pessoas estão envelhecendo ao nosso redor sem que percebamos? O que somos?* Essa é a dúvida, o quanto realmente as pessoas conhecem o lugar no qual habitam ou chamam de nossa cidade. Todos os dias, milhares de pessoas traçam um destino, pois a ele querem chegar; é o fluxo cotidiano. É a rotina. Contudo, a proposta da vivência está em justamente conhecer a cidade por um outro viés, sendo esse pelos sentidos, de forma que possa estender o campo sensorial, para além da visão; pois uma coisa é fato, ao sair de casa, diariamente, muitas pessoas que possuem a visão, por ora são cegas, pois, ao passar por uma rua, já se torna um elemento do passado, no instante presente. Por isso, o pensamento labiríntico sobre a cidade existe, pois há uma fragmentação na urbe, que, apesar da sinalização, há um sentimento de perdido e de confuso. Assim, devido ao excesso de informação, as pessoas se tornam perdidas em lugares em que deveriam se achar. Então, Cidade, durante o *Manifesto*, provoca essas questões que estão pulsantes, no cotidiano, refletindo sobre a cegueira na sociedade, através da participação dos inscritos/participantes.

As pessoas, por estarem com as vendas, durante a encenação, se encontram perdidas, mesmo, quando estão sendo guiadas, a compreensão de labirinto se instaura, a tal ponto que os participantes perdem a noção de lugar, tendo que confiar no sujeito que os está guiando. Nas palavras de André Peyronie (1997, p. 555), há duas perspectivas de labirinto, “os labirintos que seguem um único caminho e os labirintos que se estendem em múltiplas direções”³⁹. Nesse viés, ao passar pela porta e adentrar a prática da encenação, depara-se com um labirinto, que, é antes de mais nada, uma imagem criada, que não representa necessariamente uma arquitetura, mas uma metáfora, cujo desafio é via direta à imaginação, através de suas implicações e descobertas por lugares conhecidos e fixados, por uma memória do vivido e da emoção, mas também pelo desconhecido, o novo, o inusitado.

O sujeito, a cada dia, ao escolher a porta elege o labirinto pelo qual irá trilhar. A cidade, espaço ocupado pelos caminhantes e pedestres, vias e estruturas, ao qual o corpo obedece aos cheios e vazios dos “versos” urbanos, que muitas vezes os escreve, entre as encruzilhadas e as possibilidades, que surgem, em meio ao caminhar, escrituras essas que

³⁹ PEYRONIE, André - "Labirinto". Em BRUNEL, Pierre (org.) - *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997, p. 555.

são desenhadas, mas não podem ser lidas ou vistas, sequer sentidas. São corpos que jogam com espaços e que não se veem, pois costuram uma rotina, passando de uma rua a outra sem identificar as percepções presentes no próprio espaço, “os caminhos que se respondem nesse entrelaçamento, poesias ignoradas de que cada corpo é um elemento assinado por muitos outros, escapam à legibilidade. Tudo se passa como se uma espécie de cegueira caracterizasse as práticas organizadoras da cidade habitada” (CERTEAU, 1998, p. 171)⁴⁰.

A Cidade, a princípio, deveria ser um espaço para a convivência e encontro entre os sujeitos; no entanto, passam a ser estigmatizadas como o lugar da violência, da solidão, da não alteridade entre os que a habitam, ou seja, do medo. Sentimento que se instaura em função de alguns aspectos, como a falta de segurança pública, nas avenidas e ruas, o que não significa a presença de mais policiais, mas de iluminação pública; atividades culturais; espaços de convivência; melhorias no transporte público; pois a cidade cresce, mas a gestão pública não gerencia, dentro dos padrões necessários, que possam acessibilizar a vida do ser humano. Eis aqui o desejo, o sonho ainda não realizado.

Acessibilizar corresponde o inverso do que comumente ocorre, nas cidades, pois a situação atual é de exclusão social, decorrente do descaso do poder público e da desinformação por parte de diferentes setores da sociedade. De acordo com o IBDD – Instituto Brasileiro dos Direitos da Pessoa com Deficiência, “as pessoas com deficiência enfrentam diariamente problemas estruturais graves que prejudicam o exercício de sua cidadania e mesmo sua sobrevivência, como a inacessibilidade dos transportes coletivos, o desemprego e a discriminação” (IBDD, 2009, p. vii). Dentro desse pensamento, esse *corpo estranho* da pessoa com deficiência, para o poder público, é compreendido como um corpo à margem; o que, nas palavras de Jean-Luc Nancy (2015, p. 41), a definição de corpo estranho é entendida como toda espécie de “objeto, peça, pedaço ou substância introduzida”, em um determinado espaço, de maneira mais ou menos fortuita, que pode ser considerado um corpo estranho, o autor exemplifica, “na floresta, uma viga de cimento é um corpo estranho, assim como um tamboril de ferro num rio”. Na cidade, pode-se perceber que esse corpo estranho, como menciona Nancy, está estigmatizado na pessoa com deficiência, cuja acessibilidade, na urbe, simplesmente, não acontece, a tal ponto que esses corpos vivenciam a prática direta da diferença, muitas vezes, da segregação.

⁴⁰ Michel de Certeau. Caminhadas pela cidade, in *A invenção do cotidiano*, Petrópolis, Vozes, 1998, p.171.

Entretanto, vale ressaltar que todo corpo é estranho mediante a outros corpos, tanto o corpo do ser humano, quanto o corpo constituído na cidade possui suas diferenças. A diferença está presente no tocante do coletivo, pois é pela diferença que a noção de sociedade e de cidade se instauram. “Ser-estranho é inerente à corporeidade”. Para Nancy, o corpo estranho estende e expande a noção da diferença corporal. Isto é, o corpo estranho ou corpo com deficiência possui uma dimensão de potência que se soma ao contexto e as condições necessárias para viver. “A sua dimensão, no entanto, todas as suas dimensões, constituem assim distanciamentos: os outros corpos devem afastar-se. Esse afastamento abre as condições de suas relações – de seus contatos, de suas confrontações, de seus olhares, escutas, gostos e atrações” (NANCY, 2015, p. 43). Portanto, o CorpoCidade se soma, quando a vivência e a relação de ser e estar na cidade, é compreendido pelo direito de usufruir das condições dadas a esses corpos.

Ao longo desse corpo textual, na escrita, encontram-se diferentes definições do que venha a ser cidade, apesar do interesse em discutir sobre a cidade moderna, essa a qual deseja-se um projeto acessível e vigente para todas as pessoas, há momentos que a descrição remete a outros modos de pensar a cidade. Nos dias atuais, é perceptível que NÓS nos identifiquemos com diferenciações entre uma cidade arquitetada e outras que são subterrâneas. Muitas vezes, as arquitetadas refletem idealizações de sujeitos, que possuem o intuito de apresentar o resultado estético de algo em construção, que pode ser visível e descritivo ao sujeito que nela transita; diferentemente a cidade subterrânea carrega sentimentos pertencentes ao sujeito, algo que apenas ele pode acessar. O autor francês, Michel Maffesoli (2005, p. 177)⁴¹, cita o poeta português, Fernando Pessoa, “Uns governam o mundo, outros são o mundo”, a importância de voltarmos nossa atenção para aqueles que são o mundo, torna-se essencial, pois no mundo também nós nos incluímos. Mas, para se sentir mundo, necessita-se sair da zona de conforto e acessar a “centralidade subterrânea”, como saliente Maffesoli, “para tanto é necessário repensar o vínculo social fora das grandes categorias que marcaram a modernidade”, pois, para o autor, a vivência supera as noções históricas. Assim, o Manifesto apresenta ao espectador esse estado de reflexão a partir da vivência somático-performativa, no intuito de compreender qual a cidade que o sujeito está acessando. E se acessa, será que todos o direito à cidade é liberal ao sujeito comum? Ou o direito à cidade é uma liberdade condicionada ao Estado?

⁴¹ MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005, p. 177.

São por essas razões que, estar e entrar em uma cidade labiríntica é sinônimo de atitude, de certa forma, à vivência de conhecer lugares e sensações que comumente não seriam acionadas, se não fosse pela perda e pelo achar. Mas, se existe um propósito, um posicionamento e uma necessidade de ultrapassar os limites e ir além, mesmo que esse percurso aparente uma ideia cíclica e repetitiva do sujeito andante, torna-se uma das ações/sensações metafóricas desse devaneio criado pela Cidade Cega. É perceptível a existência de uma complexidade do labirinto, pois é temporal. O sujeito que se perde é “aquele que acaba de surgir, que desaparece tão depressa quanto surgiu”. Adentrar em um labirinto com os olhos vendados, é aceitar conhecer as exigências e os desafios destinados a esse percurso. Cada escolha do sujeito resulta em um caminho, possivelmente com chances de encontrar uma saída ou se perder ainda mais dentro do seu próprio devaneio. Dessa forma, o labirinto é o próprio percurso do sujeito, pois suas escolhas se tornam presentes mediante a suas ações de ir. A ação de ir torna-se um devaneio inconsciente de pessoas que flanam com destino.

Gaston Bachelard, ao falar sobre o devaneio, diz que “a fenomenologia do devaneio pode deslindar o complexo de memória e imaginação. Ela se faz necessariamente sensível às diferenciações do símbolo. O devaneio poético, criador de símbolos, dá à nossa intimidade uma atividade polissimbólica. E as lembranças se depuram” (2005, p. 44). Pensando sobre os pontos que Bachelard apresenta, em circunstâncias comuns do cotidiano, percebe-se o quão conflituoso é possuir uma mente livre/pura, a tal ponto que se torna difícil não se afetar com as questões oriundas do cotidiano. No entanto, o sujeito, ao entrar em contato consigo e a com a própria cidade, nota-se a fusão entre ambos, gerando sensibilidade extrema no transeunte, seja pelo viés do encontro ou do perder; mas, por ambos caminhos, a via de ligação é estabelecida, por meio de uma relação processual e gradativa, entre ambas as partes, corpo e cidade, um *CorpoCidade* que se dá, através da *vivência*.

A vivência é uma experiência sensível, que visa enriquecer o saber, a fim de mostrar o conhecimento como parte de um processo em construção, em que a prática se dá, organicamente, fazendo com que a experiência sensível do sujeito seja compreendida como um elemento central de ligação com o objeto. A proposta de experimentar um percurso na cidade, de uma forma contrária aos impostos pela estruturação racionalista do pensamento, contraria o pensamento modernista presente, nos centros urbanos, a de uma cidade em fluxo. O sujeito vem perdendo, de certa forma, os sentidos que o ligam e o conectam a esse corpo. A maneira de se conectar com a cidade poderia ser simples,

mas, para isso, precisa se abrir para sentir. A dificuldade se estabelece, nesse quesito, pois as pessoas estão deixando de perceber a sensibilidade corporal com a cidade, enfatizando a racionalidade como pretexto para o dia a dia.

Infelizmente, dentro desse contexto de globalização, percebe-se uma espécie de cegueira impregnada sobre o sujeito, um estado que paira na sociedade. Percebe-se que as pessoas começam a andar, por uma cidade, muitas vezes, visível aos nossos olhos; mas invisíveis para nossa alma, como salienta Gaston Bachelard. Escrever sobre uma experiência prática, real, que fricciona o Estado e suas construções homogêneas, pensadas, de maneira estruturalista, para uma grande massa, e de certo modo, excludente para um outro grupo, faz identificar tanto questões positivas, que visam uma melhoria, na vida urbana, como uma busca por uma condição urbana de qualidade para o cidadão; mas também perceber o quanto as vias negativas ainda se sobressaem, pois as dificuldades presentes na cidade para uma pessoa com deficiência são incalculáveis. Sem dúvida o Manifesto escancara essa cegueira existente e contagiante que paira na/sobre (a) sociedade.

Por essa via, o Flâneur Cego está entre a casa e o mundo, o corpo se instala, se instaura, se apresenta em meio à cidade do progresso. Com sua bengala ou com as vendas, o sujeito caminha, por lugares conhecidos por alguns; mas desconhecidos para outros. Diante a essa inquietude, o corpo, que é *casa*, lugar de *se* guardar, mas é, também, *cidade*, é um “fundido” de tempo, de que urge a necessidade de abrir a porta e ir ao encontro do sensível. A imagem que aqui se abriga é um misto de conforto e desabrigo, no instante, em que estamos dentro, a ideia de proteção; o fora é o real. Percebe-se a presença de um devaneio, que, para alguns, assemelha-se a um sonho, a uma utopia daquilo que possivelmente poderá acontecer; no entanto, esse pensamento torna-se a fuga para fora do real, ou seja, nem sempre, encontra-se um “mundo irreal consistente” (BACHELARD, 2009, p. 5). Então, partindo dos pressupostos de Gaston Bachelard, o devaneio impera, dentro da cidade, que, quando somada com a prática do Flâneur Cego, se depara com um espaço que adentra a essa lógica do sensível. Para o autor, a *poética do devaneio* está ligada à poesia do espaço, que cria uma consciência de escrita pela experiência (BACHELARD, 2009, p. 6). O corpo cria uma identidade, uma perspectiva, uma história com esse espaço, instaurado pela vivência, passando a explorar condições e perspectivas diferentes, pois caminhar/conhecer/viver a cidade é o início para gerar experiências incomuns e novas entre o corpo e a cidade, um encontro íntimo entre esses dois corpos, que, quando somados, a resposta é *um*.

O corpo é sensível a dois pontos de vista: o interior, que se pode pensar na casa, através da segurança, do fortalecimento, da identidade, e na possibilidade de sair e retornar à mesma, bem como no próprio sujeito; e o exterior, que ativa as percepções e os sentidos do corpo no espaço da cidade. A relação desses corpos se inicia, a partir dessa noção tão abrangente de exterior e interior, nas palavras de Merleau-Ponty, “Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 3). O autor já nos incita a pensar que a ideia de mundo se constrói pela prática do sensível e da fenomenologia, fazendo com a experiência se realize pelo fazer, pelo sentir, pelo aqui e agora.

Dessa forma, a noção de percepção se emana a partir das experiências oriundas do mundo. Por esse viés, o mundo, interior e exterior, não se elege como um objeto o qual se pode dominar; mas, por meio de uma experiência natural, através das vivências, o homem se compreende como um sujeito que está no mundo; é no mundo que ele se conhece.

Certamente, no início, nos primeiros anos de vida, o corpo humano se relaciona com o interior, pois sua construção de mundo está atrelada ao interno da casa, nas histórias e na imaginação, do que tem para além daquelas portas e janelas. A fantasia nasce da janela, da porta ou dos relatos daqueles que saem e entram pela porta da casa. O exterior, quando explorado, muitas vezes, é acompanhado por um outro corpo, que conduz o sujeito na sua trajetória. No início da “vida”, o corpo se relaciona com a cidade pela perspectiva do outro; há uma audiodescrição, ou seja, somos observadores, a partir da caminhada do outro. Assim, o espírito de flanância e dos primeiros contatos sensíveis com a cidade emergem pelo outro. Mas, ao abrirmos o pensamento sobre: De qual corpo estamos a pensar? Ou se retomamos a pergunta de Olivier Mongin: “O que fazer de meu corpo?”, poderíamos compreender que todos os corpos são capazes de descobrir o mundo interior e o mundo exterior, pois cada corpo possui suas particularidades, ou seja, suas diferenças, bem como suas habilidades. Como menciona Merleau-Ponty, é no mundo que o homem se conhece (1999, p. 6).

“O mundo é aquilo mesmo que nós nos representamos, não como homens ou como sujeitos empíricos, mas enquanto somos todos uma única luz e enquanto participamos do Uno sem dividi-lo” (MERLEAU-PONTY, 1999, p. 7). Existem diferentes sujeitos que habitam o mundo, sendo alguns, que possuem todos os sentidos, outros não; há aqueles que conseguem andar independentemente, mas outros, não; há

aqueles que andam mais rápido, outros, não; há aqueles que são observadores, outros, não; há aqueles que pensam sobre a cidade, outros, não; há aqueles que podem enxergar, mas outros, não. Ou seja, o corpo desses sujeitos, que estão nas casas, muitas vezes, precisam se adaptar ao externo, pois suas condições de vida diferem de uma maioria. Entretanto, a meu ver, a ideia de interior e exterior deveria ser conjugada para todas as pessoas, pois será, a partir desse encontro, que o corpo humano vai somar com o corpo cidade.

Mas, nesta época contemporânea, em que a tecnologia, as invenções e as construções deveriam servir para a comunidade, percebemos que esse mundo imaginário está distante do real. São por essas razões que, pensar a cidade pela perspectiva de quem anda por ela, torna-se coerente, dentro desta pesquisa, uma vez que a cidade é pensada pelo sujeito que nela habita.

Ao partir pela perspectiva do interior e exterior, nota-se que, nos dias atuais, torna-se necessário (re)compreender a cidade pelo ângulo do flâneur. Percebemos que, inicialmente, o ato de flunar pela urbe inicia-se pela mediação de um ser adulto com uma criança, quando ainda pequena, o sujeito a conduz, em alguns momentos, apresenta um lugar importante; e, em outras situações, caminha em direção ao destino final, enquanto a criança flana entre os braços do adulto ou no carrinho; em outro momento, o adulto conduz e normaliza aquilo que a criança pode ou não fazer, por exemplo, atravessar a rua na faixa; se houver sinal de trânsito, fazer com que a criança compreenda que há três cores diferentes (vermelho, amarelo e verde) e que cada cor possui um significado; e, por meio desses significados, o sujeito compreende os códigos para serem usados na cidade; explicar a diferença e o limite entre calçada e rua. Enfim, uma série de códigos que, para a criança, os mais velhos buscam explicar as normas que estão presentes no âmbito urbano.

A princípio o sujeito não possui uma liberdade de investigação e exploração, pois o “olhar” do outro limita a descoberta desse outro mundo. No entanto, esse é o período de fazer com que o sujeito também compreenda esses dois mundos, o da casa e o da cidade, fazendo com que a construção umbilical criada entre pais e filhos se estabeleça no “mundo casa”; e, posteriormente, a relação se constrói entre o “mundo casa” com o “mundo cidade”.

São por essas razões que a noção e o desejo de explorar a cidade nasce, a partir da curiosidade implantada, quando criança, na expectativa de compreender “o que existe para além da porta?”. Assim, quando alçamos a liberdade de sairmos sozinhos, pela porta,

uma das primeiras ações é começar a explorar a cidade, através das minúcias e das lembranças da época de criança. É a liberdade do corpo para além da porta. Podemos pensar que as flanâncias se configuram pela curiosidade implantada por aqueles que entravam e relatavam suas histórias e acontecimentos vividos nas ruas da cidade. Como a criança não poderia sair só, a imaginação tornava-se esse flâneur, que perambulava à urbe através do pensamento. A curiosidade de descobrir a cidade, de explorar e de caminhar, com e/ou sem rumo, passa a fazer desse corpo, de uma forma diferenciada de se conectar com a cidade.

Na busca por uma cidade da percepção e do sensível, Merleau-Ponty descreve a importância de compreendermos a noção de mundo, de uma maneira mais individual, bem como, coletiva. “O mundo é não aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável. ‘Há um mundo’, ou, antes, ‘há o mundo’” (1999, p. 14). Ao percebermos esta amplitude entre *um mundo*, trazendo um artigo indefinido e apresentando sua infinitude; ao mesmo tempo, o autor nos apresenta *o mundo*, com um artigo definido, que defendemos a noção de mundo, no qual queremos habitar e nos apropriar.

Dessa forma, a noção de mundo para *o corpo* torna-se díspare em relação ao desenvolvimento da cidade e do sujeito. *Um mundo* passa a ser descrito pelas: fábricas; empresas; prefeituras; Órgãos Federais, Estaduais e Municipais; tecnologia e avanços; dentre outros, que estão alheios ao desenvolvimento da cidade. Apesar dessas instituições serem as responsáveis pelo crescimento de uma urbe, não percebem os efeitos catastróficos que causam na cidade, como: a poluição, que aflige ambos os corpos, do sujeito e da cidade; os impactos da rotina conturbada, gerando estresses, congestionamentos, em função do tempo, da rapidez e da agilidade; o medo de sair e conhecer outros mundos da cidade, devido à violência e à falta de recursos, que dê segurança a sociedade, fazendo com que as pessoas utilizem mais os carros e usufruam menos do caminhar. São inúmeras questões que afastam o sujeito de andar pela rua e conhecer a urbe. Mas, em contrapartida, cada vez mais descobrimos pessoas que exploram *o mundo*, isto é, retomam o contato com a cidade, a partir da ação do flâneur; mesmo não compreendendo a definição do termo, buscam sair da casa e invadir esse espaço, cada vez menos acessado, no intuito de retomar esse elo com a cidade.

Portanto, Cidade Cega é uma encenação formada por diferentes corpos, que vivenciam a cegueira e habitam a urbe; esses corpos reivindicam o direito por viver um corpo fora, “sempre fora de tudo que poderia contê-lo” (NANCY, 2015), quer dizer,

busca-se o direito por um corpo em expansão, em que a corporeidade do corpo expresse os seus infinitos desejos; mas, para isso, *o mundo* interno e externo precisa estabelecer um diálogo sensível, a fim de modificar as estruturas engessadas da cidade, ação que acontece quando o Flâneur Cego entra na Cidade e no mundo.

La Ville Aveugle: uma experiência de intervenção urbana

A encenação somático-performativa Cidade Cega cria uma relação do corpo do sujeito participante com o corpo da cidade, na expectativa de friccionar, por meio da intervenção urbana, os limites que existem entre esses corpos, mostrando a cor, o canto, o gueto, a identidade que se apresenta na cidade. É uma encenação que anda a pé pela cidade, sentindo os toques, os ritmos, o afoxé que permeia por Salvador. Sem dúvida, a história dos corpos dos atores/performers com a cidade se determina em função do contexto vivenciado por esses sujeitos, a tal ponto que suas identidades se constituem pela vivência, sobretudo, pelo fazer. Uma experiência oriunda de meses de trabalho e investigação, em pleno calor tropical do estado da Bahia, onde os atores se locomoviam de suas residências, da periferia até o centro da cidade; uma zona na qual eles tinham um conhecimento, por habitarem, conhecerem os códigos, a língua, a história. Esses corpos de Flâneur Cego vivenciaram pela prática a arte de descobrir e interagir com o espaço.

Em 2015, a encenação aconteceu, em Salvador, nas proximidades da Praça Campo Grande, mas, também em 2015, como resultado do processo da encenação Cidade Cega, resultou o documentário *Excursão por uma Cidade Cega*, dirigido por Davi Arteac, que contou com depoimentos dos atores, encenador e do inscrito/participante. Em 2016, ocorreu a exibição do documentário, em algumas universidades; a realização de oficinas/intervenções com os atores/performers e a exposição sobre a Cidade Cega, em eventos acadêmicos, como no Urbanidades, organizado pela professora Ines Linke, na Escola de Belas Artes; no CorpoCidade, na Escola de Arquitetura da UFBA; e no Colóquio *Théâtre-Éducation : pluralités destrajectoires*, na Universidade do Québec; além do convite para correr com a Tocha Olímpica⁴², em Salvador, representando os

⁴² O evento da Tocha Olímpica no Brasil, refere-se ao período das Olimpíadas que aconteceu no ano de 2016, no Rio de Janeiro. Mas, como parte do ritual olímpico, a Tocha passou por várias cidades, contabilizando um número de 12.000 (doze) mil pessoas que seguraram a Tocha durante o circuito pelas cidades brasileiras. Em Salvador, houveram 153 condutores, sendo um deles o autor/encenador da Cidade Cega. <<https://www.youtube.com/watch?v=EGw4mTrj29I&feature=youtu.be>> PROMETEUS é um documentário sobre a corrida da Tocha Olímpica em Salvador, além de ser um protesto contra o Golpe de Estado ocorrido em 2016, no Brasil.

participantes da Cidade Cega, pois o convite se deu em função da encenação; em 2017, como desdobramento da pesquisa foi realizado um doutorado sanduíche, na *Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle*, com a supervisão da professora Alexandra Moreira da Silva. Já a encenação esteve em pausa, até o ano de 2017, ano em que os atores e a equipe, a partir de um edital aprovado pelo Estado da Bahia de Incentivo à Cultura, se apresentaram em Paris, França.

Paris, 30 de maio de 2017, recém-chegado à capital francesa, ainda em fase de adaptação, recebo em meu celular uma mensagem de Milena Flick, a qual sugeriria a inscrição de um projeto junto à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia, no edital de Mobilidade Artística, para apresentar a encenação somático-performativa *Cidade Cega – Ville Aveugle*, em Paris. O motivo da escolha por Paris se deu em função da minha estadia na cidade devido ao Doutorado Sanduíche, já que havia sido pleiteado com uma bolsa da CAPES para a realização dos meus estudos na *Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle*. Ao decidirmos propor o projeto ao edital, para a realização da encenação, em Paris, percebia que estando na cidade, seria mais fácil [acreditava no início da produção que seria assim: fácil, mas não foi] buscar meios para realizar os contatos necessários para essa produção.

O primeiro passo foi contactar a Embaixada do Brasil, no intuito de estabelecer uma parceria e um apoio da encenação, na França; em seguida, novas parcerias foram se estabelecendo, como o *Centre Culturel du Brésil*, a *Cité Internationale Universitaire de Paris*, a *Maison de Portugal*, a *Université Paris Nanterre* e a *Associação Sol do Sul*. Após todos os trâmites burocráticos para aprovação do projeto, *Cidade Cega, PARIS, 2017*, o qual pleiteou uma quantia de R\$30.000,00 (trinta mil reais), referente a participação de seis pessoas no projeto, sendo elas, Milena Flick, Cristina Gonçalves, Gilson Coelho, Cláudio Marques, Leonardo Telles e Dadielle Limah, cujo cada integrante ganhou R\$5.000,00 (cinco mil reais) para todas as despesas, entende-se: passagem, hospedagem, alimentação, seguro viagem; além dos custos relacionados à produção cultural da encenação *Cidade Cega*, como reparo do figurino, impressão de cartazes, fotos, tradução para legendar o documentário em francês. Infelizmente, o recurso destinado pela Secretaria do Estado não foi suficiente, tornando-se necessário que os atores/performers se organizassem para vender camisetas e investir recursos próprios para viajarem até Paris. Estima-se que além dos R\$30.000,00 (trinta mil reais) mais uns R\$14.000,00 (quatorze mil reais) foram investidos para a produção da encenação, pois coube aos

atores/performers pagarem a hospedagem e o seguro de vida, pois o recurso, infelizmente, não foi suficiente para abarcar todos os custos.

Apesar da importância do projeto, principalmente por estabelecer uma cooperação entre Brasil e França, através de um diálogo intercultural sobre *Teatro Contemporâneo, Cidade e Acessibilidade*, que visou estimular a internacionalização da encenação Cidade Cega. Mesmo com toda essa proposta interdisciplinar, trazendo e propondo um diálogo com o contexto de Paris, infelizmente, o projeto foi viabilizado sem nenhuma ajuda financeira dos parceiros mencionados. A realização da Cidade Cega em Paris, desde o período da aprovação à realização, já foi, em si, um ato político. Primeiramente, por trazer essas pessoas de uma forma tão rápida, com uma estrutura de logística frágil, pois caso acontecesse algum imprevisto com algum deles, não haveria nenhum tipo de recurso que pudesse lidar com a situação; no entanto, houve uma satisfação muito forte, por parte dos atores/performers cegos, pois quando eles compreenderam que iriam/estariam em Paris, sem dúvida, o desejo, a vontade, a satisfação começaram a fazer parte deste projeto, possivelmente, como relatado pelos atores/performers cegos, a ida a Paris os possibilitaram a chance de sair do Brasil pela primeira vez.

Dessa forma, Cidade Cega ultrapassa o limite entre periferia e centro de Salvador, estabelecendo uma relação além mar, onde essas pessoas com suas histórias e vivências, deslocaram-se de suas residências para intervir por meio de seus corpos cegos, na cidade da luz; cuja proposta do projeto foi composta por apresentações da encenação, rodas de conversa, exibição do documentário *Excursão por uma Cidade Cega* e exposição de fotos, que ocorreram, entre os dias 21 a 25 de novembro de 2017, na Embaixada do Brasil, na *Cité Universitaire* e em frente do museu *Centre George Pompidou*. Percebe-se que, para a realização da encenação em Paris, alguns princípios somático-performativos foram acionados, no intuito que a encenação fosse realizada novamente, sobretudo, por ser em um espaço diferente de Salvador, tanto pela arquitetura quanto pela cultura. Assim, a produção cultural tornou-se, sem dúvida, um dos princípios que mais se destacou no processo. Pois, organizar e esquematizar todas as fases da produção (pré/pro/pós-produção) desde a logística, a organização financeira, os encontros dos atores/performers em Salvador e em Paris, para trabalhar corpo, texto e a relação entre eles, uma vez que a última vez que se apresentaram foi em 2015, o figurino, a divulgação, a escolha dos espaços, as solicitações de autorização, ou seja, pensar toda a estrutura da Cidade Cega em Paris.

Além da Produção Cultural, os princípios do Flâneur Cego, do CorpoCidade e da Materialidade foram acionados, de modo que os atores/performers pudessem se conectar com a cidade de Paris, através das visitas e investigações nos espaços em que ocorreriam a encenação.

Le partenariat financier :






Le Gouvernement de l'État de Bahia présente :
Cidade Cega (La Ville Aveugle)
 Metteur en scène – Carlos Alberto FERREIRA

"Cidade Cega" (La Ville Aveugle) découle d'un questionnement sur la façon de construire la ville, de la comprendre autrement et de l'appréhender à travers des expériences sensorielles. En effet cette ville, CES villes, sont-elles adaptées pour chacun d'entre nous ? La structure urbaine offre-t-elle toute son évolution ? Ainsi, la mise en scène à comme objet d'investigation le renforcement des sens (le toucher, l'ouïe, l'odorat, le goût) comme moyen de perception de la ville. Les outils pour y accéder auront lieu par des performances, en étant la vie des inscrits/participants. La mise en scène est composée de trois moments : le Prélude (prologue), l'Épilogue (la rencontre) et le Manifeste (manifeste). Pendant "Cidade Cega", les acteurs/performers seront autonomes pour gérer la mise en scène avec les inscrits/participants. Le scénario se réalisera collectivement entre les acteurs, le public participant et les/les metteur(s) en scène.

Avec
 La compagnie NOZ CEGO, Actrice et performeuse Milena FLICK et avec la participation de la voix de l'actrice Française Karine WEIDDER.

Programmation projet "Cidade Cega", Paris 2017.

Le 21 novembre 2017 à 17h- L'intervention "Cidade Cega" et "L'excursion pour une ville aveugle" - la projection du documentaire de Davi ARTEAC et l'exposition photo d'Ingrid LAGO qui retracent la mise en scène de Cidade Cega à l'ambassade du Brésil, 34, cours Albert 1^{er}, 75008 Paris.

La projection sera suivie d'un débat sur le film avec la professeure Josette FERAL et la professeure Alexandra MOREIRA DA SILVA de l'Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, la professeure Elissa BRANTES MENDES de l'Université de

l'État de Rio de Janeiro et le professeur Gláucio MACHADO SANTOS de l'Université Fédérale de la Bahia. Inscriptions : goor@bceil.org

Les 23 et 24 novembre 2017 à 18h- "Cidade Cega" à la Cité internationale universitaire de Paris, 17 Boulevard Jourdan, 75014 Paris. Le rendez-vous du public aura lieu à l'entrée principale de la Cité internationale, sous les arcades.

Le 25 novembre 2017 à 18h- "Cidade Cega" en face du centre Georges POMPIDOU à Place Georges-Pompidou, 75004 Paris. La rencontre du public se fera dans la Rue Rambuteau, à côté du musée POMPIDOU, devant le cinéma MK2 Beaubourg.

***** Les personnes souhaitant participer à la mise en scène en tant qu'acteurs doivent arriver 20 minutes avant l'heure prévue. Pour les informations et les inscriptions : cega.cidade@gmail.com**

Ce projet a le partenariat financier du Gouvernement de l'État de Bahia à travers le Fond de la Culture, le Secrétaire du Trésor et le Secrétaire de la Culture de Bahia

Les intervenants
 Carlos ALBERTO FERREIRA- Metteur en scène
 La compagnie NOZ CEGO- Cláudio MARQUES, Cristina GONCALVES, Gilson COELHO
 Milena FLICK- Actrice et performeuse
 Leonardo TELES- Scénographe, Acteur et Graphiste
 Ingrid LAGO- Photographe
 Davi ARTEAC- Réalisateur du Documentaire
 Karine WEIDDER- Actrice et voix off
 Dada LIMAII- Assistant de production
 REBOBINA PRODUCOES, Milena FLICK et l'association SOL DO SUL- Producteurs

Producteurs :







Imagem 29 – Programa de Divulgação da Programação Cidade Cega, Paris 2017. No programa consta o resumo da encenação, as datas e locais de cada apresentação e a equipe técnica.

A encenação somático-performativa buscou um diálogo entre a figura performativa de Milena Flick – a Cidade, os atores/performers Cláudio, Cristina e Gilson com a cidade de Paris, intensificando a intervenção urbana pela capital francesa, de modo que o transeunte pudesse observar e sentir os impactos da ação dos performers durante a encenação. A proposição era enfatizar a importância do corpo; este corpo que é transeunte, urbano, cidade, monumento, natureza; um corpo que transparece em tudo que acontece, em suas camadas e esferas, a partir dos gestos, das emoções, das erupções que surgem do próprio corpo.

Um corpo só é fazendo e se fazendo – sempre fora de tudo que poderia contê-lo. Veja o corpo da criança, do adulto ou do velho; aquele do broto e da árvore; aquele do regato e do rio; aquele da nuvem nesse instante e naquele outro. O corpo, a corporeidade do corpo – quer dizer, a sua extensão, a sua expansão, a sua expressão – comporta a verdade de que anda se reúne numa intimidade cúmplice de si mas de que tudo se lança para mais longe, mais para o dentro porque mais fora do que qualquer recolhimento (NANCY, 2015, p. 8-9).

A proposta era compreender a comunicação que se estabelecia entre o Corpo e a Cidade, por isso, o princípio *CorpoCidade*, inspirado na poesia de Sonia Rangel, traduz

esse diálogo, gerado em Paris, onde a *CorpoCidade*: Milena Flick, bem como os demais atores/performers se estabelecem, a partir dos elementos que compõem a cidade, percebendo a performatividade e a presença do corpo interventor, nos espaços visitados, onde as características da vida social se estabelecia entre os performers e as camadas da cidade. O engajamento total dos artistas, nas palavras de Josette Féral (2015, p. 128), investe na presença cênica, oriunda da relação com a proposta, na qual a mesma está inserida, colocando-se em risco o próprio corpo em prol da intervenção.

Como apresentado no *Encontro*, Cidade possui uma caracterização alegórica que atrai tanto os olhares, como os demais sentidos, devido à construção do próprio figurino, pois os adereços, que acompanham a vestimenta, suscitam no transeunte uma curiosidade sobre o barulho, os cheiros, a composição que se soma ao corpo da performer. Dessa forma, durante o momento da encenação somático-performativa, percebia-se o quanto a figura performativa da Cidade afetava o espaço, apenas por estar presente diante dos monumentos dos espaços encenados. Para Henri Lefebvre (1999, p. 32), o monumento repreende, pois ele “é a sede de uma instituição (a Igreja, o Estado, a Universidade). Se ele organiza em torno de si um espaço, é para colonizá-lo e oprimi-lo. Os grandes monumentos foram erguidos à glória dos conquistadores, dos poderosos”. Paris é uma dessas cidades, onde o monumento possui esse empoderamento contemplativo, cujo público ocupa esses espaços, tanto por um viés histórico, mas, sobretudo, turístico.

Contrapondo esse lugar monumental, a encenação somático-performativa possuía um intuito de percepção, fazendo com que a atenção do espectador percebesse as outras ações, que estavam acontecendo, também, naquele momento, naquele espaço, gerando uma possibilidade de criar outras relações para além do monumento, sobretudo, quando os olhos estão vendados, podendo assim, perceber o monumento por uma outra perspectiva, como, por exemplo, o Museu *Centre Georges Pompidou*. Ou seja, uma chance de os sujeitos se sentirem parte daquele momento, percebendo os sons, os odores, que correspondem ao espaço e ao monumento. Mas também compreender o estado político e de provocação sensorial que faz em parte da cidade e do sujeito que a consomem, por isso, o sujeito, que também está ali, possui uma importância, pois seu comportamento hesita constantemente entre o entusiasmo, a excitação, a descoberta, a decepção, fazendo parte de uma vivência, que é física e mental, sobretudo, corporal, em que os mais diversos sentimentos se somam naquele lugar de tempo e espaço. Portanto, o monumento é um disparador para outras experiências, mas, para isso, o sujeito precisa se abrir para as infinitas possibilidades presentes no espaço. Na intervenção, os

atores/performers são chamados a fazer e a assumir os riscos, provenientes desses espaços, apresentando a performatividade gerada, através da presença dos artistas. O espectador se torna um participante da ação, pois o contraponto se instaura, a partir do corpo dos artistas, nos espaços, criando uma dissolução dos signos presentes na própria urbe.

Dessa forma, a encenação somático-performativa *Cidade Cega*, embora se dedique especialmente às questões em torno da acessibilidade urbana para cegos e pessoas com baixa visão, aborda um tema abrangente, que deve ser de importância para todas as pessoas, independente da cidade, seja em Salvador ou em Paris. Assim, ao longo da primeira temporada, realizada em Salvador, o envolvimento com a proposta e repercussão foi tamanho interesse, que houve um público estimado de três mil pessoas, contando com as pessoas que participaram de olhos vendados; aquelas que acompanharam o cortejo, que estavam, nos ônibus, carros, prédios; e as que participaram, observando o desenvolvimento da encenação. Em Paris, mesmo com a dificuldade na produção local, houve um trabalho de alcance, gerando visibilidade, não só para o projeto e artistas envolvidos, mas também para as questões pertinentes ao tema da *acessibilidade*, sendo que, um dos princípios da encenação corresponde a *Acessibilidade Universal e Inclusiva*, no espaço urbano e nos contextos socioculturais. Por isso, a presença desses corpos com deficiência no metrô, nas ruas, nos espaços turísticos, apresenta uma inquietação no transeunte e no inscrito/participante, pois o desejo de observa-los e cuidá-los, pois existe uma deficiência, ultrapassa a noção de confiança e autonomia dada a esses corpos. Dessa forma, como salientado anteriormente, faz parte da encenação inverter os papéis, apresentando ao espectador uma sensação de vulnerabilidade que se torna dependente de um sujeito cego.

O interesse em apresentar a encenação em Paris perpassou pela importância da cidade, no âmbito dos estudos sobre o urbanismo, pois ela se tornou referência, a partir da reforma urbana, idealizada por Haussmann, pois o projeto haussmanniano buscou “reconciliar a técnica e a beleza, mas também a organização urbana e a segurança, tendo a abertura dos bulevares e das avenidas a finalidade explícita de controlar as massas e assegurar o poder urbano” (MONGIN, 1999, p. 71). As múltiplas transformações em Paris “ilustram essa complexa interação entre os três aspectos e os três conceitos essenciais: função, forma, estrutura” (LEFEBVRE, 1999, p. 23). Sem dúvida, tais características fazem da presente cidade uma das mais visitadas no mundo, o que certamente contribui para ampliar as discussões sobre o tema da acessibilidade e do

direito à cidade. Paris é uma cidade politicamente organizada, há uma normatividade presente, perante às leis urbanas; não se abrem muitos precedentes para os caos. Assim, os eventos culturais nas ruas possuem uma certa dificuldade de execução, pois um determinado evento, que reúne um quantitativo considerável de pessoas, de acordo com os órgãos públicos, pode acarretar perigo, uma vez que a cidade ainda se encontra em estado de alerta com relação ao terrorismo.

Portanto, Cidade Cega, em Paris, adentra em questões que friccionam a acessibilidade, mas também o direito do cidadão de se sentir pertencente às ruas. Entretanto, devido aos acontecimentos atuais, referentes aos ataques terroristas, para se fazer um evento artístico na rua, uma série de documentações são necessárias para a realização da encenação, mas, como o período para se fazer todos os trâmites, dentro dos padrões exigidos pelo setor cultural de Paris, seria impossível, pois todas as esferas burocráticas dos setores artísticos trabalham com no mínimo seis meses de antecedência da data do evento; no caso da Cidade Cega, tínhamos apenas um mês entre a aprovação final à vinda da equipe para Paris.

Cidade Cega assume deliberadamente as características das intervenções urbanas, realizando, por exemplo, a encenação e a intervenção sem uma autorização. Assim, durante os dias de apresentações, apenas, na Embaixada do Brasil e na *Cité Uniersitaire*, a equipe possuía as devidas autorizações; no entanto, nos outros espaços escolhidos, as ações foram desenvolvidas juntamente com toda a equipe, mas sem um documento que autorizasse o uso de espaço público. Dessa forma, procurou-se trazer elementos e modos diferenciados de leitura sobre a cidade, de modo que as diferentes características desses espaços públicos pudessem compor, ao longo do trajeto das intervenções dos atores/performers. Durante a estada em Paris, os atores/performers conheceram os espaços, antes das apresentações, caminharam, tiveram uma noção do relevo e das condições destinada a cada um; no entanto, o tempo de investigá-los não foi suficiente, pois eram três lugares distintos, cada um com uma geografia diferenciada. Nas apresentações, mesmo conhecendo um pouco do lugar, o percurso aconteceu, de uma forma mais natural e solta, não teve um conhecimento e uma marcação precisa, como ocorreu, em Salvador, por exemplo. Mesmo com um espaço de tempo tão curto, buscou-se trazer para a encenação vários aspectos da vida social dos espaços mencionados, as características, os contextos e a realidade de composição, a partir daquilo que o espaço proporcionava, como uma intervenção. Nas palavras de Antonio Araújo, há uma especificidade do espaço, tornando-se um ponto de contato com a encenação, “na medida

em que ‘toda performance só é feita (e só pode ser feita) em e para um dado espaço ao qual ela está indissolúvelmente ligada’” (Féral *apud* ARAÚJO, 2009, p. 254).

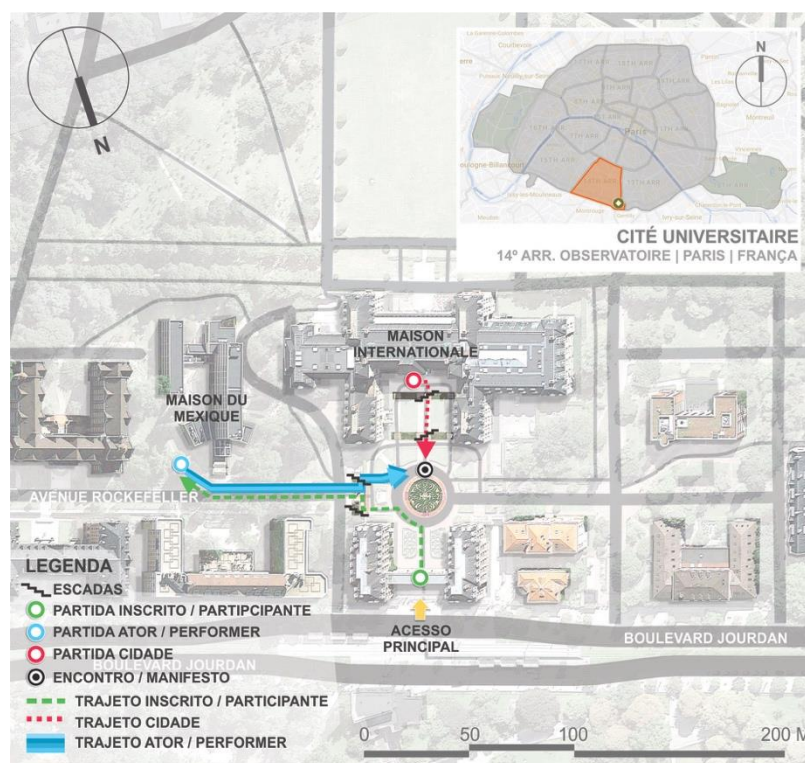


Imagem 30: Mapa da *Cité Universitaire*, Paris - França. Criação: Danilo Adriano Carvalho.

Por exemplo, na *Cité Universitaire*, a encenação começava de forma simultânea, o Prólogo com os atores/performers, juntamente com os participantes, saíam de uma árvore ao lado da *Maison du Mexique*; enquanto Cidade saía da *Maison Internationale* e descia lentamente as escadas que havia na frente. O *Encontro* se dava no centro de *l'Avenue Rockefeller*. Os monumentos, as casas, os jardins, a natureza, as escadas, todos os elementos que se encontravam, ao longo do percurso, foram de alguma maneira colocados no trajeto, fazendo com que o participante se apropriasse dessa sensação sensorial presente naquele lugar. Como na *Cité*, houve duas apresentações, com duas investigações: antes das apresentações, os atores acabaram tendo uma noção, mas, durante a encenação, nada saiu como o programado, pois o tempo do deslocamento, a relação do espaço com os atores/performers que acreditavam que estavam, em um determinado local, mas estavam em outro. Enfim, uma série de situações do aqui e do agora que se somaram, durante a intervenção, gerando uma sensação de acaso e de improviso.

A *Cité Universitaire* apesar de não ser um lugar central da região de Paris, houve uma participação significativa dos inscritos/participantes, com depoimentos emotivos e saudosistas, sendo que, para a maioria das pessoas que participaram, a encenação havia tocado de forma física e emocional. Muitas pessoas chegaram para conversar e relatar suas impressões sobre a importância de pensar trabalhos com esse foco da acessibilidade, mas de uma maneira artística.

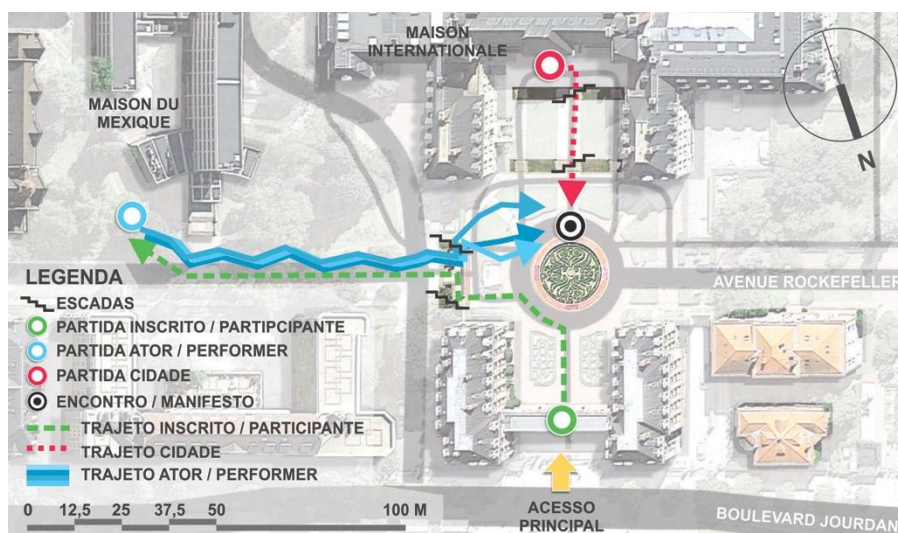


Imagem 31 : Mapa da *Cité Universitaire*, Paris - França. Criação: Danilo Adriano Carvalho.

Cidade Cega se compreende pelas diferentes linguagens, que concernem ao processo estético desse fazer, mas sempre enfatizando o caráter político, o estado do acontecimento e os motivos de querer vivenciar a cidade por uma outra via, para além do visual, fazendo com que o espectador perceba as fissuras, presentes no tecido urbano, como as questões da segurança pública, da alteridade, da confiança, dentre outras características que se somaram ao CorpoCidade. O estado de cegueira, em Cidade Cega, é compreendido, a partir da interação do inscrito/participante com a cidade, onde outras cegueiras são reveladas e que diferem do contexto de Salvador. Assim, o acontecimento se aflora, a partir da relação de confiança entre o sujeito transeunte com o ator/performer cego.

As intervenções em Paris se deram de uma maneira performativa. Como não haviam documentos da Prefeitura, que autorizasse a realização da encenação, em alguns espaços desejados, de modo que autorizassem a interrupção do trânsito para o acontecimento das cenas na rua; mesmo sem os documentos, as intervenções aconteceram, não ocorrendo nenhum problema que gerasse transtorno ou apreensão dos

artistas, por parte dos policiais, mas algumas modificações na encenação foram alteradas em função da segurança dos participantes. A cena, no meio da rua, com a Cidade e os atores/performers, onde o trânsito ficava impedido e a música *Rua de Passagem*, que era tocada pelo Coral, em Paris, essa cena foi suprimida devido às condições e aos riscos. Por isso, os espaços escolhidos foram em lugares, onde não haveria problemas com os automóveis, embora fosse possível ouvi-los.

Cidade Cega estabelece uma inserção estética e de provocação às arquiteturas da cidade, fazendo com que o participante experimente algumas condições de falta de acessibilidade à pessoa com deficiência, pois, percebe-se que, em alguns pontos das cidades, sem dúvida, os mais turísticos, existem recursos acessíveis para as pessoas com deficiência; entretanto, nos espaços onde foram realizadas as intervenções, não possuíam acessibilidade. A cidade da luz se vê cega em várias situações.

O contexto urbano da cidade cria uma dimensão poética, nos espaços urbanos, de forma a potencializar o discurso da acessibilidade e da relação do sujeito com a cidade. A encenação de forma geral estabelece um diálogo com o conceito de cidade pela perspectiva do Flâneur Cego, reafirmando a relação entre os atores/performers cegos e os transeuntes participantes.



Imagem 32: Apresentação da Cidade Cega, no dia 25 de novembro de 2017, em frente ao Museu *Centre George Pompidou*. Foto: Ili Del Sur.

#pracegover: Atriz/performer Cristina Gonçalves está entre os inscritos/participantes com os braços abertos, fazendo com que todos se toquem e se sintam. Enquanto o ator/performer Gilson Coelho está ao lado, próximo aos participantes. Ao fundo a imagem do museu.

Cidade Cega é uma intervenção urbana que adquire, ao longo da ação, uma nova significação de interação com a cidade, fazendo com que o performer, o participante e a cidade criem microações políticas, que afetam a rotina do transeunte e da urbe, fazendo com que a experiência ultrapasse a lógica do cotidiano, de modo que as transformações do espaço possibilitem uma mudança na atitude dos transeuntes com relação a praticar uma cidade mais sensível.

Por isso, em Paris, a via de relação do transeunte e do inscrito/participante com os atores/performers foi mediada por tradutores, que auxiliavam os atores, durante a parte textual, traduzindo do português para o francês, e quando necessário, do francês para o português; de modo que o participante pudesse compreender os comandos dados pelos atores/performers, sobretudo, compreender o próprio roteiro/dramatúrgico. Dois momentos foram importantes para o auxílio desses agentes; o primeiro, durante o *Prólogo*, quando as informações eram repassadas aos inscritos/participantes. Assim, cada ator/performer teve um tradutor que o ajudava na tradução ao longo do percurso. No entanto, houve situações em que esses agentes, além de traduzir, acabavam interferindo na experiência pessoal do participante, principalmente, quando o percebiam com alguma dificuldade. Infelizmente, tais ações não eram interessantes, pois a experiência do participante era afetada devido à intervenção de uma outra pessoa. Antes da encenação, todos esses informes foram repassados aos tradutores, mas, na hora, a pessoa, no intuito de ajudar, acabava interferindo na vivência.

Outro importante momento da tradução foi durante o *Manifesto*. O texto proferido por Milena Flick em português ganhou uma versão em francês, por meio da voz da atriz Karine Weider. O *Manifesto*, proferido nas duas versões, foram em tempos diferentes, pois, enquanto Cidade o dizia próximo ao espectador, tocando-os e sentindo os; através de uma caixa de som, o texto em francês era colocado próximo aos participantes.



Imagem 33: Espectador assistindo à encenação somático-performativa Cidade Cega, em frente ao Museu Centre George Pompidou, no dia 25 de novembro de 2017. Foto: Ili Del Sur.

A experiência urbana de Cidade Cega se apresenta pelo viés dos sentidos, a tal ponto que o diálogo com esses espaços turísticos, universitário, político se estabelecem a partir de uma discussão sobre o público e o privado. Enquanto experiência urbana, há uma dimensão pública, não porque os lugares são definidos como público, mas a condição criada faz com que a prática de diálogo com o espaço tenha uma característica pública. No entanto, durante as intervenções, muitas foram as abordagens, tanto de turistas, buscando indagar o significado das ações da encenação; e ao mesmo tempo, a indagação dos agentes policiais sobre o que se passava, no *Centre Georges Pompidou*, demandando informações e o motivo do que estávamos fazendo. Talvez, como salienta Lefebvre, a infelicidade da arquitetura foi enfatizar a importância dos monumentos, a tal ponto que o "habitar" foi concebido à imagem dos monumentos, fazendo com que o espaço público, mediante a essa condição, se torne restrito ao Estado. Portanto, a proposta performativa de Cidade Cega constitui um grande ato, que permite articular a prática cênica com essas estruturas, que correspondem a uma história, podendo ter o *corpo* dos performers com deficiência visual como estímulo provocativo para essas ações, que dialogam com o *corpo* da cidade.

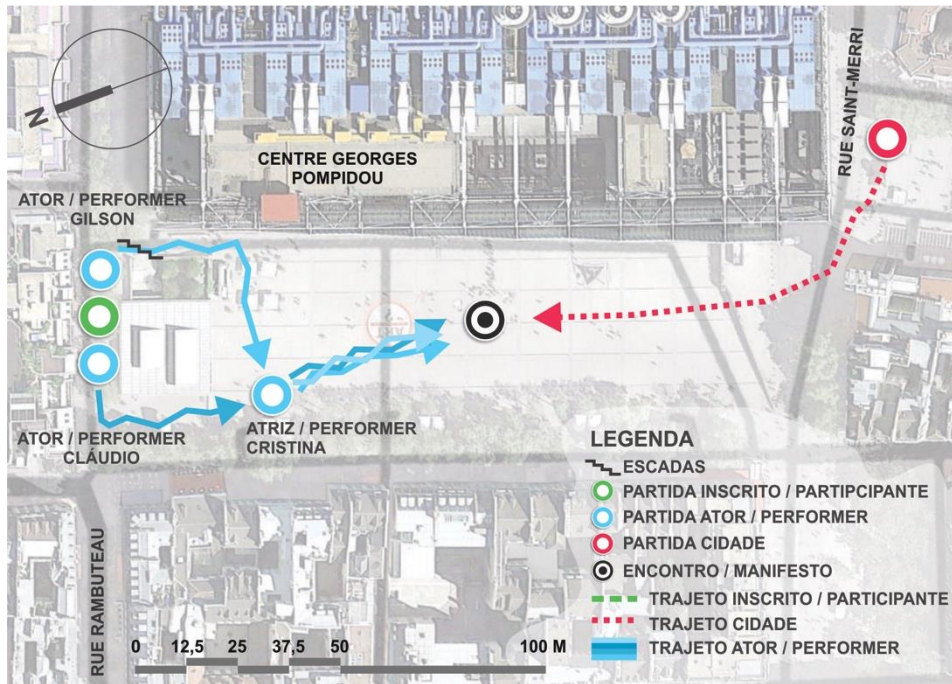


Imagem 34: Mapa do *Centre Georges Pompidou*, Paris - França. Criação: Danilo Adriano Carvalho.

O lugar do espaço público e do espaço privado se determina, em diferentes instâncias, pois, na grande parte dos lugares onde se realizaram as apresentações, os policiais, que estavam presentes, se aproximavam, indagando o que se passava e o que significava aquela ação. Mas, durante essas situações, os agentes não apenas escutavam, mas interagiam com a proposta, a mencionar o policial em frente à *Embaixada do Brasil*, no primeiro dia de apresentação, antes da exibição do *Documentário Excursão por uma Cidade Cega*, ao sair do espaço privado da Embaixada e caminhar até a calçada, os policiais da Embaixada do lado indagaram o que estava acontecendo, no intuito de compreender a proposta; os policiais, no *Centre Georges Pompidou*, que além de perguntarem assistiram a intervenção. Toda a explicação sobre a intervenção era dada aos agentes, correspondendo a encenação *Cidade Cega*, assim, panfletos e cartazes eram apresentados, a fim de se certificarem sobre o que se tratava. Ao pensar sobre o público e o privado e a relação com esses agentes que “protegem” a cidade, para Mongin,

[...] a cidade é uma entidade discreta, limitada e aberta sobre um ambiente. [...] A cidade não se abre para o infinito, ela não desemboca numa linha de horizonte, numa paisagem desdobrando-se ao infinito, ela é um espaço finito que torna possível uma experiência infinita, a começar por aquela da caminhada que gera a imaginação e a invenção (MONGIN, 2009, p. 49).

A cidade é um espaço aberto, capaz para muitas ações; no entanto, há as interferências, que modificam essa lógica urbanística. Portanto, a cidade é esse lugar, que urgentemente necessita de ações, que contrariam o pensamento arbitrário de uma ditadura, que privatiza a arte do fazer. As intervenções trouxeram uma série de possibilidades que trazia o diálogo direto com o espaço público. O transeunte e o turista, através de suas curiosidades, se aproximavam e interagiam com a intervenção. O lugar de mostrar uma Cidade Cega esteve, a todo instante, no título do nosso trabalho; a Cidade caminhava, observava aquilo que diariamente fazem com o CorpoCidade; buscou-se enfatizar que o espaço, por onde passamos, é uma extensão do próprio corpo, pois as coisas estão postas ao nosso redor, como a arquitetura, por exemplo, faz parte da ordem corporal, do percurso, mas não a vemos, não a percebemos, não a sentimos. Ao ser penetrado, compreende os segredos e as infinitas possibilidades presentes nesse corpo.

Portanto, a cidade é política, o seu corpo possui um revestimento político e de persistência, há uma força. Mesmo, quando ameaçada pelo mercado, pela mercadoria, pelos comerciantes, enfim, pelo capitalismo, existe uma persistência de se manter. O espaço urbano deve ser o lugar do encontro das coisas e das pessoas, sobretudo, da troca. Onde as pessoas possam sentir a liberdade de sair, de conhecer, de vivenciar a cidade, mas se sentir também cidade. Cidade Cega, em Paris, foi isto, uma experiência que buscou alteridade, encontro e relação com o outro, na expectativa de superar as dificuldades, os limites e adentrar, por meio da arte, em espaços que visem uma desconstrução do corpo como um lugar de inscrição social. Além de compreender as esferas da vida social e os reflexos que estão latentes, desde o turista consumidor, as pessoas em situação de rua e os imigrantes, nas calçadas, com crianças e idosos, que estão diariamente presentes e próximos a esses monumentos, com seus braços estendidos pedindo ajuda para comer; no entanto, há uma invisibilidade, que permeia e está presente nos mais diversos espaços. Ou seja, a cegueira se propaga pelo mundo.

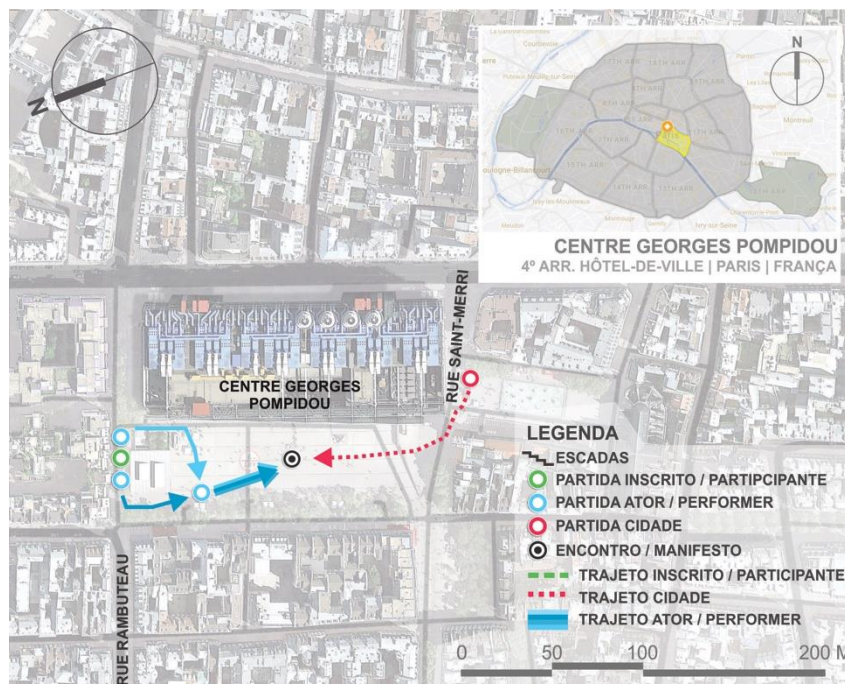


Imagem 35: Mapa do *Centre Georges Pompidou*, Paris - França. Criação: Danilo Adriano Carvalho.

Diante dessa cegueira, vários são os fatores que diferenciam a experiência da encenação em Paris com a de Salvador, pois as questões culturais, geográficas e sociais possuem um peso importante. No que se refere à situação climática, a cidade, no período das apresentações, estava muito fria, sensação esta que causava um verdadeiro incômodo nos atores, que vieram da Bahia, pois a sensação térmica chegava a menos dois graus (-2°), gerando um desconforto, até mesmo um pânico nos atores. No último dia de apresentação, no *Centre George Pompidou*, a atriz Cristina Gonçalves, em função do frio, precisou de cuidados emergenciais, pois algumas partes do seu corpo ficaram congelados. Mesmo com todo o auxílio de aquecimento, ao realizar o trabalho, na rua, essas interferências do próprio espaço passam a fazer parte da encenação. Outro fator que dificultou o acesso à cidade foi a questão da língua. Infelizmente, os atores não sabem falar francês, fato que os impedia de possuir a mesma independência que eles tem em Salvador. No entanto, a equipe de videntes, que vieram do Brasil, quando queriam fazer alguma coisa, saíam e se localizavam, por meio dos informativos visuais, presentes na cidade; entretanto os atores com deficiência visual, para realizarem alguma atividade, precisavam estar acompanhados por alguém da equipe. Para Cristina, Cláudio e Gilson, a experiência de viajar e precisar depender de outras pessoas os faziam-nos recordar o período de quando se tornaram cegos, pois, para tudo que iam fazer ou gostariam de fazer, precisavam de uma pessoa vidente para auxiliá-los. Situação que certamente foi

rememorada em função das condições da língua, mas também, da acessibilidade.

Pensar em acessibilidade necessita de reflexão com o próprio coletivo, pois, em algumas situações, entre os próprios artistas, algumas atitudes podem gerar uma conotação de exclusão. Dessa forma, a organização das atividades, o planejamento da produção, precisa ser discutido com o coletivo, buscando delegar funções a todos os envolvidos, de modo que algumas ações, quando não explicadas, podem corroborar com uma falta de comunicabilidade entre os participantes e surtir um efeito não inclusivo. Enfim, foram uma série de experiências que se somaram, ao longo dessa viagem, que se tornou transformadora e impactante, tanto para a equipe, quanto para aqueles que participaram da encenação. Talvez, a maior impressão sobre essa experiência diz respeito à convivência diária com todos os envolvidos, na equipe, principalmente, as pessoas com deficiência, pois, a cada dia, foi possível aprender como acessibilizar uma casa, informando todos os detalhes que se faziam importantes para cozinhar, limpar, lavar, tarefas referentes ao dia a dia, que são comuns a todas as pessoas; descrever os pontos turísticos, os detalhes das lojas, do lugar dos ensaios, dentre outras ações que foram oriundas da convivência. A experiência em Paris se diferencia da experiência soteropolitana por ser uma experiência de viajar juntos, de conviver, e de se entrosar, podendo conhecer, não apenas os limites desses corpos, mas as potencialidades dos mesmos.

Por fim, o intuito da Cidade Cega está em somar com esses corpos, que estão diariamente, em transformação, pelas ruas; que são vistos apenas por uma ótica tecnicista e produtivista, por uma ideologia do progresso, que vem acarretando em genocídios, catástrofes ecológicas e massacres sociais. O corpo é afetado. Por isso, a proposta da encenação objetiva a expressão imediata pelas emoções, pelos sentimentos e afetos, pelas vias do sensível, como tão bem salienta Michel Maffesoli (2005, p. 53), ao nos alertar que estamos vivendo em tempos que devem pertencer à razão sensível, às emoções e aos afetos, pois é, através da “sensibilidade que pode permitir compreender o que vem a ser uma racionalidade aberta”, isto é, uma experiência que exprime a sinergia da razão e do sensível. A encenação se conecta com o corpo do participante e da cidade, por uma via somática, na qual a experiência interna permite compreender o complexo das situações humanas e suas significações, fazendo com que, através de uma ação artística, possa reencontrar o sensível no espaço público.

Cidade Cega e os inscritos/participantes

A encenação Cidade Cega, como salientado, relaciona-se com o cotidiano da cidade, de modo que a proposição artística se estabelece, a partir de uma cidade em movimento e em desenvolvimento, num espaço adverso e cheio de interferências, cuja concepção estética das cenas se funde, por meio de uma proposição política e cultural, colocando em questão o espaço e suas inter-relações sociais. Os atores/performers desenvolvem uma comunicação direta com o espaço da cidade, seus contextos, mas, sobretudo, com o transeunte/participante.

[a encenação] só aconteceria com o público. Sem os inscritos/participantes, não tinha Cidade Cega. Então, a chegada desses inscritos participantes, cujo título a gente pode chamar de público, que são as pessoas que se inscreveram tanto pela internet, quanto pelas inscrições presenciais, eles tinham uma ação muito importante. Porque eram eles que iriam experimentar a cidade, com o tato, com o olfato, com a audição e de certa maneira com o paladar (entrevista, Carlos Alberto Ferreira, 2015).

O processo da Cidade Cega, desde o período inicial de sua concepção, compreende a importância da função dos inscritos/participantes, sua contribuição com a encenação, que permitiu a interação do corpo do participante com a obra performativa, uma vez que esses sujeitos consomem diariamente da urbe. Sem a participação dessas pessoas, não seria possível o acontecimento performativo, pois os atores/performers criaram uma proposta de interação com o outro, na expectativa de apresentar uma experiência contrária daquela vivenciada por eles diariamente.

Como muitas coisas se passam, a expectativa era fazer o inscrito/participante sentir na pele a noção de cidade, ou seja, se compreender como membro dessa cidade. Se sentir tocado no/pelo corpo, através da reunião de todos os sentidos. Assim, no que se refere às relações entre os atores/performers e os inscritos/participantes havia um cuidado, pois o sujeito aceitava participar da encenação, assinando um termo de responsabilidade, bem como se submetendo a usar as vendas. Por essa perspectiva, havia o espectador ciente de um possível acontecimento, pois o inscrito/participante é “levado a ter a consciência de sua participação em uma obra artística, extrapolando o caráter de observador para se configurar como coparticipante” (GASPERI, 2016, p. 83); mas, ao mesmo tempo, havia aqueles transeuntes, que passavam por aquele lugar da intervenção, e eram surpreendidos pela ação, pela performatividade instaurada, no espaço público, onde, de início, alguns compreendiam apenas fragmentos das ações realizadas pelos

atores/performers, já que a encenação acontecia, em simultâneo, permitindo o transeunte eleger com o que gostaria de interagir, a partir da sua relação espacial; além da interação com as linguagens artísticas, que interligavam com a vida cotidiana, gerando uma interatividade com todos os elementos envolvidos da urbe, mas, sobretudo, com o transeunte.

O inscrito/participante é um agente ativo na proposta, pois sua forma de interação se relaciona com o trabalho do ator/performer, correspondendo tanto as propostas dadas pelos artistas, quanto por compreender que a encenação apresenta uma realidade do corpo da cidade. O espectador, que participa da encenação, possuía uma funcionalidade e um motivo, é uma composição que se origina com a presença do outro na encenação. Cidade Cega implica na necessidade da participação desses sujeitos, dependendo deles para o acontecimento, como mencionado, sendo o espectador uma peça chave, pois todas as provocações, oriundas dessa proposta, culminam nos participantes, de modo que o mesmo possa perceber os impactos que estão presentes na cidade.

Desse modo, pode-se dizer que Cidade Cega se configura, por meio de uma proposta somático-performativa, entre o ator/performer e o inscrito/participante, tendo a cidade como cenário para a experimentação de uma proposta pessoal e coletiva, de modo que o sujeito compreenda a noção do direito à cidade e do flâneur, através da obra performativa. Assim, o intuito de proporcionar ao participante uma autonomia, dando a ele novos rumos de percepção, apesar de suas ações serem indagadas, provocadas, questionadas, o sujeito possui autonomia de, a qualquer instante, erguer o braço e sair da vivência. Há uma autonomia e uma liberdade, que difere dos modelos tradicionais de representação.

Colocar o público como participante contribui para o desenvolvimento da encenação, ampliando o nível de discussão sobre o tema, pois é afetando-o, que possíveis mudanças podem acontecer no tocante à cidade. Cada sujeito envolvido vivencia uma Cidade Cega, ao mesmo tempo, que é uma ação coletiva; a experiência é pessoal. As reverberações impactam as sensações e as emoções de cada envolvido. No final de cada apresentação, percebia-se o estado emocional em que os inscritos/participantes se encontravam, pois, criavam uma ligação de confiança e de dependência com o ator/performer que os guiava, estabelecendo um vínculo afetivo. Ser guiado por um ator cego, em plena cidade de Salvador, onde os índices de violência e de acidentes são elevados, faz o inscrito/participante se sentir acuado no próprio processo; mas a relação estabelecida entre os envolvidos faz com que sintam confiança e, principalmente,

acreditem na importância de reivindicar os direitos igualitários a todos os cidadãos. Nas palavras do ator/performer Cláudio Marques, a emoção aflorava, pois, o próprio participante o fazia se sentir herói, pois, ao final da encenação, o procuravam, agradeciam pelo momento vivido. “Eu me senti assim como se tivesse salvado essas pessoas” (entrevista, Edson Cláudio, 2015).

Na poesia *Os Cegos*, de Sonia Rangel (2009, p. 59), alguns versos concatenam com a proposta da experiência com os inscritos/participantes: “Olhos para ouvir que ouçam /Mãos para ver que vejam /Ouvidos para tocar que apalpem”. Ou seja, a encenação enfatiza as pessoas compreenderem os sentidos, para além do óbvio, acessando a fenomenologia da percepção existente no próprio corpo, de modo que, através dos olhos, se possa ouvir; das mãos enxergar; e dos ouvidos, tocar; pois, instintivamente, o corpo é háptico por natureza, esses acontecimentos ocorrem na prática, quando os mesmos são estimulados.

Portanto, Cidade Cega estimula os sentidos pela prática do sensível, cuja ação do inscrito/participante é adentrar na cidade por meio da experiência somática; é se perceber como membro da urbe, um órgão que faz parte do funcionamento desse corpo. O encontro do inscrito/participante com o ator/performer cego faz com que o participante compreenda minimamente a realidade desses sujeitos, ao se depararem com uma cidade não acessível. Alguns depoimentos recolhidos, após a encenação, resumem um pouco desse momento vivido. Para Kátia Letícia, a experiência com a encenação possibilitou olhar o outro de uma maneira diferente. “A gente para pra se colocar no lugar do outro, a gente vê o quanto nós somos cegos, o quanto nós estamos cegos. Ao mesmo tempo que a gente se acostuma tanto com a cegueira que, quando a gente abre o olho, dói. Isso é difícil...”; já para a Flávia Gaudêncio, a sensação difere do cotidiano, pois é uma experiência da qual não se vive cotidianamente,

[...] a gente sempre utiliza esse recurso que é do olhar, o olho, a visão, é um dos sentidos mais utilizados até mesmo para todas as questões. Então, quando você perde esse sentido, que é um sentido super importante, isso te dá totalmente uma insegurança, um desequilíbrio de vida mesmo, de estar no mundo. Então, passar por isso, perceber como é isso, no dia-a-dia de muitas pessoas, das pessoas que estão fazendo esse projeto, participando desta [encenação], isso é muito rico pra gente, até mesmo pra que a gente perceba e dê importância a essas pessoas, através do respeito, da ajuda, da consideração (depoimento, Flávia Gaudêncio, 2015).

O que se percebe com a fala dos participantes corresponde a uma sensação positiva de terem vivenciado a Cidade Cega, algo que transita pela emoção de acessar o sensível e, sobretudo, compreender o quanto a cidade é diferente para cada pessoa, ou seja, uma experiência de ir para além do próprio ser, possibilitando um encontro com o outro. O depoimento de Flávia simboliza o quanto a visão é um dos sentidos mais utilizados para quase todas as coisas, o que faz a cidade ser esse lugar da visualidade e de difícil acesso para a pessoa com deficiência visual, por exemplo. Por isso, perceber, por meio da encenação, as possibilidades de chegar ao transeunte, pela via do sensível, cumpre com o objetivo dessa encenação, que é uma intervenção urbana. Nas palavras de Gabriel, outro inscrito/participante, diz que; “em vários momentos eu fiquei assustado, quando passavam carros perto... É uma experiência única. E no final, você vê as pessoas que te ajudaram, sabe, e que elas passam por isso o tempo todo, você percebe o quanto elas são fortes”. O sinônimo da força, sem dúvida, está no desafio de caminhar diariamente por uma cidade, onde o calçamento, as condições físicas não contribuem com o transeunte, mas eles estão diariamente ocupando, se fazendo presentes, mesmo em meio a tantas dificuldades. Como salientado por Kátia Letícia, é uma sensação difícil, principalmente, quando se tiram as vendas, pois o contexto da vida real retoma para o vidente participante; mas para a pessoa com deficiência visual, que está conduzindo ou participando, infelizmente, ao término, retomam ao contexto real, para uma cidade desigual.

Para Edna Maria Leal da Silva, a encenação “é uma experiência que todos nós deveríamos realmente ter, ou seja, o ficar cego. O que o cego realmente passa, isso é uma parte, que a gente passou minimamente, você ter que confiar no outro. Tem que confiar!”. Essas palavras traduzem um pouco do objetivo deste trabalho, cuja necessidade de subverter a lógica dos sentidos e alçar uma transformação, como propõe Sonia Rangel, pois os ouvidos tocam sem precisar das mãos; como as mãos enxergam sem precisar ver. Por isso, a expansão dos sentidos no corpo contribui para inteireza do sujeito e sua relação com a cidade.

Portanto, o objetivo principal da Cidade Cega é a produção de experiência, buscando uma conexão do transeunte com a cidade, a fim de que o participante seja capaz de mobilizar sua própria capacidade de reação e vivência no processo. Isto é, a encenação abre a porta/possibilidade para o sujeito retomar a uma experiência com a cidade, vivenciando o sentido de alteridade, por uma via somática, sensorial e política, onde o transeunte é colocado a praticar uma experiência de transformação.

[considerações finais]

O Direito a uma Cidade Sensível

O ponto de partida para projetar cidades para pessoas inicia-se, através da mobilidade e dos sentidos urbanos, por isso perceber o direito à cidade é, sobretudo, criar maneiras cabíveis para que todos os sujeitos possam usufruir da cidade, independente da sua condição física.

Ao partir pelo viés do sensível, para Merleau-Ponty (1994), a experiência do sensível é fundamento de direito para uma realidade em construção. Através do sensível pode-se revelar a cegueira, que está presente na consciência e na vida de muitos transeuntes que consomem a cidade. Tal efeito ocorre, devido à separação entre o sensível e a consciência. Merleau-Ponty propõe uma mudança na forma de pensar, associando a consciência aos sentidos, e assim, convida o corpo a ser esse eixo como fundamento.

Para Merleau-Ponty (1994), o atributo central está no corpo, pois esse se torna o elo entre as condições transcendentais e as condições subjetivas, tornando-se uma experiência possível e sensível. O corpo está conectado às vias do sensível, seja, através dos órgãos e suas reverberações que se ligam e alinham com o mundo real, ou pelos âmbitos do sentimental. O sensível do corpo gera elos com outras formas de sensibilidades, principalmente, com a percepção. Nas palavras de Ponty,

Se adivinho aquilo que ela pode ser, é abandonado ali o corpo objeto, “parte extra partes”, e reportando-me ao corpo do qual tenho a experiência atual, por exemplo à maneira pela qual minha mão enreda o objeto que ela toca antecipando-se aos estímulos e desenhando ela mesma a forma que vou perceber. Só posso compreender a função do corpo vivo realizando-a eu mesmo e na medida que sou um corpo que se levanta em direção ao mundo (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 114).

Compreende-se que consciência e sensível não são separados do corpo, mas, percebe-se a necessidade de reafirmar essas informações junto à sociedade. O sensível se torna distante do cotidiano, a partir do momento em que a cegueira e a invisibilidade fazem parte do contexto de um grande coletivo. Observar o senhor cego, no Campo Grande, tentando atravessar a rua, torna-se de suma importância, pois fatos como esse estão diariamente no cotidiano da rua. O que constata uma sociedade que vem considerando o outro como invisível, mediante ao contexto social. Com esses dados, percebe-se que as pessoas assumem a cegueira e a invisibilidade do outro. Portanto, como perceber o outro? Como ver? Para Merleau-Ponty ver é adentrar no universo dos seres

que se aparecem, logo, nas palavras do autor, as coisas não se mostrariam se estivessem escondidas, por isso, “olhar um objeto é vir habitá-lo e dali apreender todas as coisas segundo a face que elas voltam para ele” (MERLEAU- PONTY, 1994, p. 105).

O Flâneur Cego, ao flunar por esses espaços, habita-o, identifica as faltas e as falhas, mas cria poesias a partir de seu contexto. O mundo, dentro de sua amplitude, revela problemas de uma sociedade que não o percebe e sequer percebe o outro que nele habita. O flâneur está nesta contramão da sociedade, enquanto todos marcham em uma direção, o flâneur está em um ritmo que destoa dos demais. Em suma, o problema não é a questão motora do sujeito, mas o da motricidade gerado, na cidade, fazendo com que o corpo da cidade se torne deficiente, em vez de eficiente aos demais cidadãos. Precisa-se, em tempos atuais, fazer com que os sujeitos que usufruem da urbe se percebam e se identifiquem, pois, é difícil entender o real problema, em função de uma falta de alteridade.

A sociedade não consegue perceber o outro! Durante um trajeto é compreensível que o sujeito, ao sair de casa, traga consigo seus inúmeros problemas, pensamentos e questões; o percurso é movido de coisas que surgem na cabeça, como o filho que está doente; a mãe que está internada; o compromisso logo mais; o casamento que está a chegar; os trabalhos da universidade; a briga com o namorado; pensamentos que ocupam a mente, fazendo com que o sujeito deixe de viver o aqui e o agora. Enquanto isso, a cidade continua a ser afetada. São dois corpos, o corpo da cidade e o corpo do sujeito. A cidade sofre mutilações em benefício de alguns; a meu ver, a deficiência está nas ruas, nos transportes, no contexto atual, pois a constroem deficiente. O Estado não considera esses outros sujeitos que ocupam as vias; não percebem a deficiência urbana, as pessoas com deficiência se tornam o problema, e não, a estrutura.

Com isso várias questões surgiram repetidamente nesta Tese: A cidade é um direito de todos? Todos têm essa liberdade de vivê-la? Se todos possuem o direito de viver, então os direitos são iguais para todos? Infelizmente a resposta é não. A situação atual torna-se uma idealização utópica, pois a palavra *Direito* é aplicada para alguns, mas não para a maioria, considerada como a classe mais desfavorecida da sociedade. Precisa-se mudar e provocar essas plataformas de construção de cidades sedimentas, no intuito de alterar as deficiências que estão presentes na urbe. Os exemplos são de inúmeras pessoas que estão diariamente nas cidades com suas bengalas, pois afirmam a importância de ocupar as estruturas da cidade.

O Flâneur Cego realiza imersões e pratica experiências com a cidade por perspectivas outras; seus corpos são cidade, como a cidade são seus corpos, por isso precisam criar uma intimidade sensorial e perceptiva. Na contemporaneidade, a cidade é compreendida como um produto, uma obra em eterna construção. Os sujeitos, em que nela habita, são meros elementos, os quais para Henri Lefebvre, “esta característica contrasta com a orientação irreversível na direção do dinheiro, na direção do comércio, na direção das trocas, na direção dos produtos” (2001, p. 12).

Percebe-se o quanto a cidade é diferente para cada sujeito, de modo que, para alguns, o processo e relação com a cidade é de uma forma tranquila, segura e privilegiada, pois a cor da pele (branco), o sexo (masculino) e o status econômico (classe média/alta) fazem com que o sujeito tenha uma relação mais agradável com a urbe. Enquanto, para outros, chegam a ser arbitrária e opressiva: o negro, a mulher, o gay, o idoso, a pessoa com deficiência, o pobre, enfim, as minorias, que, por mais que busquem seus *direitos* na teoria e nas leis, na prática o contexto e realidade são outros. O Estado possui um discurso positivo e inclusivo, mas na prática do dia a dia, sabe-se que os políticos, os policiais, os chefes de poderes e Estados realizam ações que contrapõem esses direitos apresentados nas leis para os cidadãos.

Portanto, o Flâneur Cego “representa” esse lugar político e sociológico de um sujeito que busca acessar a cidade pela sua condição física. Não precisa ser cego para entender que a rua e a cidade, em si, não são acessíveis e inclusivas para esse público. Apesar de a cidade nascer da natureza, o processo de urbanização é invadido por cimentos e prédios.

Atualmente, mesmo a cidade mais linda, turística e mundialmente visitada possui seus problemas de acessibilidade e atinge uma grande massa. As pessoas com deficiência carregam as marcas desses problemas em seus corpos, pois os sujeitos caem nos buracos, tropeçam em elementos largados na rua, podendo causar sérios problemas, como fraturas e lesões.

Acessibilizar uma cidade é proporcionar o direito a qualquer cidadão, por exemplo, o sinal sonoro, pois caso todas as sinaleiras obtivessem esse recurso, as pessoas com deficiência visual não necessitariam de aguardar um outro para ter uma autonomia. Há uma lacuna entre o que denominamos de cidade e cegueira, pois, na atualidade, torna-se urgente descobrir quem é o cego na sociedade. Então, no final desta Tese, pergunto: Cego é aquele que não enxerga ou o cego é aquele que possui visão, porém não compreende os problemas presentes no cotidiano? Por isso, a fim de repensar o

quanto/como a cidade é construída, torna-se necessário alterar a ideia de cidade como um produto para ser vista e utilizada, mas compreendê-la, senti-la, através de teorias e projetos artísticos, que subvertam essa lógica adestradora, para uma experiência mais sensível.

É notório que a cultura da visão é fortemente acirrada entre os meios de comunicação. A cidade se transforma em um produto de divulgação, em função dos elementos que são divulgados por empresas, grifes e marcas. Com isso, é vestida de placas e informes para a divulgação das empresas, fazendo com que o impacto visual sobre as pessoas seja para marcar a imagem daquele produto e, posteriormente, comprar e consumir. Em alguns casos, o discurso presente entre os transeuntes e pessoas em geral estão em torno dessa “consumação”. Assim, percebemos o quanto a cultura do olhar, dentro dessa perspectiva do consumo, também se torna representativa nos dias atuais.

Por essa via, vale ressaltar sobre o termo do olhar, tão caro as todas as pessoas, bem como presente no discurso de uma pessoa com deficiência visual. O *outdoor*, por exemplo, não faz parte do contexto da pessoa com deficiência visual, pois o mesmo não possui uma viabilização sonora, que possibilite o conhecimento sobre esses dados que estão visivelmente espalhados pela urbe. No entanto, as próprias pessoas que estão na rua informam sobre o produto, “Nossa! Você viu a propagando da marca X”; fazendo com que a partir dessas pistas, dadas pelo transeunte, a pessoa com deficiência começa a mapear essas informações presentes na cidade, através das falas de outros.

A cidade precisa ser um misto de escrita, de linguagem, de imagem, que fazem parte do sensível, pois a cegueira e a linguagem, a cegueira e a escrita, a cegueira e a performance geram sinapses entre o sujeito cego e a experiência de flunar pela cidade.

A linguagem condiciona uma série de procedimentos que compõem a existência de uma língua. A narrativa e a construção de sentidos são oriundas dessa perspectiva, contaminada pelo envolvimento cultural, pelo desejo, pelo afeto, mas também, pelo medo, pelo novo. O sujeito transeunte, ao caminhar pela cidade, ao se deparar com uma imagem, tem a ligeira impressão que está vendo tudo e o tempo todo em função da capacidade de ver, no entanto, o mesmo só obtém uma visão externa. No que tange à percepção visual, a visão não é apenas uma função do olho, mas de todo o corpo, que possui um importante eixo nessa relação entre o externo e o interno.

Na via dessa reflexão, Renaud Barbaras, filósofo francês, em seu texto *O invisível da visão*, ao parafrasear Descartes, diz que nós nos tornamos vítimas da linguagem, por exemplo, “debruçados na janela, dizemos que estamos vendo homens passeando na rua,

mas, na realidade, o que estamos vendo são chapéus e paletós” (2005, p. 70). Ou seja, apenas sabe-se que há homens na rua, pois o julgamento é criado a partir das roupas e adereços que executam uma funcionalidade de encobrir o homem, mas na realidade, não se vê o homem, e sim, o contexto geral do objeto. A linguagem faz com que os múltiplos signos, existentes nessa leitura do espaço, sejam compreendidos. A partir dessa ideia pré-estabelecida, chegamos a um significado, no caso, o homem. Essa estrutura da linguagem codifica em determinadas situações a compreensão dos signos e dos processos significativos, referentes à natureza e à cultura do sujeito, o que facilita de antemão o resultado desse objeto.

Dentro desse universo visual do qual a cidade se compreende, o olhar é um forte elemento que rege as nossas capacidades sensoriais, afirmando ver coisas, mesmo que ainda não sejam tão claras. A filósofa e educadora Marilena Chauí nos apresenta uma significativa definição sobre os aspectos relacionados à visão, pois “dos cinco sentidos, somente a audição (referida à linguagem) rivaliza com a visão no léxico do conhecimento. Os demais, ou estão ausentes ou operam como metáforas da visão” (1988, p. 37). Dessa forma, o ser humano se condiciona a viver uma realidade de vida pela perspectiva do olhar, a tal ponto de perceber que, em algumas situações, a visão se responsabiliza pelos demais sentidos. Para Chauí, as metáforas da visão enfatizam, sobretudo, o condicionamento dos outros sentidos perante a visão. A visão torna-se elemento representacional em praticamente tudo, a própria cidade é formatada por essa lógica.

Infelizmente, o exemplo do senhor cego, no Campo Grande, constata, de forma fria, não a presença da visão, mas a presença da invisibilidade do *sujeito*, isto quer dizer, o sujeito concreto e real se tornou um ser invisível, o cego é invisível para eles (o garoto e a senhora); eles são invisíveis para outros, isso quer dizer que as pessoas passam uma pelas outras, mas não se enxergam; diferentemente do cego, que certamente as sentem e as percebem, os transeuntes possivelmente não o percebem. O estado de uma pessoa com deficiência é de um corpo sensível que aciona os sentidos como a audição, a percepção tátil, o olfato para se fazer presente. Por isso, o “ver” não está condicionado apenas àquilo que se visualiza, mas as distintas formas de “visão”.

A visão tornou-se um aspecto relacionado à consciência do imediato, pois há uma cultura do ver instantâneo, onde se acredita que se vê tudo. A visão, nesse viés, é uma experiência paradoxal, um mistério. Merleau-Ponty (1992, p. 15) chega a falar de uma loucura: “há uma espécie de loucura da visão que faz com que, ao mesmo tempo, eu caminhe por ela em direção ao próprio, e, entretanto, com toda evidência, as partes desse

mundo não coexistem sem mim”⁴³. Essa dicotomia acerca da visão a torna sedimentada, de tal forma que o ver se associa ao imediatismo. A experiência da visão se dá pela sua própria negação, isto é, pela subjetividade, “a experiência da visão confunde-se com a presença das coisas vistas”. Nas palavras de Chauí, a parábola, “o pior cego é aquele que não quer ver, pois as coisas aí estão visíveis”, apresenta um deslocamento em torno do ver, pois o ver é um *olhar* apático, que visa tomar conhecimento de algo existente, mas sem necessariamente internalizar a sua existência.

Já o olhar torna-se uma contemplação, a ponto de ser invisível e profundo, que supera a janela do olho e transcende a alma. O olhar é do vidente e do cego. O olhar já está presente desde a mitologia, Tirésias, por exemplo, conhecido por ser um profeta cego de Tebas, considerado um dos mais notáveis adivinhos da mitologia grega, por revelar a Édipo o seu destino. O olhar é a presença. O olhar é o futuro, mesmo quando anunciado por aquele que não vê. Além disso, o olhar aciona uma relação com as questões sociais. Por esse viés, identifico o quão a presença do olhar repercute tanto no âmbito cotidiano, como na literatura, que em alguns aspectos, percebe-se um olhar perigoso:

[...] as filhas e a mulher de Ló, transformadas em estátuas de sal; Orfeu perdendo Eurídice; Narciso perdendo-se de si mesmo; Édipo cegando-se para ver o que, vidente, não podia enxergar; Perseu defendendo-se da Medusa forçando-a a olhar-se. Os índios, recusando espelhos, pois sabem que a imagem refletida é sua própria alma e que a perderão se nela depositarem o olhar (CHAUÍ, 1988, p. 33).

O olhar penetra a alma, isto é, o íntimo. O olhar constitui-se tanto da dor, atrelado a esse lugar profundo e escuro, ora encoberto ora descoberto. O visível envolve o invisível, pois a visão não está condicionada à ideia de conhecimento, mas na relação com a realidade, a visão é uma imagem, é um vazio, é uma transcendência.

A visão é o corpo. A visão se entrelaça com as experiências do corpo. A visão decorre dos movimentos corporais que se posiciona para ver. Mas como é ver? Quem são os sujeitos que acessam a visão? Para Merleau-Ponty afirma que “aquele que vê não se apropria daquilo que é visto; apenas se aproxima ou se abre para o mundo” (Merleau-Ponty *apud* Oliveira Caminha, 2014, p. 70).

Já Renaud Barbaras afirma uma importante hipótese acerca da visão, alegando que ela não é uma pura recepção visual, o que seria equivalente a dizer que “não vemos

⁴³ Maurice Merleau-Ponty. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

apenas com os nossos olhos. Enquanto apreensão de um sentido dentro do sensível ou como sensível, a visão é mais do que visão física: ela envolve uma forma de compreensão ou de pensamento” (2005, p. 69).

Como flâneur, que flana por diferentes espaços e vivencia distintas situações, retomando o texto de Marilena Chauí, *A janela da alma*, o ver não se condiciona apenas à visão, mas aos sentidos, que, quando acessados, se abrem para compreender o mundo. Mas, como mencionado, os sentidos estão em funcionamento, mas em estado de pausa, como se aguardassem os estímulos vindos da visão.

A visão é uma forma de cegueira, onde o *visível* possui uma dimensão de *invisibilidade*. Dentro dessa perspectiva, o cego pode ver pela audição, pelo tato, pelo olfato, pelo paladar e pela sinestesia, que são um conjunto de sensações, pelas quais são percebidos os movimentos musculares, sendo que os estímulos provêm do próprio organismo. Assim, o desenvolvimento cognitivo do cego é estimulado, por meio da linguagem e das percepções táteis e sinestésicas, a linguagem assume ainda mais uma função organizadora e planejadora, fundamental para o desenvolvimento humano.

Então, contrariando a normatividade da exatidão, pode-se verificar que a cegueira, comumente compreendida como redução ou ausência da “acuidade visual – que consiste em discriminação de formas - e campo visual - relativo à capacidade de percepção da amplitude dos estímulos” (NUNES e LOMÔNACO, 2010, p. 56)⁴⁴, passa a ser experienciada por outra perspectiva. Ou seja, como salienta a pesquisadora e dançarina Ida Mara Freire, podemos definir a noção de cegueira por duas vias. Sendo a primeira, adotada para categorizar as pessoas com deficiência visual, para se justificar, a autora cita um texto de Esperanza Ochaita e Alberto Rosa (1995), "Percepção, Ação e Conhecimento nas Crianças Cegas", parte da seguinte definição:

A cegueira é um tipo de deficiência sensorial e, portanto, sua característica mais central é a carência ou comprometimento de um dos canais sensoriais de aquisição da informação, neste caso o visual. Isto, obviamente, tem consequências sobre o desenvolvimento e a aprendizagem, tornando-se necessário elaborar sistemas de ensino que transmitam, por vias alternativas, a informação que não pode ser obtida através dos olhos. (...) A carência ou a séria diminuição da captação da informação, por um canal sensorial da importância da visão, faz com que a percepção da realidade de um cego seja muito diferente da dos que enxergam. Boa parte da categorização da realidade reside em

⁴⁴ O aluno cego: preconceitos e potencialidades * Sylvia Nunes & José Fernando Bitencourt Lomônaco. Revista Semestral da Associação Brasileira de Psicologia Escolar e Educacional, SP. Volume 14, Número 1, Janeiro/Junho de 2010: 55-64.

propriedades visuais que se tornam inacessíveis ao cego, mas isto não quer dizer que careça de possibilidade para conhecer o mundo ou para representá-lo; o que o ocorre é que, para isso, deve potencializar a utilização dos outros sistemas sensoriais (p.183, *apud*, FREIRE, 2005, p. 3).

Por outra via, Ida Maria Freire nos apresenta uma segunda definição: “a cegueira deixa de ser objeto e passa a ser uma experiência perceptiva. Neste sentido, nos deparamos com uma noção de invisibilidade que é dissociada de uma associação com a escuridão. Deste modo, a cegueira está para quem não vê, assim como a invisibilidade está para quem vê” (2014, p. 37). Por esse modo, a fim de promulgar a presente reflexão, convido a transitar por uma experiência pensada, vivida e questionada, a partir dessas inquietações da visão, no que tange ao impacto exacerbado do ver.

Contudo, o Flâneur Cego assume esses paradigmas, no contexto atual, sua visualidade está presente no corpo; sua flanância cria caminhos e códigos para despertar os sentidos do corpo e transpor as experiências em imagens de uma forma perceptiva e sensível. O corpo possui um sentido háptico, através do tato, pois o toque se torna imagem, mesmo sem ver; o corpo atinge um estado de encontro entre os sentidos, fazendo com que ajam conjuntamente e não a serviço de um sentido, como salienta Chauí. Por isso, a cidade é a porta de entrada para esse rompimento, pois será na urbe que o corpo é colocado em experiência, no intuito de transgredir os limites e vivenciar uma prática que seja única, pessoal e presente. Na ação de flunar não há limite, qualquer sujeito pode criar suas abordagens de conhecer e se entender na cidade, o que se diferenciará são os recursos que o próprio corpo irá gerir como meio de diálogo com a urbe.

Portanto, nota-se que, ao longo dessa trajetória, diante dos estudos apresentados, a encenação somático-performativa Cidade Cega se ramificou, durante esses anos de trabalho, por diferentes espaços artísticos, acadêmicos, sociais e políticos. A pesquisa buscou inspiração na literatura; mas, intensificou-se com as histórias e as narrativas dos atores/performers cegos, nas ruas, cuja realidade se identifica com a vida de muitas pessoas na contemporaneidade, no que tange o direito a uma cidade sensível.

Por isso, a pesquisa buscou compreender, por um viés investigativo e sensorial, uma cidade que está desaparecendo da realidade – a cidade sensível –, onde as pessoas não acessam esse corpo e não se relacionam com o mesmo. A partir da encenação somático-performativa Cidade Cega, as possibilidades de relações foram apresentadas tanto ao inscrito/participante quanto ao transeunte, de modo que as pessoas pudessem

sentir, através da cena artística, as potencialidades presentes no corpo do sujeito participante, por meio dos sentidos: tato, audição, olfato e paladar.

A vivência na encenação, como salientado, ao longo do texto, suprime a visão do inscrito/participante, fazendo com que o mesmo adentrasse e interagisse com a proposta. Assim, em *Cidade Cega*, o participante se torna um coparticipante, o que poderíamos definir um dos performers da encenação, pois as ações originam-se da prática desenvolvida por eles, conjuntamente, com os atores/performers; mas, há também aqueles que estavam assistindo sem compromisso em participar, como os transeuntes, os quais percebiam, a partir do trabalho dos atores/performers e dos inscritos/participantes, outras possibilidades de diálogo com o corpo da cidade, ao ponto de perceberem que o corpo da cidade e o corpo do sujeito (entende-se como o nosso corpo), quando somados, tornam-se um *CorpoCidade*.

Percebe-se que, ao longo dos últimos anos, as cidades se transformaram e vêm diariamente se modificando, se modernizando, tornando-se contemporâneas mediante ao contexto e à realidade atual. Esses pontos são significativos e necessários a uma sociedade, que visa esse anseio por uma qualidade melhor de vida ao próprio cidadão. A questão dentro dessa dinâmica, é que, infelizmente, essas reverberações acontecem por um lado; enquanto, o outro é subdesenvolvido, além de sofrer com as mazelas do dia a dia. Ao retomar o pensamento de Henri Lefebvre, considera-se que a realidade de muitos jovens, dos interioranos, dos colonizados e semicolonizados, de todos aqueles que sofrem a ação de uma cotidianidade bem ordenada, vivenciam uma realidade aquém do desejado. Lefebvre enfatiza,

Basta abrir os olhos para compreender a vida cotidiana daquele que corre de sua moradia para a estação próxima ou distante, para o metrô superlotado, para o escritório ou para a fábrica, para retomar à tarde o mesmo caminho e voltar para casa a fim de recuperar as forças para recomeçar tudo no dia seguinte (LEFEBVRE, 2001, p. 118).

Tal realidade se perpetua sobre a vida de milhares de pessoas que realizam o mesmo trajeto, cotidianamente, colocando seus corpos para se costurarem de uma rua a outra, sem perceber o contexto e a realidade presentes ao redor da rotina estabelecida. A presente situação propaga-se nas diversas camadas sociais; entretanto, as condições destinadas a cada sujeito tornam-se o reflexo, nos dias atuais, evidenciando que a diferenciação das classes econômicas é ainda um subterfúgio no presente contexto.

Infelizmente, no Brasil, e ousa afirmar, bem como em outros países, não existe uma cidade totalmente acessível para as pessoas com deficiência. Como salientado, existem as leis que regulamentam e legitimam a implementação de recursos aos cidadãos, de tal modo que as pessoas possam ter condições de consumir e vivenciar a cidade com autonomia. Entretanto, essa realidade é incipiente e utópica. A própria cidade, quando construída, já é em si deficiente. Constroem-na com problemas estruturais, a tal ponto que a criam de uma maneira altamente visual. Por compreendê-la, de uma forma tão visual, que o presente estudo dedicou-se a enfatizar sobre um trabalho que suprimisse a visão, no intuito de perceber a potencialidade dos demais sentidos e o diálogo possível com a cidade. Com isso, durante os estudos, principalmente, através dos relatos dos participantes, percebeu-se o quanto as pessoas se tornaram altamente visuais, e ao mesmo tempo, cegas.

Mediante a essa situação, necessitou-se compreender o “estado” de cegueira, na expectativa de perceber a urbe pelos demais sentidos; pois, muitas vezes, os demais sentidos, como demonstrado por Merleau-Ponty, trabalham em função da visão; por isso, a ideia de suprimir um sentido visou a possibilidade da potencialização dos demais. Com a supressão, percebeu-se um novo sujeito que flana sobre as ruas; que interage com a cidade por outras vias; que questiona o lugar do Estado com o próprio corpo; que estimula e contrapõe uma lógica cotidiana.

Por isso, a busca de compreender o conceito do *Flâneur Cego* é literal e sensorial. À medida que leio e releio os textos referentes à noção do flâneur, vou constatando que inúmeras possibilidades se agregaram neste trabalho, fazendo com que a poesia da cidade fosse revelada, através das explorações realizadas pelos sujeitos que participaram da Cidade Cega. Ou seja, o *Flâneur Cego* é um sujeito que intervém na cidade, friccionando os estados de ruptura e de fissuras, fazendo com que os encontros e as flanâncias se tornem uma forma de subversão na lógica cotidiana. Nesse contexto, o sujeito, quando assume a função de ser um *Flâneur Cego*, toca a cidade, interagindo com os elementos e percebendo suas camadas, sensações, texturas; ouve os diversos barulhos existentes, que contribuem com a trilha diária da urbe; cheira os intensos odores gerados pelas pessoas, pelos motores, pela ordem natural da decomposição; e degusta os diferentes sabores, seja aqueles dos alimentos ou os oriundos da natureza, como a evaporação do mar. Enfim, o papel de exploração do *Flâneur Cego* se adentra, nas camadas múltiplas da cidade, revelando elementos que os olhos não são capazes de apresentar; a importância do termo se intensifica, ao perceber que as bibliografias e referências sobre o termo *flâneur*,

destina-se, sobretudo, ao sujeito que utiliza a visão como recurso para flânar na cidade. Portanto, neste trabalho, através da utilização do corpo na cidade, percebeu-se outras trajetórias para além de um único sentido. Assim, trazer o tema da cegueira como válvula para essas questões possibilitou a abrangência da noção de cegueira, compreendendo que, muitas vezes, o *Flâneur Cego* visualiza mais informações que o transeunte vidente; pois, o espaço de liberdade, de invenção e de imaginação permite abrir caminhos que transgridem uma lógica arbitrária do visual, identificando, nos espaços, por ele investigados, por meio dos demais sentidos, vias que, através da visão, não poderiam ser acessadas. Dessa forma, o espaço é compreendido pela vivência e conexão com o lugar.

O Flâneur Cego, na encenação, torna-se o elemento performativo responsável por acessar as diferentes camadas da cidade, pois, o ator/performer encontra nessa função a possibilidade de intervir e de ocupar a urbe, de uma maneira sensorial, mas, sobretudo, política. O corpo do artista, que é cego, na cidade, gera um impacto que redimensiona as estruturas do corpo da cidade. Por esse viés, a pesquisa não se esgota com a encenação *Cidade Cega*, apenas, demonstra-se às inúmeras possibilidades que uma experimentação artística pode dialogar, de maneira interdisciplinar, com as outras linguagens que constroem a cidade.

A prática somático-performativa entrelaça-se com a proposta do *Flâneur Cego*, pois busca-se, nas microações, meios para descobrir e relacionar-se com uma cidade, muitas vezes, não conhecida pelo transeunte. Pensar um trabalho artístico para questionar essas estruturas, tão enrijecidas socialmente, arquiteturalmente, por profissionais que, em suma, idealizam uma cidade que nem sempre atende a todas as pessoas. Por isso, este trabalho compreende que o corpo, como salienta Jean-Luc Nancy, participa ativamente nesse processo de experimentação; pois, os estímulos e a percepção com o espaço potencializam o corpo em sua completude, para além de um único recurso. Assim, a cegueira, como buscou-se destacar, ao longo dessas páginas, é um reflexo de um mundo em excesso de imagens, o qual contribui com uma contaminação social. Sabe-se que essa cegueira implantada e presente, infelizmente, não será extinta, mas, coube à encenação questionar tal estado e apresentar aos sujeitos que existem outras maneiras de adentrar na cidade.

As ações práticas permearam o desenvolvimento deste trabalho; a prática estimulou o pensar, o escrever, o questionar; foi pela prática que compreendi o quanto ainda temos a fazer para transformar este país em mais acessível, tanto no aspecto relacionado à cidade, como também no aspecto cultural e político. São através dessas

ações que a encenação somático-performativa se estrutura, gerando um processo a partir de um laboratório prático de pesquisa, cuja investigação e potência se originou, graças à dedicação do Grupo Teatral Noz Cego e a Milena Flick; sem dúvida, esta Tese ganha uma direção, pois essas pessoas aceitaram colocar seus corpos, suas identidades e seus desejos nesta pesquisa. Além disso, outro ponto significativo nesta Tese, é a compreensão do desdobramento da Pesquisa Somático-Performativa (FERNANDES, 2012), entendendo a Cidade Cega como uma encenação somático-performativa. Dentro desta proposta, os princípios tornam-se fundamentais para este trabalho, principalmente, para o entendimento da encenação à produção. Dessa forma, os princípios criados a partir deste trabalho, sendo eles, *Acessibilidade Universal e Inclusiva*, *CorpoCidade*, *Flâneur Cego*, *Materialidade*, *Imagens somáticas e sensoriais* e *Produção Cultural*, somam-se à proposta desta encenação, sobretudo, por compreender que a organização desses princípios, juntamente, com o trabalho desenvolvido no laboratório prático de pesquisa, parte da presença da figura do encenador, como esse agente que acompanha e fundamenta o pensamento da encenação, no diálogo com os demais envolvidos. Ou seja, a edificação de uma encenação sem um texto como elemento central, mas com um roteiro dramaturgico, cujas possibilidades de intervenção/improvisações tornam-se possíveis, mediante à proposta do roteiro, faz com que as funções dentro do processo criativo ganhem uma característica mais fluída. De todo modo, Cidade Cega, enquanto encenação somático-performativa é uma experimentação das linguagens cênicas e das relações possíveis entre elas, fazendo com que a aceção da encenação se estruture a partir da prática e do laboratório de pesquisa com os atores/performers. A encenação enquadra e relaciona fragmentos da vida desses sujeitos; dos materiais presentes na cidade e dos elementos que fazem parte desses sujeitos, como a bengala; da investigação e apropriação do espaço público como lugar da encenação; na relação entre o ator/performer e o espectador; mas, tendo a assinatura de um sujeito que orchestra a encenação, como o encenador, por exemplo.

Cidade Cega é uma encenação política, artística e social, que permite que os sujeitos participantes, sejam eles, os atores/performers, o espectador, o encenador se expressem: pelo corpo, pela voz, pelo espaço, de modo que se apropriam de um discurso social e político. A encenação se transforma no contato direto entre os corpos da cidade e do transeunte, daqueles que ocupam a urbe. Portanto, as intervenções urbanas contribuem para friccionar as estruturas já existentes, pois as mudanças ocorrem a partir da experiência da obra artística, isto é, a encenação, o que faz o sujeito participante se

sentir mobilizado e sensibilizado com a cidade, pois sua forma de percebê-la é alterada pela vivência.

Portanto, Cidade Cega é um alerta aos direitos dos cidadãos, afirmando que “Todos têm direito à vida, todos têm direitos iguais!”; provoca ações no cotidiano pela poesia, assumindo as cegueiras, que estão presentes, mas ressignificando-as pela arte, o que a própria arte pode fazer por uma sociedade. Assim, essa encenação, proveniente desta Tese, é uma forma de não se calar frente aos problemas sociais, relacionados ao contexto atual, pois, a “arquitetura pertence à poesia, e seu propósito é ajudar o homem a habitar. Mas é uma arte difícil. Fazer construções e cidades concretas não é suficiente” (NORBERG-SCHULZ, 2006, p. 459).

Finalizo este trabalho, pedindo, se possível, que tirem às vendas e “Olhem, olhem para além dos olhos, olhem, olhem o lugar por onde passaram, os postes, as árvores que sentiram, as pessoas que lhes acompanharam nessa experiência. Esse CorpoCidade é aquele que nos soma, que nos multiplica: nosso corpo também é Cidade!” (Roteiro dramaturgico, 2015). Então, sintam essa cidade poética como parte de si próprios.

[referências]

- ARAÚJO, Antônio. A encenação performativa. In: *Revista Sala Preta*, v. 8, p. 253, 2008.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação das forças*. São Paulo: Martins Fontes, 2013.
- BAUDALAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 1996
- BAVCAR, Evegen. A imagem, vestígio desconhecido da luz. In: *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- BEAR, Mark F. *Neurociências: desvendando o sistema nervoso*. Porto Alegre : Artined, 2002.
- BENJAMIN, Walter: Paris do Segundo Império. In: *Obras escolhidas. Vol. III*. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1989.
- BONFITTO, Matteo. A cinética do invisível. In: *Sala Preta*, nº 2. São Paulo, 2002.
- CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o Próximo Milênio*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- CALVINO, Ítalo. *As Cidades Invisíveis*. São Paulo: Biblioteca Folha, 2013.
- CARROL, Thomas G., Cegueira: *O Que Ela É, O Que Ela Faz e Como Viver Com Ela*. S. Paulo, Ministério da Educação e Cultura, 1968.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- CHAUÍ, Marilena. Janela da alma, espelho do mundo. In. NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 1. Rio de Janeiro: ed.34, 1996a.
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 3. Rio de Janeiro: ed.34, 1996b.
- DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*, v. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DURAND, Gilbert. *O imaginário: Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Rio de Janeiro: DIFEL, 2011.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. In: *Revista Sala Preta*. v. 8, n. 1, São Paulo: ECA/USP. 2008.

FERNANDES, Ciane. Inter-ações intersticiais: o espaço do corpo do espaço do corpo. In: *Performance e espaço*. Brasília, Universidade de Brasília, 2007.

FERNANDES, Ciane. Entre Escrita Performativa e Performance Escrita: O Local da Pesquisa em Artes Cênicas com Encenação. In: *V Congresso ABRACE*, Belo Horizonte, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

FERNANDES, Ciane. *Laboratório de Performance: Procedimentos, Princípios e Conceitos-Chave*. UFBA, 2012.a.

FERNANDES, Ciane. Movimento e memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. In: *VII Congresso da ABRACE*, Porto Alegre, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2012.b.

FERNANDES, Ciane. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. In: *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 9-38, jan./abr. 2015.

FREIRE, Ida Mara. *A experiência com a cegueira*. Benjamin Constant (Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, v. 1, n.31, p. 3-8, 2005.

FREIRE, Ida Mara. Dança e Cegueira: a criação no lugar da falta. In: *Revista do PPG-Dança*. UFBA: Salvador, v. 3, n. 1, p. 34-48, jan./jul. 2014.

GASPERI, Marcelo Eduardo Rocco de. *Entre a metrópole e a cidade sagrada: Uma análise comparativa entre o Obscena - Agrupamento Independente de Pesquisa Cênica (Belo Horizonte) e o Grupo Transeuntes (São João Del-Rei)*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2016.

GHELDERODE, Michel. *Os cegos*. Acessado em <<http://lionel-fischer.blogspot.com.br/2012/02/os-cegos-de-michel-de-ghelderode.html>> 02 de dezembro de 2014.

Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas. <http://www.ibge.gov.br/estadosat/temas.php?sigla=ba&tema=censodemog2010_defi>, Acessado em 23 de janeiro de 2017.

JACQUES, Paola Berenstein. *Estética da Ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

JACQUES, Paola Berenstein. *Elogio aos errantes*. Salvador: EDUFBA, 2012.

LEFEBVRE, Henri. *A Revolução Urbana*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999.

LEFEVBRE, Henri. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

- LINKE, Ines. *INTER/LOC/AÇÃO: A concepção da obra e suas dependências espaciais*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- LINKE, Ines. *Ficções: arte, natureza, cidade*. Tese de Doutorado. Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.
- MAETERLINCK, Maurice. *Les Aveugles*. Bruxelles: Troisième Edition, 1960.
- MAFFESOLI, Michel. *Elogio da razão sensível*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1998.
- MONGIN, Olivier. *A condição urbana: a cidade na era da globalização*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens Urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2003.
- PEYRONIE, André - Labirinto. Em BRUNEL, Pierre (org.) - *Dicionário de Mitos Literários*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MELO, Marcos Welby Simões. *Acessibilidade na educação musical para educandos com deficiência visual no contexto da sala de aula*. Tese de Doutorado. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Lisboa: Vega Passagens, 2000.
- NANCY, Jean-Luc. *Justiça o que é, como se faz*. São Paulo: Edições Loyola, 2012.
- NANCY, Jean-Luc NANCY. *Fazer, a poesia*. Tradução de Letícia Della Giacoma de França, Janaina Ravagnoni. Rio de Janeiro: ALEA vol. 15/2, p. 414-422, jul-dez 2013.
- NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2015.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar (1976). In: NESBITT, Kate (Org.). *Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica 1965-1995*. São Paulo: CosacNaify, 2006.
- NUVOLATI, Giampaolo. Le flâneur dans l'espace Urbain. *Géographie et cultures* [En ligne], 70 | 2009, Paris, 2016.
- Organização das Nações Unidas – ONU Brasil. <<https://nacoesunidas.org/oms-afirma-que-existem-39-milhoes-de-cegos-no-mundo/>> Acessado em 23 de janeiro de 2017.
- RANGEL, Sonia. *CasaTempo*. Salvador: Solisluna, 2005.

RANGEL, Sonia. *Olho Desarmado: objeto poético e trajeto criativo*. Salvador: Solisluna, 2009.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Domínio Público, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1908.

ROUANET, Sérgio Paulo; PEIXOTO, Nelson Brissac. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela? Dossier Walter Benjamin. *Revista USP*. São Paulo, v.1, n. 15, set/out/nov. 1992. p. 49-75.

SAINT-HILAIRE, Paul. *L'univers secret du labyrinthe*. Paris: Éditions Alphée, 2006.

SARAMAGO, José. *O Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SERVOS, Norbert; WEIGELT, Gert. *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or the art of training a goldfish. Excursions into dance*. Colonia: Ballett-Buehnen-Verlag, 1984.

SHIN, Jieun. *Le flâneur postmoderne: Entre solitude et être-ensemble*. Paris: CNRS Éditions, 2014.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

SOBRINO, Javier. *O fio de Ariadne*. São Paulo: Edições SM, 2013.

TAKAKI, Emika. Corpo-Cidade: coreografias urbanas. *Trama: Indústria Criativa em Revista*, v. 01, 2015.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

[apêndice]

Roteiro/dramatúrgico

Cidade Cega

Composição Cênico-Dramatúrgica	Atores/performers
Cidade	Milena Flick
Ator/performer 1	Cláudio Marquês
Ator/performer 2	Gilson Coelho
Ator/performer 3	Valmira Noia
Ator/performer 4	Rutiara Santos
Ator/performer 5	Cristina Gonçalves
CorpoCoro	Cláudio Marquês - Cristina Gonçalves - Gilson Coelho - Rutiara Santos - Valmira Noia
Coral	Coral do CAP
Inscritos/participantes	Pessoas que se inscreveram para participar com os olhos vendados, limite de vinte inscrições

Prólogo – por uma cidade sensorial

O texto dramático da encenação/performática aqui elaborado refere-se à temporada realizada em Salvador, cujo cenário foi a Praça do Campo Grande e seu entorno. Todos os participantes portavam figurinos táteis e olfativos, ou seja, com materiais provocativos de texturas e cheiros.

Ações em simultâneo acontecem no Ponto 1 e no Ponto 2.

Ponto 1: *Esquina da Rua Araújo Pinho com o Largo do Campo Grande.*

Na calçada, próximo à rádio Cultura, os atores/performers iniciam suas ações.

Estão lá os atores/performers: Cláudio, Gilson, Val e Rutiara, estão todos parados segurando suas bengalas, na calçada, próximo à rádio, em posição quase imóvel. Cada um deles receberá cinco inscritos/participantes para guiar. Entretanto, os atores/performers receberão as pessoas em tempos diferentes, iniciará por Cláudio e Gilson, em seguida, Val e Rutiara. A transição de um para o outro será em média de três a quatro minutos, de modo que durante a caminhada os grupos tenham uma distância entre eles. A primeira ação a ser desenvolvida por cada ator/performer, após receber os inscritos/participantes será de guiá-los, em silêncio, até um determinado lugar na calçada, por exemplo, o poste de metal, onde há uma placa de identificação do Largo Campo Grande. Ao chegar nestes lugares, cada ator/performer, em seu determinado tempo, pronunciará seu nome e as condições para participar do espetáculo.

Simultâneos atores/performers 1 e 2.

Ator/performer 1

Boa noite! Eu sou **Edson Cláudio Marques Vilas Boas**, tenho praticamente 51 anos, sou cego desde o dia 25/09/1994, há 30 anos. Por favor, gostaria que se identificassem, dizendo o primeiro nome. (*Espaço de tempo para que as cinco pessoas possam dizer seus nomes e o Ator/performer 1 saber a localização de cada um na fila*) Bem-vindos ao Cidade Cega, vocês terão que me acompanhar numa parte deste percurso. Caso vocês precisem de algo vocês poderão erguer o braço e alguém da produção irá atendê-los, o mesmo procedimento deverá ser feito caso queiram desistir de continuar a experiência. Informação importante: Caso algum de vocês tire as vendas ao longo do percurso, automaticamente vocês serão retirados da experiência. Cidade Cega se dará em fases, a primeira delas podemos chamá-la de **Prólogo**. Esse encontro está pautado na experiência. Silêncio, medo, barulhos e cheiros serão comuns ao longo da caminhada. Fiquem atentos aos meus comandos, pois serão a partir deles que iremos realizar as ações que nos competem. Ah! Fiquem atentos aos carros! Boa vivência.

Ator/performer 2

Boa noite! Meu nome é **Gilson Ferreira Coelho**, tenho 53 anos, tenho baixa visão em um olho e não enxergo do outro, 15% de visão desde 2004, vítima de Glaucoma. Por favor, gostaria que se identificassem, dizendo o primeiro nome. (*Espaço de tempo para que as cinco pessoas possam dizer seus nomes e o Ator/performer 2 saber a localização de cada um na fila*) Bem-vindos ao Cidade Cega, vocês terão que me acompanhar numa parte deste percurso. Caso vocês precisem de algo vocês poderão erguer o braço e alguém da produção irá atendê-los, o mesmo procedimento deverá ser feito caso queiram desistir de continuar a experiência. Informação importante: Caso algum de vocês tire as vendas ao longo do percurso, automaticamente vocês serão retirados da experiência. Cidade Cega se dará em fases, a primeira delas podemos chamá-la de **Prólogo**. Esse encontro está pautado na experiência. Silêncio, medo, barulhos e cheiros serão comuns ao longo da caminhada. Fiquem atentos aos meus comandos, pois serão a partir deles que iremos realizar as ações que nos competem. Ah! Fiquem atentos aos carros! Boa vivência.

Três minutos depois, atores/performers 3 e 4.

Ator/performer 3

Boa noite! Eu sou **Valmira Sales**, tenho 33 anos, sou cega desde os seis anos de idade. Por favor, gostaria que se identificassem, dizendo o primeiro nome. (*Espaço de tempo para que as cinco pessoas possam dizer seus nomes e o Ator/performer 3 saber a localização de cada um na fila*) Bem-vindos ao Cidade Cega, vocês terão que me acompanhar numa parte deste percurso. Caso vocês precisem de algo vocês poderão erguer o braço e alguém da produção irá atendê-los, o mesmo procedimento deverá ser feito caso queiram desistir de continuar a experiência. Informação importante: Caso algum de vocês tire as vendas ao longo do percurso, automaticamente vocês serão retirados da experiência. Cidade Cega se dará em fases, a primeira delas podemos chamá-la de **Prólogo**. Esse encontro está pautado na experiência. Silêncio, medo, barulhos e cheiros serão comuns ao longo da caminhada. Fiquem atentos aos meus comandos, pois serão a partir deles que iremos realizar as ações que nos competem. Ah! Fiquem atentos aos carros! Boa vivência.

Ator/performer 4

Boa noite! Eu sou **Rutiara Garcia**, tenho 34 anos, sou natural de Salvador e moro no bairro Plataforma. Por favor, gostaria que se identificassem, dizendo o primeiro nome. (*Espaço de tempo para que as cinco pessoas possam dizer seus nomes e o Ator/performer 4 saber a localização de cada um na fila*) Bem-vindos ao Cidade Cega, vocês terão que

me acompanhar numa parte deste percurso. Caso vocês precisem de algo vocês poderão erguer o braço e alguém da produção irá atendê-los, o mesmo procedimento deverá ser feito caso queiram desistir de continuar a experiência. Informação importante: Caso algum de vocês tire as vendas ao longo do percurso, automaticamente vocês serão retirados da experiência. Cidade Cega se dará em fases, a primeira delas podemos chamá-la de **Prólogo**. Esse encontro está pautado na experiência. Silêncio, medo, barulhos e cheiros serão comuns ao longo da caminhada. Fiquem atentos aos meus comandos, pois serão a partir deles que iremos realizar as ações que nos competem. Ah! Fiquem atentos aos carros! Boa vivência.

Após o anúncio proferido, simultaneamente, por cada dupla de atores/performers em localização espacial distinta, ou seja, o texto será simultâneo dois a dois, cada um, em seu espaço específico, iniciará o processo de vivência sensorial pela calçada do Largo do Campo Grande. Cada um conduzirá cinco dos inscritos/participantes, de forma bem lenta, estimulando-os a tocarem nas árvores, postes, prédios e grades. Durante esta breve caminhada pela calçada, os transeuntes que por ali estiverem não serão impedidos de transitar pela calçada, o que certamente provocará o encontro de transeuntes com o público e os atores/performers do Cidade Cega. No trajeto, um dos atores/performers estará parado próximo a uma árvore, percurso este que fará parte da trajetória dos atores/performers e dos inscritos/participantes, assim, este ator/performer será tocado pelos inscritos/participantes, enquanto declama o poema CorpoCidade de Sonia Rangel. Este momento será estimulado pelos atores/performers 1, 2, 3 e 4, a fim de que os inscritos/participantes toquem o sujeito ali parado, bem como, sintam o figurino e seus adereços, a rua e seus cheiros, e ouçam seu barulho, junto com o poema.

Ator/performer 5

Poema CorpoCidade.

“Outra espécie de amor / Quer visitar-lhe / Está lentamente construindo / Escada e porta / Por onde ele entrará soberano / Por enquanto / Só pode lhe encenar de longe / Este ela sabe / que será para sempre / Torres acesas / Luz fundida de tempo / Cidadela-cidade-cidadã / Indestrutíveis / Suavemente conversará / Ao pé de um fogo / E do outro lado / O interlocutor será mundo”

Este percurso durará por volta de 15 a 20 minutos, com as indicações de que esta experiência sensorial estimule o diálogo sobre a cidade, podendo aparecer memórias, sensações, na conversa entre os atores/performers, com os inscritos/participantes e até com os transeuntes no espaço, com o que emergir.

Ponto 2: *Calçada da Praça do Campo Grande, próximo a faixa de pedestre do Largo do Campo Grande junto à sinaleira.*

Cidade se desloca na calçada pelo lado da Praça Campo Grande em direção à sinaleira do Largo do Campo Grande, antes da descida para o viaduto do Vale do Canela, na Avenida São Jorge. Sua ação é caminhar lentamente. Seu corpo segue apenas uma direção e um foco. Pequenos movimentos são realizados ao longo desta caminhada. Seu corpo está em estado de muita concentração. Em voz baixa, quase que em silêncio, vem balbuciando um mantra, para gerar um estado de meditação. Neste mantra traz sons e poucas palavras.

Cidade

vida / e Todo mundo tem direito igual / Todo mundo tem direito à vida / e Todo mundo tem direito igual”.

Cidade sai do centro e caminha em direção ao portão da Praça Campo Grande, o coral forma um corredor, e os inscritos/participantes são estimulados a passarem pelo corredor, enquanto os cantores continuam a cantarolar a música. Os atores/performers 1, 2, 3, 4 e 5, que inicialmente estavam separados, pois cada um estava com o seu grupo, se juntam, e a partir deste momento formam um CorpoCoro. Cidade está na frente de todos, mas fica imóvel, enquanto as pessoas passam por ela.

Neste momento de passagem da rua para a Praça Campo Grande, os inscritos/participantes e o Coral formam um círculo na praça, enquanto o CorpoCoro e a Cidade ficam no centro.

Manifesto Cidade

Cidade

Sou experiência física, de um corpo atravessado, contaminado, composto de natureza, concreto e metal (*pausa e caminhada entre os inscritos/participantes*) trânsito contínuo entre centros e periferias; (*pausa e caminhada entre os inscritos/participantes*) experiência pública, onde os corpos se expõem uns aos outros e inventam uma vida de convivência, de relação, de medo, de novidade; (*pausa e caminhada entre os inscritos/participantes*) sou também um corpo manipulado, maquete viva nas mãos de arquitetos, engenheiros, políticos, advogados, artistas... (*pronunciar outras profissões...*) Eu sou Cidade.

Neste momento o CorpoCoro se aproxima de Cidade e a manipulam.

Este corpo perde as vias da descoberta e passa a ser um objeto esquecido, lugar onde as pessoas correm e tecem seus caminhos como agulhas que penetram um tecido. Ele vem se esfacelando em meio a tantas obras, tanta poeira, tanta indiferença... Respiramos gás carbônico na falta de oxigênio. Falta sentir! Somos verdadeiras extensões de um labirinto sem fim, a pele feita fissuras de um tempo que se desgasta, gerações passaram. Meu corpo continua aqui. Acreditamos que a escuridão é o fim, que a escuridão é a razão do medo... Mas será que esta ausência que chamamos “cegueira” é algo que se limita a cobrir a aparência dos seres e das coisas, deixando-os intactos por trás do seu véu negro? Será esta a verdadeira cegueira?

Durante a fala seguinte Cidade se libera do CorpoCoro e fala diretamente com os participantes: andando pelas beiradas do círculo de pessoas para que elas possam senti-la, tocá-la, cheirá-la, escutá-la de perto.

O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas. Mas não! Estamos presos nesta escuridão, nossos olhos não conseguem perceber a importância do lugar que habitamos. Quantas árvores há naquela calçada? Quantos postes? Quantas pessoas estão envelhecendo ao nosso redor sem que percebamos? O que somos? Cegos de um mundo no qual enxergamos todos os dias? Somos uma Cidade que deseja ser tocada! Deseja ser escutada! Deseja ser sentida!

Se afastando dos participantes e retornando em direção ao CorpoCoro.

Não apenas vitrine de concretos, confusão de prédios, estruturas de calçada, ruas, designers informativos, outdoor, propagandas, um aparelho comercial cujo único objetivo

é lucrar... Meu corpo se tornou invisível, desmembrado, desconfigurado e esquecido. Sou também cegueira.

Procissão do CorpoCoro que levanta Cidade e caminha entre os inscritos/participantes.

Nosso CorpoCidade se tornou propriedade de alguns. Mas esse corpo não é para alguns é para todos, pois todos têm direito a vida. Mas todos têm direitos iguais?

CorpoCoro e Cidade realizam a imagem final. Cidade deitada sobre os braços do CorpoCoro, momento em que solicita os inscritos/participantes retirem as vendas.

Olhem, olhem para além dos olhos, olhem, olhem o lugar por onde passaram, os postes, as árvores que sentiram, as pessoas que lhes acompanharam nessa experiência. Este CorpoCidade é aquele que nos soma, que nos multiplica: nosso corpo também é Cidade! Cidade de todos os Santos. Cidade dos Orixás. Cidade de Ana, José, Matias,... Cidade de Cláudio, de Gilson, de Val, de Rutiara, de Cristina, de Milena. Cidade de Jorge Amado. Nós também somos Cidade. Nós somos esta Cidade.

Fim.

[anexo]

Anexo I – Grupo Teatral Noz Cego

Elenco de atores cegos:

Cláudio Marquês, Cristina Gonçalves, Gilson Coelho, Rutiara Santos e Valmira Noia.

O Noz Cego é um grupo teatral da cidade de Salvador, composto por atores com deficiência visual. Iniciou-se suas atividades artísticas em maio de 2006, há uma década montando espetáculos e apresentando em diversos lugares de Salvador, no estado da Bahia e fora do estado. Ao longo desses anos, a maioria das direções dos espetáculos foram do diretor teatral e professor de teatro Edielson de Deus, ex-aluno da Escola de Teatro da UFBA.

O Grupo Teatral Noz Cego parte do princípio de ter a arte como mecanismo de expressão, compreendendo que o fundamental papel do grupo é desempenhado por/para as pessoas com deficiência, “que devem ser assegurados a igualdade de oportunidades e a não discriminação” como relata Cristina Gonçalves, integrante do grupo. Para ela, o teatro além de “mudar mentalidade, supera atitudes discriminatórias e dissemina informações”, a fim de fazer com que os objetivos do grupo sejam alcançados.

Início - Maio de 2006

2006

As Nossas Melhores Histórias – texto e atuação do Grupo Noz Cego

2007

Apresentações de “As Nossas Melhores Histórias” em festivais e eventos no Nordeste;
Criação do trabalho a “Performance de Clown Deficiência” de Mario Quintana;

2008

Apresentações de “As Nossas Melhores Histórias” e a “Performance de Clown Deficiência” de Mario Quintana em festivais e eventos no Nordeste;

2009

“As Avessas” espetáculo criado pelo Grupo Noz Cego direção de Edielson de Deus;

2010

"Causamento" espetáculo criado pelo Grupo Noz Cego direção de Edielson de Deus;

2011

Apresentação do espetáculo “Causamento” e produção do evento do Dia Nacional de Luta da Pessoa com Deficiência, Seminário "A Pessoa Negra com Deficiência, a História que a Bahia deixou de Contar;

2012

"As Desventuras de Clarinha" espetáculo de produção colaborativa do Grupo Noz Cego;
"O Outro Lado da Página" intervenção artística com produção colaborativa do Grupo Noz Cego;

2013

Apresentação do "O Outro Lado da Página" em teatros e festivais e a criação do espetáculo “Viver sem limites”;

2014

Apresentação do "O Outro Lado da Página" em teatros e festivais;

2015

Criação da encenação somático-performativa “Cidade Cega” encenação de Carlos Alberto Ferreira;

2016

Apresentação da “Cidade Cega” e do documentário “Excursão por uma Cidade Cega” de Davi Arteac;

2017

Apresentação da “Cidade Cega” em Paris na Cité Universitaire, no Centre Georges Pompidou e na Embaixada do Brasil.

Exibição do documentário “Excursão por uma Cidade Cega” em Paris, na Embaixada do Brasil.

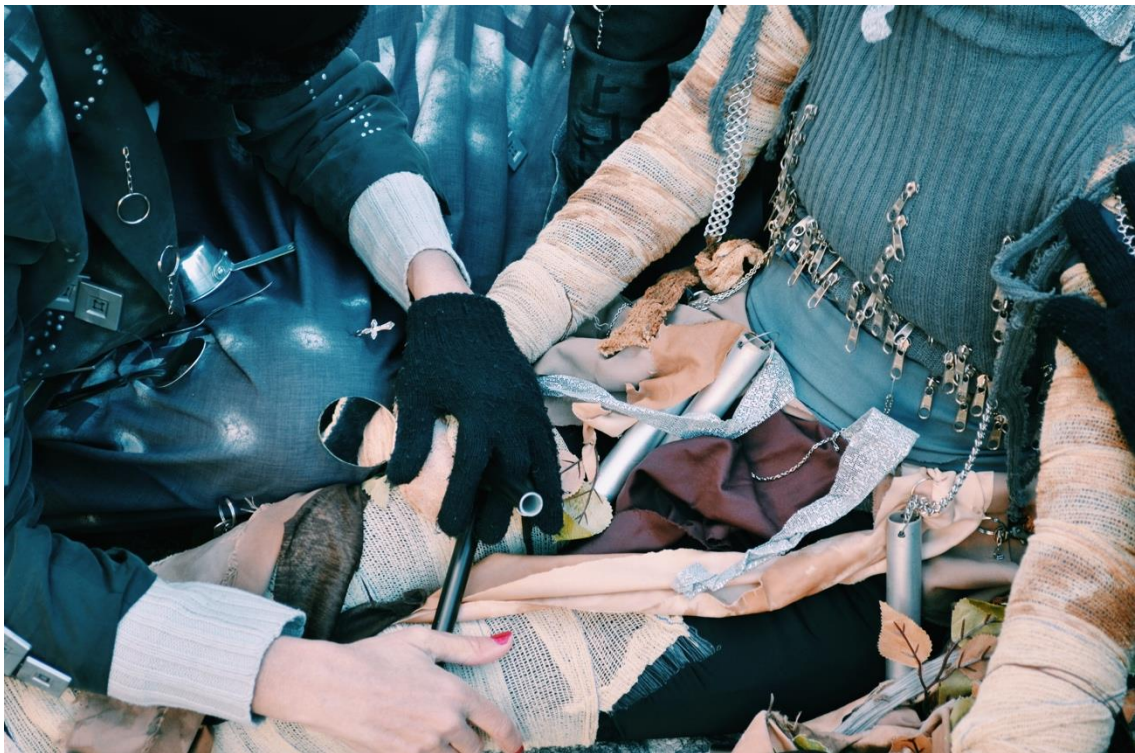


Imagem 36: Atores/performers no final da encenação. Paris, 2017. Foto: Ili Del Su.

Obrigado a todos e todas que se somaram a esse *corpotextual*, em especial, ao Grupo Teatral Noz Cego, Milena Flick e a todos da Equipe da Cidade Cega.