

FLÂNEUR CEGO: UMA PRÁTICA  
PERFORMATIVA COM PESSOAS  
COM DEFICIÊNCIA VISUAL

*Resumo*



O presente artigo parte da inquietação de como compreender o termo *Flâneur Cego* a partir da encenação somático-performativa *Cidade Cega*, oriunda do laboratório prático de pesquisa com pessoas com deficiência visual. O texto tem como objetivo abordar, a partir da encenação, a função de *Flâneur Cego*, como um elemento performativo, responsável por acessar as camadas da cidade, através da supressão da visão. Descreve como foi elaborado e executado o processo de criação, incluindo a formação dos atores, apresentando alguns caminhos de como trabalhar um processo artístico com uma pessoa com deficiência visual, e reflexão acerca da necessidade de se adequar os espaços das cidades de forma a torná-las acessíveis a todo cidadão.

Palavras-chave:

Cidade Cega. Encenação Somático-Performativa. Flâneur Cego. Prática como Pesquisa. Corpo.

# FLÂNEUR CEGO: UMA PRÁTICA PERFORMATIVA COM PESSOAS COM DEFICIÊNCIA VISUAL

CARLOS ALBERTO FERREIRA DA SILVA (UNEB)<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Doutor em Artes Cênicas, encenador, performer, ator, produtor teatral. Atualmente, professor da Universidade do Estado da Bahia – UNEB. E-mail: carlosferreira1202@gmail.com.

Cidade Cega se originou na cidade de Salvador - Bahia; cidade conhecida por ser de Todos os Santos, das várias culturas, das histórias, das tradições e dos ritmos; mas, é também da desigualdade, da pobreza, da diferença de classes sociais; e 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, presente, tanto nos países da América Latina, quanto em outros continentes.

Por isso, a proposta estimula o encontro das pessoas com a cidade, sobretudo, com o próprio sujeito. Muitos são os encontros oriundos na cidade, sejam os artísticos, os acadêmicos, os de vida, os de alma. Assim, a criação do Roteiro Dramatúrgico, com as pessoas com deficiência visual, partiu de suas próprias histórias, que se construíram 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 dramatúrgicas e textos literários, que serviram como inspiração, sendo eles *Ensaio sobre a Cegueira* de José Saramago (1995); *Os cegos*, de Michel de Ghelderode (1957), *Os Cegos*, de Maurice Maeterlinck (2001); e, as poesias *CorpoCidade e Cegos* de Sonia Rangel (2005). Por isso, ao falar sobre cidade, o presente texto 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 para se estruturar o Roteiro Dramatúrgico, 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, isto é, a metodologia de como se daria essas intervenções na rua de Salvador; tanto para o conhecimento do corpo, quanto para as relações com o corpo e a cidade.

A noção do *Flâneur Cego* apresentada aos artistas envolvidos tornou-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, isto é, refere-se ao sujeito que caminha pela cidade com uma intenção diferenciada de investigação e interação com a mesma. Alguns termos, como menciona João do Rio (1908), no início do Século XX, no Rio de Janeiro, como o vagabundear, se assemelha mais ao contexto do senso comum, desse sujeito que saía sem rumo. 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 é um grupo de atores com deficiência visual de Salvador que, ao longo dos seus anos de existência, enfatiza a importância de se 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, percebeu-se uma lacuna, pois não possuíam 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 encenação.

Dessa forma, a prática do trabalho instaurou-se através de uma intervenção urbana, a qual convidou o espectador a participar de uma experiência guiada por atores com deficiência visual, na cidade, fazendo com que os inscritos/participantes (o espectador) recebessem uma venda e, com os olhos vendados, experimentassem uma prática artística no espaço urbano. A ação da encenação foi contrária à experiência realizada por inúmeras pessoas, onde o vidente guia, a pessoa com deficiência visual, guiasse a pessoa vidente com olhos vendados, nesta encenação, a lógica é invertida. Tal prática se inspirou na questão da cegueira, cuja realidade se tornou presente entre os cidadãos, principalmente, naqueles que enxergam.

A abrangência dos estudos sobre o teatro e a Educação Especial, sobretudo, ao envolver a pessoa com deficiência, pode ser compreendida como um processo que vem construindo uma relação significativa, através de ações artísticas e culturais, com artistas e pesquisadores que se interessam pelo tema no Brasil. A pluralidade que o entendimento do tema adquiriu nesse percurso dos últimos anos imprime uma importância sobre a prática atual da cena, principalmente, junto ao ofício de artistas e educadores que enfrentam dificuldades para a criação de obras artísticas envolvendo a pessoa com deficiência no âmbito da criação.

Muitas vezes, a dificuldade intensifica-se quando o artista e/ou o educador não possui

uma formação ou conhecimento para trabalhar com uma pessoa com deficiência, a qual requer, em algumas situações, atenção e cuidados. Durante o processo de criação existem necessidades básicas, que precisam ter à disposição do sujeito soluções práticas, como, por exemplo, tornar acessível e inclusiva, para as pessoas participantes, desde o ensaio até a encenação, sejam elas os atores e/ou os espectadores.

Seguindo essa via inclusiva, a encenação somática-performativa *Cidade Cega* é uma proposta artística oriunda da Prática como Pesquisa, isto é, a partir do laboratório prático de pesquisa entre artistas com e sem deficiência, o trabalho 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 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. Para Brad Haseman, “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).

Sendo assim, criou-se uma experiência em meio a um labirinto, movido por diferentes caminhos, assim, o convite estava em transitar por uma área confusa, intitulada 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. Percebeu-se que as cidades crescem de maneira anômala e inflacionada, excedendo a lotação urbana, de modo a ampliar as zonas periféricas e ultrapassar os limites impostos por alguns. Sendo assim, as cidades, no Brasil, possuem um padrão desigual, principalmente, em relação a sua normatividade que se repercute em áreas centrais; pois quanto mais se torna periférica, maiores são os problemas estruturais.

Por essa perspectiva, a encenação somático-performativa visou friccionar a importância dos direitos aos cidadãos. Enquanto obra artística buscou afirmar que “todos têm direito à vida, todos têm direitos iguais!”, como salienta o texto da encenação, 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.

Ao apresentar o termo *Flâneur Cego* para as pessoas com deficiência visual, inicialmente, houve um estranhamento, pois a palavra “cego” apresentou, para alguns, um sentido de estigmatização com relação à pessoa com deficiência visual. O intuito não foi estigmatizar a pessoa com deficiência visual, mas enfatizar a questão da potencialização dos demais sentidos presentes no *flâneur*. O uso da palavra cego atrela-se ao sentido daquele sujeito que está privado de enxergar por meio dos olhos. Portanto, o *Flâneur Cego* são pessoas que flanam, mas não enxergam.

O *flâneur* tem 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 Giampaolo Nuvolati (2009, p. 3), “Andar na cidade refere-se a uma condição de solidão e de liberdade”. 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-se o primeiro passo a ser trabalhado 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, dilatou o corpo para um estado de completude. Um corpo que, a partir das experiências e das vivências na rua, apre-

sentou uma relação próxima com os sentidos (tato, audição, olfato e paladar), tanto externa, como interna. Esse contato íntimo do sujeito consigo próprio, com o seu universo da descoberta, gerou um processo de aprendizado, que é tanto receptivo, como perceptivo, 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 foi 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 incomuns, de tal modo que a relação do corpo do artista com o corpo da cidade instaurasse 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 no 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 viabilizassem friccionar o termo *theatron* aos estudos teatrais. Pois, generalizar essa perspectiva ao sujeito vidente, torna-se contraditório às 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 à acessibilidade comunicacional, uma vez que a proposta do espaço teatral e do produto artístico está relacionada à contemplação e à observação, como salienta a palavra *theatron*. Portanto, como a cultura milenar está arraigada na visibilidade, 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, foram feitos alguns procedimentos de trabalho que possuíam uma característica visual, ligada à 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*, de Manoela Cristina Correia Carvalho da Silva (2012), 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. Portanto, um audiodescritor vidente, durante o processo de descrição, revela às pessoas cegas ou com baixa visão, todas 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 o recurso.

Percebe-se que na prática com os atores/performers da encenação em voga, o recur-

so 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 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 lembran-

ça 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” (KASTRUP, 2012, p.134).

A audiodescrição possui uma série de características dramatúrgicas que são de suma importância para compor o roteiro destinado à 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 Dramatúrgico da encenação, 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).

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 vagarosamente, 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 estar 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, consequentemente, 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, percebe-se que

a função do audiodescritor está vinculada em algumas situações ao vidente; no entanto, o trabalho com os cegos parte dos seguintes procedimentos: fazer com que assumam a ação de um *flâneur* na cidade e percebam, através dos sentidos sensoriais (tato, olfato, paladar e audição), as diversas informações presentes na cidade, de modo que através dessas sensações, os mesmos pudessem descrever os elementos que haviam na cidade, a partir de uma experiência investigativa, transformada em vivências e materiais para o roteiro dramático 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 para 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 (1994, p. 461), que é um fotógrafo cego, “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 foi 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 foi 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-se artistas com e sem deficiência gerou tantas potencialidades, pois abriram-se possibilidades de inovação aos trabalhos artísticos; mas, ao mesmo tempo, havia uma dificuldade com o diálogo. Por essas razões, ensinar e aprender caminharam conjuntamente, ao longo do processo de criação, pois havia situações que apenas discutindo com o coletivo chegava-se a uma solução. O conhecimento foi 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. 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 experienciar 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 (2004), no texto *A complicada arte de ver*, publicado no Jornal Folha de São Paulo, traduz a questão do olhar:

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 (ALVES, 2004, s/p.).

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?

Portanto, a proposta de criar uma encenação, envolvendo as pessoas com deficiência visual, cujo termo *Flâneur Cego* condiz com

o contexto real desses sujeitos e que a Prática como Pesquisa torna-se o ponto de partida através do laboratório prático de pesquisa, no intuito de pensar e questionar esses trabalhos artísticos para além de uma ação panfletária, mas política e cultural. Cidade Cega propõe uma experiência íntima, buscando conhecer os desdobramentos do processo de criação à encenação, tornando-se importante tanto para os sujeitos participantes, mas apresentando aos leitores e pesquisadores da área das Artes Cênicas que é possível trabalhar com pessoas com deficiência, sobretudo, quando se há o desejo e a vontade de pesquisar técnicas, metodologias e abordagens que contribuirão durante o fazer.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. A complicada arte de ver. **Folhaonline**, São Paulo, 26/10/2004. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u947.shtml>>. Página consultada: 28/06/2018.

BAVCAR, Evgen. A luz e o Cego. In. **Artepensamento**. Organização Aduino Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DE GHELDERODE, Michel. **Les aveugles**. Théâtre V. Paris: Gallimard, 1957.

FERNANDES, Ciane. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 5, n. 1 Porto Alegre, 2015, p. 9-38.

HASEMAN, Brad C. Manifesto for Performative Research. **Media International Australia incorporating Culture and Policy**, n.118, p. 98-106, 2006.

MAETERLINCK, Maurice. **Les aveugles**. Lausanne: Ed. Antipodes, 2001.

KASTRUP, V.; DAVID, J.; HAUTEQUESTT, F. Audiodescrição de filmes: experiência, objetividade e acessibilidade cultural. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 24, p. 125-142, 2012.

NUVOLATI, Giampaolo. Le flâneur dans l'espace Urbain. **Géographie et cultures**, n. 70 | Paris, 2009, p. 7-20. Disponível em: [<https://journals.openedition.org/gc/2167>]. Página consultada: 28/09/2017.

RANGEL, Sonia. **CasaTempo**. Salvador: Solisluna, 2005.

RIO, João do. **A alma encantadora das ruas**. Domínio Público, Fundação Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 1908. Disponível em: [[http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/alma\\_encantadora\\_das\\_ruas.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/alma_encantadora_das_ruas.pdf)].

SARAMAGO, José. **Ensaio sobre a cegueira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

SILVA, Manoela Cristina Correia Carvalho da. Audiodescrição Ferramenta de acessibilidade a serviço da inclusão escolar. In. GALVÃO FILHO, Theresinha Guimarães Miranda Teófilo Alvesa (org.). **O professor e a educação inclusiva: formação, práticas e lugares**. Salvador, EDUFBA, 2012.

## REFERÊNCIAS

TUDELLA, Eduardo Augusto Da Silva. **Práxis Cênica como articulação de visibilidade**: a luz na gênese do espetáculo. Tese (Doutorado em Artes Cênicas). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, Salvador – Bahia, 2013.

## Abstract

The present text starts from the restlessness of how to understand the term Blind Wanderers or Flaneurs from the somatic-performative urban event Cidade Cega (Blind City), coming from the practical laboratory of research with visually impaired people. Thus, in this scenario, visually impaired actors/performers assume the Blind Wanderers or Flaneurs function, as a performative element, responsible for accessing the layers of the city, through the suppression of vision. It describes how the creation process was developed and executed, including the training of the actors, presents some details of how to work in artistic process with a person with a disability visual, and reflection on the need to adapt the spaces of the cities in order to make them accessible to all citizens.

## Keywords

Cega City. Somatic-Performative urban event. Blind Wanderers or Flaneurs. Practice as Research. Body.

## Resumen

El presente texto parte de la inquietud de como comprender el término Flâneur Ciego a partir de la puesta en escena somatic-performative Cidade Cega (Ciudad Ciega), que tiene origen en el laboratorio práctico de investigación con personas con discapacidad visual. El texto tiene como objetivo abordar, a partir de la puesta en escena, la función de Flâneur Ciego, como un elemento performativo, responsable de acceder a los estratos de la ciudad, a través de la supresión de la visión. Describe cómo se elaboró y ejecutó el proceso de creación, incluyendo la formación de los actores, presentando algunos detalles de cómo trabajar en proceso artístico con una persona con deficiencia visual, y reflexión acerca de la necesidad de adecuar los espacios de las ciudades para hacerlas accesibles a todo ciudadano.

## Palabras clave

Ciudad Ciega. Puesta en escena Somatic-Performative. Flâneur Ciego. Práctica como Investigación. Cuerpo.