

# Danças sem dualismo: a experiência do espetáculo "Desassossego em branco"

*Dances without dualismo: the experience of the spectacle "Desassossego em branco"*

Felipe F. Moreira<sup>1</sup>

### RESUMO

Busquei mostrar como o espetáculo "Desassossego em branco" trata de forma sutil, mas ao mesmo tempo crítica, de questões sobre corporalidade e percepção. Pensá-lo como uma *performance* dramatizada de fundo social nos permite ver como a construção do espetáculo trabalha as potencialidades corporais. Sua lógica, construção não dualista e intencional "confusão esclarecedora", tanto quanto sua humildade em não dar resposta a nada, são uma tentativa de criar novas formas de pensar não só o "estar no mundo", mas os demais aspectos de nossa vida em coletividade, ao mesmo tempo que evidenciam a arbitrariedade de um sistema social que categoriza as experiências de forma hegemônica e excludente pelo manto da naturalidade. Nesse movimento, intentou-se também um registro textual-sensorial de um espetáculo que não mais se realiza e que merece atenção e conservação em razão do teor não só artístico, mas também político, de sua existência. Por ser um espetáculo concebido e executado por pessoas não videntes, acredito que sua memória histórica e analítica seja importante para o empoderamento e a representabilidade das corporalidades não videntes.

Palavras-chave: Não vidência. Antropologia do corpo. *Performance*.

### ABSTRACT

I seeked to show how the spectacle "Desassossego em branco" brings, subtly but at the same time critically, questions about corporality and perception. Thinking the spectacle as a dramatized performance about a social background allows us to see how its construction threads about bodily potentialities. Its logic, non-dualistic construction and intentional "clarifying confusion", as also his humbleness on not giving anyone any answers is an attempt to create new forms of thinking our "being in the world" and other aspects of our collective lives, at the same time that it brings to surface the arbitrarily aspect of a social system that categorizes experiences in an hierarchical way and excludes diversity under the mantle of nature. In this path, it was also intended a textual-sensorial registration of a spectacle that it's not on exhibition anymore and that deserves attention and conservation due to its artistic and political aura of existence. Since it was a spectacle conceived and executed by sightless people, I believe that its historical and analytical memory are important for the empowerment and representability of sightless corporalities.

Keywords: Sightlessness. Anthropology of the body. *Performance*.

<sup>1</sup> Doutorando pelo programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal Fluminense (UFF), mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e licenciado em Ciências Sociais pela Universidade Federal de Viçosa (UFV). Atua na linha de pesquisa da antropologia do corpo em suas pontes com os estudos de gênero e os *disability studies*. E-mail: [pileef@gmail.com](mailto:pileef@gmail.com)

## 1. O espetáculo

"Desassossego em branco" é um espetáculo de dança contemporânea a que assisti, que pesquisei e com o qual me emocionei. Por meio de quebras de dicotomias e proposições que perpassam uma tríplice confusão de modos de "ler o mundo", usa a dança para discutir relações e processos sensorial-cognitivos. Como eles mesmos se descrevem,

[.] é resultado de aprendizagens, descobertas. É pesquisa do sensível, do invisível, inquieto. É o corpo/movimento que se reorganiza através de dispositivos somáticos e se coloca no espaço e no tempo. Diz de corpos desassossegados que buscam diálogos entre formas, conteúdos e possibilidades para construir e discutir imagens e dança.<sup>2</sup>

Neste artigo, trago uma parte da discussão que empreendi em minha dissertação, na qual busquei "narrar" o espetáculo (sempre tendo em mente, claro, que essa é uma narração localizada no tempo/espaço e vem não só de minha experiência de pessoa vidente, mas também de demais marcadores que tornam minha fala específica e não representativa das demais existentes no mundo) e pensá-lo como um drama social ritualizado de forma performativo-discursiva por meio das contribuições da antropologia da *performance* e do ritual. O espetáculo traz ao palco tanto questões sobre a não vidência que concernem à vida pessoal das pessoas em palco (e também da vidência, já que falar de uma questão é abordar a outra) quanto questões de fundo perceptivo e sensorial que nos convidam a pensar o quão certo estamos de nós mesmos e do mundo que nos cerca. Questiona não só preconceitos referentes às corporalidades tidas como "deficientes" em nossa sociedade, mas nos convida a perceber o quão rico (tanto em tristezas quanto em alegrias) são os universos não videntes, com todas as suas especificidades e diversidade. Sutilmente, pergunta-nos se estamos tão certos do que vemos e o quão atento estamos ao que sentimos e podemos sentir.

A descrição que se segue pode ser confusa e prolongada, porém, por mais que não acredite ser possível transmitir tudo o que rodeia, tentei manter uma descrição intensa e, por que não, desassossegada. Textualmente, pode ser uma experiência cansativa e árdua, mas convido o leitor e a leitora a entrar de forma não só visual nesta descrição. A descrição, de certa forma exaustiva, foi uma tentativa de preservar a experiência (pessoal, de fato) do espetáculo; conservar, mesmo que parcialmente, esse momento no tempo e no espaço, um momento único, rico e de muito desassossego.

## 2. Em ato

F., R. e T. estão no palco. T. roda sem sair do lugar, copos pretos estão à sua frente. F. apoia seus pés em cima de outros copos. Solta bolas de vidro em um copo à frente. Diz "alguém fechou a cortina", como o anúncio do começo. R. faz uma sequência de movimentos corporais, abruptos e por vezes sutis. Agacha-se lentamente. Há três silhuetas de formas

2 Como consta no documento que entregaram para o edital de apoio cultural.

humanas no linóleo branco, marcadas com traços pretos. O linóleo cobre o palco, que tem três lados voltados para arquibancadas, enquanto o quarto se volta para a parede. Só há três ângulos de observação para o público. R. continua seus movimentos, próximo ao chão. Seu corpo apoia o próprio peso, sua mão está estendida, pernas abertas, como quem suporta algum peso. A música se junta ao som das bolas de gude, sons de água escorrendo, tambores soando como batimentos cardíacos. R. dá agora meia volta em seu próprio eixo, continua estendendo sua mão e retorna, com as pernas abertas, à posição prévia de Atlas.<sup>3</sup> Abaixa, segura as panturrilhas, levanta e circula a si mesma com os braços entreabertos e as palmas da mão para cima. Seu corpo se vira para o lado da parede. A sombra que ela projeta através do jogo de luzes do espetáculo é tripla, algo como um diagrama. Duas sombras que se cruzam. As polaridades da sombra se alternam em tamanho e claridade, porém sua interseção é sempre um losango.

R. se cansa, tenta tocar o chão. Cai (ou se joga) no chão. Levanta vagarosamente. Barulhos de trovão preenchem a sala e um som musical de cordas os acompanha. Ela levanta, senta rapidamente e então inclina o corpo, apoia-se sobre as costas, projetando a perna para o ar, enquanto seus braços lhe servem de apoio, como uma cadeira. Enquanto isso, T. tenta se equilibrar e subir nos copos. F. já parou de lançar as bolas de gude. R. coloca os pés no chão lentamente, rola o corpo como uma espiral, jogando as pernas para trás e apoiando-se sobre as mãos ao cair. Levanta e segue rumo a outros copos que estavam entre F. e T. Ela põe uma venda branca e tateia os copos para se equilibrar em cima deles. F. desce de onde estava desde o início, caminha atrás do palco e liga o ventilador. T. se inclina na direção do som. Mexe o pescoço para o lado. F. desliga o ventilador. Ele caminha de volta para os copos e T. grita "ventilador!". Ele agora desce dos copos e F. retorna a eles. T. se ajoelha e inclina seu corpo, senta sobre sua própria perna e, com as costas arqueadas, bate no chão com os punhos fechados. Simula um som de passos ou cascos de cavalo, cada vez mais rápidos.

F. e R. continuam em cima dos copos, com o corpo para frente. R. grita "cavalo!". R. desce, caminha em direção a T. Dá-lhe um beijo no rosto e logo cai no chão. F. fala "beijo, queda". R. e T. voltam aos copos, F. desce e corre vagarosamente para a outra ponta do palco, pula e volta andando até o ponto onde estava, um pouco mais à esquerda de onde estão os copos. T. diz "alguém correu, saltou e voltou". F. retorna aos copos. T. joga um copo de bolas de gude em outro copo vazio, até que algumas se esparramam pelo palco. F., T. e R. retiram suas vendas brancas, ainda em cima dos copos. Após uma pausa, batem em sua perna com a mão, fazendo um estalo, e logo a esticam para frente, aberta. Abaixam o braço lentamente, com o rosto inclinado para frente, em posição ereta, pescoço na posição regular e cabeça reta. Estão inertes, até que descem dos copos e rumam ao canto superior direito (obervo-os no centro do teatro) e disparam para o canto inferior direito, de uma só vez. Pulam e param. Há tempos os únicos sons do local são mecânicos, passos, vozes e estalos. Batem no peito e esticam a mão para frente, mas de punhos cerrados. Abrem a mão vagarosamente e balançam os dedos.

<sup>3</sup> Titã da mitologia grega que foi condenado a carregar o "mundo" nas costas, por toda a vida.

Descem o braço rente ao corpo. Centralizam-se no palco. Caminham devagar e, repentinamente, se lançam ao chão, colocando ali seus ouvidos. Levantam, voltam para perto dos copos, porém de frente para eles, e lhes dão as costas. Batem com a mão em seus braços e agarram o meio de seus antebraços com as mãos. O dedo indicador aponta para as próprias faces. Os braços estão rentes. T. caminha, e os outros o seguem até o canto extremo direito do palco. T. e F. batem as mãos, fazendo um estalo. R. faz o mesmo movimento, porém com atraso. Vão fechando os dedos e ambas as mãos se fecham; somente as de F. estão abertas. Por fim, os braços estão rentes ao corpo, mãos abertas, dedos soltos.

Caminham para fora do palco, à esquerda. T. liga um projetor. Não há nenhuma imagem, apenas uma luz clara, por cima de um banco posicionado no canto superior direito do palco. T. diz: "Um pavão abrindo a cauda", como se traduzisse a imagem em palavras. Clica-se para seguir o *slide*, mas só há luz ainda. R. diz: "Um corpo de baile de balé de repertório". Prosseguem-se os cliques. F. continua: "Um elefante do circo chupando cana". As falas passam por T., R. e F., alternadamente. "Uma carta cheia de notícias boas; Uma cidade vista à noite; Meu pai fantasiado de Papai Noel sentado na privada; Um bolo saindo do forno; O aterro do Gramacho; Um bolo de aniversário feito de gelatina; Uma pedra gigante correndo atrás de mim; Um guarda-roupa pegando fogo com alguém dentro; Um peixinho se afogando no aquário; Uma freada de carro na madrugada; Eu pelada com a bunda pra cima dentro de um fusquinha; Minha imagem refletida no espelho; Um beijo que não aconteceu; Um avião furando o céu; Eu chegando a Madri; Um corpo cansado; Um casal em um terraço em Nova York; Uma galinha cacarejando; Um bando de andorinhas no cinema; Uma criança sorrindo pra mim; Uma bala de iogurte". Desliga-se o projetor e as luzes acendem. T. retorna ao palco e corre, caindo deitado no chão, e repete: "Um pavão abrindo a cauda".

R. faz o mesmo e diz: "Um corpo de baile de balé de repertório", enquanto F. anda e se joga no chão, ao mesmo tempo que T. levanta. F. diz: "O elefante do circo chupando cana". Nesse momento, alternam entre estar no chão e estar em pé, às vezes um meio-termo entre ambos, como estar ajoelhado com as costas inclinadas para cima, mas com as palmas tocando o chão, ou metade do corpo apoiado sobre o joelho que sustenta parte do tronco e o outro joelho tocando o chão junto à perna. Estão circulando pelo palco, parecendo desorientados, e continuam a repetir as frases dos *slides*. Terminam a última sentença e se sentam, até irromperem com os pés batendo forte no chão. Agora, sem som, continuam seus movimentos de antes, porém de forma mais abrupta. Exploram corporalmente as dicotomias entre alto/baixo, gravidade/resistência. Por fim, terminam e R. se coloca em uma das silhuetas marcadas no palco. T. e F. estão de pé. F. caminha até R. e posiciona também seu corpo dentro dos limites da silhueta, com seu pé por cima da lombar de R. T. diz: "Um corpo de baile chegando a Madri". R. e F. estão dentro da silhueta. T. está fora, olha para eles. Pergunta para F. se ele ainda lembra como era um elefante, o qual afirma que sim. T. pede para que o descreva. F. diz: "Ele tem quatro patas, é um bicho largo, gordo e tem uma tromba". F. imita o som emitido pela tromba. Enquanto o faz, mimetiza o elefante, ficando em quatro patas enquanto seu braço imita a tromba. T. pergunta: "É um cisne?". F. diz que um cisne é uma ave bonita, que tem asas enormes e peito estufado. "Um pescoço, enorme, e anda meio desengonçado, meio com a bunda pra trás." Também o mimetiza.

F. deixa a silhueta. R. levanta e o segue. T. se deita na silhueta onde os dois antes estavam. R. pega os braços de F., coloca sua mão sobre a mão de R. O dedo indicador de F. está apontado para frente. R. escreve no ar e F. soletra à medida que as executam: "C; U; I; D; A; D; O". Enquanto isso, T. recolhe as bolas de gude e as coloca no copo. R. o pega e sai do palco. Joga-as de forma violenta no chão, e T. tenta recolhê-las para colocá-las em outro copo. F. caminha lento, desorientado, de um lado para outro, descoordenado. De repente, grita, à medida que a luz do local escurece: "CUIDADO COM A PORTA! Cuidado com o choque. Cuidado com [\*].<sup>4</sup> Cuidado com a mesa. Cuidado com a parede. Cuidado com a sede. Cuidado com a pia, cuidado com o dia e cuidado com a noite. Cuidado com o [\*]. Cuidado com o degrau, cuidado com a rua, cuidado com a esquina, cuidado com a menina. Cuidado ao subir e cuidado ao descer, cuidado para viver e para morrer. Cuidado pra não sofrer, cuidado com o que você vê, cuidado com as costas, cuidado com a bosta. Cuidado onde você encosta, cuidado onde você encosta. Cuidado comigo e cuidado com o umbigo". Mimetiza uma criança pequena, nesta sequência: "Cuidado com o bracinho, cuidado com a perninha. Cuidado com as bolinhas. Cuidado com a vizinha, cuidado com a vidinha. Cuidado com o que você come, cuidado com quem te come. Cuidado com quem você pisa, cuidado com quem te pisa e cuidado com a torre de Piza. Cuidado com a [\*]. Cuidado, cuidado! Cuidado com a [\*]. Cuidado com a pintura! Cuidado com a cultura! Cuidado com a verdura. Cuidado com a escultura. E cuidado com a estrutura. Cuidado! Não aceite. Cuidado com o leite e cuidado com o bilhete. Cuidado com [\*], mais cuidado onde você põe a mão. Cuidado com o agora, cuidado a toda hora. Cuidado! Eu tô fora".

F. para com a mão para cima e T. aperta seu braço. De repente, F. corre pelos cantos, gritando "cuidado!", e T. está indo com ele, como se estivesse preso, com uma mão presa a F. e a outra com um copo. F. e T. param, F. tampa o rosto de T. com a palma da mão e o joga no chão. T. ainda segura o copo para cima, cuidando para que não caia. F. diz: "Cuidado com quem te seduz". Levanta T. e, tampando sua face, joga-o ao chão, onde sua face se posiciona. Diz "Cuidado com quem te conduz". Levanta seu rosto e o joga lateralmente ao chão. Todas as bolas caem do copo, espalham-se. F. diz: "CUIDADO COM A LUZ". As luzes clareiam, F. levanta T. novamente, com o copo vazio em mãos, até que F. o toma e sai do palco, deixando T. desorientado. Ele faz uma série de movimentos confusos, tateia o ar, sua cabeça gira sem controle, o corpo e o pescoço não estão coordenados. Desconhece seu corpo, até que, no apagar das luzes, desembaraça seus movimentos, doma sua confusão. Ele dança sob uma luz azul que se abre na escuridão. Dança com mais precisão, há controle nas discordâncias.

A luz se acende aos poucos. T. termina sua cena em frente à parede, posiciona-se com o corpo voltado para ela e, bufando, se afasta, com as mãos bem abertas. Está fatigado, parece novamente confuso. Cai, levanta, roda sobre seu próprio eixo e cai agachado ao chão, engatinha e, tateando o chão, acerta um copo, próximo a uma silhueta. Tateia novamente. Com um suspiro, cai no chão. Diz: "Eu tenho cuidado". Levanta e roda sobre seu próprio eixo, caindo novamente no chão. Pega um copo e engatinha para o canto do

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

palco, levanta e bate no copo de forma rítmica. R. e F. o seguem e deitam com a barriga para cima, com um copo na boca. A luz os foca e o palco escurece. Começam a cantar Adoniran Barbosa, "de tanto levar frechada<sup>5</sup> do seu olhar, meu peito até parece sabe o quê? Tauba de tiro ao Álvaro, não tem mais onde furar". Terminam essa frase e se levantam, botam o copo na frente da boca e, com a outra parte do copo encostada na parede, continuam: "teu olhar mata mais do que bala de carabina, que veneno estriçnina, que peixeira de baiano. Teu olhar mata mais que atropelamento de automóvel, mata mais que bala de revólver".

F. começa a narrar o que os três fazem: "Arrastamos os copos pela parede, colocamos os copos no chão. Eu levanto, passo a mão no ombro dela, minha mão direita nas costas dela, minha mão esquerda no ombro dele. Eu pego no cotovelo com a mão direita, ela começa a caminhar. A gente faz um semicírculo no chão, continuamos a caminhar, ela abaixa, ele abaixa, ela se levanta, ela passa o corpo dele pelo chão. Ela passa por ele, passa por trás dele, se apoia no corpo dele, cabeça, cabelo, ela está apoiada totalmente no corpo dele, mão, braço. Ele se levanta, ela gira, ele gira, ela gira o corpo dele, se levanta, estão de frente um pro outro. Abaixa, ele tá agachado, ela levanta, ele gira o corpo dela". Nesse momento, F. narra tudo que acontece como estando fora do espetáculo. R. faz uma série de movimentos com T., como se o guiasse, e F. tateia o corpo dos dois para saber o que fazem. Prosseguem, até que R. deixa T. e caminha pelo espaço. F. diz que ele, T., está sozinho e que agora ele, F., vai atrás de R. "Não consigo encontrá-la." T. se levanta e vai atrás de R., F. diz ouvir passos e que irá segui-los, então os segue e os encontra. Continuam a fazer seus movimentos, e F. a narrá-los, às vezes se incluindo, às vezes falando só dos dois. Ao final, os dois estão no chão e a luz diminui. F. toca o rosto dos dois e diz que o dela está molhado. Não sabe dizer se de suor ou de lágrimas. Por fim, tateia o chão, encontra uma silhueta e ali deita. A luz cobre o palco, R. e T. vão até a silhueta e a compõem com F., sem sair de seus limites.

R. diz "Um elefante cheio de notícias boas furando o céu, Sabe uma coisa que eu lembro? Teve um dia, eu adoro andar de bicicleta. Mas, sempre que eu ando de bicicleta, é legal ter alguém na minha frente meio que conduzindo. Aí teve um dia, teve uma vez, andando no calçadão de Copacabana, eu minha mãe e meu pai," Continua narrando, mas F. também começa a contar uma história envolvendo sua família, as vozes se confundem. T. apenas diz: "Eu não vou contar história." Os três estão vendados, correm de um lado do palco a outro. T. conta algo que não consigo entender. A voz que mais se sobressai é de R. Ouve-se T. dizendo "Eu vejo tudo, eu enxergo tudo, de cabeça pra baixo". R. diz: "As pessoas sempre me perguntam como eu vejo. Depois que perguntam como eu vejo, quando têm mais liberdade elas perguntam se algum dia eu vou perder a visão, se algum dia vou ficar cega. Daí eu, essa é a resposta que eu, eu vivo um dia de cada vez. Mas às vezes tenho uma vontade enorme de viajar, conhecer o mundo. Porque a sensação que eu tenho é de que eu corro contra o tempo". Os três estão em frente à parede, as luzes diminuem. Suas costas estão no chão, colocam os pés contra a parede, verticalmente. Arrastam seus braços pelo chão como um relógio indo e vindo, estão como a fazer marcas na

5 Os supostos "erros" gramaticais são próprios da música, transcritos como cantados.

areia. Afastam-se e se movimentam, começam a bater seus pés e mãos de forma rítmica e depois cacofônica. Param lentamente, levantam. Tateiam, procurando sua silhueta, estão vendados novamente. À medida que vão se ajustando às silhuetas, R. diz: "Um corpo de baile de balé de repertório ou uma cidade vista à noite. Ou o aterro do Gramacho". T.: "Uma carta cheia de notícias boas", e os dois, menos R., dizem enquanto ela diz outras coisas "ou, ou,". F.: "Papai Noel sentado na privada, ou". Repetem frases já descritas anteriormente e começam a arrancar as silhuetas. Ouve-se o barulho da cola das fitas se soltando do linóleo. Finalizando, tomam uma posição corporal que aparenta um ser de asas. Entra a música. Os três estão parados, como um cisne, onde antes estavam as fitas que marcavam as silhuetas. A luz está fraca, quase apagada, a música prossegue.

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

As luzes apagam-se, T. e F. ligam a lanterna acoplada em suas cabeças, é uma luz azul. R. começa seu solo lentamente e, entre movimentos bruscos e estalos em seu corpo, dança pelo palco. É uma dança agonizante. Os sons que são emitidos nesse momento são de difícil discernimento, propagam-se de forma a confundir suas origens. R. se joga ao chão, levanta, roda as pernas. Está agachada, um joelho no chão e o outro sobre seu plexo. Gira sobre seu próprio corpo e se levanta, dobrando seus joelhos em movimentos rápidos que culminam com seu quadril se flexionando. Cai novamente ao chão, levanta-se e retorna sua dança pelo palco. Parece confusa, vai de canto em canto, os sons e as luzes a envolvem, e ela dança como se quisesse fugir. Os sons cessam, e R. caminha para fora do palco. T. e F. permanecem andando para lá e para cá, ficam de frente um para o outro e se imitam.

Saem do palco e tudo escurece, até que se ouve a voz de F.: "Quando eu era pequeno, as crianças com quem eu brincava não gostavam de jogar bolinha de gude comigo. Porque desde muito novinho eu usava óculos e tinha problema de visão, e aí as crianças que brigavam comigo falavam assim 'ah, não, o Oscar não vai brincar, não, porque ele não consegue acertar as bolinhas no alçapão'".

As luzes se acendem, e os três retornam ao palco, segurando copos em suas mãos. Ouve-se a voz de R. de forma ecoada no espaço e repetida: "corro, corro, corro atrás, corro atrás do tempo". Formam um círculo de costas um para o outro e começam a inclinar o corpo, deixando inúmeras bolas de gude cair ao redor deles. Desfazem essa formação. Colocam o copo no chão, próximo à parede. Estão de costas. T. segura o braço de R., e a voz pré-gravada de F. toca: "Ele segura no braço dela, eu coloco minhas mãos nas costas dela, ela conduz a gente, faz um semicírculo no chão". Mas ele não está preso aos demais, como antes, e agora faz algumas sequências de movimentos sozinho, e os outros fazem em par, porém não seguem à risca o que é narrado, estão inovando. Às vezes, a voz é abafada. Os três estão ligados pelos sons, pelos movimentos, mas não pelos corpos. Dançam, porém não respeitam por completo o "roteiro" que está sendo narrado na voz de F., um roteiro que foi criado na medida em que os movimentos iam aparecendo na cena anterior, portanto um roteiro fluido e que agora está novamente sujeito a reinterpretação. Continuam dançando, e tanto a voz de F. quanto o som embalam essa nova sequência. Em certo momento, T. e R. param de dançar, e ele joga diversas bolinhas pelo palco, deitando-se no chão. Levanta-se e novamente está junto a R., dançando. F. continua executando seus movimentos. As luzes vão diminuindo, e R. e T. estão no chão. F. engatinha e está à procura dos dois, Deita no meio dos dois e sua voz gravada é encerrada: "Não sei se é suor ou se são lágrimas, encontro a mão deles e coloco minha mão sobre a mão deles". Bufa, e sua respiração está pesada, está tudo escuro. Agora, o som das palmas.

### 3. A discursividade na *performance*

"Desassossego em branco" é um híbrido entre teatro e dança. Schechner (2003, p. 333) nos mostra como etimologicamente a palavra "teatro" designa um lugar de e para se ver algo, e como esse algo é um "espetáculo" de dança, algo fora do comum, o projeto em questão se encontra nesse ínterim. E, apesar de haver certo roteiro e uma programação, o espaço para improvisação existe, há certa fluidez na condução do espetáculo. Há uma estrutura, mas também há movimentação e criatividade. Pode-se objetar que fica difícil "ler" o projeto como um drama social, pois há esse roteiro. Mas, como Schechner (2003, p. 28-29) nos informa, a própria vida social é também roteirizada, há uma estrutura e expectativas que devemos corroborar, por mais que isso não impeça nossa capacidade de intervenção.

Para o autor, o espaço de "invenção" que concedemos à arte é arbitrário, pois algo é visto como uma *performance* apenas quando assim se define tal fenômeno previamente. Mas, para ele, tudo pode ser lido como uma *performance* (2006, p. 38) justamente porque há uma expectativa social sobre nossa *performance* no dia a dia, por mais que acreditemos que ela seja completamente espontânea e fruto de um livre-arbítrio. Para o



autor, encaramos diferentes "papéis", por assim dizer: no trabalho, agimos de uma maneira; com a família, de outra; com amigos e amigas íntimos, de maneira distinta etc. Não que "falseemos" nossas identidades, mas, como diz Bourdieu (2009, p. 91), incorporamos uma série de regras, técnicas, gestos, modos de fala que acreditamos ser naturais, porém são fruto de condicionamento social. A isso ele chama de *habitus*. Portanto, o espetáculo pode ser lido como um ritual dramático, pois o que ele performa no palco, por mais predeterminado que seja, tanto em matéria de um roteiro mais ou menos programado quanto em relação à sua definição como "uma peça de teatro" pela sociedade, traz questões pertinentes à vida das pessoas em cena e das que estão assistindo, expondo estruturas sociais e como lidam/lidaram com os condicionantes da vida em sociedade de acordo com suas corporalidades de pessoas não videntes e videntes.<sup>6</sup> Há nesse drama uma exposição e ressignificação da questão da visualidade e percepção sensorial do mundo.

Schechner também distingue entre dois tipos de *performances*: as que deixam explícito o caráter "fantasioso" de sua obra e as que incorporam uma realidade social encenada, mas que pode ser verídica. Em nosso dia a dia, incorporamos a nosso *habitus* um contexto histórico e cultural, de maneira acrítica. Portanto, o espetáculo se encontra entre essas duas formas de analisar a *performance*, pois há um caráter fantasioso, há um jogo de cena e uma estética que foge de nossa rotina "real", mas ao mesmo tempo é a experiência de vida daquelas pessoas que está sendo "fantasiada". Além disso, a forma sensível e emotiva com que expõe essas questões, por meio da dança/corpo e das demais desenvolturas no palco, intenciona levar a reflexão sobre a corporalidade e a dimensão da percepção para as pessoas que ali estão como espectadoras. Ou seja, coloca em evidência esse caráter de nossa *performance* que absorvemos no dia a dia de forma não reflexiva, trazendo, assim, questões para pensarmos nossas próprias vidas como videntes<sup>7</sup> e o que carregamos em nossa visão de mundo, inclusive nossos preconceitos. Por fim, o caráter performático do espetáculo não só "incorpora" questões importantes sobre a não vidência no palco, o que gera essa reflexão de volta no público, mas também serve como metáfora sobre nossas vidas, como videntes ou como não videntes. Afinal, mostra como que, apesar de um roteiro preestabelecido em uma estrutura social (que, no caso da não vidência, quase sempre se traduz em desigualdade de oportunidades para as pessoas cegas), o espaço para a criatividade existe e deve ser incentivada. As percepções são múltiplas, e a forma de ver/perceber/vivenciar/corporificar o mundo são muitas. Estar no mundo implica mudança, transição. Acreditando na fixidez dos fenômenos, não só incorremos em deixar seu potencial de relação minado, mas acabamos criando verdades de mundo que podem nos impedir de "ver" a realidade das outras pessoas, criando preconceitos que constroem os que não se encaixam em nossa "visão de mundo". O corpo não vidente proporciona diferentes formas de estar no mundo, e isso não é pior ou melhor que alguma outra experiência corporal de alguma outra pessoa em algum outro lugar do mundo que não o nosso. E é isso que o "drama estético" nos informa, pois, mesmo se nos convencêssemos a ver o

6 Há no espetáculo uma pessoa não vidente, uma com baixa visão e uma vidente. Porém, o jogo na cena é justamente confundir quem assiste, já que não é explicitado em momento algum quem tem qual especificidade corporal. Tanto que me informaram que, quando as pessoas descobrem, ficam espantadas, pois confundem quem é vidente com quem é não vidente, e vice-versa.

7 Durante as vezes em que assisti à peça, grande parte do público era vidente.

espetáculo apenas como algo estético, em um sentido estrito da palavra, a riqueza de informações acerca de princípios e vivências pessoais estaria no palco, ali ainda estariam presentes fragmentos completos do microcosmo das vivências não videntes de R., F. e T.

#### 4. Discurso e rito

Para Schechner (2003, p. 62), o teatro é rito e entretenimento. Entretenimento não porque busca somente "divertir" sem maior pretensão, mas entretenimento justamente porque nos liberta da tensão da vida "comum" e abaixa nossa guarda para receber as mensagens performadas no palco. O entretenimento dilui categorias como tempo e espaço e nos permite acesso, mesmo parcial, a diferentes cosmologias de mundo, gera alteridade. E, justamente pelo espetáculo nos tirar da vida "diária" comum, é também um ato ritualizado, pois rito é justamente o que quebra a regularidade, o mundano. Para Bell (1992, p. 70), em se tratando de questões ritualísticas, devemos nos fazer perguntas importantes, como: "Sob quais circunstâncias tais atividades se distinguem de outras formas de atividade? Como e por que se distinguem? O que essas atividades fazem que outras atividades não podem ou não irão fazer?" (tradução nossa). Tal como a autora, entendo "ritualização" como atos sociais que se distinguem dos demais atos da vida comum (1992, p. 74). O espetáculo pode ser lido com essas perguntas, afinal se distingue pois não é periódico, acontece em determinados momentos e lugares (uma data em um teatro específico). Também se distingue por fugir ao controle do público. Não é a demanda que gera o espetáculo, então se inverte a lógica da oferta e da procura. E a atividade de ir a um espetáculo faz com que a relação entre espaço e tempo se modifique, ela inverte as lógicas preestabelecidas de como o tempo rege o espaço, e vice-versa. Além disso, é um ambiente em que pagamos para não receber absolutamente nada "físico" de volta, outra lógica invertida no sistema capitalista em que vivemos, no qual se troca e moeda por algo de interesse e que se consome por saber o que acarreta, seja um estilo de vida, seja algo prático. O "consumo" do espetáculo não acontece como o dos demais objetos de troca, pois não há como prever o que estaremos consumindo, mesmo que simbolicamente, afinal podemos sair do espetáculo odiando-o, mas nunca receberemos o tempo nem nosso dinheiro de volta. Podemos sair transtornados e confusos, podemos sair como entramos; enfim, há essas inconstâncias que distinguem "Desassossego em branco" das demais atividades de nossas vidas, há um aspecto ritualístico presente no espetáculo, não só porque ele se destaca da vida "ordinária", mas também porque acontece em um espaço específico, de acordo com uma configuração específica, há um espaço ritualizado e demais características extraordinárias.

Como discutimos, a *performance* existe o tempo inteiro, basta que leiamos-nas assim. Mas, há também intenção nas *performances*, por mais fluidas que sejam. E, no caso do espetáculo, há uma expectativa de que essa reflexão que os espetáculos trazem seja cumprida, trabalha-se no sentido de facilitar e/ou embutir tal reflexão nas pessoas, não se espera que ela ocorra espontaneamente. Para Schechner, a *performance* consciente busca transformar, agregar pessoas e coisas de modo a criar empatia e solidariedade que facilite o processo de comunicação do que se intenta comunicar. E, em geral, essa intenção de comunicação busca mudar uma situação já estabelecida, busca transformar o *status quo*. Portanto, o ritual "artístico" do espetáculo é um chão sagrado que congrega as pessoas

com esse intuito. Apesar de o conceito do que é "arte" variar contextualmente, independente da interpretação que lhe damos, esta tem a habilidade de nos transportar para além do ordinário, do corriqueiro, do mundo do trabalho e das relações superficiais.

Outra característica de inversão da normalidade se encontra no fato de que o espaço do espetáculo é um espaço no qual pessoas não videntes, que geralmente sofrem desprestígio social,<sup>8</sup> estão empoderadas no sentido de que são o "centro da atenção", são uma espécie de epicentro do qual irradia uma vivência que no dia a dia é inferiorizada. No momento da peça, o que está concentrado e dissolvido ao mesmo tempo é o "poder dos fracos", para usar uma metáfora de Turner (1974). Há uma inversão de hierarquia, mesmo que temporária e simbólica. O vidente está como espectador, não está "construindo" nada; há essa "troca" de perspectiva de poder. Para Turner (1974, p. 37), esses dramas sociais (e sua consequência perspectiva de inversão de poder) só ocorrem porque, na estrutura regular, há desarmonia e conflito, portanto o rito se torna um espaço no qual as perspectivas se embaralham, havendo possibilidade, mesmo temporária, de mudança, inversão, insurreição.

Outra forma de dar credibilidade à análise ritual do espetáculo é ver, segundo Bell (1992), o quanto o corpo é importante em situações ritualísticas, o que também foge à normalidade. O corpo, em nossas vidas diárias, geralmente é visto de forma secundária a nossos desejos, é uma forma de atingir objetivos, chegar a lugares. Fora momentos de doença ou desejos estéticos, como mudanças cirúrgicas ou fisioculturais (que também podem ser lidas como meio para um fim), pessoas fora de profissões que trabalham com o corpo geralmente não têm uma consciência corporal muito apurada. E, pelo fato de o espetáculo ser de dança, inverte-se tal lógica, já que ali é o corpo que está falando, se mostrando, comunicando, se impondo e se apagando. Para Bell (1992, p. 93), a ritualização é inerente à dinâmica do corpo dentro de um ambiente simbólico como o teatro. Apesar de haver fala, o *locus* da peça é o corpo. A ritualização é, ao mesmo tempo, evitar discursos e narrativas explícitas (1992, p. 111). Essa utilização do corpo em detrimento da fala pode também ser interpretada como uma estratégia para se atingir o objetivo de "bagunçar" a percepção do espectador, como discutimos anteriormente. Pois, ao usar o corpo e não a fala, deixa-se o público chegar a suas próprias conclusões acerca do que está sendo discutido e performado, desconstruído e narrado. Por fim, "Desassossego em branco" é uma *performance* ritualizada de corporalidades marginais, uma forma de trazer a um público majoritariamente vidente as dores, felicidades, ponderações, frustrações e os demais sentimentos específicos que surgiram na vida das pessoas cegas. Seus "dramas sociais", por assim dizer, de forma ritualizada.

8 Desprestígio que vem de uma lógica meritocrática, segundo a qual a pessoa "deficiente" é tida como incapaz de contribuir econômica e politicamente para o desenvolvimento da "nação", segundo Diniz (2012, p. 24).

## 5. Reflexões finais

O espetáculo surgiu de um projeto que não mais se realiza. Assim, seu registro e discussão são de extrema importância, não só por seu caráter artístico, mas também político. Claro que as impressões aqui escritas partem de meu universo específico, e de forma alguma pretendo tornar "oficial" alguma interpretação sequer. Busquei transmitir minha "tradução" sobre a arte do espetáculo, que, a meu ver, estetizou questões importantes para se pensar, ao mesmo tempo que o fez com uma carga emotiva bastante contagiante. Sua atmosfera é absorvente, e sua emotividade emana. Essas "subjetivações" estéticas não impedem que questões sérias sejam mobilizadas, mas as tornam apreensíveis de uma forma única e eficaz. É muito interessante ver presente na cena artística de Belo Horizonte um espetáculo que trata de uma questão marginalizada e/ou tratada por um viés patologizado (ou que estereotipa as identidades das pessoas não videntes). Só o fato de ele ser protagonizado por pessoas não videntes já o torna digno de atenção.

A sutil simbologia dos objetos manipulados e como se conectam ao quadro geral do espetáculo; a ligação entre seus usos e os jogos de cena entre luz e música, barulhos mecânicos e processados; a crítica sublimada à forma dualista com que conduzimos nossas vidas, presente em quase todos os momentos, movimentos, mexidas de membros corporais, relatos e falas, experiências de vida narradas e silenciadas; a ritualização do espaço e sua analogia com os demais ambientes pelos quais transitamos; o jogo linguístico, etimológico e cromático com a intenção de nos confundir; a confusão (que serve para esclarecer) entre as potencialidades dos três corpos presentes em cena; as tensões entre o alto e o baixo, o claro e o escuro, o rápido e o devagar, o horizontal e o vertical, a queda e a ascensão; as possibilidades, fusões, dissidências, separações e os encontros; as ligações entre os momentos abruptos e os momentos sutis; as expectativas que colocamos nas pessoas e as decepções que nos chegam como uma carta indesejada; a fragilidade de nossas posições na vida, exposta em todas as vitrines de todas as ruas pelas quais passamos, de forma que não nos é mais possível ignorá-la; e por fim, mas sem ser possível finalizar qualquer coisa sequer, o borrão criado entre a diferença da morte para o renascimento, tornando difícil saber qual tememos mais.

Enfim, a peça expõe a hegemonia corporal da sociedade, seu abilitismo,<sup>9</sup> busca deixar latente o que está fragmentado e inquestionado no dia a dia: a pressuposição do corpo sadio, o preconceito velado por meio do assistencialismo às diversidades corporais, a falta de protagonismo de pessoas tidas como "deficientes". A ritualização, para Bell (1992, p. 90), é significativa para pensarmos nossa dinâmica social, pois ela torna evidente nuances entre diversas atividades e relações sociais.<sup>10</sup> O espetáculo discute

<sup>9</sup> "Abilitismo" é um conceito usado para pensar como corporalidades não hegemônicas são excluídas da arena pública por não serem reconhecidas em suas próprias especificidades (MCLEAN, 2011). O termo surge pelas releituras do conceito de "estigma" proposto por Goffman (1988).

<sup>10</sup> Como na briga de galos de Geertz (2008, p. 20), versa-se sobre a cosmologia não vidente. Dança-se a violência simbólica e social da vidência compulsória. Dançam-se os usos do corpo e suas permissões, limites e possibilidades em um cenário de desigualdade. Dança-se a fascinação das fissuras na teia social que nos permite continuar dançando.

corpos desassossegados, possibilidades e limites, tensões e diálogos. Neste artigo, busquei mostrar como o espetáculo "Desassossego em branco" trata de forma sutil, mas ao mesmo tempo crítica, questões sobre corporalidade e percepção. Tentei mostrar não só como a construção do espetáculo trabalha as potencialidades corporais, mas como a lógica por trás da peça, sua construção não dualista e sua intencional "confusão esclarecedora", a não prepotência de querer dar resposta a nada são uma tentativa de criar novas formas de pensar não só o "estar no mundo", mas os demais aspectos de nossa vida em coletividade, ao mesmo tempo que evidenciam a arbitrariedade de um sistema social que categoriza as coisas de forma hegemônica e excludente através do manto da naturalidade.

## REFERÊNCIAS

- BOURDIEU, Pierre. *O senso prático*. Petrópolis: Vozes, 2009.
- BELL, C. *Ritual theory, ritual practice*. Nova York: Oxford University Press, 1992.
- DINIZ, D. *O que é deficiência*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- GEERTZ, C. Um jogo absorvente: notas sobre a briga de galos balinesa. In: \_\_\_\_\_. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOFFMAN, E. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: LTC, 1988.
- MCLEAN, M. A. Getting to know you: the prospect of challenging ableism through adult learning. *New Directions for Adult and Continuing Education*, n. 132, p. 13-22, Winter, 2011.
- SAHLINS, M. The original affluent society. In: SAHLINS, M. *Culture in practice: selected essays*. Nova York: Zone Books, 2000.
- SCHECHNER, R. *Performance studies: an introduction*. Nova York: Routledge, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Performance theory*. Nova York: Routledge, 2003.
- TURNER, Victor. *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society*. Nova York: Cornell University Press, 1974.

Recebido em: 20.10.2014

Aprovado em: 20.12.2014