

CRIAÇÃO EM DANÇA: UMA QUESTÃO DE POSICIONAMENTO E NÃO DE ACUIDADE VISUAL

Renata Mara Fonseca de Almeida

NOTA SOBRE LA AUTORA

Renata Mara Fonseca de Almeida 
Universidade do Estado de Santa Catarina
Correo electrónico: remaradanca@gmail.com

Recibido: 09/05/2023

Aceptado: 25/07/2023

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202301.011>

RESUMO

Este estudo parte de uma reflexão sobre distintos modos de olhar. A fim de deslocar o sentido da visão de sua funcionalidade cotidiana para uma percepção estética da realidade, apresentam-se contribuições de autores tais como Merleau-Ponty (1992), Godard (2004) e Blanchot (2001). Em uma relação dialética entre olhar e criar, distintos modos de ver transformam-se em estímulos para a criação em dança. O olhar sob a perspectiva estético-filosófica, seja ele de uma pessoa vidente ou cega, como é o caso da pesquisadora, coloca a criação em movimento. Sendo assim, alguns experimentos pautados na relação entre olhar e mover, criados pela autora, são descritos ao longo do texto. Conclui-se que o modo de olhar, ou seja, de posicionar-se na relação com o mundo, é o que permite a criação e não a condição fisiológica do sentido da visão.

Palavras-chave: cegueira, corpo, criatividade, dança, olhar

CREACIÓN EN DANZA: UNA CUESTIÓN DE POSICIONAMIENTO Y NO DE AGUDEZA VISUAL

RESUMEN

Este estudio tiene como punto de partida una reflexión sobre distintos modos de mirar. Con el objetivo de despegar el sentido de la visión de su funcionalidad cotidiana para una percepción estética de la realidad, se presentan contribuciones de autores tales como Merleau-Ponty (1992), Godard (2004) y Blanchot (2001). En una relación dialéctica entre mirar y crear, se transforman distintos modos de ver en estímulos para la creación en danza. El mirar desde la perspectiva estético-filosófica, sea este de una persona vidente o ciega, como es el caso de la investigadora, coloca la creación en movimiento. Siendo así, algunos experimentos pautados en la relación entre mirar y mover, creados por la autora, son descritos a lo largo del texto. Se concluye que el modo de mirar, o sea, de posicionarse en la relación con el mundo, es lo que permite la creación y no la condición fisiológica del sentido de la visión.

Palabras clave: ceguera, creatividad, cuerpo, danza, mirada

CREATION IN DANCE: A QUESTION OF POSITIONING AND NOT OF VISUAL ACUITY

ABSTRACT

This study starts on the discussion about different ways of seeing. To remove the sense of sight out of the daily function to an aesthetic perception of reality, it presents contributions of authors as Merleau-Ponty (1992), Godard (2004), and Blanchot (2001). In a dialectic relation between see and create, it transforms distinct ways of seeing in an impulse to dance creation. The sight, considered through an esthetical and philosophical perspective, independently if it is a blind person or not, puts the creativity on movement. In this way, some experiments based on the relation between see and move, proposed by the author, are described along the text. The conclusion is that the way of seeing, that is to say, someone's position in relation to the world, is what allows the creation, and not the physiological condition of sight's sense.

Keywords: blindness, body, creativity, dance, sight

CRIAÇÃO EM DANÇA: UMA QUESTÃO DE POSICIONAMENTO E NÃO DE ACUIDADE VISUAL

Numa sociedade marcada pelo predomínio da visão, como poderia o corpo de uma artista quase cega contribuir em processos de criação em dança? Essa pergunta sustenta-se na hipótese de que certos modos de percepção favorecem a construção de uma visão mais criativa da realidade. A reflexão sobre o olhar desenvolvida neste artigo não está pautada nas questões fisiológicas do sentido da visão. O fato de dispor deste sentido, ou paradoxalmente, estar no mundo numa condição de pessoa cega, não garante a possibilidade de um olhar estético, criativo, mágico da realidade. O que permite a criação, quando se considera a sensorialidade, refere-se ao modo de empregar os sentidos, ou seja, à posição subjetiva em relação aos sentidos. Sendo assim, a contribuição deste estudo encontra-se muito mais no campo estético filosófico do que neurofisiológico.

O estado avançado de minha deficiência visual, aliado à constante atenção ao meu corpo e de outros, me leva a reavivar a sabedoria do meu próprio corpo e não aniquilá-la para construir conhecimentos. Aposto, conforme Duarte Júnior (2000), em “um saber sensível, inelutável, primitivo, fundador de todos os demais conhecimentos, por mais abstratos que estes sejam; um saber direto, corporal, anterior às representações simbólicas que permitem os nossos processos de raciocínio e reflexão [...]” (p. 14).

Justamente por identificar esse saber corporal (sensível, provido do vivido, da experiência) como potência do conhecer é que proponho uma pesquisa baseada nas minhas experiências enquanto artista-docente de dança praticamente cega. Reconhecendo a experiência como matéria prima para a construção do conhecimento, este trabalho se fundamenta em experiências. Nos termos de Jorge Larrosa (2002), seria o mesmo que dizer daquilo que nos passa, nos acontece, nos toca, e não do que se passa, do que acontece ou do que toca. Desse modo, início a descrição de minhas experiências a partir do que se passa nos meus olhos para, em seguida, propor algo que possa acontecer no seu corpo a partir do seu olhar.

Nas cicatrizes da minha retina e consequentes manchas das imagens do mundo, há sempre espaço para rememorar ou imaginar, no intervalo do presente, entre o que foi e o que pode vir a ser. No meu caso, ver tem sido paulatinamente substituído por ouvir, tocar, cheirar, degustar, enfim perceber. Uma percepção que pergunta aos objetos suas formas, tamanhos, volumes, contornos e cores, e que encontra as respostas no espaço, por meio de um atravessamento de todos os sentidos; atravessamento este que ativa a sabedoria corporal e, consequentemente, se aproxima da noção de ver proposta pelas autoras a seguir. De acordo com Carvalho e Fernandes (2007), o corpo cego vê, pois

[...] Ver é uma experiência que vai além do sentido da visão. É perceber / sentir / conhecer / tocar / relacionar / experimentar. Experiência que está inscrita no corpo, presença do ser humano no mundo, e, está originalmente familiarizado com o contexto em que se comprehende/insere. Partindo do princípio de que, pelo corpo nos colocamos no mundo, é este corpo que possibilita ver, tocar, perceber. O deficiente visual, nesse sentido, também vê, mas vê de uma maneira particular, diferente, única, como qualquer outro ser humano. Afinal, a percepção de mundo se dá a partir de cada indivíduo, seja ele cego ou vidente (p. 4).

Posto que uma pessoa cega vê e que o olhar está para além da acuidade ou do campo visual de um indivíduo, como os distintos modos de ver podem reconhecer o mundo numa perspectiva estética? A pergunta que passa a conduzir a reflexão a seguir seria, portanto: Como os sentidos poderiam se afastar de uma função corriqueira para uma percepção estética, criativa da realidade?

O caminho para responder a esta pergunta se dá através de uma articulação entre referenciais teóricos que discutem a respeito do olhar e da vivência de uma artista docente de dança quase cega. Sendo assim, as primeiras considerações referem-se a distintos modos de olhar e aos desdobramentos dos mesmos em relação à criatividade.

Em entrevista a respeito do trabalho de Lygia Clark, ao pontuar o modo como a artista conduz nossa sensorialidade, ou seja, o emprego de nossos sentidos e a relação entre eles, Godard (2004) assinala a habilidade da artista em ir e vir da objetividade à subjetividade de um sentido. Ao analisar o olhar, Godard reconhece dois modos distintos, entretanto inseparáveis, de operá-lo. O primeiro refere-se a um olhar subcortical, em que há uma fusão da pessoa no contexto, no qual não há mais distinção entre sujeito e objeto. É um olhar livre de interpretações e de sentidos,

que está além do olhar objetivo. Um olhar geográfico ou espacial. Um olhar que não está ligado ao tempo ou, em todo caso, que não está ligado a uma memória, que não está ligado a um retorno à história do sujeito (Godard, 2004, p. 2).

Este olhar seria metaforicamente representado por olhos côncavos, revelando uma postura de recepção do mundo. Poderíamos chamá-lo de olhar cego, ou até mesmo de olhar subjetivo. O outro sentido do olhar “seria o olhar objetivo, cortical, associativo, o olhar objetivante, que está associado à linguagem” (Godard, 2004, p. 2). Seria, portanto, o olhar que nos permite nomear e descrever os objetos, tendo uma face convexa, pois se projeta no mundo. Embora os dois modos de operação do olhar coexistam, o autor afirma que,

[...] frequentemente, a história da percepção vai fazer com que, pouco a pouco, eu não possa mais reinventar os objetos do mundo, minha projeção vai associá-los sempre da mesma maneira. Ou seja, vejo sempre a mesma coisa, sempre através do filtro de minha história. Portanto, poderíamos dizer que há uma “neurose do olhar”. Algo que diria respeito ao fato de que o meu olhar não é mais capaz de voltar a desempenhar uma subjetividade em sua relação com o mundo (Godard, 2004, p. 3).

Dito de outra forma, é como se essa neurose do olhar ou hipertrofia do olhar objetivo levasse a uma anestesia sensorial, em que os nossos sentidos perdem a capacidade de serem afetados e sensibilizados pelos estímulos do mundo. A fim de mudar a postura do olhar, e dos outros sentidos, o que ocorre no trabalho de Lígia Clark, e que eu tomo como a segunda pista para a resposta da pergunta em questão, é um distanciamento desse olhar viciado pelo filtro de nossas experiências e um deslocamento em direção à cegueira de um olhar côncavo, receptivo. Esse aprofundamento nos permitiria receber o mundo tal como ele é, sem o engessamento de nossas interpretações prévias, ou seja, através de um olhar menos manchado de

linguagem. O que para Godard (2004) se configura como “esse mergulho no antes do olhar, no pré-olhar ou no olhar cego, conforme se queira nomeá-lo, é a única maneira de recolocar em movimento certa forma de imaginário ou de elaboração. Ou seja, de recolocar em movimento a criação” (p. 4). De tal forma que, fazendo mover a criação e criando novos caminhos para o movimento, elaboro quatro propostas de experimentação em dança, que vão em direção ao olhar cego. Inicialmente, esta perspectiva do olhar é simbólica, metafórica, de modo que no decorrer das propostas, o olhar cego torna-se uma experiência real do corpo.

A primeira proposição configura-se como um jogo espacial e uma interferência na distância entre o olhar e a coisa vista. Baseia-se no entendimento de Blanchot (2001) a respeito do ver, que diz que:

É preciso alguma distância para ver. - Ver supõe apenas uma separação compassada e mensurável; ver é sempre ver à distância, mas deixando a distância devolver-nos aquilo que ela nos tira. [...] - Mas não vemos o que está demasiadamente longe, o que nos escapa pela separação do longínquo. - Existe uma privação, uma ausência graças à qual se realiza o contato. O intervalo não impede aqui, pelo contrário, permite a relação direta. Toda relação de luz é relação imediata. - Ver é então perceber imediatamente ao longe. (...) imediatamente ao longe e através da distância. Ver é servir-se da separação, não como mediadora, mas como um meio de imediação, como i-mediadora. Neste sentido, também, ver é ter uma experiência do contínuo [...] (p. 67).

Por tanto, ver com os órgãos da visão em perfeito estado implica ao mesmo tempo numa experiência do imediato, e de um acompanhar a continuidade da distância entre o olhar e a coisa vista. Na perspectiva do ver como imediato, o que se vê está dado como em uma paisagem, uma fotografia que é captada instantaneamente na totalidade de sua superfície. Já o ver como i-mediato diz do que está no meio, no caminho, refere-se à profundidade.

Esta concepção de ver apresentada por Blanchot (2001) me interessa por permitir uma tomada de consciência de possíveis relações entre o corpo e o mundo. Assim, parto desta reflexão sobre o entre o olhar e o ponto em que ele apoia para apresentar a primeira proposta de pesquisa de movimento, descrita na Tabela dedicada à Proposição 1, a seguir:

TABELA 1

Proposição 1 - Olhar e Mover

1. Deixe o seu olhar percorrer o espaço, traçando novas linhas, não mais apenas a linha paralela ao chão.
2. Perceba o que chama a atenção dos seus olhos, ou seja, o ponto onde o seu olhar apoia.
3. Reconheça a distância entre o seu olhar e a coisa vista.

- | |
|--|
| 4. Caminhe em direção ao ponto em que seu olhar toca. |
| 5. Ao alcançar esse ponto, deixe seu olhar percorrer, vagar novamente pelo espaço até que ele se apoie em outro ponto. Então siga na direção desse ponto novo. |
| 6. Prossiga deixando o seu olhar vaguear, tocar em algum ponto e se desloque diminuindo a distância entre o olhar e a coisa vista. |

Nota. Elaborado pela autora.

Nesta proposta descrita na Tabela dedicada à Proposição 1, nota-se que o olhar opera numa perspectiva de tocar um ponto fora do corpo. A experiência de mover se ocupando e preenchendo a distância entre os olhos e a coisa vista devolve ao corpo a diferenciação de si e do mundo. Embora nesta experimentação haja espaço para o olhar, vaguear e reconhecer o que chama a sua atenção, o movimento acontece a partir da projeção do olhar, que busca preencher a distância entre os olhos e a coisa vista.

A proposição seguinte aproxima-se do olhar cego, embora ainda sob a perspectiva do ver como i-mediato. Inicia-se esparramando os olhos, trabalhando com a ampliação do campo visual, para em seguida atuar na face côncava do olhar. O simples fato de caminhar em parceria, ou seja, lado a lado com alguém, já convida à ampliação e, consequentemente, ao recolhimento do olhar obtuso, direcional, (convexo).

TABELA 2

Proposição 2 - Olhar o Outro Caminhar e Caminhar com o Outro para Olhar

- | |
|--|
| 1. Caminhe pela sala percebendo o seu corpo. |
| 2. Coloque-se ao lado de alguém até que caminhem juntos. Não há um líder na dupla. As mudanças de direção ocorrem por uma negociação intuitiva da dupla. |
| 3. Desfaça a dupla de modo que uma caminhe e a outra observe o caminhar de seu parceiro. |
| 4. Ao observador: observe a postura, a organização corporal, o andar de seu parceiro através do seu próprio corpo. Há um contágio pelo corpo do outro por meio de uma percepção cinestésica. Receba o corpo do parceiro através de um olhar receptivo. |
| 5. Depois de um tempo sentindo o caminhar do parceiro, agora, você que observou siga caminhando sozinho contaminado por seu novo estado corporal. |

6. Após neutralizar o estado corporal provocado pela postura do parceiro, retorne a caminhada com seu par olhando na mesma direção. Negociem essa caminhada, como fazemos na experiência do amor. Conforme Saint Exupéry (2006, p. 126) “amar não é olhar um para o outro, é olhar juntos na mesma direção”.

Nota. Elaborado pela autora.

Como se pode observar na Tabela dedicada à Proposição 2, diante do desafio de encontrar um acordo na direção dessa caminhada, entre os papéis a seguir e propor concomitantemente, abre-se espaço para o exercício do olhar cego. Eu não sei para onde o outro, que algumas vezes sou eu mesmo, me leva. É, portanto, um olhar incapaz de pré ver. Há uma ampliação do campo visual, através de um mover-se no im-pré-visível, orientado pela face côncava do olhar. Além disso, a observação do corpo do parceiro é feita muito mais pela percepção de como o corpo do outro afeta o meu corpo (do observador) do que pela intenção de buscá-lo no espaço pela projeção do olhar. Logo, pode-se dizer que o recolhimento do olhar convexo, ou o despertar de sua face côncava, contribui para a recepção empática e cinestésica do outro.

Um desdobramento possível desta proposta, que também pode ser entendido como uma transição para a proposição 3, é a alternância da relação lateral entre os pares com a formação frontal entre os mesmos. Neste posicionamento frente a frente com o parceiro, recupera-se o jogo de encurtar e alargar a distância, conforme noção do ver de Blanchot (2001), já apresentada e experimentada na proposição 1. Contudo, nesta experimentação a coisa vista é o corpo do outro, que diferentemente de um objeto, se move no espaço. Dessa forma, o imprevisível acontece tanto na relação frontal entre os pares, uma vez que qualquer um da dupla pode se aproximar ou se afastar do outro, quanto escolher se colocar ao lado do parceiro. O movimento e a composição espacial se dão exatamente nas escolhas imprevistas de colocar-se ao lado ou à frente do par. Essas duas possibilidades, caminhar ao lado do parceiro ou aproximar-se e afastar-se frontalmente dele, geram distintos posicionamentos do olhar e da percepção de si, tanto em relação ao outro, quanto ao espaço. Esta alternância na formação dos pares, lateral ou frontal, pode ser entendida como uma passagem para outras experiências que enfatizam a relação com o outro. Desse modo, a proposta a seguir parte da relação frontal com o par para a experimentação de modos de estabelecer e cortar relações.

Relembro de uma vivência pautada na técnica de dança Contato Improvisação, da qual participei no Rio de Janeiro, cuja proposta era como dizer NÃO na dança. Rememoro erecio o vivido apresentando a terceira proposição de criação em dança a partir do olhar.

TABELA 3

Proposição 3 - Estabelecendo e Cortando Relações por Meio do Olhar

1. Se coloque frente a frente com o parceiro, de pé, mantendo o contato pelo olhar.
2. Experimente se aproximar e se afastar do parceiro observando o que acontece com o seu olhar.

3. Experimente recolher o seu olhar, que se encontrava projetado no outro, até chegar no corte da relação. O corte pode ser sutil como numa despedida ou abrupto.
4. Ao decidir desligar-se de seu parceiro, passe a caminhar sozinho.
5. Depois de um tempo caminhando sozinho, conecte-se a outra pessoa por meio do olhar, formando um novo par.
6. Prossiga criando novas relações frente a frente com o seu par, experimentando entrar e sair das relações através do olhar.

Nota. Elaborado pela autora.

Nesse exercício fica evidente como o olhar se relaciona com o movimento: projetado, obtuso, para fora, em direção ao outro ou ao horizonte, alternado com um olhar de introspecção, de recepção, de recolhimento para si. Nestes entremeios de conexão entre as duplas, o movimento ganha contorno. Em outras palavras, a partir desse jogo de projetar e recolher o olhar, vivenciamos situações de entrar, convidar e encerrar uma dança. O jogo se ampliava quando este estabelecimento da relação pelo olhar tornava-se um convite para entrar na minha dança. Inicialmente convidado para um passo, depois uma caminhada, até que o convite se estenda para a dança. A expressividade do olhar alcança o corpo, indicando se eu desejo que o outro venha comigo ou não, mantendo-se apenas como observador. Se, de um lado, há verdadeiramente um convite e, do outro, a aceitação do mesmo, a dança acontece nessa dupla. A pesquisa, a surpresa, a descoberta, a alegria se manifestam neste jogo de dizer, por meio do olhar, sim ou não à dança.

Neste ponto do trabalho, vale retomar a metáfora do côncavo e do convexo, ressaltando que os mesmos se diferenciam pela perspectiva através da qual se observa: se do lado cheio ou do vazio, pois na verdade são dois lados de uma mesma situação. Pelo fato de vivermos em um contexto social, histórico e cultural em que o cheio predomina, é preciso saber esvaziarmos, uma estratégia de compensação para encontrarmos o equilíbrio, o caminho do meio. Todavia, apesar dessa especificidade de nossa cultura midiática, imagética, imediatista que não nos dá tempo ou espaço para esvaziarmos, é importante saber passar de um estado a outro.

Conforme a imagem que Godard (2004) nos oferece, no caminho de um raio de luz que se abre no interior de um prisma, realiza-se a perspectiva geográfica, subcortical, receptiva. Eu acrescentaria a dimensão contemplativa e meditativa. Há outro raio que alcança o topo do prisma, atravessando-o. Entretanto, se isso não ocorre, havendo uma fixação no estado de abertura, fica-se em transe. Do mesmo modo, no outro extremo, se não há a parada, a abertura no geográfico do prisma, chega-se a um bloqueio das sensações, uma rigidez e um automatismo de nossa percepção. Logo, é fundamental negociar a natureza subjetiva de nossos sentidos com a objetividade do mundo percebido.

Esta negociação pode ser experimentada por meio de um equilíbrio entre a verticalidade do corpo e a horizontalidade do olhar. Num deslocamento no espaço, se invoca a consciência de que ao estar de pé têm-se tanto os pés em contato com o chão, recebendo o peso do

corpo, quanto o ponto em que o olhar apoia. O corpo se apoia sobre os pés. Ele sabe onde o chão está. Esse saber agora é imediato. Não há mais distância entre o corpo e o objeto solo. Ao trazer a atenção para a sola dos pés, em um movimento de sucção do olhar, desloca-se o foco do olhar do mundo externo e o coloca no próprio corpo. Seria assim um movimento de devolver a consciência de si para o corpo, através da própria consciência do corpo. Trazer o olhar para as solas dos pés implica num esmagamento dos olhos, nos aproximando ainda mais do olhar cego, apresentado por Godard (2004). Contudo, se o olhar cego abre, devido à sua face côncava, a possibilidade de recepção do mundo, como suprir a lacuna do olhar objetivante, no caso da cegueira enquanto condição real de determinados indivíduos e não como metáfora? Como este equilíbrio entre os dois modos de olhar, ou seja, o movimento entre a recepção do mundo e a projeção no mundo se daria para esse grupo de pessoas do qual faço parte?

A experiência do olhar convexo precisa ser vivida por outros recursos. A guia faz esse papel. Ela aponta para o chão. Abre caminhos, atuando como uma substituta do olhar objetivo. Ela faz o movimento de projeção desse olhar cego. Diferentemente da ação de sugar as coisas do mundo para o olhar côncavo, a guia puxa o fundo de esse olhar para uma distância à frente dos pés de quem a manuseia.

Trazendo os aprendizados oriundos da experiência de ir e vir do olhar côncavo ao convexo para a prática de dança, apresento a última proposição para a experimentação corporal. Conforme proposição 4, exposta na Tabela a seguir, o contato com o corpo do outro se dá na transição do olhar para a pele. Nesta proposta, o movimento de alternância entre a caminhada lado a lado com a dupla e a relação frontal de olhar um para o outro, o campo visual se expande ao ponto da pele ser chamada para a dança. A distância entre a lateral dos corpos é sucumbida por um encostar, um deslizar e talvez rolar pelo corpo do outro.

TABELA 4

Proposição 4 - Entre o Olhar e a Pele

- | |
|--|
| 1. Caminhe lado a lado com seu parceiro. |
| 2. Deixe que as laterais de seus corpos se encostem. |
| 3. Explore este contato lateral, aprofundando o toque, rolando pelo corpo de seu par até desenvolver uma breve dança de contato. |
| 4. Explore este contato entre os corpos até encontrar-se frente a frente com o seu par. |
| 5. De frente um para o outro, experimente o jogo de aproximar e afastar conforme descrição após a tabela 2. |
| 6. Da relação frontal a partir da máxima aproximação dos corpos, se coloque novamente lado a lado de seu parceiro. |

7. Neste ponto, em que a dupla se encontra novamente na posição inicial, várias criações são possíveis: seguir caminhando sozinho, formar uma nova dupla frontalmente ou lado a lado, etc.
8. Siga alternando as relações com o par e trocando de par, de modo que em cada transição dentro do par a dança acontece por meio do contato com a pele.

Nota. Elaborado pela autora.

Nota-se que as trocas de perspectivas do olhar e inevitavelmente do posicionamento do corpo em relação ao outro e ao espaço vão gerando um fluxo de dança. Poderia-se assim acrescentar o movimento no espaço de deslocamento entre o desfazer de uma dupla e a formação de outra. Neste sentido, a dança acontece tanto na interseção entre os desejos de movimento em cada par quanto no desejo individual, sem negociação com o outro. Este fluxo de movimento é um ir e vir constante entre o olhar e a pele.

São inúmeras as experiências vividas em que o exercício de olhar permeia a improvisação e composição em dança. Entretanto, este trabalho não se propõe a ser um manual de proposições e sim um convite à construção de novas práticas em dança inspiradas nas experiências aqui descritas. Revisando constantemente a função e o lugar dos olhos em nosso corpo, espera-se que tais proposições e as reflexões presentes neste artigo contribuam para que outros artistas e docentes recriem seus próprios modos de ensino e aprendizagem da dança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nota-se que a abordagem sob a qual o olhar é tratado neste estudo não se vincula à noção de inclusão. Este não é um trabalho dedicado a refletir sobre as especificidades do olhar de uma pessoa cega e muito menos uma proposta de dança voltada para estas pessoas. A análise das relações propostas entre olhar e mover indica que a afetação entre estes dois gestos é mútua. Por um lado, a pesquisa demonstra como o olhar, quando deslocado de sua função cotidiana e vivenciado enquanto estímulo para a criação de movimento, potencializa a criação artística. Por outro, ao ser vivenciado neste contexto em que se desperta a perspectiva estética do olhar, a visão cotidiana sai do lugar comum e ordinário. Em outras palavras, a experiência de usar os olhos para além da função de ver tanto possibilita àquele que olha despertar-se para uma visão mágica da realidade, quanto modifica a coisa olhada. É nesta retroalimentação entre olhar e criar ou criar e olhar que se abre espaço para a criação, seja ela de novos modos de olhar a vida ou da própria criação artística. Isto significa compreender que a arte está em partes na obra e, em grande parte, no olho de quem vê.

Em diálogo com as contribuições de Merleau-Ponty (1992), pode-se dizer que o artista com sua sensibilidade capta o invisível do mundo, ou seja, aquilo que está aí no mundo, do qual ele é parte. Por meio de sua sensibilidade e criação, o artista compõe e recompõe o invisível, dá voz ao silêncio. Merleau-Ponty (1992) ao descrever a atividade criativa de um pintor, afirma que:

O olho vê o mundo, e aquilo que falta ao mundo para ser quadro, e o que falta ao quadro para ser ele próprio, e, sobre a paleta, a cor que o quadro espera, e vê, uma vez feito, o quadro que responde a todas essas faltas, e vê os quadros dos outros, as respostas outras a outras faltas (p. 25).

Assim, nesse laço sensível onde o olho se comove pelo impacto do mundo e o restitui ao visível através dos traços da mão, o artista vai “conferindo existência visível ao que a visão profana crê invisível” (Merleau-Ponty, 1992, p. 26) e, enquanto pinta, pratica uma teoria mágica da visão, pois as coisas do mundo passam por ele, o mundo “gravou nele a cifra do visível” (Merleau-Ponty, 1992, p. 27).

Enfim, sinto que a minha experiência com a cegueira juntamente da natureza sensível e intuitiva do meu ser, além da formação e atuação como artista docente de dança, me leva a praticar esta teoria mágica da realidade. Observa-se essa percepção no depoimento de Samuel Samways, artista que participou da montagem de um espetáculo que dirigi. Conforme ele expõe,

É uma coisa muito interessante ser dirigido por uma mulher que tem baixa visão, ou seja, ela que de certa forma está olhando tudo, controlando toda aquela criação sem estar vendo fisicamente, mas de outras formas está vendo. Ter a direção de uma pessoa que não está vendo o que está acontecendo, mas eu não sei o que acontecia com ela, claro que ela tinha ajuda ali da gente, de uma assistência, que dava um apoio, mas eu não sei o que acontece com ela que eu acho que ela tinha uma habilidade meio mística assim de sentir o espaço mesmo, de saber onde a gente estava posicionada, o que estava acontecendo. E um trabalho (...) no toque, pelo tato. (Samways, citado por Almeida, 2022)¹.

Reafirmo que a possibilidade de desenvolver este olhar estético para a vida não se refere à capacidade fisiológica do sentido da visão: nem para aquele que vê nem para quem não vê. O que está em jogo é a posição subjetiva em relação ao olhar, ou seja, o modo de ver. Este modo refe-re-se à forma como os olhos recebem e atuam no mundo. Logo o olhar cego não diz de uma maneira pronta, dada, de quem não dispõe do sentido da visão. O olhar cego, do qual este trabalho trata, diz da possibilidade de receber o mundo tal como ele é. E a partir dessa recepção atuar como cocriadores de uma realidade ficcional, em que há espaço para contemplar, imaginar, duvidar, criar e recriar. É isto que o olhar cego pode contribuir para a dança: a potência de ser o que se é, maravilhando-se consigo, com o outro e com o mundo, por meio de uma percepção integral destas instâncias que nos constitui: eu, o outro e o mundo. E a dança não teria tais aspectos como princípios? Dançar como um encontro consigo, aberto a receber e afetar o outro e tornar-se mundo?

¹ Depoimento de Samuel Samways concedido à autora durante a montagem do espetáculo de dança *Húmus* em 2020. O mesmo pode ser encontrado na íntegra na tese de doutorado da autora (Almeida, 2022).

REFERENCIAS

Almeida, R. M. F. (2022). *Do não ver ao invisível: narrativas somáticas em dança*. [Tese de Doutorado, não publicada]. Universidade do Estado de Santa Catarina.

Blanchot, M. (2001). *A Conversa Infinita: a palavra plural*. Escuta.

Carvalho, J. e Fernandes, J. (2007). *Um olhar sobre o corpo (do) cego*. [Tese de Mestrado, Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro]. Repositório do Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte. <http://www.cbce.org.br/docs/cd/resumos/107.pdf>

Duarte Júnior, J. F. (2000). *O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível*. [Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas]. Repositório da Produção Científica e Intelectual da Unicamp. <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.2000.197855>

Godard, H. (2004). Olhar Cego. Entrevista com Hubert Godard. In S. Rolnik e C. Diserens (Curs.), *Lygia Clark, do objeto ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro* (pp. 73-81). Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Larrosa, J. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, 19, 20-28. <https://doi.org/10.1590/S1413-24782002000100003>

Merleau-Ponty, M. (1992). *O olho e o espírito*. Vega.

Saint-Exupéry, A. (2006). *Terra dos Homens*. Editora Nova Fronteira.



Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

