

A visão do cego: reflexões sobre a recorrência do arquétipo cego poeta-cantor em contextos históricos e geográficos diversos



Jorge Linenburg

Académie d'Aix-Marseille, Aix-en-Provence, Francia
jlinenburg@hotmail.com

Recepción: abril 2022
Aceptación: junio 2022

Resumo

O cego poeta-cantor corresponde a uma figura recorrente em diferentes momentos da história da humanidade e nas mais diversas regiões do globo. O presente estudo apresenta um levantamento reunindo as formas variadas nas quais esse arquétipo se manifestou no espaço-tempo, demonstrando a existência de registros de sua presença já no século VIII a.C. atravessando os períodos seguintes da história, adentrando o século XXI. Sua presença se manifestou praticamente nos quatro cantos do mundo, na Ásia, Europa, África e nas Américas. São propostas reflexões a respeito da relação cegueira-música, partindo-se da perspectiva dos *disability studies* e de pesquisas neurocientíficas. Na parte final, são exploradas diferentes significações dos vocábulos “cegueira” e “visão”, que permitem elucidar a complexidade da “visão do cego”, um conceito fundamental à compreensão da recorrência do arquétipo cego poeta-cantor.

Palavras-chave: cegueira, músicos cegos, *disability studies*, complexidade, arquétipo

La visión del ciego: reflexiones sobre la recurrencia del arquetipo del ciego poeta-cantante en diferentes contextos históricos y geográficos

Resumen

El ciego poeta-cantante corresponde a una figura recurrente en diferentes momentos de la historia humana y en las más diversas regiones del globo.

El presente estudio presenta un relevamiento que reúne las variadas formas en que este arquetipo se manifestó en el espacio-tiempo, demostrando la existencia de registros de su presencia en el siglo VIII a.C. hasta el siglo XXI. Su presencia se ha manifestado prácticamente en cuatro continentes: Asia, Europa, África y América. Se reflexiona sobre la relación ceguera-música a partir de la perspectiva de los estudios de discapacidad y de la investigación neurocientífica. En la parte final se exploran diferentes significados de las palabras “ceguera” y “visión”, que permiten dilucidar la complejidad de la “visión del ciego”, concepto fundamental para comprender la recurrencia del arquetipo poeta-cantante ciego.

Palabras clave: ceguera, músicos ciegos, estudios de discapacidad, complejidad, arquetipo

The Blind Man's Vision: Reflections on the Recurrence of the Blind Poet-Singer Archetype in Different Historical and Geographic Contexts

Abstract

The blind poet-singer corresponds to a recurrent figure in different moments of human history and in the most diverse regions of the globe. The present study presents a survey bringing together the varied ways in which this archetype manifested itself in space-time, demonstrating the existence of records of its presence in the 8th century BC, going through the successive periods in history, entering the 21st century. Its presence has manifested itself all over the world, in Asia, Europe, Africa and the Americas. Reflections on the blindness-music relationship are proposed, starting from the perspective of disability studies and neuroscientific research. In the final part, different meanings of the words “blindness” and “vision” are explored, which allow elucidating the complexity of the “vision of the blind”, a fundamental concept for understanding the recurrence of the blind poet-singer archetype.

Keywords: Blindness, blind musicians, disability studies, complexity, archetype.

Introdução

O cego músico representa uma figura enraizada no imaginário coletivo. Representações pictóricas de instrumentistas desprovidos do sentido da visão provenientes das civilizações mesopotâmicas e egípcias atestam a

antiguidade desta relação entre cegueira e música (Zumthor, 1983, p. 218; Ciccone, 2001). Entretanto, parece ter sido a figura de Homero que contribuiu definitivamente para instituir o cego poeta-cantor como uma categoria cultural, recorrente ao longo das épocas seguintes em diversas regiões do globo (Zumthor, 1983, pp. 218-219; Sadie, 1984, p. 212; Landels, 2009). Em muitas culturas, as diferentes manifestações deste arquétipo foram a principal responsável pela manutenção e disseminação de determinados repertórios, como é o caso dos poemas-canções reunidos na antologia do *Che-King*, datados do século II a.C., na China, das gestas dos *Tairas*, na tradição japonesa do século XIII (Zumthor, 1983, pp. 218-219) e dos épicos das guerras de resistência contra as tropas otomanas, nos países da antiga Iugoslávia, ainda expressivos em Montenegro, cantados pelos *guslars* (Ciccone, 2001, pp. 38-39; Samson, 2013, p. 105). Na Ucrânia, os *kobzaris* e *lirnykys* representaram classes de poetas-músicos ambulantes, exclusivamente cegos, que cantavam épicos (denominados *dumy*) e canções religiosas (Kononenko, 1998, pp. 3-4).

Há casos em que os repertórios se tornaram associados de maneira verdadeiramente tipificada e indissociável aos cegos, vindo a ser denominados a partir da incapacidade visual de seus principais intérpretes. Tal é o caso na Península Ibérica, onde a *arte de ciego* consiste em gêneros poéticos diversos, como os *romances*, *trovas* e *coplas de ciego* (Zumthor, 1993, p. 58; Rivas e Iglesias, 2000), e também na região norte do Vietnã, país no qual se pode encontrar os *Hat Xâm* (cantos de cegos) (Khê, 1966, p. 8). Na cidade italiana de Bolonha, existiu também o *ufficio del orbo* (ofício do cego), que incluía diversas atividades monopolizadas pelos não videntes, entre as quais, cantar, recitar e rezar nos espaços públicos e privados (Carnelos, 2016, p. 3).

Mais recentemente, diferentes estudos etnomusicológicos foram publicados sobre o tema do cego músico, ou do cego poeta-cantor (Kononenko, 1998; de Ferranti, 2009; Hogan, 2011, 2016; Linenburg, 2017) e os pesquisadores do campo dos *disability studies* têm contribuído consideravelmente para a abordagem da cegueira como construção social dentro da música (Albrecht, 2006; Lubet, 2011; Straus, 2011; Howe *et al.*, 2016). No início dos anos 2000, estudos neurocientíficos apresentaram explicações importantes a respeito da predisposição dos desprovidos da visão para a música (Rauschecker, 2001; Sacks, 2010).

Na Península Ibérica e no Brasil, os cegos poeta-cantores se apresentavam nas praças públicas e nas feiras de rua, cantando *a capella*, ou

acompanhando-se de algum instrumento musical.¹ Ainda presentes no século XX, na Galícia (Schubart *et al.*, 2015; Díez, 2016) e no Nordeste brasileiro (Mota, 2002, pp. 9-81; Linenburg, 2017), esses artistas com seus repertórios característicos não podem mais ser avistados.

O presente artigo tem por objetivo refletir sobre essa relação característica entre cegueira e música e responder à seguinte questão: quais são os fatores sociais e fisiológicos que favoreceram a recorrência do arquétipo cego poeta-cantor em vários lugares e em diversos momentos da história da humanidade? Para tal finalidade, é apresentado um levantamento de exemplos desse arquétipo, precisando sua ocorrência no tempo e no espaço. Na sequência, a interação cegueira-música é analisada pelo viés dos *disability studies* e trabalhos neurocientíficos. Finalmente, são exploradas diferentes significações dos vocábulos “cegueira” e “visão”, que permitem elucidar a complexidade da “visão do cego”, um conceito fundamental à compreensão da recorrência do arquétipo cego poeta-cantor.

1. O arquétipo do cego poeta-cantor no espaço e no tempo

A cegueira de poetas-cantores representa um fenômeno constante na história da poesia oral. Difundido pelo mundo, ele se manifesta de modo arcaico no imaginário coletivo (Zumthor, 1983, p. 218), podendo ser traduzido como uma espécie de arquétipo. Este termo é empregado em diversas áreas do conhecimento e tem origens no grego *arkhétypon*, significando “modelo primitivo” (Nascentes, 1955). Na filosofia, ele é utilizado como perífrase para explicar a noção de *ideia* em Platão (Jung, 2002, p. 16). No âmbito psicológico, Jung aplica-o como conceito para descrever formas específicas que são onipresentes e comuns a todas as épocas, resultado de um processo hereditário experimentado coletivamente. Esse autor também afirma que tal noção é intrinsecamente ligada àquela de *inconsciente coletivo* (Jung, 2002, pp. 53-54), com a primeira correspondendo ao conteúdo da segunda (Jung, 2002, p. 16).

Uma das definições de “arquétipo” encontradas no *Dicionário brasileiro da Língua Portuguesa Michaelis* apresenta o termo como “símbolo ou motivo

¹ Na Península Ibérica, a viola de roda e o violino são instrumentos associados ao cego cantor desde o século XVII (Oliveira, 1982, p. 224; Sardinha, 2000, pp. 404-405). No Brasil, de acordo com Cascudo (2009, pp. 192-200), a viola e a rabeca são os instrumentos do cantador. Entretanto, encontra-se registros de apenas seis cantadores rabequeiros, dos quais cinco são cegos, sugerindo uma associação análoga, entre este instrumento e a cegueira como àquela com o violino, particularmente, na Galícia (*cf.* Linenburg, 2017).

que *recorre periodicamente na literatura, na música e nas artes em geral*"² (Michaelis, 2015; grifo nosso). Considerando os fenômenos artísticos como criações inextricavelmente sociais, essa descrição do vocábulo acentua a relação recorrente do personagem do cego poeta-cantor (seja na forma de artista, ou na de objeto da obra de arte) com o seu caráter arquetípico.

Os diferentes exemplos de cego poeta-cantor que desempenharam/desempenham esse papel em diversas culturas e tradições compartilham uma série de características. Expressões envolvendo poesia, narração de histórias, canto –improvisados ou memorizados– com acompanhamento por algum instrumento musical realizado pelo mesmo indivíduo representam uma prática bastante difundida, com registros históricos bastante antigos –alguns com mais de dois mil e quinhentos anos– em diversas regiões do globo. Por vezes incorporando responsabilidades religiosas e místicas, noutras vagando de cidade em cidade a mendigar, ou, ainda, simplesmente participando no entretenimento de seus patrões, o poeta-cantor experimentou o desprezo de uns e a admiração de outros. No seio de muitas culturas, os cegos foram os indivíduos responsáveis, exclusivamente ou quase, pela manutenção e realização dessas práticas (Kononenko, 1998; Ciccone, 2001; Lubet, 2006, pp. 1121-1123).

Na Grécia Antiga, a música tinha um papel fundamental, permeando inúmeras atividades sociais e culturais. Ela estava presente nas reuniões públicas e privadas, como festas, cerimônias religiosas, representações teatrais, durante as competições esportivas e também nas guerras (Landels, 2009, p. 5). Entretanto, embora haja registros descrevendo práticas instrumentais e vocais semelhantes às que se conhece hoje, a palavra grega para se referir à música, *mousikē* (o domínio ou a arte das musas), designava, em sua forma mais comum, um complexo que englobava além de música, poesia, canção e dança, não podendo ser reduzida à concepção moderna do vocábulo “música”.³ *Mousikē* era empregado, frequentemente, como sinônimo de cultura e compreendia tipos diferentes de performances, desde as menores, privadas, às maiores e que envolviam uma parcela maior da comunidade (Raffa, 2005, p. 108).

² <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=arqu%C3%A9tipo>

³ Nem de suas variantes lingüísticas, como *music*, *musik*, *muziek*, *musique*, *musica*, etc.

DENOMINAÇÃO	OCORRÊNCIA PAÍS OU REGIÃO	REPERTÓRIO	INSTRUMENTO(S)	OBSERVAÇÕES SOBRE A CEGUEIRA	REFERÊNCIAS
Aedo	Grécia: séc. VIII a.C.	poesia épica e lírica	<i>forminx</i> , lira	Homero cego	Henderson (1969, pp. 338-339); Landels (2009, pp. 9-10)
?	China: c. séc. VII-VI a.C.	epopeias	Ciccone afirma que tocavam vários instrumentos, mas não especifica quais	predominantemente cegos	Ciccone (2001, p. 19)
?	China: séc. II a.C.	poemas-canções do <i>Che-King</i>	?	cegos	Zumthor (1983, pp. 218-229); Lubet (2006, p. 1124)
Biwa-hōshi	Japão: séc. XIII	gestas dos <i>Taira</i>	<i>biwa</i>	cegos	Zumthor (1983, pp. 218-229)
Xãm	Vietnã: séc. XIV	<i>Hat Xãm</i> (cantos de cegos)	đàn bầu , <i>đàn nhị</i>	cegos	Khê (1966, p. 8)
Bard	Europa continental e Ilhas Britânicas: séc. I a.C.- XVIII	epopeias, versos heroicos	lira, <i>crwth</i> , harpa	cegos em boa parte, de acordo com Ciccone	Ciccone (2001, pp. 28-34); West (2007, p. 27)
Guslar	Bálcãs: Montenegro, Sérvia, Bósnia-Hezergovineia, Croácia	epopeias (<i>junačke pjesme</i> em Montenegro)	<i>gusle</i>	Ciccone associa a <i>gusle</i> aos cegos; Samsom fala a mesma coisa referindo-se à antiga Iugoslávia	Ciccone (2001, pp. 38-39); Poché (2005, p. 157); Samson (2013, p. 105)
Guslar, gadular	Bulgária	epopeias	<i>gusle, gadulka</i>	cegos cantadores de canções épicas	Kachulev (1963, p. 97); Samson (2013, p. 105)
?	Grécia: séc. XIX	todo tipo de canto, cantos de <i>cleftes</i>	lira de arco	cegos predominantemente	Fauriel (1824, pp. xcj-xcjj)
Kobzari e lirnyky	Ucrânia: séc. XIX-XX (talvez a partir do séc. XV)	<i>Dumy</i> (épicos), canções religiosas	<i>Kobza, bandura</i> e viola de roda (<i>lira</i>)	cegos	Kononenko (1998, pp. 3-4)
Cantastorie	Itália: especialmente na Sicília, mas também na parte continental sul	histórias cantadas (antigas e recentes), <i>ballade, lamento</i>	violão, violino ou marcando o ritmo no solo	<i>cantastorie ciechi</i> , ou <i>orbi</i> (cegos), comumente encontrados nos <i>triumfi</i>	Poché (2005, pp. 85-86)
Jongleurs	França e norte da Itália: séc. XI-XIV	canções de gesta (<i>chansons de geste</i>)	viola de arco (<i>vielle à archet</i>) e viola de roda ou <i>sinfonia</i>	classe numerosa de jograis cegos	Zumthor (1993, p. 58)
Ciego violinista coplero; jograis	Península Ibérica: Espanha e Portugal	coplas, canções e romances de cego, histórias	violino, viola de roda, <i>vielle</i>	cegos como difusores da literatura de cordel na Espanha; classes de jograis cegos nos dois países	Zumthor (1993, p. 58); Díaz (1992, pp. 7-15); Díez (2016); http://ocantodopobo.ophiusa.com/
Cantadores / repentistas	Brasil: séc. XX-XXI.	diversos gêneros poéticos: romances, ABC's, xácaras, modinhas; desafio etc.	viola, rabeça, violão	cegos rabequeiros	Ribeiro (1992); Mota (2002); Cascudo (2009); Linemburg (2017)

DENOMINAÇÃO	OCORRÊNCIA PAÍS OU REGIÃO	REPERTÓRIO	INSTRUMENTO(S)	OBSERVAÇÕES SOBRE A CEGUEIRA	REFERÊNCIAS
Songsters, bluesmen	EUA	<i>ballads</i> (canção narrativa em versos)	banjo, violão	alguns cegos	Govenar (2000); Ciccone (2001, p. 44), Conway (2003)
Griot	África Ocidental: Guiné-Bissau, Mauritânia, Burkina, Costa do Marfim, Gâmbia, Guiné, Mali, Senegal séc. XIV-XXI, Serra Leoa, Nigéria	epopeias	<i>kora, n'goni, djembé, balafon, tama ou dùndùn</i>	cegos são comuns	Zumthor (1983, p. 219); Arnaud e Lecomte (2006, pp. 97-115)

Tabela 1. Cegos poetas-cantores instrumentistas no espaço e no tempo.

Desse modo, música e palavra encontravam-se intimamente associadas: palavra cantada. Essa forma de expressão foi aparentemente constante e diversos gêneros poéticos dos quais hoje só se conhece as palavras – e que nem sempre são associados à música – foram cantados. Homero, no poema épico *Ilíada*, invoca as musas a *cantarem* a ira de Aquiles. E em sua representação da performance dos artistas narrando os longos poemas, na *Odisseia*, descreve-os tocando algumas notas introdutórias na *forminx* (um instrumento de cordas anterior à lira),⁴ após as quais eles começam a *cantar* (*a-eiden*) e se refere a eles mesmo como *a-oidos* (“aedo”, em língua portuguesa), que pode ser compreendido como *cantor*. Esses aedos distinguiram-se dos rapsodos, os quais *não utilizavam instrumentos musicais* para se acompanhar e recitavam poemas compostos por outros, especialmente, os de Homero (Landels, 2009, pp. 9-10). Embora se discuta o próprio fato de o grande poeta épico da Grécia Antiga ter existido, ele representa inquestionavelmente uma das manifestações mais importantes do arquétipo cego poeta-cantor. Seu nome assumiu o significado de “cego” entre os gregos das primeiras gerações da escrita, do século V a.C. ao III a.C. (Zumthor, 1983, p. 218).

A partir dos documentos da *Ilíada* e da *Odisseia*, pode-se afirmar que a prática da poesia cantada e com acompanhamento instrumental realizado pelo mesmo indivíduo – aqui incorporada na figura dos aedos – do mesmo modo que a associação desses poetas músicos com a cegueira, através de Homero, são bastante antigas, datando, pelo menos, do século VIII a.C. Esses artistas encarnavam simultaneamente diversas qualidades e habilidades que, hoje, são frequentemente categorizadas: poeta, cantor, instrumentista, compositor, intérprete. O medievalista suíço Paul Zumthor

⁴ A designação “lira” nesse contexto refere-se ao instrumento de cordas pinçadas, em oposição à lira tocada com arco na Grécia e em alguns países vizinhos, mais recente.

chama a atenção para o papel do intérprete (Zumthor, 1983, p. 210) e da voz nos contextos de prática dessa poesia oral: “apenas a voz é concreta, pois é ela que nos toca. A oralidade é uma abstração” (Zumthor, 1993, p. 9). Tal afirmação reflete a dificuldade de se compreender as práticas antigas apenas a partir do texto poético.

Os exemplos de cegos poetas-cantores acompanhando-se de algum instrumento são abundantes. Na tabela 1, pode-se verificar que os primeiros registros dessa prática correspondem aos já citados aedos gregos, que datam do séc. VIII a.C. Os instrumentos empregados no acompanhamento são majoritariamente cordofones, com algumas exceções entre os *griots* africanos que podem utilizar percussões. Quanto aos repertórios, estes compuseram-se, basicamente, de epopeias e de outros gêneros de narração em versos.

2. Cegueira

A cegueira tem servido como objeto de estudo a diversas áreas do conhecimento. Entretanto, seu entendimento nem sempre se processa da mesma maneira em cada uma delas, de modo que não existe consenso quanto ao emprego do termo (Sardegna *et al.*, 2002, p. 28). Para a Organização Mundial de Saúde (OMS), a cegueira como inaptidão física é definida por uma acuidade visual igual ou inferior a 0,05.⁵ Abaixo desse valor, apesar de suas condições diversas, são incluídos os indivíduos considerados *cegos*, desde aqueles que apresentam acuidade visual baixíssima (menor que 0,04), mas que podem perceber a presença/ausência de luz, até aqueles que são completamente insensíveis a ela.

Aproximadamente 4,2% da população mundial sofria de algum tipo de dano visual, em 2010 (*Global Data on Visual Impairments* da OMS, 2010), com 0,6% tendo sido diagnosticados cegos e os 3,6% restantes, portadores de *baixa visão*.⁶ A faixa etária mais acometida pelas deficiências visuais, de acordo com o estudo, é aquela acima de cinquenta anos (65%), enquanto entre crianças e adolescentes (até quinze anos), há 1,4 milhões

⁵ “Acuidade visual” é a “medida da quantia de detalhamento que um indivíduo enxerga em relação à quantia de detalhamento que uma pessoa normal enxerga” (Sardegna *et al.*, 2002, p. 252; tradução livre). Uma pessoa considerada normal, ou com deficiência visual suave, apresenta acuidade visual igual ou superior a 0,3. Essas medidas estão presentes na *International Classification of Diseases - 10* (ICD-10) da OMS.

⁶ “Baixa visão” refere-se à condição dos indivíduos com deficiência visual moderada (acuidade visual no intervalo menor que 0,3 e maior ou igual a 0,1) ou severa (acuidade visual menor que 0,1 e maior ou igual a 0,05), <http://apps.who.int/classifications/icd10/browse/2016/en#/H53-H54>

de portadores de cegueira irreversível.⁷ Nove a cada dez dos deficientes visuais vivem em países em desenvolvimento e 80% de todas as deficiências visuais poderiam ser prevenidas e/ou curadas.⁸ As principais causas de cegueira ao redor do mundo são a catarata, o tracoma e o glaucoma (Sardegna *et al.*, 2002, p. 28).

A cegueira sempre exerceu algum tipo de fascinação nas diferentes culturas e épocas da história. Na Grécia Antiga, da qual Homero e Tirésias são os representantes mais conhecidos de portadores dessa condição, havia uma mística envolvendo a privação da visão física, associando-a ao desenvolvimento do lado espiritual (Silverman, 2011, pp. 3-4); no que concerne ao sujeito do presente estudo, cegos músicos encontram-se representados em obras pictóricas dos povos egípcios, assírios e mesopotâmicos (Ciccone, 2001). Na literatura, diversos personagens desprovidos do sentido da visão foram retratados, da Idade Média até a atualidade (Dutry e Servais, 1996).

2.1 A cegueira como construção social: os estudos de deficiência

Os *disability studies*, campo de investigação interdisciplinar, surgido na década de 1980, têm fornecido ferramentas de análise sociopolítica da deficiência, abordando-a como uma construção social⁹ –do mesmo modo que as ideias de raça e gênero– e direcionando a atenção ao domínio cultural mais que ao biológico. Dessa forma, os pesquisadores da disciplina admitem que a origem da opressão contra a deficiência encontra-se enraizada nas relações sociais e menos como resultado de um dano físico. Por um lado, seus pesquisadores assumem a existência de uma base somática, real, que as ciências médicas procuram diagnosticar e/ou curar encarando-a como um desvio dos modelos estabelecidos como normais para o que é, ou não, saudável. De outro, os estudos de deficiência concentram-se e abordam os significados atribuídos à deficiência –sociais, culturais, políticos– procurando incluí-la no espectro da diversidade humana (Lubet, 2011, p. 4; Howe *et al.*, 2016, p. 1).

As ciências musicais começaram a interagir com os estudos de deficiência, realizando uma produção de conhecimento mais expressiva a partir

⁷ <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs282/en/>

⁸ <http://www.who.int/mediacentre/factsheets/fs282/en/>

⁹ De acordo com William John Silverman, há pesquisadores que se posicionam contrariamente ao argumento da cegueira como construção social, afirmando que o portador da condição realmente apresenta uma capacidade diferente daquela dos outros indivíduos que enxergam. Aparentemente, na Grécia antiga não existiu nenhum termo como “deficiência”, embora elas fossem identificadas. Entretanto, um indivíduo que hoje é considerado incapacitado poderia nunca ser visto dessa maneira naquela época, caso pudesse lidar com as necessidades da vida familiar e cívica (Silverman, 2011, p. 44).

de 2005 (Howe *et al.*, 2016, p. 3). Howe e colaboradores elencam alguns tópicos em que as formulações teóricas deste campo têm sido bastante fecundas para a abordagem de questões pelo primeiro: como a deficiência se torna uma característica central na identidade musical dos compositores e intérpretes; sua influência sobre a apreciação das vidas e obra desses músicos; a maneira como as obras musicais representam a deficiência; e, por último, talvez o mais importante na opinião dos autores, a questão da deficiência como uma performance. Neste último caso, a deficiência seria encarada como algo “que se faz” e, não, “que se é”, com o músico realizando duas performances simultâneas e indissociáveis, uma música e a outra de sua deficiência (Howe *et al.*, 2016, pp. 4-5). Esse caráter é muito marcante entre os cegos rabequeiros cantadores nordestinos, especialmente nos casos de dois deles, Cego Aderaldo e Cego Oliveira, que possuem diversos exemplos de versos em que empregam sua condição de cegos, poetizando a falta de vista, seja para falar de sua tragédia (como no caso do primeiro, que perdeu a vista quando adulto), ou para suplicar a esmola (Oliveira) (Linenburg, 2017).

A concepção do que é, ou não, uma deficiência, e mesmo a realidade de um dano físico, vai variar enormemente de acordo com o contexto musical e o seu entorno “extramusical” (Howe *et al.*, 2016, p. 6). Por exemplo, a cegueira, de modo geral, não impõe obstáculos para se fazer música, especialmente nas situações em que a prática é transmitida oralmente (sem necessidade de partitura nem de regente). Pelo contrário, em alguns casos, a falta de visão representou uma condição *sine qua non* para se integrar círculos musicais específicos, como aqueles dos *kobzari* ucranianos e os *biwa hōshi* japoneses (Lubet, 2006, pp. 1121-1123).

Dois situações modernas demonstram de que maneira a construção social da cegueira fica evidente na maneira como os indivíduos cegos são incorporados nas atividades de suas respectivas sociedades. No primeiro caso, em estudo com os cantores tocadores de xilofone da Região Nordeste de Gana, o etnomusicólogo Brian Hogan (2016) estudou músicos cegos e de visão normal da etnia *birifor*. Devido a preceitos enraizados na interpretação da deficiência, presentes na dimensão espiritual de compreensão do mundo desse grupo étnico, os primeiros são amplamente discriminados dentro da comunidade à qual pertencem, com suas práticas musicais associadas à feitiçaria. Eles compõem canções através das quais resistem a essa hostilidade. Dois desses xilofonistas, os irmãos Maal Yichiir e Maal Chile, também trabalhavam na lavoura para ajudar a família. Por outro lado, através dos versos de *Minha rabequinha*, interpretados por três cegos rabequeiros nordestinos (Cego Sinfrônio, Cego Oliveira e Zé

Oliveira), a tarefa de lidar com a terra parece ter sido exclusiva entre aqueles que podem enxergar (Linenburg, 2017). Cego Oliveira, nos versos introdutórios de *O verdadeiro romance de João de Calais*, ao pedir a esmola também canta: “*Quem lhe pede é um ceguinho/Que não pode trabalhar*” (Quaresma, 1975, faixa 1). Aderaldo, igualmente, não sabia o que fazer –em que trabalhar– quando cegou, mas não queria esmolar. A música se torna uma alternativa nesta sociedade que não inclui o cego, que o encara como inválido, diferente do caso dos irmãos xilofonistas em Gana, em que ambos acumulam as duas atividades, musical e agrícola.

A incorporação da deficiência nos discursos resulta numa modelação da cultura, incluindo-se aí a musical, ao mesmo tempo em que esta age sobre aquela (Howe *et al.*, 2016, p. 6). Entre os músicos desprovidos da visão, a junção do epíteto *cego* parece ter sido uma constante em diversos contextos.¹⁰ Esse é o caso de muitos rabequeiros cantadores –*Cego Aderaldo*, *Cego Sinfrônio*, *Cego Ferreirinha*, *Cego Oliveira*.

Além de construção social, a cegueira se apresenta também na forma de uma “categoria cultural” (Silverman, 2011, p. 46), com base nesses discursos (escritos e falados) a respeito dela, o que se estende aos músicos desprovidos da visão. De modo generalizado, a interpretação do significado da cegueira possuiu um caráter dialógico, com ela sendo associada a aspectos negativos e positivos simultaneamente, em culturas e épocas distintas. Essa qualidade ambivalente pode ser identificada tanto no Ocidente –textos literários gregos clássicos e bíblicos– como no Oriente. Buscar compreender como ambos se constituíram e foram concebidos, em diferentes períodos da história e contextos sociais, pode auxiliar no desvelamento das condições que contribuíram para a manifestação do arquétipo cego poeta-cantor.

William John Silverman apresenta um quadro representativo da evolução das compreensões sobre a cegueira em momentos distintos da história enquanto construções socioculturais, com base em trabalhos realizados pela perspectiva dos *disability studies*. Na Grécia antiga, ela foi interpretada, negativamente, como a pior forma de sofrimento humano e resultado de algum tipo de crime sexual ou de ofensa aos deuses. Existem diferentes

¹⁰ Podem ser citados ainda alguns casos para a Espanha: os galegos *Cego dos Vilares* (Florencio dos Vilares) e *Cego de Viloualle* (Antonio Lexide Fernández) (Díez, 2016); Itália, *Cieco Fiorentino* (Paolo Taddei) e *il Cieco di Forlì* (Cristoforo Scanello) (Carnelos, 2016); França, *L'Aveugle du Valbeleix* (Lucien Morin) (http://www.violoneux.fr/wiki/Lucien_Morin) e *L'Aveugle de Bort* (sobrenome Lachaise, nome desconhecido; <http://www.violoneux.fr/wiki/Lachaise>); Estados Unidos, *Blind Lemon Jefferson* (Lemon Henry Jefferson) e *Blind Willie McTell* (William Samuel McTier).

versões sobre como Tirésias perdeu a vista, mas todas concordam que teria sido por causa de alguma transgressão carnal (Silverman, 2011, p. 52-54). No caso de Homero, para quem não há consenso quanto ao modo como cegou, uma variante afirma que sua visão teria sido perdida pela ofensa à honra de Helena (filha de Zeus e Leda, rainha de Esparta), ao atribuir-lhe a culpa pela guerra de Tróia (Kangussu, 2004, p. 27; Silverman, 2011, p. 52).

Por outro lado, a cegueira era entendida também como um portal para aquisição de sabedoria, visão interior e poder (Bernidaki-Aldous *apud* Silverman, 2011, p. 47), permitindo o desenvolvimento das faculdades poéticas e de antevidência. Após ter cegado, Tirésias recebeu o dom da profecia, por exemplo. Há citações como a de Calístrato, em diálogo com Dião Crisóstomo, em que o primeiro diz: “todos esses poetas são cegos e as pessoas não acreditam que se possa tornar poeta de outra maneira”¹¹ (Silverman, 2011, p. 53). Demódoco, o aedo cego em *A Odisséia*, recebe tratamento especial na corte dos feácios, com uma cadeira cravejada em prata e uma mesa separada para a sua comida, posicionadas no centro. Existe a opinião entre estudiosos de que esse personagem se trate de um autorretrato do próprio Homero, ou de seus sentimentos em relação à cegueira (Silverman, 2011, pp. 54-55).

Na bíblia, o caráter ambivalente da cegueira aparece frequentemente em um de dois contextos: como punição ou libertação, que são responsáveis por fomentar uma atitude religiosa em torno da figura do cego, ora considerando-o suspeito, ora de ter por ele compaixão (Silverman, 2011, p. 56). Esse entendimento de punição por crimes, especialmente os sexuais, com raízes nas interpretações gregas, motivou, pelo modo com que os cegos foram tratados nos textos bíblicos, inúmeros preconceitos, de modo que, até o final da Idade Média, eles eram considerados suspeitos de todo tipo de imoralidade (Silverman, 2011, pp. 56-57).

Na língua francesa, o vocábulo para cego, *aveugle*, tem raiz na locução latina *ab oculis*, que quer dizer, literalmente, “sem olhos”. Wheatley (*apud* Silverman, 2011, p. 61) considera que o termo tenha sido incorporado nesse idioma, por volta do século XII, através do latim jurídico e não do latim médico (Bloch e von Wartburg, 2016, p. 48), para descrever a condição daqueles que sofreram tal mutilação, com sua utilização carregando sempre a conotação de punição, de modo que a condição de cego levantava sempre suspeitas sobre o caráter moral de seu portador. Tal punição foi

¹¹ “All these poets are blind and people do not think it possible for anyone to become a poet otherwise”.

amplamente aceita e encontrou suporte na bíblia, sendo até mesmo recomendada pelos santos, alguns dos quais reivindicavam a cegueira espiritual também. Embora essa forma de punição tenha sido considerada exótica e cruel, em países como a Inglaterra, ela contribuiu para a difusão do lado negativo da concepção da cegueira, por meio do estereótipo do cego como criminoso através do continente europeu (Silverman, 2011, p. 61).

O desprezo em relação aos cegos encontra outra interpretação, não ligada ao tratamento dado a eles nos textos bíblicos, na opinião de Jonathan Beck, para quem essa figura pode ter despertado também o medo, causado pela possibilidade de uma pessoa que enxerga se imaginar na condição de desprovida da vista, expresso na máxima *memento mori*, uma abordagem de Lennard Davis aos estudos de deficiência, expressão latina que quer dizer: “lembre-se de que você é mortal”, ou “de que você vai morrer”. Uma reação a este medo era a de ridicularizá-lo e aliená-lo como forma de se afastar da lembrança de que seus próprios olhos também são vulneráveis. O que levou Jean Dufournet a concluir que através do riso poder-se-ia livrar do terror de uma condição altamente difundida na Idade Média, sintetizado no jogo *whack the pig* (*bater no porco*, em tradução livre), em que quatro homens cegos munidos de bastões tentavam acertar um porco, cuja morte garantiria ao vencedor o animal como prêmio (Silverman, 2011, pp. 62-63).

Muitos desses estereótipos negativos da cegueira com raízes na Idade Média adentram o século XVII, como demonstram obras literárias e de artes visuais. De modo geral, a cegueira é tratada com tolerância (Silverman, 2011, p. 43). Uma imagem bastante retratada nos períodos medieval e renascentista é a do cego junto a seu guia, o que reflete a difusão de um estereótipo do cego fraco e dependente (Barasch *apud* Silverman, 2011, pp. 48-49). Entre os japoneses, a compreensão ambígua da cegueira também existiu em relação aos *biwa hōshi*. Numa mescla de crenças antigas de que eles possuíam poderes especiais de vidência e comunicação com o invisível à associação budista de sua deficiência como resultado de um *karma* negativo (Lubet, 2006, p. 1124).

Como forma de sobrevivência, muitos cegos se organizaram em confrarias, que em diversos casos regulavam e detinham o monopólio, assegurado pelo governo, das práticas musicais, de mendicância e de rezas pagas, além da comercialização de livretos, nos espaços públicos. Os trabalhos já citados de Carnellos (2016) e Iglesias (2016) demonstram que essas irmandades foram, de fato, bastante numerosas em algumas partes do continente europeu, como na Itália e na Espanha. Em Portugal, existiu a Irmandade do Menino Jesus dos Homens Cegos de Lisboa

(Casculo, 2012, p. 398-399). Esta associação obteve, em 1749, o direito exclusivo de venda de folhetos de cordel, concedido pelo rei Dom João V, o que levou esses livretos a serem também designados como literatura de cego. A organização em associações também teve lugar entre os *kobzari* ucranianos e os *biwa hōshi* japoneses, já citados anteriormente (Lubet, 2006, pp. 1121-1123).

2.2 Predisposição à prática musical e desenvolvimento excepcional das habilidades verbais e de memorização em cegos: dados neurocientíficos

Em seu livro *Musicophilia: Tales of Music and the Brain*, o neurologista e escritor Oliver Sacks aborda num dos capítulos a relação entre cegueira e música (Sacks, 2007, pp. 160-164). Começa por descrever dois indivíduos grandes conhecedores de música que possuem, entre outras qualidades, memória musical bastante desenvolvida. Ambos cegos congênitos¹², eles viveram uma espécie de cegueira funcional nos dois e três primeiros anos de vida, até o diagnóstico de suas condições e de terem passado por procedimentos cirúrgicos. O autor se questiona se essa privação da visão no começo de suas vidas teria alguma relação com suas habilidades musicais (Sacks, 2007, pp. 160-161).

Sacks fala que o direcionamento dos cegos para a música se dá tanto por fatores sociais –uma vez que eles são habitualmente considerados incapazes de realizar outras tarefas em seu meio, o que é corroborado pelos *disability studies*– mas também por “forças internas fortes”, ligadas à sua configuração cerebral. As crianças cegas tendem a falar precocemente e desenvolvem memórias verbais incomuns, com a música podendo ocupar, em muitos desses casos, um lugar proeminente em suas vidas (Sacks, 2007, pp. 161-162).

Essas predisposições à música foram abordadas em um estudo realizado por Adam Ockelford e seus colaboradores com crianças que apresentavam displasia septo óptica, também conhecida como Síndrome de Morsier, que resulta em danos visuais, entre outros sintomas. O grau de danificação da visão é variável, mas normalmente acentuado. Em seu trabalho, os pesquisadores compararam um grupo de 32 com crianças portadoras da síndrome a outro com o mesmo número de indivíduos, que serviu de controle.

¹² Existem duas definições para os indivíduos desprovidos da visão, de acordo com o período de vida em que cegaram: *cego congênito*, aquele que nasceu ou se tornou cego durante os primeiros cinco anos de vida; e *cego adventício*, que ficou cego após os cinco anos. No primeiro caso, o indivíduo pode não apresentar memória visual, diferentemente do segundo que provavelmente terá e poderá utilizar a visualização mental (Sardegna *et al.*, 2002, p. 29).

A metade do primeiro grupo era composta de indivíduos considerados “cegos” (completamente sem visão, ou que apenas podiam perceber a luz), enquanto a outra era constituída por pessoas com visão parcial. Esses cientistas observaram que o interesse pela música era maior no primeiro conjunto que no controle. Porém, as habilidades musicais excepcionais surgidas espontaneamente sem auxílio de um professor manifestaram-se apenas naqueles considerados cegos completamente, o que levou Ockelferd e sua equipe a concluir que é o grau de cegueira e não a presença da displasia em si que desperta o maior interesse dessas crianças pela música (Sacks, 2007, pp. 162-163).

Outra característica que é utilizada como parâmetro em diversos estudos para se relacionar a propensão dos cegos à música é a possessão de ouvido absoluto. Entre os músicos que enxergam, 10% costumam manifestá-lo, enquanto nos desprovidos da visão, os números variam entre 40 e 60%, mesmo naqueles que começam a estudar música em idade mais avançada, como no final da adolescência (Sacks, 2007, p. 163).

Pelo menos um terço do córtex cerebral está ligado ao sentido da visão e uma das capacidades mais impressionantes dessa região do cérebro é a sua auto-organização como resposta a estímulos externos. Ao ser privado de alguma de suas modalidades sensoriais, o cérebro pode se reorganizar, através de mecanismos de plasticidade entre seus módulos sensoriais, tanto em cegos congênitos quanto em adventícios. Melhoramentos de algumas habilidades ligadas a determinado sentido podem resultar da ausência de outro. Isso acontece, por exemplo, quando cessam os estímulos visuais, ocasionando o desenvolvimento das modalidades tátil e auditiva. Este caso específico tem sido associado a um aumento das habilidades musicais entre os cegos (Rauschecker, 2001, pp. 330-331; Sacks, 2007, p. 163). A cegueira nos primeiros anos de vida resulta na expansão das áreas de resposta a estímulos auditivos no córtex parietal e num refinamento na seletividade de neurônios do córtex auditivo. Áreas occipitais utilizadas para a visão em indivíduos que enxergam são ativadas por estímulos auditivos em cegos congênitos (Rauschecker, 2001, p. 330).

Outra faculdade que os neurocientistas têm apontado como sendo mais desenvolvida em indivíduos desprovidos da visão é a memória. Essa é uma aptidão de extrema importância entre os cegos, pois lhes permite configurar o mundo ao seu redor. Noa Raz e colaboradores (2007) verificaram em seu estudo que os cegos apresentam uma capacidade muito maior, quando comparados a pessoas de visão normal, que serviram de controle, na memorização de sequências de palavras, o que permitiu aos

autores sugerir uma espécie de refinamento de habilidades cognitivas compensatórias da perda da visão (Raz *et al.*, 2007, p. 1129). Nesse trabalho, os autores verificaram duas tarefas associadas à memória: a memorização de itens em si e a de itens em série. Foram realizados experimentos de lembrar e de aprendizagem. Os desprovidos de visão apresentaram resultados de memorização muito maiores que os de visão normal em todos os casos, mas, especialmente, em séries mais longas de vocábulos. Essa pesquisa, de acordo com os seus autores, foi a primeira a demonstrar a existência de uma vantagem na memorização e no aprendizado de séries (Raz *et al.*, 2007, p. 1132).

A explicação dada por esses pesquisadores para a memória serial avançada entre os cegos reside na maneira como se dá a codificação de informações espaciais nesses indivíduos. Entre pessoas de visão normal, esse tipo de informação é codificado numa representação global, baseada no externo, enquanto naquelas desprovidas da visão, tal representação é local e sequencial, constituindo-se na forma de rotas. Os cegos não estão aptos a captar de uma única vez, mas precisam construir uma série, a partir da absorção de informação segmentada ao longo de um caminho. Os pesquisadores também acreditam se tratar de um caso em que “a prática leva à perfeição”, uma vez que as estratégias de memorização serial fazem parte do cotidiano dessas pessoas, nas mais diversas ocasiões. Eles citam duas estratégias em que as habilidades de memorização serial podem estar baseadas: o encadeamento e a posição ordinal. No primeiro caso, o aprendizado se dá pela formação de associações entre itens adjacentes, com as associações remotas (entre itens separados) operando, mas tendo um papel secundário, enquanto no segundo os itens são lembrados na ordem em que são apresentados, por relacionamento da apresentação do item com sua posição na lista (Raz *et al.*, 2007, p. 1132).

A sugestão de uma memória mais desenvolvida nos cegos, assim como seu funcionamento serial pode ajudar a entender um pouco mais sobre a prática da narrativa dos épicos e dos longos romances. O folclorista brasileiro Leonardo Mota registrou a *Cantiga do Vilela*, interpretada por Cego Sinfrônio, em que esse rabequeiro cantador entoava 74 estrofes, e de Cego Aderaldo, um poema contando a deposição do Presidente Coronel Dr. Marcos Franco Rabelo, de 65 versos (Mota, 2002, pp. 19-26; 71-76).

Pasqualotto *et al.* (2013, p. 162) afirmam que diversos estudos sugerem que os cegos, particularmente os congênitos, apresentam maiores habilidades verbais e de memorização. As regiões cerebrais responsáveis pelo processamento das informações visuais, nos cérebros de pessoas que

enxergam, apresentam uma reorganização intensa, evidenciando o caráter plástico do cérebro, recrutando as funções verbais. Mesmo em cérebros de indivíduos que podem ver, essa região está envolvida em processos semânticos, os quais se desenvolvem bastante no mesmo local em pessoas cegas. Esses autores verificaram em seu estudo tanto a capacidade quanto a fidelidade de memória, ambas maiores nos cegos. O nível de fidelidade está ligado à criação, ou não, de falsas memórias.¹³ Os indivíduos de visão normal e cegos adventícios apresentam maior incidência desse fenômeno quando comparados aos cegos congênitos (Pasqualotto *et al.*, 2013, pp. 162-164).

De acordo com os autores, as teorias correntes consideram que o desempenho da memória semântica em níveis superiores é acompanhado de altas taxas de falsas memórias, de modo que essas correspondem a intrusos que se manifestam naturalmente nos mecanismos de memória considerados normais. As menores taxas desse fenômeno observadas entre os cegos congênitos levaram os autores a concluir que esses indivíduos têm uma memória mais fiel e que a experiência visual contribui para a criação de falsas memórias (Pasqualotto *et al.*, 2013, p. 164).

3. Considerações finais: a visão do cego

No presente artigo, demonstrou-se como a figura do cego poeta-cantor encontra-se difundida desde o século VIII a.C. até o presente em diferentes regiões do globo, da Ásia às Américas, da África à Europa. A perspectiva dos *disability studies* permite entender a recorrência dessa categoria cultural como um produto gerado no seio das sociedades, enquanto as pesquisas neurocientíficas apontam a existência de uma predisposição à música, devido a uma plasticidade e reconfiguração cerebral particular nos desprovidos de visão.

A consulta a dicionários de Língua Portuguesa publicados em diferentes épocas revela que os vocábulos “cegueira”, “cego” e “cegar”, tomados em conjunto, referem-se à *perda de visão* tanto no sentido físico quanto no figurado. Neste caso, são encontrados sinônimos ligados, na maior parte das vezes, a algum tipo de ação inconsciente, impulsionada por uma paixão

¹³ Esses autores explicam a criação de falsas memórias a partir do paradigma de Deese-Roediger-McDermott, o qual postula que após a exposição a uma lista de palavras relacionadas a um tema não exposto, a maior parte das pessoas tende, quando solicitada a falar os termos que foram expostos na lista, a “lembrar” essa palavra ausente no teste. Eles citam como exemplo “lembrar-se” de “fumaça”, numa lista onde aparecem “cigarro”, “charuto” e “tabaco” (Pasqualotto, 2013, p. 162).

e na ausência da razão (Folqman, 1755; Bluteau, 1789; Pinto, 1832; Figueiredo, 2010; Michaelis, 2015). Ao se buscar “visão”, pode-se perceber três significados diferentes, relacionados: i) ao sentido fisiológico da visão, ii) à visão em sonho ou imaginação e iii) à *visão beatífica*, ou o avistar de Deus no céu. Essas noções refletem a classificação para o termo proposta por Santo Agostinho no 12o livro de seu *Comentário literal de Gênesis (De genesi ad litteram)*: *visão corporal*, *visão espiritual* e *visão intelectual*¹⁴ (Santo Agostinho, 2013). Essa última acepção refere-se a objetos não-corporais e que, por esse motivo, não possuem correspondentes em corpos ou imagens, como Deus, a verdade, as virtudes, o amor (Schlapbach, 2006, p. 239), sendo, desse modo, mais ampla que a *visão beatífica*, contida nos dicionários citados.

De acordo com Karin Schlapbach (2006, p. 239), a definição de visão intelectual agostiniana foi influenciada pela tradição platônica que concebe a noção de uma “visão sem imagens”. De fato, como salienta a autora, na língua grega se encontram dois termos que distinguem *visão física (horan)* de *visão intelectual (theorein; noein)*. Santo Agostinho é importante por marcar a transição da teoria da visão no domínio teológico e no seu tratamento da luz, apropriando-se da filosofia natural e da medicina com intenções espirituais (Silverman, 2011, p. 22).

O filósofo diferencia dois tipos de luz: uma *luz espiritual*, que não foi criada e faz referência a Deus, o qual do mesmo modo que o sol (na concepção agostiniana) emana por todo o universo; e uma *luz física*, criada por Deus, correspondendo a uma imitação dele próprio. A primeira noção é importante para se compreender de que maneira o cego, no papel de poeta-cantor, continuou gozando, por vezes, de algum prestígio, pois como explica Silverman, a luz de Deus não é visível aos olhos humanos, mas através dela os indivíduos tudo podem ver, incluindo o que é imperceptível ao sentido da visão (Silverman, 2011, p. 7). Desse modo, por meio dessa mesma luz pode-se tomar consciência dela própria; essa luz primordial possibilitaria, àqueles que vivem nas trevas, *ver*: a visão do cego.

Os termos visão e conhecimento estão semanticamente ligados na língua grega por meio dos vocábulos *idein*, *eidos* e *idea*, e um tipo superior de inteligência reservado aos eleitos esteve presente na capacidade do

¹⁴ Segundo Santo Agostinho, a *visão corporal* é assim denominada, pois sua percepção se dá no corpo, manifestando-se aos sentidos deste; o conceito de *espírito* faz menção a tudo aquilo que é alguma coisa, embora não se manifeste através de um corpo. A imagem de um corpo e o corpo imaginado nessa imagem não correspondem ao corpo em si. A esse tipo de visão, o filósofo chama *espiritual*; o último gênero recebe seu nome por ser produto do intelecto (Santo Agostinho, 2013, pp. 126-127).

clarividente de decifrar significados ocultos. Dentro da tradição visionária, o vidente seria possuidor de uma visão excepcional, negada àqueles de visão normal, com o terceiro olho, ou olho da alma, compensando as imperfeições dos dois olhos físicos (Jay *apud* Silverman, 2011, p. 55).

Em *Metafísica*, Aristóteles expõe seu grande interesse no papel epistemológico da visão, como fica evidenciado em sua teoria da visão, na qual a vista é fundamental para a aquisição de conhecimento. Entre os atomistas, também estava expressa a ideia de que o conhecimento é algo que chega ao cérebro através dos sentidos. Essa consideração da natureza material tanto da sensação como do pensamento levou Leucipo a ajustar sua teoria atômica, incluindo esses dois elementos, que influenciou sua teoria mental, a qual considera o pensamento como um modo de visualização. Logo, através dessas reflexões, *ver* e *saber* são sinonimizados, com o poeta e o clarividente cegos podendo, como por meio da luz espiritual agostiniana, literalmente ver, através de suas mentes (Silverman, 2011, p. 20).

Por outro lado, algumas linhas de pensamento também se manifestaram sobre as limitações do sentido da visão, levando à questão paradoxal de que os olhos veem e não veem ao mesmo tempo. Neste sentido, os olhos enxergam a verdade, mas não a realidade subjacente, que só pode ser acessada por meio da razão: o conhecimento verdadeiro das coisas se dá através da análise racional dos fenômenos observados. Pensavam dessa maneira pré-atomistas, atomistas, Aristóteles e Galeno. No século dezessepte, tanto Hobbes como Descartes acreditavam que a realidade e aquilo que se vê ou percebe na mente não são semelhantes (Silverman, 2011, p. 21).

As diferentes abordagens sobre a cegueira (sociológica, neurocientífica, filosófica) expostas no presente estudo resultam em entendimentos nem sempre consensuais, às vezes contraditórios, a seu respeito, permitindo concebê-la como um objeto de estudo complexo. Para refletir a esse respeito, os *Três princípios* expostos em *Introduction à la pensée complexe* do pensador francês Edgar Morin são esclarecedores (Morin, 2005, pp. 98-101). O *princípio dialógico* faz referência à ocorrência de duas lógicas num mesmo sistema, que permitem a coexistência da dualidade dentro da unidade, associando dois termos que são, simultaneamente, complementares e antagônicos (Morin, 2005, p. 99). Em relação à cegueira, esse caráter se manifesta, pelo menos, em três situações. No primeiro caso, ela é considerada ora como construção sociocultural (segundo os *disability studies*), ora como realidade com base biológica (estudos neurocientíficos). Também nas acepções ambivalentes em diferentes culturas e épocas, encarando-a negativamente, por um lado (como punição, castigo, a pior

forma de sofrimento), mas também como a possibilidade de acessar uma forma especial, privilegiada e reservada, de sabedoria, o que conduz ao terceiro caso: a visão do cego. Tal formulação, aparentemente paradoxal, é manifestação legítima do dialogismo. Essa forma de ver, às vezes designada como a verdadeira visão, foi atribuída aos poetas e videntes cegos, na Grécia, de tal modo que visão e cegueira, opostas no domínio fisiológico, tornam-se possíveis e complementares uma à outra, no âmbito intelectual.

De acordo com o segundo princípio, da *recursividade organizacional*, “os produtos e os efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores daquilo que lhes produzem”¹⁵ (Morin, 2005, pp. 99-100). Entre os exemplos citados pelo autor se encontra a sociedade, que corresponde ao resultado das interações entre seus indivíduos, mas que retroage sobre seus produtores, simultaneamente e conseqüentemente, produzindo-os (Morin, 2005, p. 100). Sob essa ótica podem ser analisados os discursos sobre a cegueira e a cegueira em si. Os primeiros a estabelecem (produtores) como categoria cultural, mas são interpretados como uma construção (produto) social pelos pesquisadores dos *desability studies*. Por sua vez, a cegueira, entendida como fato fisiológico desempenha seu papel como produtora (causa) dos discursos (efeito) sobre ela mesma.

O último princípio, *hologramático*, afirma que “não apenas a parte está no todo, como, também, o todo está na parte”¹⁶ (Morin, 2005, p. 100). Por ligação ao processo recursivo, pode-se entender a cegueira como um elemento da sociedade, no qual esta se encontra refletida, através do entendimento e da abordagem que se confere à falta de visão nesses contextos sociais.

Os exemplos dos cegos músicos e suas relações com o trabalho agrícola, em Gana e no Nordeste brasileiro, evidenciam como a maneira segundo a qual é tratada a cegueira por uma sociedade ecoa nesses indivíduos e pode, em alguns casos, resultar na sua marginalização. A “visão do cego”, como faculdade que se desenvolve e expressa de modo inerente ao arquétipo cego poeta-cantor, permitiu a resiliência desses sujeitos e ajuda a compreender sua recorrência no tempo e no espaço.

¹⁵ “les produits et les effets sont en même temps causes et producteurs de ce qui les produit”.

¹⁶ “non seulement la partie est dans le tout, mais le tout est dans la partie”.

Agradecimentos

Essa pesquisa teve apoio do Instituto Itaú Cultural por meio do edital “Rumos Itaú Cultural 2015-2016”, que possibilitou a realização de consultas a acervos de pesquisa, bibliotecas e entrevistas em três estados brasileiros.

Bibliografia

- » Albrecht, G. (Ed.). (2006). *Encyclopedia of Disability*. California: Sage Publications.
- » Arnaud, G. e Lecomte, H. (2006). *Musiques de toutes les Afriques*. Paris: Fayard.
- » Bloch, O. e von Wartburg, W. (2016). *Dictionnaire étymologique de la langue française*. Paris: Quadrige / Puf.
- » Bluteau, R. (1789). *Diccionario da língua portuguesa composto pelo padre D. Rafael Bluteau*. Lisboa: Na Officina de Simão Thaddeo Ferreira. Recuperado de <https://archive.org/details/diccionariodalin00mora>
- » Carnelos, L. (2016). Street Voices. The Role of Blind Performers in Early Modern Italy. *Italian Studies*, 71(2), 184-196. doi: 10.1080/00751634.2016.1175716
- » Cascudo, L. C. (2012). *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global.
- » Cascudo, L. C. (2009). *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global.
- » Ciccone, L. (2001). *Les musiciens aveugles dans l'histoire*. Paris: L'Harmattan.
- » Conway, C. (2003). Black Banjo Songsters in Appalachia. *Black Music Research Journal*, 23(1/2), 149-166. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/3593213>
- » De Ferranti, H. (2009). *The Last Biwa Singer: A Blind Musicien in History, Imagination, and Performance*. Nova York: Cornell East Asia Series.
- » Díaz, J. (1992). *Coplas de ciegos: Antología de pliegos de cordel*. Valladolid: Ámbito. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/coplas-de-ciegos-antologia/>
- » Díez, Á. D. (2016). *El ciego coplero violinista en Galicia y su revival a través del repertorio de Florencio dos Vilares (1914-1986)*. (tesis de grado). Universidad de Valladolid, Valladolid, España. Recuperado de <https://uvadoc.uva.es/handle/10324/18485>
- » Dutry, R. e Servais, G. (Eds.). (1996). Figures littéraires de la cécité du Moyen Age au XXe siècle. *Voir*, 12-13, 6-9.
- » Fauriel, C. (1824). *Chants Populaire de la Grèce Moderne*. Paris: Chez Firmin Didot, Père et Fils. Recuperado de <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113943j.texteImage#>
- » Figueiredo, C. (2010). *Novo dicionário da língua portuguesa*. Recuperado de <https://www.gutenberg.org/files/31552/31552-pdf.pdf>
- » Folqman, C. (1755). *Diccionario portuguez, e latino*. Lisboa: Officina de Miguel Menescal da Costa. Recuperado de <http://purl.pt/12012>
- » Govenar, A. (2000). Blind Lemon Jefferson: The Myth and the Man. *Black Music Research Journal*, 20(1), 7-21. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/i231875>

- » Henderson, I. (1969). Ancient Greek Music. En E. Wellesz (Ed.). *New Oxford History of Music*. Vol. I. London: Oxford University Press.
- » Hogan, B. (2011). *Enemy Music: Blind Birifor Xylophonists of Northwest Ghana*. (tesis de doctorado). University of California, Los Angeles, Estados Unidos.
- » Hogan, B. (2016). They Say We Exchanged Our Eyes for the Xylophone: Resisting Tropes of Disability as Spiritual Deviance in Birifor Music. En B. Howe, S. Jensen-Moulton, N. Lerner e J. Straus. *The Oxford Handbook of Music and Disability Studies* (pp. 112-130). New York: Oxford University Press.
- » Howe, B., Jensen-Moulton, S., Lerner, N. e Straus, J. (2016). Introduction: Disability Studies in Music, Music in Disability Studies. En *The Oxford Handbook of Music and Disability Studies* (pp. 1-11). New York: Oxford University Press.
- » Iglesias, A. (2016). El ciego callejero en la España Moderna: balance y propuestas. *Labor Histórico*, 2(1), 74-90. doi: <https://doi.org/10.24206/lh.v2i1.4809>
- » Jung, C. G. (2002). *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes.
- » Kachulev, I. (1963). Gadulkas in Bulgaria. *The Galpin Society Journal*, 16, 95-107. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/841098?refreqid=excelsior%3A891aef30a929f55c5adcfb450a92570e>
- » Kangussu, I. (2004). Sobre eros no Fedro. En R. T. Souza e R. Duarte (Orgs.). *Filosofia e literatura* (pp. 21-33). Porto Alegre: EDIPUCRS.
- » Khê, T. V. (1966). La musique populaire au Vietnam. Ses attaches avec la musique de tradition savante ou la musique rituelle. *Journal of the International Folk Music Council*, 18, 2-14.
- » Kononenko, N. (1998). *Ukrainian Minstrels: And the Blind Shall Sing*. London: Routledge.
- » Landels, J. G. (2009). *Music in Ancient Greece and Rome*. London: Routledge.
- » Linenburg, J. (2017). *Cegueira e rabeca: instrumentos de uma poética*. Florianópolis: Quebra-ventos: modos de fazer.
- » Lubet, A. (2011). *Music, Disability, and Society*. Philadelphia: Temple University Press.
- » Lubet, A. (2006). Music and Blindness. En G. L. Albrecht (Ed.). *Encyclopedia of Disability*. Vol. 3 (pp. 1123-1125). Thousand Oaks: Sage Publications.
- » Michaelis. (2015). *Arquétipo*. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Melhoramentos. Recuperado de <http://michaelis.uol.com.br/busca?r=0&f=0&t=0&palavra=arqu%C3%A9tipo>
- » Morin, E. (2005). *Introduction à la pensée complexe*. Paris: Le Seuil.
- » Mota, L. (2002). *Cantadores: poesia e linguagem do sertão cearense*. Rio de Janeiro: ABC.

- » Nascentes, A. (1955). *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica. Recuperado de [https://ia801200.us.archive.org/6/items/DICIONARIOETIMOLOGICORESUMIDODALINGUA PORTUGUESAANTENORNASCENTES/DICION%C3%81RIO%20 ETIMOL%C3%93GICO%20RESUMIDO%20DA%20LINGUA%20 PORTUGUESA%20ANTENOR%20NASCENTES.pdf](https://ia801200.us.archive.org/6/items/DICIONARIOETIMOLOGICORESUMIDODALINGUA%20PORTUGUESAANTENORNASCENTES/DICION%C3%81RIO%20ETIMOL%C3%93GICO%20RESUMIDO%20DA%20LINGUA%20PORTUGUESA%20ANTENOR%20NASCENTES.pdf)
- » Oliveira, E. V. (1982). *Instrumentos musicais populares portugueses*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- » OMS (2010). *Global Data on Visual Impairments*. Recuperado de <https://icd.who.int/browse10/2016/en>
- » Pasqualotto, A., Lam, J. S. Y. e Proulx, M. J. (2013). Congenital Blindness Improves Semantic and Episodic Memory. *Behavioural Brain Research*, 244, 162-165. Recuperado de <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/23416237/>
- » Pinto, L. M. S. (1832). *Diccionario da Lingua Brasileira*. Ouro Preto: Typographia de Silva. Recuperado de https://digital.bbm.usp.br/bitstream/bbm/5414/1/022541_COMPLETO.pdf
- » Poché, C. (2005). *Dictionnaire des musiques et danses traditionnelles de la Méditerranée*. Paris: Fayard.
- » Raffa, M. (2005). Music and the Muses: The Culture of 'Mousike' in the Classical Athenian City edited by Penelope Murray and Peter Wilson. *Aestimatio*, 2, 108-118. Recuperado de <https://www.degruyter.com/document/doi/10.31826/9781463222468-020/pdf>
- » Rauschecker, J. P. (2001). Cortical Plasticity and Music. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 930, 330-336. Recuperado de <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/11458839/>
- » Raz, N., Striem, E., Pundak, G., Orlov, T. e Zohary, E. (2007). Superior Serial Memory in the Blind: A Case of Cognitive Compensatory Adjustment. *Current Biology*, 17(3), 1129-1133. Recuperado de <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/17583507/>
- » Ribeiro, D. A. (1992). *Cantigas de cego*. João Pessoa: s/e.
- » Rivas, X. L. e Iglesias, B. (2000). *Cantos, coplas e romances de cego*. 2 vols. Lugo: Ophiusa.
- » Sacks, O. (2007). An Auditory World: Music and Blindness. En O. Sacks. *Musicophilia: Tales of Music and the Brain* (pp. 160-164). New York: Alfred A. Knopf.
- » Sadie, S. (1984). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*. 3 vols. Londres: Macmillan Press Limited.
- » Samson, J. (2013). *Music in the Balkans*. Leiden: Brill.
- » Santo Agostinho (2013). *De genesi ad litteram*, 354-430, trad. de Correia, M. e Silva, P. O., Agostinho de Hipona - Comentário literal ao Livro do Genesis (em doze livros): Livro XII, *Civitas Avgvstiniana*, 3, Porto: Instituto de Filosofia da Universidade de Porto, 121-164. Recuperado de <https://ojs.letras.up.pt/index.php/civaug/article/view/648>

- » Sardegna, J., Shelly, S., Rutzen, A. R. e Steidl, S. M. (2002). *The Encyclopedia of Blindness and Visual Impairment*. 2a ed. New York: Facts on File.
- » Sardinha, J. A. (2000). *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: Tradisom.
- » Schlapbach, K. (2006). Intellectual Vision in Augustine, De Genesi ad litteram 12 or: Seeing the Hidden Meaning of Images. *Studia Patristica*, 39, 239-244.
- » Schubart, D., Santamarina, A., Vavrinecz, A. e Pinheiro, R. (2015). *Florencio, cego dos Vilares*. Fonsagrada: A Central Folque.
- » Silverman, J. S. (2011). *Seeing While Blind: Disability, Theories of Vision, And Milton's Poetry*. (tesis de doctorado). Florida State University, Tallahassee, Estados Unidos. Recuperado de <https://diginole.lib.fsu.edu/islandora/object/fsu:176219/datastream/PDF/view>
- » Straus, J. N. (2011). *Extraordinary Measures: Disability in Music*. Oxford: Oxford University Press.
- » West, M. L. (2007). *Indo-European Poetry and Myth*. Oxford: Oxford University Press.
- » Zumthor, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*. Paris: Éditions du Seuil.
- » Zumthor, P. (1993) *A Letra e a voz: a "literatura" medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

Discografia

- » Quaresma, T. (1975). *Nordeste: cordel, repente e canção*. Tapeçar.



Biografia

Jorge Linenburg

É etnomusicólogo, instrumentista (violinista e rabequeiro), professor de violino e de educação musical no ensino fundamental. Após a obtenção de seu diploma de bacharelado em Ciências Biológicas (UFSC, 2006), decide dedicar-se a uma carreira musical, realizando estudos em etnomusicologia (UDESC, 2015) e musicologia (Aix-Marseille Université, 2017). Sua dissertação de mestrado “As rabecas brasileiras na obra de Mário de Andrade: uma abordagem prática” foi laureada com o Prêmio Funarte de produção crítica no em 2016. No ano seguinte, publicou o livro “Cegueira e rabeça: instrumentos de uma poética”, que recebeu apoio do Instituto Itaú Cultural. Jorge possui artigos em revistas especializadas da área de música, tendo ainda apresentado comunicações em congressos de música e de folclore.