



## “Leonídia: ela é doida?”; Produção Partilhada do Conhecimento e Criação Cênica Polifônica<sup>1</sup>

**Marta Simões Peres**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

**André Meyer Alves de Lima**

Universidade Federal do Rio de Janeiro

A Maria Helena Pabst de Sá Earp (1925-2014) e  
Myriam Fraga (1937-2016) (*in memorium*)

### Introdução

Este trabalho aborda a criação do espetáculo “Leonídia: ela é doida?”, pela “Trupe DiVersos”, companhia de teatro/dança originada no Projeto Paratodos/UFRJ. A fase inicial desse processo foi apresentada por *skype* no “Seminário Internacional Corpos Diferenciados na Arte Contemporânea” (UFRN, Natal), em dezembro de 2014, e além dos professores André Meyer e Marta Peres, contou com a presença, de Sebastião Jair, José Marcelino e Maria José Miranda (atores da trupe)<sup>2</sup>. Este texto traz a referida comunicação acrescida dos principais desdobramentos das ações da trupe desde então.

Após a passagem da *performance*/leitura dramatizada (2014) à montagem do espetáculo (2015), seguiram-se seis apresentações<sup>3</sup>, com outras agendadas. Le-

---

<sup>1</sup>Trabalho apresentado no II Seminário Corpos Diferenciados na Arte Contemporânea, em dezembro de 2014, em comunicação por *Skype*, sob o título Leonídia, a musa do poeta.

Criação Polifônica, Performance e Diversidade.

<sup>2</sup>Seminário organizado de Nara Salles (UFRN) e Rosana Baptistella (Unicamp), entre 12 e 18 de dezembro de 2014.

<sup>3</sup>Apresentações no I FestFic (Festival Interuniversitário de Cultura) – Paço Imperial, UFF e Fórum de Ciência e Cultura (julho e agosto de 2015) -, Salão Helenita Sá Earp (EEFD, Ilha do Fundão, UFRJ, setembro de 2015), Centro Coreográfico do Rio de Janeiro (outubro de 2015) e Casa da Ciência/UFRJ (dezembro de 2015).

onídia é fruto do curso de extensão “Criação Cênica Polifônica”<sup>4</sup> (CCP), cuja ideia central consistiu em aplicar as noções de Produção Partilhada do Conhecimento (PPC) (Bairon e Lazaneo, 2012) e de polifonia (Bakhtin, 2010)<sup>5</sup> na cena. Somados ao contato com manifestações de culturas tradicionais do Brasil, os conceitos materializam-se em realização artística<sup>6</sup> e demais produções, tais como eventos acadêmicos, material audiovisual e o presente artigo. A criação, roteirização e montagem de um espetáculo por um grupo que tem como característica a diversidade aposta no aumento da permeabilidade entre universidade e sociedade.

### Projeto Paratodos

Ao longo de seis anos de oferta de aulas, grupos de estudo e divulgação permanente, o Paratodos (fundado em 2010) constituiu-se enquanto *um grupo diverso*, do qual fazem parte, além da professora Marta e colaboradores, colegas professores, profissionais parceiros dos centros vizinhos que encaminham seus pacientes, os estudantes, matriculados em disciplinas correlatas e participantes de extensão (aos quais nos referimos como estudantes da UFRJ *sem* DRE/número de matrícula).

Embora a atividade física seja uma prescrição médica frequente, ainda são escassas as opções de práticas orientadas por profissionais qualificados<sup>7</sup>, para pessoas com limitações de movimento, deficiências físicas, sensoriais e com sofrimento psíquico. As diretrizes do Projeto Paratodos - ensino/pesquisa/extensão do De-

---

<sup>4</sup>Esse curso deu continuidade a um anterior, “Corpo Humano/Danças Brasileiras (jongo)”, relatado em artigo homônimo (Peres e Justino, 2014), no Paratodos, e foi aberto a estudantes da UFRJ, de outras instituições e participantes externos. A proposta pode vir a ser revisitada em outros contextos, de maneira que esta publicação pode fomentar futuros desdobramentos da experiência.

<sup>5</sup>O curso consistiu num dos itens do projeto de pesquisa do pós-doutorado realizado por Marta Simões Peres no Núcleo *Diversitas*/Universidade de São Paulo (USP, 2013/2015) intitulado “Pedagogia Griô sob uma Perspectiva Polifônica – diálogos entre corpos e redes”, de Marta Simões Peres, com supervisão do professor Sergio Bairon.

<sup>6</sup>Os resultados apresentam-se sob formas cênicas, performáticas, hipermidiáticas e digitais, pois o registro dos processos criativos, ensaios e apresentações de “Leonídia” transformaram-se em material audiovisual/hipermídia a ser disponibilizado.

<sup>7</sup>Embora a maioria dos usuários dos serviços de saúde da região do campus PV/UFRJ seja pobre, independentemente da condição econômica, existe uma carência de oferta, *fora de contextos terapêuticos*, para pessoas com deficiência, usuários de cadeira de rodas e outros auxílios-locomoção – muleta, andador. Infelizmente, no campus da Praia Vermelha, assim como em quase todos os demais *campi* da UFRJ, a acessibilidade para cadeirantes e pessoas com dificuldades de locomoção ainda é extremamente precária.

partamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da UFRJ baseiam-se na prevenção, promoção de saúde, expansão do conhecimento sobre corpo e ensino de artes, voltando-nos para um público diversificado, visando ganhos motores, emocionais e de sociabilidade. Com os objetivos de ampliar os perfis e expandir o acesso à dança a públicos mais amplos que o de bailarinos e artistas profissionais, consolidar a dança como ação de prevenção e promoção de saúde<sup>8</sup>, o projeto oferece aulas de dança gratuitas no complexo desportivo do Campus Praia Vermelha/UFRJ. O público das aulas inclui idosos, pessoas com sofrimento psíquico, cegos ou com baixa visão, cadeirantes e todos os interessados em frequentar a atividade (Peres, 2013)<sup>9</sup>. Recentemente, ao longo de 2015 e 2016, passamos a receber também crianças<sup>10</sup>, inclusive com diagnóstico de autismo, indicadas por profissionais do Instituto de Neurologia Deolindo Couto/UFRJ.

As aulas<sup>11</sup> são ministradas por estudantes da UFRJ e pela professora Marta. Ressalta-se a localização estratégica do campus Praia Vermelha/UFRJ, junto a importantes centros de saúde (Pinel, IPUB e Rocha Maia), na vizinhança do Instituto Benjamin Constant<sup>12</sup>, sem falar nas cinco escolas públicas e o bairro de Copacabana, com grande concentração de pessoas idosas e um posto de saúde municipal

---

<sup>8</sup>Outros objetivos são: estabelecer metodologias pedagógicas em dança e teatro; aprimorar as condutas de abordagem; elaborar protocolos de atendimento e instrumentos de avaliação; abrir portas no mercado de trabalho; fortalecer o polo de estágio em dança e saúde; desenvolver pesquisas, produção teórica e artística.

<sup>9</sup>O polo de estágio em dança e saúde foi introduzido nos anos 1990 no HESFA (Hospital Escola São Francisco de Assis), com o projeto DanDiHipe (Dança para Diabéticos e Hipertensos), pelas professoras Katya Gualter (DAC/EEFD) e Vera Halfoun (Faculdade de Medicina). O Paratodos foi fundado em 2010, pela professora Marta, quando esse polo de estágio foi transferido para o campus Praia Vermelha da UFRJ.

<sup>10</sup>Chamamos esse grupo de "Paratodos Mirim".

<sup>11</sup>Dentre os objetivos específicos das aulas enumeramos: melhorar o condicionamento físico, o tônus muscular; apresentar noções básicas de anatomia, cinesiologia, fisiologia humana, prevenção de lesões; aprimorar a relação com a imagem corporal; estimular a sociabilidade, a expressão e a criatividade.

<sup>12</sup>Lília Lobo refere-se à localização desses centros na região da Praia Vermelha em "Os infames da história: pobres, escravos e deficientes no Brasil" (2009), abordando a ideia de que "sujeitos infames" são invisibilizados historicamente. Partindo do Brasil Colônia, a autora menciona instituições psiquiátrica (Hospício Dom Pedro II) e de reabilitação (Benjamin Constant) da Praia Vermelha. Desde que se estabeleceu nesse campus, o Paratodos recebeu usuários da extinta piscina, vizinhos, idosos, pacientes do Pinel, IPUB e reabilitandos do Instituto Benjamin Constant. Quando esses vieram, a presença dos mesmos aumentou a motivação do grupo. Apostamos na ideia de que, únicos, singulares, todos os seres humanos possuem qualidades a serem compartilhadas.

que oferece práticas integrativas<sup>13</sup>. Contudo, apesar da afinidade com abordagens terapêuticas, ressalta-se que oferecemos *aulas* e não *atendimento*, de modo que os participantes são *alunos de extensão* e não (nossos) pacientes. Essas baseiam-se em referenciais da dança, do teatro, música, artes em geral, pedagogia, campos aos quais estão ligados os graduandos. Com ênfase no caráter extensionista, o projeto vem a suprir uma demanda social por atividade física criteriosa e prazerosa. O mercado de trabalho na dança é reduzido, e a saúde um campo ainda pouco explorado, em que podem se abrir novas frentes. Cumpre-se a dupla função de oferecer um relevante serviço à comunidade e, aos estudantes de dança e outros cursos de graduação, a aplicação de conhecimentos na saúde, com públicos diversos dos que ele convive habitualmente. Por isso, questões ligadas à diversidade, deficiência, saúde mental integram nossas práticas e reflexões teóricas. A busca de *eliminação de barreiras à diversidade (principalmente as atitudinais)* consistem em ações cotidianas do Paratodos.

As aulas de dança baseiam-se na pedagogia de Angel Vianna (Teixeira, 1998), no Sistema Laban de Análise do Movimento (Fernandes, 2002) e na Teoria Fundamentos da Dança (TFD), da Professora Emérita Maria Helena Pabst de Sá Earp (Lima, 2004), conhecida como "Helenita", fundadora da dança na UFRJ e introdutora da dança nas universidades brasileiras (Lima, 2004). A diversidade e a atenção para o movimento humano independentemente de padrões e virtuosismo, consistem em bases do pensamento de Helenita, com o qual o Paratodos possui estreita sintonia. A TFD enfatiza princípios que fornecem suportes para a abertura de disponibilidades múltiplas nas diferenças dos corpos e suas aplicações na dança, por meio da pesquisa ilimitada de possibilidades de manifestação do movimento. Esta pesquisa envolve o desenvolvimento da intuição e de aspectos cognitivos, afetivos e motores da corporeidade. As inúmeras possibilidades de conexões permitem a criação de metodologias diversas de ensino para diferentes corpos, com ou sem deficiência. Como não existe um padrão a ser seguido e a pesquisa de movimento é infinita, uma pessoa pode dançar com qualquer parte do corpo. Uma vez que a proposta de Helenita não é fechada, as sugestões, comportamentos, atitudes emocionais e movimentos dos estudantes-participantes-intérpretes podem ser transformadas

---

<sup>13</sup>O professor Daniel Rugani ministra aulas de taichi no posto de saúde de Copacabana, grupo denominado "Nós Conscientes" e ambos os projetos dialogam, por meio de divulgação mútua e troca de experiências.

em situações exploratórias de construção conjunta do processo criativo.

Desse modo, além dos objetivos propriamente orgânicos de condicionamento físico, proporcionar um ambiente de descontração e espontaneidade é uma de nossas tônicas, favorecendo a expressão e a elaboração de trabalhos cênicos<sup>14</sup>. Aguçando a atenção para a produção criativa de gestos, dinâmicas e movimentos, por meio da seleção e registro dos elementos mais interessantes, exploramos repetições, sequências, alternâncias, arranjos de frases, cânones de movimento, gerando composições. A partir dessa proposta, durante o curso "Criação Cênica Polifônica", foi que a dança transformou-se em performance, leitura dramatizada e espetáculo teatral. Isso tornou-se possível após a chegada do *argumento* que lhe deu origem, trazido pelo livro de José Marcelino, nosso "roteirista", processo que será descrito após uma discussão sobre a dança na universidade e a apresentação dos conceitos de polifonia e PPC.

### **Em busca de uma língua própria – dança e universidade**

Defender a "bandeira" de aulas de dança acessível a todos nos aproxima dos "Estudos da Deficiência" (*disability studies*)<sup>15</sup> e do campo da saúde mental, sob a perspectiva da reforma psiquiátrica e da luta antimanicomial (Peres, 2013). A busca de empoderamento e a crítica a arraigados modelos paternalistas e clientelistas, presentes no ativismo político desses campos, são sintetizadas no seguinte trecho:

Ainda se pensa que é necessário 'dar coisas' para quem não as tem. Pessoal ou socialmente ainda se age como se as pessoas que sofrem e são marginalizadas necessitassem que os que sofrem menos e estão 'inseridos' na sociedade lhes 'dessem' uma condição diferente. A solução tecnocrática tem exatamente essa suposição básica: alguém que tem 'know-how' vai 'estudar' e propor o que e como devem fazer as populações marginais para resolver os seus problemas. (...) Há, porém, alternativas a essa maneira de pensar, uma forma de combater essa visão marginalizadora é acreditando que essas populações são capazes de conseguir o que precisam, reconhecer o seu direito de participarem da sociedade, garantindo oportunidades para que interfiram nos procedimentos, decisões e condições que afetam suas vidas. (Ferreira e Botomé, 1984, p. 23).

---

<sup>14</sup>Realizamos periodicamente atividades tais como desenhos, colagens, modelagem, que discutimos em relação às percepções, memórias e imagem do corpo. Os participantes relatam sensações, dificuldades, possibilidades, limites, transformações trazidas pela vivência e momentos que chamaram atenção. Um deles, certa vez, referiu-se à aula como "Alegria Básica", título com o qual passamos a adotar.

<sup>15</sup>Área de estudo e ativismo pela expansão dos direitos à diversidade no mundo contemporâneo (Martins et cols, 2012).

Observa-se que essa atitude se presta tanto ao engajamento político de pessoas “estigmatizadas”, consideradas socialmente em ‘desvantagem’ devido à deficiência ou ao sofrimento psíquico, quanto às lutas de comunidades tradicionais, cuja cultura de transmissão predominantemente oral é historicamente deixada de lado pelo saber “formal” acadêmico. Simultaneamente, a condição da arte na universidade nos solidariza tanto com os movimentos das pessoas com deficiência e a luta antimanicomial quanto com as comunidades tradicionais do Brasil<sup>16</sup>.

Acreditar “que essas populações são capazes de conseguir o que precisam, reconhecer o seu direito de participarem da sociedade, garantindo oportunidades para que interfiram nos procedimentos, decisões e condições que afetam suas vidas”, nas palavras de Ferreira e Botomé, é uma atitude que se faz presente na perspectiva da Produção Partilhada do Conhecimento (Bairon e Lazaneo, 2012), descrita adiante.

Recorda-se que, desde o século XVIII, efetuou-se, no âmbito da universidade, uma ruptura entre os domínios da produção de arte e de conhecimento<sup>17</sup>, de modo que tudo o que pertencia ao sensível e à experiência estética foi deixado do lado de fora dos muros da universidade, como assunto dos “artistas”, enquanto o espaço acadêmico foi se constituindo numa hierarquia em que as ciências pesadas (*hard*) ocupam o topo e todas as demais são por elas “colonizadas”, como se precisassem falar sua língua, o método científico, para serem devidamente reconhecidas. As chamadas “humanidades” ficariam nos degraus “debaixo”, e as artes ainda buscam arduamente seu espaço de reconhecimento e diálogo com outras áreas do conhecimento.

De fato, são grandes os dilemas da arte na academia, tanto de dentro quanto de fora: é como se, além do ensino propriamente dito e da produção artística e acadêmica, nós, artistas/professores, precisássemos sempre “nos beliscar” para confirmar nossa existência e encontrar um glossário para justificar a relevância de estarmos ali. Dentro, pelos colegas, o enfrentamento de preconceitos advindos de outros campos do saber,

---

<sup>16</sup>Nosso envolvimento com o tema faz-se presente na apresentação de comunicação oral no evento “Handilat. Colloque franco-latinoaméricain de recherche sur le handicap / Coloquio franco-latinoamericano de investigación sobre la discapacidad”, INSHEA, Paris, 2014, intitulada “Pour Tous: Danse, diversité et Santé” (Paratodos: Dança, diversidade e saúde), gravada e disponibilizada no youtube no seguinte link: <https://www.youtube.com/watch?v=pxN6AAvlvyw>

<sup>17</sup>Esse tema é abordado na disciplina “Hipermídia, Linguagem Digital e Produção Partilhada do Conhecimento”, ministrada pelo professor Sergio Bairon, na pós-graduação na ECA/USP, com a qual tivemos a oportunidade de colaborar em 2014 e 2015.

que nos veem, frequentemente, como pessoas que “levam uma vida muito divertida”, resquício daquela visão de mundo do século XVIII na qual somente o método científico merece “crédito”; fora, o olhar dos artistas “do mercado”, frequentemente depreciativo ao ambiente de ensino, que reproduz o velho ditado “quem não sabe, ensina”, ou o professor é aquele que não sabe fazer<sup>18</sup>. Os estudantes de dança, por sua vez, quando se encontram com colegas de outros cursos nos espaços comuns da universidade - transporte público, festas, eventos acadêmicos e o restaurante universitário - frequentemente são considerados “menos inteligentes”, e perguntados em sua grade curricular há somente disciplinas como “forró 1, 2, 3”...

Não defendemos que a universidade seja o *único* “celeiro” de artistas. Tampouco que a mesma se limite ao ensino de técnicas, pois há escolas e cursos fora dela que já cumprem esse papel. Ao buscarem o ensino superior, tanto iniciantes quanto artistas com trajetória consolidada buscam esse lugar enquanto espaço para a reflexão crítica. Tratam-se de espaços em disputa, e as conquistas passam pela consolidação do campo, pela construção de metodologias, que embora possam dialogar com o método científico, possuem um referencial muito peculiar e interesses próprios.

Considerada, em certo sentido, a “prima pobre” das artes, discussão que não caberia neste texto<sup>19</sup>, por outro lado, a dança - ao ter no corpo, simultaneamente, instrumento, autor e obra de arte - situa-se num ponto de interseção altamente estratégico em relação às outras áreas: saúde, ciências da matemática, da natureza, tecnologia, letras, ciências sociais, filosofia e certamente todas as artes. É indispensável que os implicados estabeleçam suas próprias metodologias, problematizações, questões, construam seu campo de uma maneira autônoma, e não “colonizada” pelas demais áreas do saber<sup>20</sup>.

---

<sup>18</sup>Não se descarta a possibilidade desse tipo de crítica vir acompanhada de pitadas de cobiça por um trabalho estável, considerando que não é nada fácil depender de editais ou da bilheteria dos teatros para pagar as contas...

<sup>19</sup>Existe uma tradição entre os músicos de não tocar sem cobrar, a não ser que seja uma “canja”, participação especial, ou um evento festivo. Nas artes visuais, como a obra de arte é um objeto, seu valor de troca no mercado é óbvio. Na dança, contudo, muitos dos artistas sobrevivem exclusivamente da atividade de ensino e são muito frequentes os convites para participar de trabalhos “em troca da experiência”, da visibilidade, sem cachê (!). Quando se tratam de experiências colaborativas, de um investimento coletivo, é aceitável, o problema é quando uns ganham e outros não... isso caracteriza-se como exploração! Cabe ao artista ficar atento e saber quando deve ou não aceitar os trabalhos para os quais é convidado.

<sup>20</sup>Este texto trata especificamente da metodologia adotada num curso de extensão, mas essa necessidade faz-se presente em praticamente todas as disciplinas de nossa grade curricular, obrigatórias e optativas, tema que pode ser desenvolvido em trabalhos futuros.

Conforme exposto anteriormente, o Projeto Paratodos já vinha se nutrindo dos referenciais dos estudos da deficiência e da luta antimanicomial, e a esses foi acrescido, durante a colaboração com o Núcleo Diversitas/USP, no pós-doutorado, o contato com o ativismo das comunidades tradicionais (Pacheco), que nos trouxe novas perspectivas, ideias, ferramentas e recursos teóricos e práticos no sentido de nutrir a criação artística. Identificamos forte afinidade entre suas manifestações – rituais, rodas, música, dança - e demandas do ensino em artes cênicas<sup>21</sup>, de modo que a atuação política, pedagógica, vivencial de mestres e griôs nos instigou indagações relativas às nossas metodologias.

Basicamente, tanto nas aulas de dança quanto naquelas “rodas” existe uma indiscutível *centralidade do corpo e da experiência* que não tem usualmente espaço no ensino bancário (Freire,1970), tampouco na atitude de separação entre sujeito e objeto, de suposta imparcialidade e de exclusão do sensível, da subjetividade, exigida pelo método científico desde o século XVIII.

### **Produção Partilhada do Conhecimento/PPC e Polifonia**

A PPC (Bairon e Lazaneo, 2012) propõe *uma outra* etnografia, em que as comunidades não ocupam um lugar passivo de objeto de pesquisa, mas são, ao contrário, produtoras de conhecimento e de mídia. Ao participar, trocar e criar, numa relação de parceria com o grupo - que não é “estudado”, mas “estuda” e produz” junto – o pesquisador deixa de ser um “invasor”. Seja uma tribo indígena ou um grupo de descendentes de quilombolas, a comunidade produz ações, arte, conhecimento, além de divulgá-los por meio de recursos de mídia e da internet.

A PPC veio a somar-se a pesquisas que vínhamos realizando no âmbito da criação cênica, a partir de desdobramentos do conceito de polifonia de Bakhtin. Ellen Saur, hoje professora da NTNU, junto à companhia NonStop Theatre, trouxe para

---

<sup>21</sup>Em outubro de 2012, na UFRJ, por ocasião do lançamento do Laboratório de Políticas Culturais/ Universidade Griô e da aproximação com o Núcleo Diversitas/USP, a ocupação de corredores e salas de aula por uma visão de mundo contrastante com a convencionalmente estabelecida no meio acadêmico nos levou a identificar forte afinidade. Ressalta-se a relevância das festas na transmissão dos saberes nas culturas tradicionais. Durante esse período, tivemos contato com a Pedagogia Griô (Pacheco, 2014/2015).



a cena o conceito formulado por Bakhtin no campo da teoria literária<sup>22,23</sup>. A “teoria da polifonia” de Bakhtin parte da análise da obra literária de Dostoiévski, cujas personagens apresentam-se como senhoras de seus discursos, numa multiplicidade de vozes independentes, imiscíveis e equipolentes, que não se subordinam, mas soam lado a lado com a palavra do escritor. Enquanto no romance monofônico as personagens não passam de porta-vozes do pensamento do autor, em Dostoiévski, cada uma delas possui uma visão de mundo própria, independente. Suas tramas são povoadas por seres contraditórios, inacabados, com limitações, repletas de nuances, transtornos, extremamente humanos, *como somos todos nós* (Bakhtin, 2010).

Bakhtin afirmou que, em Dostoiévski, o autor-artista não inventa a personagem, não a gera de si mesmo, mas a *encontra* já dada, independentemente de seu ato criativo. Como diria Belmiro, de *Cyro dos Anjos*, “no romance, como na vida, as personagens é que se nos impõem”, ou André Gide, “elas nascem e crescem por si, procuram o autor, insinuam-se-lhes no espírito” (Bezerra, in Bakhtin, IX). A representação de suas personagens nasce da interação de consciências com que interagem, produzindo o “grande diálogo do romance”. O autor, consciência das consciências, como o regente de um coro de vozes, participa e é o organizador deste diálogo. Ele não cria, assim, seres mudos, escravizados, submissos a ‘Zeus’, mas sim pessoas livres, até mesmo capazes de se rebelar contra o criador.

A reflexão acerca deste tema fascinante trouxe-nos a intenção de, assim como Ellen Saur, estender a ideia para os campos da didática na criação cênica. Indagamo-nos acerca das condições que favorecem um equilíbrio nas relações de poder de um grupo – participantes de um curso e, depois, elenco de uma companhia de teatro/dança -, numa criação coletiva, dando vazão às singularidades<sup>24</sup>. À medi-

---

<sup>22</sup>Ellen dirigiu, junto com Oddbjørn Johansen a companhia “NonStop Theatre”, composta por atores/ atrizes com dificuldade de aprendizagem e estudantes de graduação em Serviço Social da Universidade de Nord Trondlag, Namsos, Noruega. Ellen trouxe para o teatro o conceito formulado por Bakhtin no campo da teoria literária. Suas encenações abordavam o tema da inversão de poderes.

<sup>23</sup>A professora Marta ministrou, em 2011, um curso de uma semana ao elenco do NonStop Theatre, em Namsos, Noruega, a partir de bases semelhantes às do curso aqui relatado, finalizando-se na apresentação da performance “Por que não brincar com uma cabeça?”, experiência apresentada na ABA, São Paulo, 2012.

<sup>24</sup>Um primeiro problema com que se depara ao propor a radicalização das relações democráticas é equívoco de se imaginar que um dos participantes deveria ocupar o papel líder ao alguém estaria “renunciando”, tema merece o aprofundamento em textos futuros.

da que *todos* seriam produtores de conhecimento e arte, numa *horizontalidade* de relações, aplicamos a PPC/polifonia ao contexto de ensino de dança/teatro do Paratodos, estabelecendo no grupo condições análogas ao das comunidades. Essa atitude contrastava com a situação de “pacientes” em tratamento nos centros vizinhos<sup>25</sup> de alguns. Ao invés de ocuparem um lugar de “objeto de pesquisa etnográfica”, estimulou-se o empoderamento, sua voz ativa e o papel de *produtor* de conhecimento e arte. Essa experiência demonstrou que, além das ações bem sucedidas relatadas entre comunidades tradicionais, enriquecida pela “polifonia”, a abordagem da PPC pode se expandir a experimentações em artes cênicas.

### **Leonídia**

Com a intenção de colocar em prática essa metodologia, o curso “Criação Cênica Polifônica”, ministrado ao grupo do Paratodos pela professora Marta, na sala do complexo desportivo do Campus Praia Vermelha/UFRJ, foi o ponto de partida da montagem de “Leonídia”. Estimulando os participantes a realizarem a montagem, assumindo sua condição de pessoas autônomas e não subordinadas a um diretor/coreógrafo (a professora, no caso), estabelecemos uma analogia com a polifonia de Dostoiévski (Bakhtin, 2010) e com a PPC.

Além das aulas práticas de dança, fazem parte de nossas atividades grupos de estudo, discussão e leitura acerca de temas tais como saúde mental, reforma psiquiátrica, deficiência e estigma. Embora dirigidos inicialmente aos estudantes de graduação, os participantes de extensão começaram a participar dos mesmos. Mantemos diálogo com profissionais dos centros vizinhos, que fazem encaminhamentos e relatam efeitos positivos das aulas, porém, por conta da crítica ao modelo asilar, em sintonia com a Reforma Psiquiátrica e a luta antimanicomial<sup>26</sup>, “fincamos o pé” no espaço físico da UFRJ. De fato, frequentar a UFRJ para estudar é bem diferente de “se tratar” num centro de saúde, o que abre fendas tanto nos muros que nos separam dessas instituições quanto da rua lá fora (extensão).

---

<sup>25</sup>Recordando que, em algum momento da vida, todos nós somos pacientes.

<sup>26</sup>“A Reforma Psiquiátrica visa, acima de tudo, a transformar as relações da sociedade para com a loucura” (Amarante, 2010)

Assim, foram esses grupos de estudo que deram origem ao processo criativo de Leonídia. Sua biografia apresentou-se como uma inusitada aproximação do tema **que** vínhamos debatendo, com o auxílio luxuoso de Castro Alves, um dos maiores expoentes da poesia em língua portuguesa.

Intrigado com a leitura de "A História da Loucura", de Michel Foucault, José Marcelino, nos trouxe "Leonídia: a musa infeliz do poeta" (Fraga, 2002). Com seu livro, a dança virou espetáculo teatral, à medida que se revelaram o roteiro e a montagem resultantes do curso "Criação Cênica Polifônica", e fundou-se a "Trupe DiVersos". Nela, todos são produtores de arte e conhecimento, inclusive, os presentes na comunicação do seminário, autores deste texto.

Por ter supostamente "enlouquecido por amor" ao poeta Castro Alves, Leonídia fora internada no Hospício São João de Deus, em Brotas, Salvador<sup>27</sup>. Lá, viveu até o fim dos dias, alvo de chacota, conhecida o como "a noiva" ou "a viúva do poeta". Quando veio a falecer, foram encontrados, dentre seus pertences num baú e trouxa de pano, poemas e cartas de Castro Alves a ela dirigidos.

Por meio da leitura e seleção dos pontos relevantes da biografia, construímos um roteiro em que se alterna maior presença, ora do coro, ora das personagens principais (Leonídia e Castro Alves), entremeadas a poemas, canções, música instrumental e, obviamente, danças. A história serviu de suporte à crítica a preconceitos contra a diversidade e ao modelo asilar. O diálogo entre contextos da Bahia (onde viveu Leonídia) e Rio de Janeiro, estados com inúmeras afinidades culturais, foi enriquecido por referências ao jongo<sup>28</sup>, manifestação cultural originária da região Sudeste, escolhida como uma "ponte" entre ambos.

Fizeram parte da primeira e da formação mais recente do grupo pessoas idosas, em tratamento no Hospital Municipal Philippe Pinel e IPUB, reabilitandos do Instituto Benjamin Constant (deficientes visuais), uma cadeirante, estudantes de gra-

---

<sup>27</sup>O São João de Deus é o segundo hospício do Brasil, enquanto o primeiro, o "Dom Pedro II", fundado pelo próprio imperador, foi instalado no prédio onde estão hoje situadas algumas unidades da UFRJ (antiga Universidade do Brasil).

<sup>28</sup>O jongo fez parte do 1o curso constante do projeto de pós-doutorado Diversitas/USP: "Corpo Humano e Danças Brasileiras", numa parceria da professora Marta e a graduanda Gessica Justino, com a colaboração de Lis de Paula, recém-formada, experiência relatada em artigo (Peres; Justino, 2014).

duação e pós-graduação<sup>29</sup>. A trilha sonora foi originalmente composta por Hector Coutinho, estudante da Escola de Música da UFRJ, alternando improvisações de sua autoria com canções conhecidas e de domínio público. A confecção dos figurinos e objetos cênicos foi assumida pela artesã e figurinista Maria Celia Marques. Inicialmente, chamamos esta criação de “performance” por conta de seu caráter flexível, aberto ao improviso e a diferentes possibilidades espaciais de apresentação (espaços fechados, ao ar livre). À época da comunicação no Seminário em Natal (via *Skype*), o trabalho já havia sido apresentado no Teatro do Instituto Benjamin Constant, e gravado em vídeo. Durante o ano de 2015, sucederam-se seis apresentações, em diferentes formatos, e o amadurecimento do espetáculo.

### **Ela é doida?**

Além da direção coletiva, polifônica, partilhada, o espetáculo é marcado pela *interatividade*, em especial nas cenas do “surto”, do “remedinho” e da “roda de poesias”. A peça inicia-se com um passageiro chegando de Porto Alegre no Rio de Janeiro, no Aeroporto Internacional Tom Jobim, pegando suas bagagens na esteira e ligando do celular a cobrar para sua irmã, enquanto uma bailarina dança com um aviãozinho de brinquedo ao som do “Samba do Avião” de Tom Jobim. A cena embaralha tempos passados, presentes, e localizações geográficas, Nordeste, Sudeste, Sul do Brasil, como que levando o espectador e se questionar acerca da ficção e da realidade.

Em seguida, são apresentadas, dispostas em diagonal, sucessivamente cenas no interior - em referência a Currealino, hoje, Município Castro Alves, no Recôncavo Baiano – e na cidade grande – em sua vida breve, o poeta passou por Salvador, Recife, Rio de Janeiro, São Paulo. O cenário consiste num varal com saias coloridas, um banco (na roça) e uma mesa de bar (na cidade). Outros objetos cênicos são um buquê de flores, mesa, garrafa, copos e bolhas de sabão. Ao som de “Juventude

---

<sup>29</sup>Elenco da primeira formação: Beatriz Reis, Beth Caetano, Celia Marques, Eliane Pereira, Gilson Carneiro, Greice Macedo, José Marcelino, Maria José Miranda, Marta Peres, Ronábio Lima, Sebastião Jair, Vanessa Prallon e Vinicius Araújo. Elenco de 2015 (com variações, flutuações): André Meyer, Avanir, Celia Marques, Berenice Xavier, Cida Lopes, Gabí Sinésio, Gessica Justino, Gilson Carneiro, Ivy Schipper, José Marcelino, Lia Meireles, Lili Sinésio, Luli Machado, Maria José Miranda, Marcela Cavalini, Marta Bonimond, Mary Help, Maura, Nathalia Araújo, Raíne Machado. Ronábio Lima, Sebastião Jair, Silvia Patrícia, Tatiana Damasceno, além de outros colaboradores/atores.

Transviada”, de Luiz Melodia (ao teclado), mulheres lavam roupa à beira do Paraguaçu, rio que corta o Recôncavo Baiano, e depois de torcê-las e sacudi-las, penduram no varal. O rio, um pedaço longo de seda azul, é puxado por uma bailarina que dança com esse material esvoaçante uma coreografia etérea ao som de bossa nova.

A infância e juventude das protagonistas se passa em meio a brincadeiras de criança e cantigas de roda, e crianças integram o elenco. Antes de partir para a cidade grande, simbolizando uma espécie de noivado, o poeta coloca um véu em Leonídia. Nas rodas de artistas dos centros urbanos, ele fica famoso, mas contrai tuberculose, e retorna a Curalinho, onde é recebido e cuidado nos braços da “infeliz serrana”. Quando parte para a cidade grande outra vez, adoece gravemente e morre, após uma cena de muita tosse e quedas, lindamente interpretada por Sebastião Jair ao som da voz com sotaque do baiano Ronábio Lima. Após ser coberto por um manto, a notícia de sua morte chega à Leonídia, que surta, se suja, grita, corre, enlouquece, avança sobre o público, tocando nos espectadores enquanto grita “ele morreu?!<sup>30</sup>. Durante o surto, uma das atrizes, Maria José Miranda, acrescentou o “caco” que acabou sendo incorporado pelo título da peça: “Ela é doida?”, repetido inúmeras vezes pelo elenco com dedo em riste na direção da protagonista.

Quando ela cessa o movimento, encolhida num canto do palco, o grupo de lavadeiras retorna ao “rio” e comenta que ela se casou com um primo, forçada pela família, e chegou a ter uma filha, que morreu ainda muito pequena. Após essa tragédia, Leonídia tem outro surto e é amarrada numa camisa de força por um médico - vestindo jaleco e portando estetoscópio - e uma enfermeira. Em seguida, afirmando comicamente “eu sou o médico”, ele indaga à protagonista: “você já tomou seu remedinho hoje?”, pergunta que repete, sacodindo uma caixa de balas “tic-tac” azuis (cor do medicamento haldol), ministrando a todo o elenco e oferecendo também ao público. O ruído provocado pelas balas e a proximidade com a plateia trouxeram diversão e surpresa, tanto no teatro do Benjamin Constant quanto nas apresentações de 2015.

Uma atriz que vinha caminhando lentamente como um ser fantasmagórico pela periferia do palco, também vestida com camisa de força, aproxima-se da “Leonídia

---

<sup>30</sup>Essa cena teve especial importância na apresentação no Instituto Benjamin Constant (dezembro de 2014), em que a maior parte da plateia era formada por cegos. Explorar o sentido do tato com este público consiste numa tradução artística de metodologias de acessibilidade, análoga à audiodescrição para cegos e à interpretação por libras (linguagem brasileira de sinais) para surdos.

jovem” e, tocando-se costas com costas, ambas começam uma coreografia vigorosa ao som do rock de Nirvana. É a passagem do tempo e a troca das personagens pela que assume o papel de Leonídia velha. Esta encara cada um dos presentes, solta lentamente os braços das mangas da camisa de força, e dança um solo indescritível, até morrer, ao som (instrumental) de “Sound of Silence”, de Simon e Garfunkel. Depois de morta, é retirada a camisa de força por uma das atrizes, que abre a trouxa e joga em todas as direções os pedaços de papel/poemas. Parte é distribuída e recitada pelo elenco e público. As mulheres vestem as saias do varal e inicia-se a roda de jongo, com a canção “navio negreiro”, seguidas de “saravá jogueiro velho” e “adeus povo bom adeus”...



Cartaz do espetáculo para o FestFIC (Festival Interuniversitário de Cultura), em 2015

### **Uma salva aos mestres, aos mais velhos, às mulheres...**

Com as referências ao jongo, celebramos a cultura brasileira e nossos “mais velhos”, nossos antepassados que a cultura oficial – língua hegemônica da academia – tenta, mas não consegue calar. Na ocasião do seminário de Natal, em dezembro de 2015, a professora Helenita havia falecido há poucos dias e dedicamos a ela nossa comunicação. Havíamos procurado Myriam Fraga, autora do livro, a fim de contar do quanto ele foi importante para nossa criação, com o desejo, quem sabe, de apresentar para ela a peça em Salvador. Infelizmente, tivemos notícia de que

ela faleceu no início deste ano. Mesmo assim, enquanto buscamos verba para “fixar” minimamente os atores, seguiremos procurando seus parentes e correndo atrás de nosso sonho de viajar com a trupe pelo Brasil a fora. Por isso, dedicamos a essas duas mulheres este texto, uma da dança, outra dos livros, apostando nas possibilidades de diálogo entre diferentes domínios e na criação polifônica.

Saudamos também Doutora Nise da Silveira, retratada num filme recente de Roberto Berliner, interpretada pela atriz Gloria Pires, que nadou contra a corrente de uma psiquiatria mecânica – e elétrica –, criando condições para dar vazão à criatividade e, principalmente, humanidade, de seus clientes do Hospital do Engenho de Dentro que hoje leva seu nome, citado em canção de Luiz Melodia.

Saudamos Angel Vianna, minha mestra, que vem formando centenas de profissionais, presentes em diferentes áreas de atuação com a ferramenta da dança. Nesta semana, está dançando, aos 87 anos, espetáculo no SESC Copacabana.

Saudamos Eleonora Gabriel, diretora da Cia Folclórica da UFRJ, que mantém acesa há décadas a cultura popular na universidade mais antiga do Brasil.

Em meio à perplexidade geral com a avalanche de violações a nossos direitos políticos, o Brasil assiste atônito à notícia de que uma jovem de 16 anos foi estuprada por 33 homens no Rio de Janeiro. O que ela e nossas Leonídias teriam em comum?

## Referências Bibliográficas

AMARANTE, Paulo (coord). *Loucos pela Vida*. A trajetória da Reforma Psiquiátrica no Brasil. 2a edição. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2010.

BAIRON, Sergio. Lazaneo, Caio. Produção Partilhada de Conhecimento: do filme à hipermídia. Intercom. *Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XXXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação. Fortaleza, 2012.

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

FERNANDES, Ciane. *O Corpo em Movimento: o Sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas*. São Paulo: Ed. Annablume, 2002.

FERREIRA, Marcos Ribeiro; BOTOMÉ, Sílvio Paulo. *Deficiência física e inserção social: a formação dos recursos humanos*. Caxias do Sul: Ed. da Fundação Universidade de Caxias do Sul: 1984.

FRAGA, Myriam. *Leonídia: a musa infeliz do poeta Castro Alves*. Salvador: Casa de Palavras, 2002.

LIMA, André Meyer Alves. *A poética da deformação na dança contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Monteiro Diniz, 2004.

LOBO, Lilia Ferreira. *Infames da História; os Pobres, Escravos e Deficientes no Brasil*. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009.

MARTINS, Bruno Sena; FONTES, Fernando; HESPANHA, Pedro; BERG, Aleksandra. Emancipação dos Estudos da Deficiência. *Revista Crítica de Ciências Sociais*. 2012 (p. 45-64)

PACHECO, Lilian. A Pedagogia Griô: educação, tradição oral e política da diversidade. *Revista Diversitas*, São Paulo:USP. Ano 2 n. 3. Set. 2014/mar. 2015. p. 22-99.

PERES, Marta Simões. Paratodos. Diversidade, dança e saúde. in Ferraz, Wagner e Mozzini, Camila. *Estudos do corpo: encontros com arte e educação*. Porto Alegre: Indepin, 2013

PERES, Marta. Justino, Gessica. Corpo Humano e Danças Brasileiras/jongo: uma proposta didática com teoria e prática. *Artefactum - Revista de estudos em Linguagens e Tecnologia*. Rio de Janeiro, n. 1, fev., 2015.

ROMAN, Artur Roberto. O conceito de Polifonia em Bakhtin. O trajeto polifônico de uma metáfora. *Letras*, Curitiba, Ed UFPR. n. 41-42. p 207-220. 1993.

SAUR, Ellen; JOHANSEN, Oddbjørn. Stepping into the unknown – welfare, disability, culture and theatre as an opportunity for equality? *Research in Drama Education*. Vol. 18 (3). 2013.

TEIXEIRA, Letícia. *Conscientização do Movimento*. Uma prática corporal. Rio de Janeiro: Caioá, 1998.