

EZEQUIEL MARTINS FERREIRA (ORGANIZADOR)

ARTE E CULTURA:



PRODUÇÃO, DIFUSÃO E REAPROPRIAÇÃO 3

EZEQUIEL MARTINS FERREIRA (ORGANIZADOR)

ARTE E CULTURA:



PRODUÇÃO, DIFUSÃO E REAPROPRIAÇÃO 3

Atena
Editora
Ano 2023

Editora chefe

Profª Drª Antonella Carvalho de Oliveira

Editora executiva

Natalia Oliveira

Assistente editorial

Flávia Roberta Barão

Bibliotecária

Janaina Ramos

Projeto gráfico

Bruno Oliveira

Camila Alves de Cremo

Luiza Alves Batista

Imagens da capa

iStock

Edição de arte

Luiza Alves Batista

2023 by Atena Editora

Copyright © Atena Editora

Copyright do texto © 2023 Os autores

Copyright da edição © 2023 Atena

Editora

Direitos para esta edição cedidos à Atena Editora pelos autores.

Open access publication by Atena

Editora



Todo o conteúdo deste livro está licenciado sob uma Licença de Atribuição *Creative Commons*. Atribuição-Não-Comercial-NãoDerivativos 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0).

O conteúdo dos artigos e seus dados em sua forma, correção e confiabilidade são de responsabilidade exclusiva dos autores, inclusive não representam necessariamente a posição oficial da Atena Editora. Permitido o *download* da obra e o compartilhamento desde que sejam atribuídos créditos aos autores, mas sem a possibilidade de alterá-la de nenhuma forma ou utilizá-la para fins comerciais.

Todos os manuscritos foram previamente submetidos à avaliação cega pelos pares, membros do Conselho Editorial desta Editora, tendo sido aprovados para a publicação com base em critérios de neutralidade e imparcialidade acadêmica.

A Atena Editora é comprometida em garantir a integridade editorial em todas as etapas do processo de publicação, evitando plágio, dados ou resultados fraudulentos e impedindo que interesses financeiros comprometam os padrões éticos da publicação. Situações suspeitas de má conduta científica serão investigadas sob o mais alto padrão de rigor acadêmico e ético.

Conselho Editorial**Linguística, Letras e Artes**

Profª Drª Adriana Demite Stephani – Universidade Federal do Tocantins

Prof. Dr. Alex Luis dos Santos – Universidade Federal de Minas Gerais

Profª Drª Angeli Rose do Nascimento – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Profª Drª Carolina Fernandes da Silva Mandaji – Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Profª Drª Denise Rocha – Universidade Federal do Ceará

Profª Drª Edna Alencar da Silva Rivera – Instituto Federal de São Paulo

Profª Drª Fernanda Tonelli – Instituto Federal de São Paulo

Prof. Dr. Gilmei Fleck – Universidade Estadual do Oeste do Paraná

Profª Drª Keyla Christina Almeida Portela – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Paraná

Profª Drª Miranilde Oliveira Neves – Instituto de Educação, Ciência e Tecnologia do Pará

Profª Drª Sheila Marta Carregosa Rocha – Universidade do Estado da Bahia

Arte e cultura: produção, difusão e reapropriação 3

Diagramação: Camila Alves de Cremo
Correção: Maiara Ferreira
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Ezequiel Martins Ferreira

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)	
A786	Arte e cultura: produção, difusão e reapropriação 3 / Organizador Ezequiel Martins Ferreira. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2023. Formato: PDF Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader Modo de acesso: World Wide Web Inclui bibliografia ISBN 978-65-258-0973-1 DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.731231001 1. Arte. 2. Cultura. I. Ferreira, Ezequiel Martins (Organizador). II. Título. CDD 306.47
Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166	

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

A Atena Editora declara, para os devidos fins de direito, que: 1. A presente publicação constitui apenas transferência temporária dos direitos autorais, direito sobre a publicação, inclusive não constitui responsabilidade solidária na criação dos manuscritos publicados, nos termos previstos na Lei sobre direitos autorais (Lei 9610/98), no art. 184 do Código Penal e no art. 927 do Código Civil; 2. Autoriza e incentiva os autores a assinarem contratos com repositórios institucionais, com fins exclusivos de divulgação da obra, desde que com o devido reconhecimento de autoria e edição e sem qualquer finalidade comercial; 3. Todos os e-book são *open access*, *desta forma* não os comercializa em seu site, sites parceiros, plataformas de *e-commerce*, ou qualquer outro meio virtual ou físico, portanto, está isenta de repasses de direitos autorais aos autores; 4. Todos os membros do conselho editorial são doutores e vinculados a instituições de ensino superior públicas, conforme recomendação da CAPES para obtenção do Qualis livro; 5. Não cede, comercializa ou autoriza a utilização dos nomes e e-mails dos autores, bem como nenhum outro dado dos mesmos, para qualquer finalidade que não o escopo da divulgação desta obra.

As relações entre o conhecimento artístico ou estético e o conhecimento científico sempre existiram, do ponto de vista das produções simbólicas do homem. Já haviam, antes da criação de um método científico, surgido de uma visão racionalista e empirista, os modos de conhecimento se pautavam em explicações que acalentavam as inquietações humanas, a exemplo temos o conhecimento mítico, o filosófico e o artístico.

O mítico, que beira o religioso se baseava principalmente em explicações exteriores e anteriores à construção do homem, mas se baseando nos aspectos mais intrigantes do imaginário humano e se perfazendo em torno da construção própria do destino.

O filosófico partia, em parte da observação e do questionamento sempre presente sobre as atitudes e emoções humanas. E, por fim, o artístico, sendo influenciado por ambos os anteriores, representava numa espécie de mimese o que era colhido nas entranhas humanas.

Nesse aspecto, o vínculo entre os três modos de conhecer era responsável pela evolução de cada um, onde o constante diálogo e interação entre eles inspiravam constantemente um ao outro.

Surge então, pelas guinadas da lógica e na evolução do racionalismo, o estabelecimento do método científico pautado na experimentação e delimitação precisa dos caminhos para a aquisição do conhecimento.








Onde havia um espaço aberto à colaboração, se restringe às premissas de um seletivo grupo que por algum tempo definem o que pode ser considerado científico ou não.

No entanto, essas barreiras entre o científico e o artístico estão novamente mescladas e as discussões sobre o fazer científico num viés artístico se encontram cada vez mais presentes na atualidade.

Pensando nisso, a coletânea *Arte e Cultura: Produção, Difusão e Reapropriação*, em seu terceiro volume, reúne catorze artigos que abordam algumas pesquisas envolvendo a interseção entre arte e cultura.

Uma boa leitura!


Ezequiel Martins Ferreira

CAPÍTULO 1	1
DESMONTAGEM “UJI – O BOM DA RODA”: MÚSICA E CORPORALIDADE PARA UMA DRAMATURGIA DO MÚSICO-ATUADOR	
Eduardo Conegundes de Souza	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310011	
CAPÍTULO 2	10
MUSEUS E ACERVOS NA CONSTRUÇÃO DE UMA HISTÓRIA DO TEATRO DE FORMAS ANIMADAS NO BRASIL	
Igor Erbert	
Raphael Leon de Vasconcelos	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310012	
CAPÍTULO 3	20
O AMOR É UM BANQUETE NO QUAL ME ALIMENTO: ABERTURAS POSSÍVEIS PARA A PROSA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA NO ROMANCE A GORDA, DE ISABELA FIGUEIREDO	
André Carneiro Ramos	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310013	
CAPÍTULO 4	33
TROPICÁLIA NEGRA: AMÉRICA LATINA, TRADIÇÃO, MODERNIDADE E INTERCULTURALIDADE CRÍTICA PERCEBIDAS NO MOVIMENTO TROPICÁLIA	
Davi Ebenezer Ribeiro da Costa Teixeira	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310014	
CAPÍTULO 5	46
REFLEXÕES SOBRE O TRABALHO CRIATIVO DO CANTOR NA INTERPRETAÇÃO VOCAL	
Lucila Tragtenberg	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310015	
CAPÍTULO 6	58
PRÁTICAS INTERPRETATIVAS À LUZ DA PROPOSTA MUSICOPEDAGÓGICA CDG: EXPERIÊNCIAS PARA O ENSINO COLETIVO DE TROMBONE	
Michele Girardi	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310016	
CAPÍTULO 7	80
“PIANODEMIA” PROJETO DE EXTENSÃO PIN - PRODUÇÃO ARTÍSTICA/ CULTURAL, EDUCACIONAL E CIENTÍFICA NO PERÍODO DA PANDEMIA COVID-19	
Alfeu Rodrigues de Araújo Filho	
 https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310017	

CAPÍTULO 8 91


NELSON FARIA - NARRATIVA (AUTO)BIOGRÁFICA DE UM PROFESSOR DE MÚSICA

Wanderson Ferreira Bomfim

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310018>**CAPÍTULO 9 103**

ASPECTOS DA CULTURA DA FALA E LINGUAGEM EM SAUSSURE: UMA LEITURA DO SERTÃO DE CANUDOS

Marcio Ronaldo Rodrigues Vieira

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.7312310019>**CAPÍTULO 10..... 118**

UMA PROPOSTA DE EDUCAÇÃO PATRIMONIAL PARA A ESCOLA ESTADUAL FIRMINO COSTA

Daniel Jacob de Oliveira

Janaina Faleiro Lucas Mesquita

Vasco Caldeira da Silva

Elisa Reis Moreira

Mariana Lobato Garcia

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.73123100110>**CAPÍTULO 11 128**

PROTEÇÃO E PERTENCIMENTO DO PATRIMÔNIO CULTURAL DE PERDÕES (MG): UM ESTUDO CIENTÍFICO

Tales Wendeu Placedino Gomes

Janaína Faleiro Lucas Mesquita


Adriano Rodrigues

Marisa Aparecida Pereira

Laura Barbosa Andrade

Naiany Veloso Silva Lehmkuhl

Lara Carvalho Bauth

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.73123100111>**CAPÍTULO 12..... 139**

PATRIMÔNIO CULTURAL LAVRENSE: DESAFIOS E OPORTUNIDADES

Laura Barbosa Andrade

Janaína Faleiro Lucas Mesquita

Adriano Rodrigues

Marisa Aparecida Pereira

Tales Wendeu Placedino Gomes

Lara Carvalho Bauth

Claudimar de Souza Neves

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.73123100112>

CAPÍTULO 13.....151**CAMINHOS CULTURAIS: DO IFBA, CAMPUS SALVADOR, AO FORTE DO BARBALHO**

Catiane Rocha Passos de Souza

Solange Maria de Souza Moura

Maria Lucileide Mota Lima


Marijane de Oliveira Correia

Nadson Silva dos Santos


Pablo Vieira Florentino

Mirella Rodrigues

Jair Souza de Santana

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.73123100113>**CAPÍTULO 14..... 164****ARTE NA ESCOLA: PROCESSOS DE IDENTIDADE E CULTURA EM UMA ESCOLA DO CAMPO**

Isabel Soares de Carvalho

 <https://doi.org/10.22533/at.ed.73123100114>**SOBRE O ORGANIZADOR 174****ÍNDICE REMISSIVO 175**

DESMONTAGEM “UJI – O BOM DA RODA”: MÚSICA E CORPORALIDADE PARA UMA DRAMATURGIA DO MÚSICO-ATUADOR

Data de submissão: 10/11/2022

Data de aceite: 02/01/2023

Eduardo Conegundes de Souza

Departamento de Artes e Comunicação
da Universidade Federal de São Carlos
(DAC/UFSCar)
São Carlos - SP
<http://lattes.cnpq.br/3239770090282655>

RESUMO: “Uji - O Bom da Roda” é um espetáculo cênico e musical estruturado como uma das culminâncias da pesquisa de doutorado que realizou um processo artístico (prático e conceitual) a partir da investigação da roda de samba como um universo expressivo híbrido e de múltiplas dimensões poéticas. Como músico que se propôs a adentrar no campo da atuação cênica, o pesquisador passou a investigar a potencialização da presença do músico em performance a partir da relação e trabalho com os diversos materiais expressivos presentes na roda de samba enquanto acontecimento estético. A pesquisa partiu da realização de experimentos geradores de inter-relações entre procedimentos musicais e cênicos de modo a encontrar pontos de fusão, intercessão e contaminação entre música, cena, memória histórica e dramaturgia para além da mera sobreposição

de linguagens. Com a desmontagem o pesquisador pode apresentar os aspectos estruturantes do espetáculo, bem como lançar luz aos procedimentos musicais, corporais, técnicos e criativos para a chegada no trabalho do músico-atuador. À medida em que foi necessário realizar procedimentos de observação, técnicação de ações e qualidades físicas/vocais a Mímesis Corpórea se configurou como metodologia de elaboração e organização do trabalho prático e criativo. Desse modo, a Mímesis se apresenta como condutora e potencializadora dos encontros e interrelações entre música e cena no diálogo com o universo poético da roda de samba.

PALAVRAS-CHAVE: Samba, roda de samba, performance, corporalidade, mímesis corpórea.

DISASSEMBLY “UJI – O BOM DA RODA”: MUSIC AND CORPOREALITY FOR A DRAMATURGY OF THE MUSICIAN-ACTOR

ABSTRACT: “Uji - O Bom da Roda” is a scenic and musical show structured as one of the culminations of the doctoral research that carried out an artistic process

(practical and conceptual) from the investigation of the *roda de samba* as a hybrid expressive universe and multiple poetic dimensions. As a musician who proposed to enter the field of scenic performance, the researcher began to investigate the potentialization of the musician's presence in performance from the relationship and work with the various expressive materials present in the *roda de samba* as an aesthetic event. The research started by conducting experiments that generated interrelations between musical and scenic procedures in order to find points of fusion, intercession, and contamination between music, scene, historical memory, and dramaturgy beyond the mere overlapping of languages. With the disassembly, the researcher can present the structuring aspects of the show, as well as shed light on the musical, bodily, technical, and creative procedures for the arrival in the work of the musician-performer. As it was necessary to perform observation procedures, technification of actions and physical/vocal qualities, the Corporeal Mimesis was configured as a methodology of elaboration and organization of the practical and creative work. In this way, Mimesis presents itself as a conductor and potentializer of encounters and interrelations between music and scene in the dialogue with the poetic universe of the *roda de samba*.

KEYWORDS: Samba, roda de samba, performance, corporality, corporeal mimesis.

DESMONTAGEM “UJI – O BOM DA RODA”: MÚSICA E CORPORALIDADE PARA UMA DRAMATURGIA DO MÚSICO-ATUADOR

“Uji - O Bom da Roda” é um espetáculo cênico e musical resultante de procedimentos artísticos - práticos e conceituais - constitutivos de um território de encontros, entrecruzamentos, fricções e contaminações entre música, corpo, cena e dramaturgia de ator. Durante pesquisa de doutorado em Artes da Cena o músico-atuador, tratou de construir e, ao mesmo tempo cartografar um processo compositivo dentro do qual experiências vividas como músico e pesquisador ligado ao universo do samba se uniram à metodologia de criação cênica da “Mimesis Corpórea” (COLLA, 2010 – LUME Teatro).

Como metodologia de observação, codificação e criação de ações físicas e vocais ligadas à arte de ator, a Mimesis Corpórea, ao ser associada ao universo musical da cultura popular brasileira, propiciou constituir um território expressivo híbrido que passa a envolver o musical e o atoral como partes de um mesmo campo prático e criativo. A partir daí, se estabelece um princípio compositivo em que a música opera diretamente para a construção dramática do espetáculo. A melodia, o texto, a rítmica, as densidades e texturas sonoras e musicais da canção produzem e desvelam contextos (históricos, sociais, afetivos) e segundo José Gil (1994) produzem também um campo imagético e poético possível de ser expandido, de ser relacionado com um universo de outras matérias expressivas ligadas ao corpo e às ações do ator para o que passei a considerar como o trabalho sobre a dramaturgia de um teatro canção.

Se como músico, pesquisador do samba e membro do Núcleo Cultural Cupinzeiro, vinha ao longo dos últimos dezessete anos realizando processos de pesquisa e criação voltados para o universo da roda de samba tendo um olhar e escuta voltados para seus

conteúdos orais, musicais e fonográficos, a partir da reentrada no território do samba com a Mímesis Corpórea, abre-se um olhar para a corporalidade enquanto possibilidade de expansão da oralidade e como percurso de apropriação técnica e compositiva que passa a operar para uma ampliação das fronteiras poéticas e criativas. O território expressivo habitado pela pesquisa é o da roda de samba em suas múltiplas dimensões - musica, som, sabores, imagens, afetos - corpos em relação produzem um só corpo, existência tempo - Uji.

O procedimento de “desmontagem cênica” (DIÉGUES, 2014) e musical surge como uma das culminâncias do processo de pesquisa e criação aqui abordados.¹ A desmontagem foi estruturada como um segundo formato de apresentação performativa e pedagógica que visa trazer ao público, tanto os aspectos estruturais constitutivos do espetáculo, quanto os conceituais, filosóficos, estéticos, políticos e sócio culturais apreendidos ao longo do processo de pesquisa e criação.

UM PRIMEIRO OLHAR PARA AS CULMINÂNCIAS E SUAS ESCRITAS

Dentro de uma pesquisa que se funda nitidamente numa dimensão prática e corporal, foi preciso considerar que haveriam outras escritas em processo. Para que essas escritas se tornassem possíveis, ao longo dos laboratórios técnicos e criativos, cursos e disciplinas práticas realizadas, foram sendo produzidos exercícios compositivos e experimentais. Além de gerar desenvolvimento e aprimoramento técnicos, esses experimentos criativos foram encarados como formadores dos próprios territórios propulsores das inter-relações, fricções e contaminações entre o universo cênico e o musical.² Dentro do campo inicial de possibilidades de construção compositiva desse território, a pesquisa buscava produzir e mostrar algumas culminâncias do processo como maneira de organizar a prática e seus materiais, o que contribuiu para a mostra e compartilhamento dos procedimentos. Dentre eles inicialmente foi pensado que os resultados práticos poderiam tomar a forma de: 1) mostras a serem realizadas a partir de exercícios técnicos e fragmentos cênicos-musicais; 2) este conjunto de exercícios poderia ser estruturado como um tipo de demonstração técnica derivada do processo prático, ou ainda; 3) tomar a forma de uma pequena montagem cênico-musical.

A partir dos estudos preparatórios, cursos, disciplinas, ensaios e laboratórios

¹ Demosntagem apresentada no VII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Performance Musical – ABRAPEM - <https://youtu.be/MQiVw-T4kul>

² Nesse momento cabe salientar que trato da separatividade entre essas áreas de atuação artística, considerando e reconhecendo a existência dessa operação separativa que permeia em diferentes níveis a pesquisa acadêmica e as práticas artísticas. Essa operação se manifesta pela predominância do modo racionalista, cientificista de olhar, organizar, dissecar e categorizar os fenômenos, definindo, a partir daí, campos estanques de atuação humana. Justamente por reconhecer tal processo, trago a roda de samba e o samba de roda como práticas culturais e expressivas híbridas desenvolvidas no interior das tradições populares afro-brasileiras. Por seus modos de realização, essas manifestações coletivas podem produzir deslocamentos de percepção capazes de gerar uma desestabilização dessas estruturas separativas e de criar outros encontros compositivos dentro de um território de fricções e amálgamas.

técnicos-criativos cheguei à elaboração de uma série de células, pequenas estruturas cênicas e musicais que juntas, rearranjadas, reelaboradas e aprimoradas, deram forma a duas estruturas maiores: a elaboração de uma dramaturgia geradora do embrião de um espetáculo cênico e musical que passei inicialmente a chamar de “O Bom da Roda”³, e como será visto a seguir, uma segunda estrutura chamada de “desmontagem cênica” (DIEGUES, 2014) decorrente da própria forma criada para o espetáculo.

“UJI O BOM DA RODA” - ESPETÁCULO RODA DE SAMBA

Esta primeira estrutura passou a se configurar como o próprio território expressivo em suas possibilidades criativas e de relação reflexiva no(com) o fazer. Como já foi salientado, a partir da organização das ações físicas levantadas ao longo do trabalho com a Mimesis Corpórea, surgem os caminhos para a construção da dramaturgia de “Uji - O Bom da Roda”. Vale ressaltar que o entendimento do que estamos chamando de ações físicas e vocais envolve a relação do músico-atuador com textos, músicas, fisicidades observadas, relatos pessoais, memórias, histórias, sensações e imagens. Ou seja, aqui me refiro a uma concretude dos materiais levantados, acessados, construídos e criados durante o processo de pesquisa. Desse conjunto de materiais foram produzidas as células matrizes das ações a partir das quais, aspectos incorpóreos passaram a ser dinamizados, trazendo qualidades, intensidades de energia que, ao serem trabalhadas e conduzidas, puderam gerar aquilo que Ferracini (2012) aborda como corporeidade. Diferente da concretude do corpo em sua fisicidade - forma, movimento, tensões musculares, projeções, retrações - a corporeidade está diretamente ligada à presença enquanto relação intensiva, afetiva, entre público e atuador. Ou seja, há segundo o autor e orientador da pesquisa um campo de forças, uma zona de vizinhança afetiva invisível, porém, perceptível ao público. Essa ideia que será melhor aprofundada adiante é definidora do que apresento neste primeiro momento como produção de efeitos de presença.

O trabalho dramaturgico, portanto, se consistiu em organizar dentro de um encadeamento específico os elementos materiais e imateriais produzidos pelas ações do músico-atuador em trabalho técnico-criativo. Ou seja, produzimos uma dramaturgia que se materializa no encadeamentos de ações físicas passando a formar um tecido tramado por memórias, cantos, textos, sonoridades, tudo em comunicação com os seus aspectos históricos, sociais e políticos. Esse trabalho também trouxe um enfoque técnico corporal importante para o amadurecimento da construção resultante. A partir disso, passamos a vislumbrar a elaboração de uma estrutura em que a música, a partir de suas múltiplas dimensões se torna uma importante fonte articuladora da própria dramaturgia. A diretora

³ O termo Uji foi incorporado ao título do espetáculo ao longo do processo de pesquisa e construção dramaturgica. A partir do filósofo japonês, criador da corrente budista Soto Zen, mestre Dogen Zenji, podemos encontrar o termo Uji significando que “o tempo (ji) já é existência (u) e que toda a existência (u) é tempo (ji)”. Para Dogen o termo Uji contempla a unificação entre existência e tempo e assim passa a considerar o ser-tempo como existência sobre a qual não se pode simplesmente aplicar o tempo padrão. O ser-tempo - Uji - é existência sobre a qual a cronologia tem pouco a revelar.

cênica Ana Cristina Colla, ao lançar seu olhar para o conjunto dos materiais levantados ao longo do trabalho, logo observou, pela minha relação com a linguagem sonoro-musical, que a música em vários momentos podia propor densidades, dinâmicas, qualidades físicas, percepções, um conjunto de forças formadoras do que gosto de chamar de atmosfera afetiva.

A música trazia contextos e, assim, se mostrava como importante elemento potencializador do meu trabalho compositivo enquanto músico-atuador. De encontro a isso, as letras das canções criavam diálogos com outros textos e contextos, operando para o que passo a chamar de dramaturgia do corpo do músico-atuador. Esse olhar para a dramaturgia gerou um retorno, estabeleceu uma nova relação com a música, abriu um campo concreto de composições para a criação desse território de contaminações e fricções entre música, corpo, cena e presença. Assim, começou a se delinear uma montagem cênica e musical que chamamos de espetáculo roda de samba ou ainda como aquilo que o ator e Prof. Dr. Eduardo Okamoto, ao ver o espetáculo em processo, sugeriu como sendo o embrião de um teatro canção. Portanto, a partir dessa ideia se pode sublinhar que o samba enquanto gênero cancional, a roda e seus contextos atuaram de forma direta na produção da dramaturgia.

Em função das figuras que trago para habitar o espetáculo terem suas ações, memórias e experiências de vida perpassadas por tudo o que a manifestação expressiva da roda de samba gera de potencialização de suas vidas, o espetáculo foi intitulado como “Uji - O Bom da Roda”.

DESMONTAGEM CÊNICA

A desmontagem, como um segundo formato, foi elaborado já num momento em que a construção dramática havia chegado a contornos mais definidos. A partir de um curso realizado sob a coordenação das professoras, pesquisadoras e atrizes do LUME: Raquel Scotti Hirson e Ana Cristina Colla, foi elaborada uma desmontagem cênica do processo gerador do espetáculo. Em outras palavras, a desmontagem surge como possibilidade de apresentação da própria pesquisa e seus meandros técnicos, criativos e conceituais. Se o espetáculo pode ser considerado, dentro da ideia de culminância, como um resultado da pesquisa, a desmontagem se apresentou como uma maneira de compartilhar os processos de trabalho pelos quais se chegou àquele resultado.

O interessante é notar que a desmontagem se configurou como uma maneira de apresentar a pesquisa sem perder o diálogo com as especificidades do fazer cênico e musical. Embora o texto possa trazer uma narrativa sobre o processo e ser apresentada oralmente diante de uma platéia, o texto e a fala expositiva não conseguem abarcar os efeitos da presença do corpo em seu estado ou discurso cênico. Integrada a uma rede de outros conceitos, as ideias de presença e efeitos de presença permeiam muitas das reflexões

práticas e conceituais desse trabalho, dessa maneira, a realização da desmontagem veio de encontro com as discussões em torno desse tema dando para a apresentação resultante um caráter emancipatório. Emancipatório porque, a partir da desmontagem cênica, a pesquisa passa a contar com um modo próprio de ser apresentada.

Esse modo é coerente com a maneira de articular e pensar a presença no contexto das artes da cena além, é claro, de contemplar as especificidades do fazer cênico e musical, o que amplia as possibilidades de dar acesso ao universo artístico constitutivo da pesquisa.

Segundo a professora e pesquisadora de teatro e performatividade mexicana, Ilena Diéguez (2014), a desmontagem implica em realizar uma apresentação dando uma certa atenção às estruturas. Embora o nome possa levar a uma associação com algo a ser desconstruído, mais do que isso, a busca é por compreender a construção do conjunto, por isso ela se dá como uma nova construção. “Mostrar os processos de trabalho e não somente os resultados de investigação e criação cênica foram constituindo um tipo de apresentação essencialmente performativa e pedagógica.” (Diéguez, 2014, p. 07). Influenciado também por minha atuação como professor, optei em trazer essa dimensão pedagógica da desmontagem para a maneira da apresentação tal como a fui estruturando. Assim, a desmontagem de “Uji - O Bom da Roda” apresenta excertos do espetáculo entrecortados por falas de cunho didático e expositivo. Olhando historicamente para esse procedimento Diéguez esclarece:

As desmontagens começaram a ser uma espécie de performances pedagógicas na intenção de tornar visíveis os percursos, dispositivos e a tessitura da cena, sempre a partir de propostas desenvolvidas primordialmente pelos atores em diálogo com os diretores. E, se tornaram um “espetáculo” que complementava o repertório dos grupos, eram, acima de tudo, performances que evidenciavam a complexidade poética e técnica dos criadores cênicos (DIÉGUES, 2014, p.8).

Esse tipo de ação abarca tanto aspectos estruturais quanto conceituais, filosóficos, estéticos, políticos e sócio culturais, todos constitutivos do trabalho. Para a pesquisa aqui apresentada, o processo com a desmontagem possibilitou encontrar, ou mesmo, reinventar os mecanismos da composição e suas estratégias poéticas. Esse desvelar foi fundamental para que se pudesse chegar a uma forma específica. A desmontagem é o oferecimento de algo íntimo do processo, algo que só pode ser compartilhado porque passou pelo reconhecimento inicial dos mecanismos até então escondidos. Na montagem de um espetáculo, nem sempre as linhas e estruturas constitutivas das ações, encadeamentos dramáticos e composições poéticas são trazidos para o plano racional.

Normalmente estas seguem operando no plano sensível, sem a necessidade de formarem um nexos ou gerarem explicações racionais. Somente após esse contato e recriação dos mecanismos internos foi possível estruturar a desmontagem como essa forma de performance pedagógica tal como coloca Ilena Diéguez no excerto acima. A desmontagem passa a ser uma possibilidade de criar novos interlocutores, trazendo-os

para dentro do território da *poiesis* e da *techné*.

Por fim, como a intenção foi de fazer um sobrevôo sobre o processo vivido e tudo o que foi possível de ser realizado dentro da dimensão prática da pesquisa aqui abordada, essa dimensão do fazer técnico, poético e criativo alimentou e foi alimentado por leituras teóricas e conceituais específicas. Com isso, quero dizer que a desmontagem foi estruturada, também, como uma narrativa que buscou se fazer híbrida, buscou apresentar visões trazidas de dentro do processo, de dentro da cena, trazer vislumbres criativos com proposições e elaborações conceituais sempre numa alimentação circular, mútua e co-criativa. Por outro lado, a desmontagem é uma culminância que busca apontar para os modos e processos de produção dos saberes dentro de uma experiência artística e acadêmica determinada, por isso, nesse momento é importante apontar suas diferenciações com relação ao processo científico de produção do saber. Ou seja, a pesquisa aqui abordada ao mesmo tempo em que simplesmente navega no rio das experiências artísticas, práticas e conceituais também busca olhar para a gênese de seu fluxo. Ou seja, usando a metáfora do rio, seu curso passa a ser um meio por onde me locomovo e ao mesmo tempo, tomo como foco das reflexões teórico metodológicas formadoras desse curso.

Chamo esses estudos conceituais de leituras performáticas, para isso trago um duplo sentido ao termo: primeiramente leitura remete ao acesso dos conteúdos teóricos e conceituais, encontrados e extraídos na relação com diversos suportes de registro e fixação das escritas (literária, fotográfica, fonográfica e cinematográfica). Portanto, me remeto aqui a livros, ensaios, romances, artigos acadêmicos, sítios digitais ou ainda a materiais e registros audiovisuais diversos (fotografias, filmes, documentários, entrevistas, discos de vinil, CD`s, DVD`s); num segundo sentido, também importante de ser exposto, reconheço na idéia de leitura sua dimensão subjetiva, ou seja, as articulações que faço, as relações e diálogos que estabeleço com cada um desses materiais dizem respeito ao modo como eles compuseram com o universo específico desta pesquisa em vida. Ao ler um filósofo, um antropólogo ou sociólogo, ao citar a letra de uma canção ou o depoimento de um músico, ao abordar a fala de um mestre da cultura popular ou de um mestre iogue, ou ainda, ao narrar a experiência de ver o corpo de uma sambadeira em sua riqueza expressiva, trago-os numa relação específica com esta pesquisa em vida, seus procedimentos e referenciais práticos, teóricos e metodológicos. Procuo ler cada um desses sujeitos e seus pensamentos de uma maneira não hierárquica, entendendo-os como co-habitantes e co-criadores do território composto ao longo da pesquisa, suas práticas performativas e de seus encontros.

Como quem bebe uma cachaça saborosa, dou tragos no pensamento liquefeito de cada um desses mestres, autores e artistas. Esses goles embriagam meu modo de ver e deslocam minha percepção. Os deslocamentos (re)estabelecem os saberes e sabores que passam a estar sempre em vias de serem constituídos, nunca acabados. E por que não dizer criados ou recriados. Por isso, falo sempre daquilo que não sei, falo do vivido como

forma de chegada aos saberes, sempre em pleno processo de ser-tempo - *Uji*. Assim todos se tornaram parceiros dessa roda, trago-os para sambar, eles habitam comigo o território e me ajudam a reconstruí-lo a cada passo.

Depois de tantos brindes, embevecido pelo hálito de cada um desses velhos e novos amigos, não serei capaz, - não me peçam tal façanha, - de andar numa linha reta pintada sobre o concreto do conhecimento acadêmico cientificista.⁴ O fazer prático, artístico e reflexivo nem sempre se faz percorrendo estradas há muito abertas e pavimentadas. Por vezes, se escolhe sair do conforto e segurança para caminhar em trilhas pouco acessadas, abrir picadas em terrenos acidentados. Mesmo que haja uma larga avenida que leve a um mesmo ponto de chegada, inventar o próprio caminho pode ser mais coerente com o ser-tempo em arte que visa simplesmente se manter a caminhar sem perder de vista as paisagens desconhecidas de si mesmo.

Por fim, entendendo também as diversas escritas possíveis como sendo veículos pelos quais podem se desvelar percursos, estruturas, narrar e apresentar visões do processo, adoto-as como parte da aventura da desmontagem.

REFERÊNCIAS

BISCARO, B. (2015) *Vozes Nômades: escutas e escritas da voz em performance*. (Tese de doutorado não publicada, UDESC. Florianópolis)

BURNIER, L. O. (2009) *A Arte do Ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora Unicamp.

DIÉGUES, I (2014). *Desmontagem Cênica*, Rev. Rascunhos Uberlândia v. 1 n. 1 p. 5-12 jan./jun.

FERRACINI, R. (2012) *Café com Queijo: Corpo em Criação*. São Paulo: Editora Hucitec.

FERRACINI R. (2003) *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, Ed. Da Unicamp.

FICHER-LICHTE, E. (2012) Appering as embodied mind – defining a weak, strong and a radical concept of presence. In: GIANNACHI, KAYE & SHANKS. *Archeologies of Presence: art, performance and the persistence of being*. Routledge, London & New York.

GIL, J. (1994) *O Espaço Interior*. Ed. Presença. Lisboa.

GREINER, C. (2005) *O Corpo: Pistas para Estudos Indisciplinares*. São Paulo: Annablume.

LOPES, N. (2003) *Sambeabá: o samba que não se aprende na escola*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Folha Seca.

4 Por estarmos tratando, aqui, de uma investigação prática e conceitual no interior do campo artístico, esta pesquisa não buscou um conhecimento factual e preciso da realidade. Por isso a presente pesquisa não se estrutura por meio da concepção cientificista a partir da qual o método científico é tomado como a melhor maneira para se conhecer o mundo e possibilitar um suposto desenvolvimento humano.

MALLETA, E. MONICA, F. D. (2015) *Os espaços que promovem uma dramaturgia da ação vocal*. VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB V.14 no1/janeiro-junho de Brasília. 9 – 18

MATOS, C. N. (dezembro/fevereiro - 2000/2001) A leitura como diálogo: Trocando falas com Paul Zumthor. In - Revista USP, SãoPaulo, n.48, p. 205-212.

MATOS, C. N. (S.D.) Canção popular e performance vocal. In. Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular.

MOURA, R. M. (2004) *No princípio, era a roda: um estudo sobre o samba, partido alto e outros pagodes*. RJ. Rocco.

NONO, L. (2016) Escritos de Luigi Nono sobre Teatro e Música. In. *Revista do Laboratório de Dramaturgia -LADI – UnB – V. 2 e 3, Ano 1. 14 - 30.*

OLIVEIRA, E. D de. Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira.

Curitiba Ed. Gráfica Popular, 2007

ORLANDI, L. B. L. (1998) Corpo em Arte (Carta ao Lume). In *Revista do Lume. UNICAMP – LUME – COCEN*. Campinas: UNICAMP, n. 1, v. 1. 36 - 41

OKAMOTO, E. (2010) Anotações para uma dramaturgia de ator. In. *Rebento. Revista de Artes do Espetáculo* no 2 - julho. 52 – 58.

PASSOS, E. KASTRUP, V. ESCOSSIA, L. da. – orgs. (2009). *Pistas do Método Cartográfico: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

ROCHA, J. G. da. SILVA, C. C. (2015) A Transmissão do Conhecimento nas Culturas Populares de Matrizes Africanas. In. *Revista da ABPN* • v. 7, n. 15 • 240 - 254 – fev.

SANDRONI, C. (2001) *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro, 1917-1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

SODRÉ, M. (1998) *Samba o dono do corpo*. 2ed. – Rio de Janeiro: Mauad.

SOUZA, E. C. de. (2007) Roda de Samba: espaço da memória, sociabilidade e educação não-formal. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Educação da Unicamp.Fundação de Apoio a Pesquisa do Estado de São Paulo.

SOUZA, N de. (2003) *A Roda, a engrenagem e a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Victor Garcia no Brasil*. São Paulo. Ed. UNESP.

SPINOZA, B. de. (2009) *Ética* (tradução de Tomas Tadeu) Belo Horizonte, Autêntica Editora.

TADEU, T. (2002) *Arte do Encontro e da Composição: Spinoza + Currículo + Delleuze*. Revista Educação e Realidade – jul/dez. 47 – 57.

(Auto)biografia 91, 95, 96, 97, 101

(Músico)biografia 91, 98

A

Ajustes 80, 81, 82, 85, 90

Arquivos 10, 11, 57, 85

Arte 2, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 29, 31, 39, 41, 43, 54, 56, 57, 61, 64, 73, 74, 76, 79, 85, 91, 92, 96, 99, 107, 108, 116, 117, 120, 137, 155, 158, 159, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174

B

Bahia 36, 43, 44, 58, 78, 103, 104, 108, 109, 110, 111, 151, 152, 155, 157, 158, 160, 161, 162

C

Caminhos culturais 151, 152, 153, 155

Canto 46, 47, 50, 53, 67, 73, 159

Corporalidade 1, 2, 3, 52

Criação 2, 3, 5, 6, 8, 11, 13, 14, 16, 42, 46, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 62, 68, 74, 76, 82, 83, 109, 118, 119, 130, 145, 147, 155, 159, 162, 167, 170, 171

Cultura 2, 7, 10, 15, 16, 18, 26, 30, 37, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 79, 80, 85, 93, 103, 108, 109, 110, 111, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 121, 123, 130, 135, 137, 138, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 172, 173, 174

D

Descrição 29, 80, 82, 84, 88, 89, 108, 112, 124, 166, 169

E

Educação 9, 12, 45, 59, 77, 80, 82, 89, 93, 94, 95, 97, 98, 101, 102, 116, 118, 119, 120, 121, 122, 126, 127, 133, 135, 136, 137, 138, 141, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 155, 164, 165, 166, 167, 168, 171, 173, 174

Educação patrimonial 118, 119, 120, 121, 122, 126, 127, 133, 135, 136, 138, 141, 147, 148, 149, 150

Ensino coletivo de trombone 58, 70

Entrevista narrativa 91

Escola 8, 12, 13, 34, 83, 87, 92, 93, 97, 98, 99, 100, 111, 113, 115, 116, 118, 119, 120, 122, 123, 124, 125, 136, 137, 140, 142, 146, 149, 162, 164, 165, 166, 167,

168, 169, 170, 171, 172

Extensão 20, 80, 81, 82, 84, 85, 88, 89, 90, 108, 109

F

Fala 5, 7, 39, 41, 42, 53, 55, 65, 66, 69, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 110, 111, 112, 116, 117, 130, 132, 143

Formação 11, 14, 15, 38, 39, 41, 45, 58, 59, 60, 62, 65, 67, 69, 70, 73, 75, 76, 78, 79, 80, 81, 83, 85, 88, 90, 91, 94, 95, 97, 98, 99, 102, 104, 114, 115, 118, 119, 125, 127, 130, 131, 134, 143, 148, 150, 159, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173

Formação do ator 58, 62, 65, 67, 70, 73, 76, 79

Forte do Barbalho 151, 152, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161

H

História de vida 91, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102

I

Identidade cultural 44, 118, 129, 130, 139, 140, 141

IFBA 151, 152, 154, 160

L

Lavras - MG 140

Linguagem 103, 104, 105, 116

M

Memória 1, 9, 11, 21, 26, 39, 42, 45, 47, 62, 63, 64, 65, 75, 109, 113, 114, 116, 117, 118, 120, 124, 127, 130, 131, 132, 135, 139, 141, 142, 144, 145, 148, 155, 165

Mimesis corpórea 1, 2, 3, 4

Modelo Teórico CDG 58, 60

Museus 10, 11, 15, 16, 17, 18, 153, 155

P

Pandemia 17, 80, 81, 82, 85, 90, 104, 159

Patrimônio 11, 16, 17, 18, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 153, 156, 160

Patrimônio cultural 16, 18, 118, 119, 120, 121, 122, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149

Perdões - MG 129

Performance 1, 2, 3, 6, 8, 9, 48, 53, 55, 56, 62, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 87, 88, 89, 90

Pertencimento 22, 28, 98, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 126, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 135, 137, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 147, 148, 149, 152, 166

Práticas interpretativas 58, 59, 61, 63, 70, 71, 73, 74, 76, 77, 81, 90

Preservação 10, 15, 17, 113, 118, 120, 121, 122, 127, 128, 129, 130, 131, 137, 141, 143, 147, 148, 149, 159

Processos 2, 5, 6, 7, 34, 38, 46, 47, 48, 49, 51, 56, 57, 66, 72, 82, 83, 84, 85, 94, 106, 152, 154, 155, 162, 164, 165, 166

Professor de música 91, 94, 99, 100, 101

Proposta Musicopedagógica CDG 58, 78

Proteção 122, 128, 129, 131, 137, 143, 148

R

Roda de samba 1, 2, 3, 4, 5, 9

S

Salvador 40, 43, 58, 78, 111, 116, 117, 151, 152, 154, 155, 156, 159, 160, 161, 162, 163

Samba 1, 2, 3, 4, 5, 8, 9, 41, 42, 43, 153

Sertão de Canudos 103, 104, 113, 116

T

Teatro de formas animadas 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 19

ARTE E CULTURA:

PRODUÇÃO, DIFUSÃO E REAPROPRIAÇÃO 3



www.atenaeditora.com.br



contato@atenaeditora.com.br



[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)



www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena
Editora

Ano 2023

ARTE E CULTURA:

PRODUÇÃO, DIFUSÃO E REAPROPRIAÇÃO 3



www.atenaeditora.com.br



contato@atenaeditora.com.br



[@atenaeditora](https://www.instagram.com/atenaeditora)



www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Atena
Editora

Ano 2023