

Uji - O Bom da Roda: vocalidade, encontros e contaminações entre Samba de Roda e Mimesis Corpórea

Eduardo Conegundes de Souzaⁱ

Universidade Federal de São Carlos - UFSCar, São Carlos/SP, Brasilⁱⁱ

Resumo - *Uji - O Bom da Roda: vocalidade, encontros e contaminações entre Samba de Roda e Mimesis Corpórea*

Uji - O Bom da Roda nasce de procedimentos artísticos - práticos e conceituais - constitutivos de um território de encontros e contaminações entre música, corpo, vocalidade, cena e dramaturgia de ator. A pesquisa de doutorado em Artes da Cena e a composição do espetáculo trataram de construir e, ao mesmo tempo, cartografar um processo compositivo dentro do qual experiências vividas como músico e pesquisador se uniram à Mimesis Corpórea para uma ampliação das possibilidades expressivas e poéticas. O território habitado pela pesquisa foi o da roda de samba em suas múltiplas dimensões - música, corporalidade, sabores, imagens, saberes e afetos - corpos em relação, *existência tempo - Uji*.

Palavras-chave: Mimesis Corpórea. Samba. Corporalidade. Vocalidade. Cartografia.

Abstract - *Uji - O Bom da Roda: vocality, encounters and contamination between Samba de Roda and Mimesis Corpórea*

Uji - O Bom da Roda is born of artistic - practical and conceptual - procedures that constitute a territory of encounters and contamination among music, body, vocality, scene and actor dramaturgy. The research intended to construct and, at the same time, to map a compositional process within which experiences lived as a musician and researcher joined Mimesis Corpórea for an expansion of expressive and poetic possibilities. The territory inhabited by the research was the *roda de samba* in its multiple dimensions - music, corporeality, flavors, images, knowledge and affections - bodies in relation, existence-time - *Uji*.

Keywords: Mimesis Corpórea. Samba. Vocality. Corporeality. Cartography.

Resumen - *Uji - O Bom da Roda: vocalidad, encuentros y contaminación entre Samba de Roda y Mimesis Corpórea*

Uji - O Bom da Roda nace de procedimientos artísticos - prácticos y conceptuales - constituyendo un territorio de encuentros y contaminación entre la música, el cuerpo, la vocación, la escena y la dramaturgia del actor. La investigación doctoral en Artes Escénicas y la composición de la muestra intentaron construir y, al mismo tiempo, mapear un proceso compositivo dentro del cual las experiencias vividas como músico e investigador se unieron a la Mimesis Corpórea para una expansión de posibilidades expresivas y poéticas. El territorio habitado por la investigación fue el *roda de samba* en sus múltiples dimensiones - música, corporalidad, sabores, imágenes, saberes y afectos - cuerpos en relación, existencia-tempo - *Uji*.

Palabras clave: Mimesis Corpórea. Samba. Corporalidad. Vocalidad. Cartografía.

Da oralidade à corporalidade

Corpos em roda, movimentos, gestos, sons, vocalidades, palavras, pulsações, memórias... um só corpo em fluxo expressivo. A roda a que me refiro como território habitado durante a pesquisa de doutorado em artes da cena é a roda do samba, manifestação cultural e artística coletiva que tem suas forças compositivas formadas ao longo de um processo histórico de entrecruzamentos de culturas e matérias expressivas da diáspora africana. Como músico, amante e aprendiz do samba, principalmente a partir da participação como membro fundador do Núcleo Cultural Cupinzeiro¹, a roda vem abarcando muito de minha atuação artística, de pesquisa e criação. Compreendendo a indissociabilidade dessa relação anterior com o processo de pesquisa ora apresentado, procuro abordar aqui procedimentos específicos produtores do que posso considerar como uma reentrada nesse território já habitado, reentrada esta capaz de promover uma escuta para além da música, para além da oralidade enquanto procedimento de acesso à memória e transmissão do vivido, oralidade esta tida como uma das fontes primárias de minhas vivências e pesquisas anteriores. Esse reencontro produziu novas relações, deslocamentos de percepção e propiciou a realização de procedimentos técnicos e criativos que culminaram na construção dramaturgica e montagem do espetáculo cênico e musical intitulado “Uji - O Bom da Roda”.

Embora a narrativa aqui apresentada faça referências ao espetáculo realizado como uma das culminâncias da pesquisa, o presente relato não tem o intuito de apresentá-lo em sua estrutura cênica e dramaturgica. Esse artigo foca na apresentação da abordagem metodológica a partir da qual se pôde produzir relações entre cena e música, vocalidades e corporalidades articuladas por meio da Mimesis Corpórea. Inicialmente, a Mimesis² pode ser entendida como procedimento de tecnificação de ações físicas e de criação de uma dramaturgia construída a partir do corpo no encadeamento de suas ações. A Mimesis Corpórea foi criada pelo fundador do LUME Teatro³ e desenvolvida ao longo da trajetória deste núcleo de pesquisas teatrais. A Mimesis será melhor definida e contextualizada ao longo do texto.

Como mencionado inicialmente, embora a experiência de imersão na roda de samba realizada como músico já me mostrasse a multiplicidade de matérias expressivas colocadas

¹ Núcleo artístico e de pesquisa do samba sediado na cidade de Campinas SP, fundado em junho de 2001.

² Ao longo do texto usarei o termo Mimesis iniciando com letra maiúscula para me referir abreviadamente à Mimesis Corpórea.

³ Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da UNICAMP fundado em 1985.

em relação no decurso do acontecimento estético - roda de samba, minhas primeiras incursões como pesquisador acadêmico no interior desse território ocorreram durante o mestrado em educação e estiveram focadas na análise sociológica do samba e na leitura dos processos de organização de grupos específicos e de seus modos de fazer cultura e produzir encontros para cantar, manter e recriar as práticas do samba em roda. Portanto, esse tipo de leitura e análise, se dava tendo como base: por um lado o samba, seu conteúdo musical e poético referenciados ao processo de permanência e manutenção dessa manifestação ao longo do tempo histórico e; por outro, buscando acessar a memória e compreender os sentidos atribuídos a essa prática cultural por meio da coleta de depoimentos orais e de falas proferidas por seus praticantes no próprio contexto da roda de samba. A oralidade, portanto, era considerada e incorporada ao processo de pesquisa a partir do seu potencial de recuperação, compartilhamento e recriação da memória tendo como base os conteúdos transmitidos pela fala.

Ao acessar o resultado desse tipo de pesquisa não se pode ver os corpos que falam, que cantam, como se expressam e, portanto, não se pode acessar o discurso poético que os corpos carregam para tudo aquilo que vocalizam. Por isso, o processo de criação realizado no percurso da pesquisa de doutorado que passo a apresentar agora, buscou lançar um olhar para a corporalidade tomando esse termo como um modo expandido de pensar a oralidade, afinal, não pode haver oralidade, canto, vocalidade sem corpo. A partir daqui, se deu a possibilidade de uma nova entrada no território anteriormente habitado, nele o conhecido passou a se mostrar novo e o procedimento de coleta e acesso a depoimentos orais passou a estar relacionado com a presença enquanto ampliação do campo afetivo, ou seja, ampliação dos pontos de contato e relação entre os corpos que se expandem para a composição de um corpo coletivo, o corpo-roda de samba.

É importante destacar que a ideia de corporalidade aqui articulada engloba o conceito de vocalidade que, a partir de Zumthor (2007, 2010), relaciona voz, corpo e linguagem, colocados em jogo no decurso do próprio acontecimento estético e performativo da roda de samba. A corporalidade, portanto, considera o corpo histórico para além de sua materialidade, abarca as práticas sociais, expressivas e as técnicas corporais, sejam elas laborais, expressivas ou poéticas.

Ao olharmos para a corporalidade a partir das abordagens antropológicas trazidas por Maluf (2001) para a pesquisa e criação aqui abordadas, penso o corpo como sujeito ou como a

própria base existencial da cultura. Ou seja, há aqui a ideia da experiência cultural como corporificada (*embodied*) e, portanto, como produtora das “técnicas corporais” assim nomeadas e consideradas por Marcel Mauss (1974) como “ato social total”, ou seja, como um fenômeno que abarca múltiplas dimensões da experiência social e individual, incluindo as dimensões: psicológica, social, além da biológica. Conforme nos apresentam Soares, Kaneko & Gleyse (2015), na genealogia do termo corporalidade se localiza o “corposujeito histórico que traz em sua essência a carne, materialidade concreta, e o verbo, a impressão da cultura com seus símbolos e imaginário”. (p. 74). Reiterando a indissociabilidade entre corporalidade e vocalidade, estas se tornam expressões das múltiplas dimensões da experiência cultural e assim busquei considerar ao longo do processo de pesquisa e criação de “Uji - O Bom da Roda”.

A roda enquanto território afetivo - aspectos metodológicos

A partir de um olhar cartográfico para o campo da pesquisa enquanto território de encontros e relações, apresento agora a base a partir da qual os elementos expressivos da roda passaram a constituir e compor o próprio território de criação ao longo da pesquisa. Por isso passo a me remeter à cartografia enquanto ato de experienciar a cultura e assim fazer o estudo das “relações de forças que compõem um campo específico de experiências” (Farina, 2008, p.9).

Como base metodológica, busquei constituir uma noção ético-compositiva que pudesse compreender a própria pesquisa enquanto produtora de relações, enquanto produtora de variações de forças que pudessem ser vividas e, portanto, cartografadas para a formação e compreensão do território de pesquisa. Com base na Ética de Spinoza (2009), os encontros produtores de um território, ou de um corpo coletivo como o filósofo propõe, produzem uma determinada composição de forças definidas pelos afetos - *affectus*. Assim, os encontros ao produzirem um campo afetivo, produzem um conjunto de forças que ligam e atravessam todas as partes colocadas em relação. Essas forças podem gerar o aumento ou diminuição da potência de agir e de existir das partes envolvidas para a formação do corpo em composição com o próprio encontro. Em termos cartográficos, podemos pensar que o pesquisador ao estar aberto para as relações, cria o seu próprio campo de observação e o

observa em meio ao processo afetivo e compositivo. Nessas relações, as noções de sujeito e objeto são abandonadas enquanto entidades separadas. Num sentido amplo, a pesquisa e o pesquisador se definem em composição, o território não é meramente observável de fora, nem tem suas forças encerradas no tempo da pesquisa, ele está em composição com a própria vida daqueles que o habitam e, portanto, não pode antecipar uma configuração pré definida ou tida como final. Aqui a metodologia se apresenta como uma cartografia do processo de formação do território e para isso considera as forças que o compõem. Portanto, pode haver nesse processo, um critério ético-compositivo questionador de quais dessas forças aumentam a capacidade de agir e de existir de todas as partes em relação. Ao adotar tal critério ético-compositivo se busca cartografar as forças produtoras de alegria. Na concepção de Spinoza (2009) a alegria é o resultado dos encontros capazes de gerar a potencialização da vida de todas as partes envolvidas para a formação do território.

Por isso se faz necessário entendermos o território da pesquisa não como mero lugar topográfico no qual as ações e expressões ocorrem no processo da pesquisa. Conforme Deleuze e Guattari, (1996) os territórios são constituídos ao mesmo tempo em que são produzidas as ações em seu interior, criando configurações, sentidos e composições próprias. Ao pensarmos no processo artístico aqui abordado, podemos compreender que as matérias expressivas ao mesmo tempo em que produzem o território, são produzidas em seu interior. Para Ferracini:

[...] esses processos de territorialização são a base ou o solo da arte: de qualquer coisa produzir uma matéria de expressão, num movimento do qual emergem marcas e assinaturas que não são constitutivas de um sujeito, mas de uma morada e de um estilo (Ferracini, 2014, p. 117).

A proposta de pesquisa e criação aqui apresentada, buscou a potencialização dos modos de agir e existir tendo como base o encontro com matérias de expressão formadoras do território roda de samba me levando a percorrer trilhas que se abriram para o conhecimento poético e, portanto, vivido e acessado de modo não linear. Esse trajeto se faz numa relação constante de afetar e ser afetado no interior do próprio território existencial.

A roda como acontecimento estético e seu campo de forças

Agora passo efetivamente a apresentar as principais forças compositivas encontradas no interior da roda e também aquelas que convidei para habitar comigo este território. No conjunto desses encontros, as intersecções de forças foram cartografadas e agora podem ser apresentadas como formadoras do processo criativo do espetáculo “*Uji - O Bom da Roda*” com ênfase nos aspectos vocais que apresentarei mais adiante.

Plena de afetos, a roda condensa, turbilhona matérias expressivas e as expande em uma dinâmica de criação e recriação estética, de compartilhamento e coletivização da memória. No Samba de Roda da Bahia, um dos focos afetivos da pesquisa, os sons dos instrumentos percussivos, plasmados por mãos sacerdotais ainda em território africano, embalam vozes que buscam a ancestralidade como caminho de reconhecimento de sua presença e expressividade em fluxo, possibilidade de experienciar a existência enquanto acontecimento dado no tempo não linear da própria experiência. Faço aqui um paralelo com a filosofia oriental e, mais especificamente, com o olhar do fundador do Budismo Soto Zen, mestre Dogen Zenji (1200 - 1253). Dessa visão ligada às práticas contemplativas encontro a possibilidade de ver o acontecimento ritual e estético da roda de samba numa aproximação com aquilo que Mestre Dogen sintetiza através do termo *Uji* - existência tempo - o tempo (*ji*) já é existência (*u*) e toda a existência (*u*) é tempo (*ji*) (ZENJI, 1988). A roda de samba, portanto, passa a ser vivida na sua duração indivisível, enquanto acontecimento estético, presencial e na sua multidimensionalidade expressiva.

De modo complementar à visão apresentada anteriormente, na perspectiva de uma fenomenologia do ato perceptivo, Bergson (2006), nos propõe pensarmos no tempo da experiência como tempo absoluto, como duração indivisível. Podemos pensar nas manifestações da cultura popular, na música, na performance e no teatro, como formas de manifestações que acontecem no fluxo indivisível do tempo. Nesse contexto, a presença se torna um modo de atuação indissociável da duração em fluxo, a presença se torna a abertura perceptiva para o estabelecimento de relações dadas no interior do fluxo experiencial. Embora o tempo da experiência decorra em sua estruturação cronológica, a percepção do fluxo é a conexão com um contínuo em que passado presente e futuro não se separam. Por isso, proponho pensarmos que o ritual e a performance com a roda de samba estabelece um fluxo e uma fluência fundamentalmente ligados à presença, à existência tempo - *Uji*, ao corpo

vivo que se manifesta, e que, ao estabelecer relações potentes com outros corpos, estabelece presença e constitui a manifestação cultural e o acontecimento estético em si.

Do espetáculo e do trabalho com a Mimesis Corpórea trago a fala de Seu Zé de Lelinha, violeiro do Recôncavo Baiano que me atravessa em cena trazendo a síntese daquilo que me levou a pensar no “Bom da Roda”, contribuindo efetivamente para as reflexões acerca da presença no território da pesquisa. Zé de Lelinha ao terminar de pontear uma Chula em sua viola de machete diz de sua experiência:

*“Quando eu tô tocando o meu negocinho aqui, aquilo pra mim eu não tô me lembrando de nada ruim e nem de bem. Eu só tô me lembrando disso. Eu só tô com meu sentido aqui ôh”.*⁴



Personagem - Sambador de “Uji - O Bom da Roda” inspirado em Seu Zé de Lelinha, Mestre João do Boi, Mestre Nelito, Mestre Paião e Mestre Domingos Preto.

Na ida ao Recôncavo, a vitalidade das senhoras e senhores sambadores na relação com a roda do samba, me levavam ao encontro com um universo sensível e poético que passei a relacionar à potência de alegria, e portanto, àquilo que comecei a tatear como o bom da roda.

⁴ Trecho do depoimento de Seu Zé de Lelinha, extraído do documentário: “Samba de roda do Recôncavo Baiano”. Direção Josias Pires e Diana Svintiskas. 2011. Esse depoimento faz parte da composição de uma das cenas do espetáculo em que a figura do “Sambador” é trazida à cena como uma matriz composta de múltiplas referências corporais, textuais e musicais cartografadas ao longo da pesquisa.

Que afetos a roda produz? Que sentidos o samba traz para a vida daqueles que têm suas trajetórias perpassadas por essa manifestação, por esse modo de convívio comunitário? Como a roda atua na criação do espaço-tempo de celebração, criação e compartilhamento do sensível? Essas foram questões condutoras para a coleta de materiais, bem como para a costura das ações, textos e canções formadoras da dramaturgia de “Uji - O Bom da Roda”.

Com o eco dessas questões, o território me levou ao encontro de corporeidades femininas como a de Dona Dalva Damiana de Freitas, sambadeira e compositora nascida em 1927 com quem tive contato durante a ida à cidade de Cachoeira - Recôncavo da Bahia.

*“Lhe digo eu tô com as pernas travadas de reumatismo, a pressão circulando, a coluna também, mas quando toca o pinicar do samba acho que eu fico boa, eu sambo... pareço uma menina de quinze anos” (Risos...).*⁵



Personagem - Sambadeira, inspirada em D. Dalva Damiana e D. Aurinda do prato

⁵ Trecho do depoimento de D. Dalva Damiana, extraído do documentário: “Samba de roda do Recôncavo Baiano”. Direção Josias Pires e Diana Svintiskas. 2011.

Essa mesma relação afetiva e expressiva relacionada ao aumento da força vital, pode observar em campo com a presença dos corpos em roda, com a dança, o canto, com as conversas informais e depoimentos acessados⁶. Há nesses sambadores e sambadoras um desejo expresso de continuar sambando, de continuar conectado a esse campo de forças coletivo. No mesmo sentido a sambadeira canta acompanhada pelo seu pratinho:

*“Me deixa, me deixa
Me deixa eu sambar
Por Nossa Senhora me deixa”*

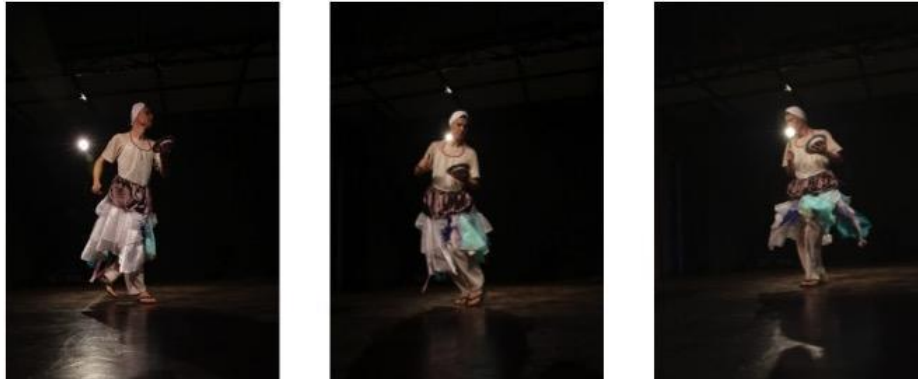


Sambadeira com prato e faca

⁶ Durante a pesquisa pude estar no Recôncavo para o trabalho de campo durante a “Festa da Boa Morte” que ocorre anualmente no mês de agosto. Estive nas cidades de Cachoeira e São Félix, com passagem por Santo Amaro da Purificação entre os dias 13 e 17 de agosto de 2016. Naquele momento, pelo pouco tempo de permanência, optei por não coletar depoimentos e vivenciar cada encontro, cada roda, cada história relatada pelas mestras e mestres do samba com quem tive contato. Os depoimentos utilizados para a criação do texto do espetáculo foram extraídos de minhas memórias, de falas públicas e arquivos de instituições de pesquisas e documentários acessados sobre o Samba de Roda.

Em seguida conta:

“Eu, teve uma vez que eu fui pra um samba, umas quatro horas da tarde eu comecei a sambar. No outro dia, 8 horas do dia eu vim pra casa chorando! Eu queria sambar mais”.



Sambadeira no paço do miudinho

Desse processo de pesquisa em que o território vai se constituindo e sendo habitado por múltiplos afetos e matérias expressivas, o termo *Uji* se associa às noções de presença e de duração criando um conjunto de conceitos chaves para o entendimento da roda no contexto da pesquisa aqui apresentada. Associada a essa base conceitual, como não poderíamos deixar de considerar, na cosmovisão Iorubana e Bantu de onde o Samba de Roda se origina, a roda se forma como ponto de conexão entre a base ampla e aberta, entre o espaço criador do *Orum* (mundo espiritual) e as manifestações do *Aiyê* (mundo físico).

Nessa perspectiva a roda, além de integrar os três tempos, - presente, passado e futuro - promove também o encontro entre as dimensões do sagrado e do profano. Ou ainda, promove o reconhecimento da inseparatividade dessas dimensões cindidas ao longo da consolidação do pensamento cartesiano, arraigado e expresso pela forma como vem se constituindo a civilização ocidental pós colonial e capitalista. Nesse campo de forças dentro do qual a roda se forma e no território expressivo em que ela se constitui, a sua dimensão material, a camada da realidade observável em sua materialidade se apresenta de maneira indissociável de sua sacralidade, da dimensão sutil a partir da qual todo movimento expressivo nasce, se apresenta e ganha sentidos.

Considerando a multiplicidade de sentidos possíveis de serem operados a partir da roda, ao longo do processo criativo, a idéia de *affectus* de Spinoza (2009) possibilitou ampliar ainda mais a noção de corporalidade, possibilitou estar com a roda enquanto território de

abertura, campo de relações entre os corpos que, na duração do espetáculo se colocam em relação e na relação compõem o próprio espetáculo-roda enquanto partes de um só corpo. Esse corpo coletivo, portanto, se configura no decorrer do próprio acontecimento e engloba aquilo que decorre do processo de encontros e afecções mútuas.

A partir dessa concepção de que a roda se configura como campo de relações para a formação de um corpo coletivo, *Uji* passa a ser compreendido efetivamente como um espetáculo-roda. Nesse sentido, a própria construção dramatúrgica engendrada ao longo do processo criativo passou a apontar para a necessidade de uma configuração do espaço cênico que culminasse na formação de uma roda dentro da qual o público também estivesse integrado de modo a experienciar seu campo de forças em fluxo. Ou seja, um dos aspectos constitutivos do espetáculo se deu a partir da distribuição da plateia no ambiente. O espaço ocupado pelo público se confunde com o próprio espaço cênico que, no decurso da encenação, é transformado em uma roda. O convite para essa reconfiguração é ponto chave do espetáculo e a partir daí o público passa a compor o espetáculo como participante ativo do acontecimento estético.

Contando com tal reconfiguração e compreendendo que o funcionamento da roda requer uma proximidade entre os seus integrantes, o espetáculo é realizado em seções para um máximo de 45 pessoas sendo destinado para salas livres de obstáculos fixos e que possibilitem a mobilidade e reposicionamento dos participantes no decurso da performance. Inicialmente o público ocupa toda a sala e é disposto em cadeiras distribuídas com uma orientação aparentemente aleatória. Dentro desse espaço ocupado pelo público, o primeiro personagem, um trabalhador urbano chamado Cícero, - lavador de caçambas de lixo - realiza suas ações caminhando entre os integrantes da plateia. Cícero vai acessando objetos disparadores de sua memória e através delas estabelece sua relação com os presentes até criar as condições para a formação da roda. Assim, o espetáculo-roda se configura como uma construção coletiva inicialmente guiada pela figura de Cícero e depois pelas figuras da Sambadeira e do Sambador que cantam e contam suas histórias e histórias. Com a formação da roda, há também uma intensificação da presença da música como linha guia das ações e interações entre as figuras e os participantes. Por estar fortemente fundamentada em sua dimensão sonora e musical, ao longo dos experimentos cênicos foi possível definir que a roda de samba para ser efetivada dentro do espetáculo precisaria de uma base musical muito bem estabelecida, por isso, como parte do elenco passamos a contar com a atuação de três

musicistas que, na parte inicial do espetáculo ficam diluídos na platéia e que, a partir da formação em roda, juntamente com as personagens que se sucedem, passam a gerar a base rítmica e harmônica centrais para a condução e efetivação do espetáculo-roda.

Mimesis Corpórea e a reterritorialização da roda

Para o entendimento desse percurso em que o músico passa a expandir seu campo de visão e atuação na direção de uma poética que envolve a corporalidade, entendo ser necessário ainda fazer uma pequena digressão temporal, pois, esse é um processo que se aprofunda e ganha contornos mais claros a partir do encontro e primeiros contatos com o LUME Teatro. A relação com este núcleo de pesquisa é o que gera a possibilidade de criação de procedimentos e espaços de fricções e aproximações entre os universos que se amalgamaram durante a pesquisa de doutorado: o cancional (sonoro-musical) e o cênico atoral, fundamentais para a constituição do território cartografado. A aproximação técnico-poética com a arte do ator se dá, inicialmente, pelo contato com o trabalho e vivências em cursos oferecidos especialmente por Carlos Simioni, um dos atores que integram o LUME desde sua fundação. Conduzido pelo interesse em conhecer os procedimentos vocais desenvolvidos pelo ator, as primeiras vivências foram realizadas em um curso intitulado “Treinamento Vocal para Atores” oferecido por Simioni ainda em 2006. As experiências produzidas neste e numa série de encontros posteriores ocorridos entre 2008 e 2012 iniciaram um conjunto de reflexões e deslocamentos de percepção sobre minha atuação musical. Essas reflexões, começaram a produzir transformações que culminaram no projeto de doutorado a partir do qual a Mimesis Corpórea se tornou a base fundamental para o processo de desenvolvimento técnico e poético, bem como, para a realização de procedimentos de fricção e contaminação entre o cênico e o musical confluindo na criação do espetáculo.

É importante apresentar que a Mimesis Corpórea foi definida por seu criador, Luís Otávio Burnier, também fundador do LUME Teatro, como sendo “um processo de *tecnificação de ações do cotidiano* a partir da observação, imitação e codificação de um conjunto de ações físicas e vocais retiradas de contextos pré-determinados” (Burnier, 2009, p. 62). Como continuidade dessa concepção, ao longo das pesquisas desenvolvidas pelos atores do LUME, podemos ainda encontrar a Mimesis Corpórea definida como “processo de trabalho que se baseia na observação, codificação e posterior teatralização de ações físicas e vocais observadas

no cotidiano, sejam elas oriundas de pessoas, animais, fotos ou imagens pictóricas” (Colla, 2010, p.20). No contato com os escritos dos atores do LUME e de pesquisadores a eles associados, percebe-se que, ao longo do tempo, essa definição vai se expandindo e criando contornos específicos. No contato com algumas das práticas e processos pedagógicos realizados pelo grupo⁷, passo a visualizar a Mimesis como um processo vivo que engloba as definições anteriores mas que também continua em pleno percurso de desenvolvimento. Justamente por isso, em minha pesquisa a Mimesis passa a se configurar como um modo de operar processos de tecnificação de ações físicas/vocais a partir da consideração dos aspectos contextuais, estéticos e culturais específicos da pesquisa. Na base desse processo, há uma relação direta e inseparável entre os aspectos técnicos e suas dimensões criativas, poéticas e dramatúrgicas. Portanto, a Mimesis se integra à pesquisa como um meio de articulação entre vivências na(com) a roda de samba em suas diversas dimensões expressivas e técnicas - corporais e musicais. Essas dimensões, embora possam ser consideradas como pré-existentes no contexto da roda, entendida enquanto manifestação artística e cultural híbrida, passaram a ser efetivamente acolhidas, observadas, tecnificadas e reelaboradas dentro do território existencial formado no encontro da roda com a Mimesis.

A Mimesis Corpórea passou a compor com a roda um novo território criativo e conceitual dentro do qual a pesquisa pôde se estabelecer e ser mobilizada. Nesse processo, a pesquisa se mostrou como um caminho criativo e exploratório percorrido no interior desse (re)território particular - cênico e musical, campo onde foi possível se pensar e estruturar experiências práticas de contaminação entre o cênico e o musical, entre corpo e vocalidade.

Para um melhor entendimento do papel da Mimesis para a construção técnica e poética do espetáculo, parto do fato de que “Uji - O Bom da Roda” traz imbricadas duas dimensões fundamentais para a sua criação: a dimensão afetiva e a histórica e social do território habitado. A dimensão afetiva é a que dá vazão ao depoimento pessoal, do pesquisador e criador como aquele que está indissociado do lugar de onde olha. Essa dimensão afetiva se articula com o aprofundamento histórico e de busca da memória do samba com ênfase nos processos orais de transmissão e recuperação da memória histórica, social e também afetiva dos habitantes desse território existencial. Dentro desse contexto, a

⁷ Foram fundamentais as vivências práticas reflexivas com as atrizes Raquel Scotti Hirson e Ana Cristina Colla e com o ator Renato Ferracini (orientador da pesquisa). Ana Cristina Colla também participou como diretora cênica na montagem de “Uji - O bom da roda”

Mimesis passa a dar foco ao particular, me faz olhar para trajetórias específicas de sambadoras, sambadores, cantoras, cantores e lideranças detentoras de uma vasta gama de práticas e memórias.

Fundamentalmente a Mimesis traz para o foco os corpos que falam, que cantam e que ao se expressarem apresentam uma lógica gestual, de movimento, são corpos que afetam e são afetados na relação com a roda e tudo que emana desse tipo de encontro, de acontecimento em sua dinâmica de relações, de movimentos sonoros e musicais. Daí a importância da presença e da corporalidade como expansão relacional dos corpos, das vozes e da própria fonografia, muito utilizada como fonte de pesquisas e de registro das manifestações de tradição oral. A Mimesis enquanto operadora de um olhar para o território e num segundo momento como articuladora dos materiais coletados, possibilitou a criação de procedimentos técnicos e criativos, produziu encontros, (re)aproximações, possibilitou a observação e tecnificação a partir do qual o corpo do músico atuador passou também a criar memória, passou a atuar para a constituição da dramaturgia cênica e musical do espetáculo. Com a Mimesis, se abre a produção de um discurso poético e musical dentro do qual a ação física-vocal se torna o próprio fio produtor do que passei a entender como a dramaturgia do músico-atuador. O ponto chave de operação da Mimesis reside na criação de figuras que, no caso de “Uji - O Bom da Roda”, surgem como um mosaico de imagens (fotografias, memórias dos encontros, textos, músicas) que ganharam relevância dentro do processo e assim passaram a integrar a própria cartografia. Nesse território se recompõe, se cria e se recria o próprio *corpo-pesquisador-músico-atuador* numa nova relação com a roda de samba e com a produção da voz-corpo que passo a apresentar agora.

A corporalidade como aprofundamento da voz-corpo: uma abordagem exploratória

Após uma série de laboratórios práticos focados na realização de procedimentos para o treinamento físico de ator, a certa altura, após ter feito uma mostra dos materiais aos integrantes do grupo de estudo “Vida e Presença: os corpos em arte”⁸, meu orientador Renato

⁸ Grupo formado por alunos e pesquisadores vinculados ao LUME sob orientação do ator e Prof. Dr. Renato Ferracini, Profa. Dra. Ana Cristina Colla e Profa. Dra. Raquel Scotti Hirson.

Ferracini e eu julgamos interessante que pudéssemos produzir uma nova série de encontros, sob sua coordenação, para a continuidade do desenvolvimento técnico, agora mais voltado para a exploração de aspectos vocais. Realizamos esse novo trabalho junto com o grupo “Mímesis Corpórea”⁹ e também realizamos alguns encontros individuais. Nessa fase, Renato nos colocou num processo de verticalização do trabalho técnico com os vetores¹⁰, projeções e retrações do corpo, porém, agora essa nova fase trouxe como foco a produção das ações vocais.

Como aprofundamento do trabalho anteriormente realizado com os vetores, a entrada no campo das ações vocais se deu a partir do enfoque sobre as diversas possibilidades de projetar, retrain, sustentar, ampliar, dar brilho, opacidade, leveza, profundidade à voz, ou seja, a intenção era gerar procedimentos técnicos que levassem a uma produção vocal rica em variações e nuances timbrísticas, de texturas sonoras e intensidades. Como Simioni sempre salientava em suas orientações - “Quando a voz for corpo, surgirá como parte do trabalho” ou seja: o entendimento, ou ainda a realização do corpo-voz é gerada por um percurso técnico que tem como base uma série de elementos fundamentais do trabalho físico. A partir do aprofundamento com esses elementos o corpo então pode se tornar voz.

Mais uma vez o processo de treinamento gerava novas percepções e enriquecia também as abordagens sobre a voz cantada, uma prática que, como músico, me acompanhava cotidianamente. Seja o canto com melodia definida, seja a produção de qualquer vocalização ligada à palavra, ao texto falado, ao gesto sonoro onomatopaico, em síntese, toda produção vocal passou a ganhar profundidade no corpo. O trabalho com diferentes energias físicas, modulações de tensões musculares, dinâmicas de movimento e qualidades passaram a ser consideradas como parte do processo de vocalização. Todos os elementos técnicos trabalhados formaram um repertório de possibilidades para a produção de ações físicas e vocais. Nesse sentido, o trabalho exploratório com o corpo e suas dinâmicas de ação e

⁹ Grupo formado por pesquisadores de pós-graduação e graduação com pesquisas práticas vinculadas à Mímesis Corpórea. Participavam do grupo as pesquisadoras: (Doutoranda) Brisa Oliveira, (Mestrandas): Gabriela Giannetti, Mariana Rotili e Andressa Moretti com pesquisa de iniciação científica.

¹⁰ Essa nomenclatura, em síntese, diz respeito ao trabalho físico em que buscamos nos relacionar com o espaço, com objetos e outros atuadores a partir de forças que são projetadas do corpo para as múltiplas direções possíveis. Esse trabalho produz expansões, projeções e retração de partes específicas conforme buscamos modular o tônus muscular, a velocidade e intensidade desses vetores e assim atuamos também no posicionamento muscular e esquelético em relação aos eixos espaciais (vertical, horizontal e diagonais). O trabalho realizado a partir da experiência concreta com essa modulação de forças passa a dar formas específicas às ações físicas e vocais na relação com o espaço.

movimento possibilitou a percepção de ampliação dos espaços internos, de localização e exploração das diversas regiões onde podemos direcionar o foco vibratório da voz.

Nessa fase do treinamento técnico, pude experienciar e adotar práticas exploratórias e de criação sonoro-vocal consolidadas pelas pesquisas do LUME. Essas práticas se expandiram no contato com outras referências que trazia e que continuei buscando na relação com o canto, elemento expressivo muito presente no território habitado. Esse trabalho exploratório a que me refiro se constituiu como uma metodologia para a ampliação do leque de qualidades vocais (timbres, articulações, texturas e projeção). Em síntese, essa investigação focou na pesquisa vibratória em diferentes regiões de ressonância corporal. Como bem apresenta Burnier (2009), é importante salientar que esse processo é indissociável de todo o trabalho físico realizado a partir dos elementos técnicos e pré-expressivos que dão base ao desenvolvimento das várias linhas¹¹ de trabalho do Lume, dentre as quais se encontra também a Mimesis Corpórea.

Vários componentes da ação física encontram um correlato na ação vocal.

O impulso e o ritmo são dois exemplos claros. O que na ação física chamamos de coração da ação, na ação vocal podemos chamar de foco vibratório, ou seja, o lugar preciso no corpo onde está localizado o coração da ação vocal. Foco vibratório não significa que a voz só vibra naquele preciso lugar, mas é para lá que ela se direciona (Burnier, 2009, p. 76).

Nesse sentido, uma pesquisa exploratória da voz-corpo, trata de um mergulho pessoal a partir do qual se busca localizar regiões vibratórias num processo de escuta não só de fora (do resultado sonoro) mas principalmente de escuta interna, das relações entre ações físicas e a produção de vibrações e sensações internas. No trabalho técnico com as ressonâncias, direcionamos a ação e percepção vibratória para pelo menos seis regiões do corpo. Ao longo dos laboratórios práticos conduzidos por Renato, buscamos gerar ressonâncias direcionadas ao baixo ventre, peito, garganta, cavidade bucal, cavidades nasais e cabeça. A região da cabeça foi dividida em três pontos de ressonância relacionados à constituição óssea do crânio – topo frontal, topo parietal e voz occipital.

Esse foi um trabalho sutil de abertura para uma percepção interna que, ao mesmo tempo, se apresentava como um caminho objetivo no sentido de estar diretamente relacionado às ações e impulsos físicos específicos. Precisávamos buscar gerar e visualizar

¹¹ As principais linhas de pesquisa e criação do LUME são: O trabalho de palhaço – Clown, Dança Pessoal e Mimesis Corpórea.

vetores capazes de conduzir os impulsos produzidos pelo centro de forças do corpo (apoio da região pélvica e diafragmática) para as várias regiões vibratórias. Esses vetores realizam a conexão vibratória entre a glote como fonte emissora e as regiões onde se deseja criar um foco vibratório. Em grande parte, o trabalho focava na produção e condução de impulsos produzidos a partir do centro de forças com a finalidade de levá-los às diversas regiões vibratórias. Todo o trabalho era feito de modo intensivo primeiramente sem o acionamento da glote, sem voz. Ou seja, nessa concepção trazida pelo LUME, depois de abertos os caminhos e acionadas as estruturas físicas pertencentes ao percurso vibratório, o trabalho vocal passa a ser o de fazer a voz habitar as regiões acionadas.

É importante salientar que procedimentos como esse tratam da voz e seus campos de ressonância para além de determinações providas das áreas da fisiologia, fonoaudiologia ou do canto lírico. Se adotasse aqui uma visão científica e comparativa, facilmente poderia encontrar divergências dessa abordagem com relação ao próprio conceito de ressonadores vocais trazidos da fonoaudiologia. Por isso, conforme destaca Grotowski, é preferível que pensemos nessas regiões mais como focos vibratórios do que como ressonadores.

A grande aventura de nossa pesquisa foi a descoberta dos ressonadores; talvez a palavra vibrador seja mais exata porque, do ponto de vista da precisão científica, não são exatamente ressonadores. [...] Quando eu mesmo procurei diferentes tipos de vibradores, encontrei em mim vinte e quatro. Para cada vibrador há ao mesmo tempo a vibração de todo o corpo, mais as vibrações no ponto central da vibração: a vibração máxima está onde está o vibrador; seu ponto de aplicação onde se coloca em movimento o vibrador (Grotowski, 1971, p. 14).

Para o campo da fonoaudiologia o trato vocal é formado pela região da laringe - local onde se encontra a fonte produtora da voz (cordas vocais) e os filtros, estes constituídos pelos ressonadores. Participam ainda da produção vocal o aparelho respiratório e os articuladores. Tendo a função de amplificar e gerar o enriquecimento de harmônicos formantes do timbre, os ressonadores na perspectiva fonoaudiológica são considerados a partir de três espaços básicos constitutivos da fisiologia do trato vocal: a região laringofaríngea; orofaríngea; e rinofaríngea.

Sob essa perspectiva, ressonadores localizados no baixo ventre, peito ou topo da cabeça não apresentam função fisiológica enquanto não participantes do que se considera como parte do trato vocal. Dentro da abordagem exploratória, aqui empregada, a voz enquanto produtora de ondas sonoras passa a ser direcionada a vibrar não só nas cavidades onde o ar permanece em contato com as cordas vocais, outros espaços, cavidades e tecidos são levados a entrar em ressonância com as frequências emitida pelas cordas vocais, desse modo,

participam da produção de harmônicos, o que gera variações qualitativas da voz. Vale ressaltar que o trabalho físico-vocal no contexto de treinamento e criação com a Mimesis Corpórea, toma um foco claro sobre a produção de qualidades corporais e sonoro-vocais múltiplas como maneira de enriquecimento das possibilidades expressivas do atuator para a desautomatização do corpo e de seus hábitos. A entrada nesse campo foi fundamental para a criação artística num território de contaminações entre o universo cênico e musical.

No trabalho com a Mimesis Corpórea, os procedimentos técnicos e pré expressivos trabalhados a partir das corporalidades observadas, ao mesmo tempo em que produziam a tecnificação de ações específicas, frequentemente eram articulados por meio de exercícios cênicos em que o corpo do atuator na aproximação, por exemplo, com o corpo das sambadeiras, passava a mobilizar seus vetores de força, retrações, projeções e modulações de tensões produzidas no corpo do atuator tendo uma repercussão direta para a produção vocal. O trabalho técnico e poético era indicador de como, por exemplo, o corpo atuator-sambadeira passa a articular as palavras, que ressonância se produz nesse corpo atravessado pelas tensões, retrações, projeções que o corpo da sambadeira gera no corpo do atuator. Esse foi um diálogo permanente estabelecido entre o trabalho técnico e a Mimesis.

Nesse tipo de trabalho há uma importante abertura para a propriocepção enquanto um tipo de percepção a partir da qual o atuator passa a gerar ajustes musculares, articulares e estruturais do corpo de modo a buscar a ampliação de espaços, aberturas e conexões vibratórias entre segmentos do corpo não acessíveis pela visão.

Como havia destacado, há uma correlação desses procedimentos com os elementos técnicos e pré-expressivos para o acionamento de uma série de cadeias musculares, ósseas e de articulações. O atuator, porém, não parte de um acionamento racional ou mecânico de determinados músculos como se pudesse partir de um mapa anatômico de seu corpo. No trabalho com a Mimesis o corpo do atuator se aproxima do corpo observado para a produção de um outro corpo em composição. Esse trabalho físico e vocal se baseia nas sensações, pensamentos e percepções com os quais se relaciona para a realização de uma pesquisa que passa a construir uma memória cinestésica das tensões, contrações musculares, posicionamento postural, movimentos, ações, vibrações e imagens internas propiciadas por cada qualidade corporal e sonora que o atuator encontra e deseja conduzir ou retomar como parte de seu trabalho técnico e criativo permeado pela Mimesis. A respeito desse trabalho

proprioceptivo relacionado à produção física e vocal, a atriz e cantora Barbara Biscaro destaca:

A voz acontece no lado escuro do corpo, ou seja, no lado de dentro, e pode ser imaginada como as sensações e percepções de um *corpo invertido*. Carregado para fora, pela respiração, o ar se constitui a substância que perpassa tanto o interior quanto se projeta ao exterior do corpo – e retorna ao interior através das ondas sonoras em contato com o ouvido ou a pele (Biscaro, 2015, p. 93).

A partir do que foi exposto até aqui, é importante observar que a abordagem exploratória, tal como tenho destacado, adota uma relação íntima e pessoal com a produção vocal. Essa relação não nos possibilita apontar para procedimentos técnicos generalistas e aplicáveis a qualquer contexto. Do mesmo modo, tal abordagem não coloca um ponto de chegada, seja de cunho estético ou relacionado a qualquer parâmetro vocal pré definido ou necessário de ser atingido, nem procura valorar qualquer produção ou criação física e vocal como adequada ou inadequada sem que essa produção esteja relacionada ao território existencial e expressivo em composição.

Com isso, quero destacar que a arte e o artista que têm na vocalidade uma de suas matérias de expressão, em seu processo criativo pode traçar caminhos diversos. Mesmo quando se associa ou adota determinados procedimentos técnicos sempre realiza um caminho que inevitavelmente é pessoal. A aplicação de uma determinada técnica, por si só, não se torna capaz de gerar um caminho direto de causas e efeitos.

Por isso o lugar da individualidade nesse processo é indestrutível: porque a voz é permeada por tudo o que se é, porque o corpo resiste, não aprende, escorrega, ultrapassa, deixando vislumbrar um universo amplo de sensações (ou da falta de sensações) dessa voz única, que é muito menos manipulável do que muitas vezes se gostaria, porém muito mais expressiva do que normalmente se confia (Biscaro, 2015, p. 104).

Dessa perspectiva, não há uma formalização corpórea fechada, cabem procedimentos apreendidos de diversas fontes, esses procedimentos podem, a partir de caminhos expressivos múltiplos, ser reproduzidos, reelaborados ou recriados como procedimentos que levem o atuator ao encontro de composições potencializadoras de seus recursos expressivos.

A voz canto: do espaço visível ao espaço mítico

Do caminhar iniciado com as práticas musicais como cantor, compositor, violonista e cavaquinista, atuante na relação mais direta com a roda de samba passando pelo treinamento de ator, no que tange à produção vocal, foram fundamentais para a pesquisa prática outras referências artísticas e didáticas que emergem da ação exploratória com a voz-corpo como maneira de investigar mais especificamente a questão do canto nessa relação com a presença cênica e musical. Na busca por referências que pudessem agregar experiências para a consolidação dessa abordagem exploratória da voz-corpo, ao longo da pesquisa realizei o contato direto com as cantoras e pesquisadoras da vocalidade: Maria João¹² e Francesca Della Monica¹³. Com Maria João foi realizado, em julho de 2016, um encontro de um dia envolvendo uma oficina prática de canto e entrevista a partir da qual a cantora abordou o tema da voz enquanto prática corporal.

Ao trazer sua concepção técnica, a cantora contribuiu para um entendimento de que a partir de diversas referências estéticas, de práticas corporais como as artes marciais e do entendimento das potencialidades do próprio corpo, há uma construção técnica que emerge como um processo que se personaliza pelo auto conhecimento.

Técnica é o que? É a experiência e o conhecimento que se pode ter de si próprio, isso é que é técnica, que tu vais ganhando. Claro que tem coisas que são comuns a todos, não é? Algumas pessoas podem dar dicas de respiração, de improviso, de... até pode abordar algum tipo de interpretação, algo sobre a postura, respiração, mas realmente o trabalho é teu, é de cada pessoa... porque eu é que sei se dormi o suficiente, se já estou desperta, se já falei e se já vai despertando, o que que eu preciso... Está aqui dentro... (mudando o timbre e deslocando a emissão para uma região grave) – Eu é que sei se isso que estou a fazer é esforçado. Eu é que sei, não é o que está fora a dizer faz isso ou faz aquilo. Tem coisas que uma pessoa pode dizer e caminhos que podem ajudar, mas o verdadeiro caminho é feito por nós. As aulas que eu tive, eu tive... tive quatro aulas com uma professora que pra mim era completamente errado, depois que eu tive o mestre [...] nas aulas de AikiDô em que tudo era físico, respiração, postura... cantar é mesmo isso, cantar é: postura, nós encontramos a nossa postura, o nosso centro, aqui (levando a mão ao centro de força - ao baixo ventre), bem sentados em nossa cadeira interior e quando temos essa postura encontrada, convidar a respiração como nossa convidada de honra. É isto, o resto é música que se faz, e a coisa física que nós vamos descobrindo em nós como fazer, como nos envolver e música, infinita música que nos habita.¹⁴

¹² Cantora portuguesa e professora de canto da Escola Superior de Música de Lisboa.

¹³ Artista e professora italiana com atuação na formação e criação cênicas com ênfase na vocalidade e musicalidade do ator.

¹⁴ Entrevista com Maria João, realizada em Lisboa – Portugal, julho de 2016. O encontro envolveu a entrevista e realização de uma oficina prática com a cantora e foi viabilizado por meio do Edital de Aprimoramento Artístico do Estado de São Paulo. Também participou desse encontro Anabela Leandro - cantora integrante do Núcleo Cultural Cupinzeiro.

Cada vez mais passei a compreender o processo prático, exploratório e criativo como definidor de um percurso de abertura para o que passei a entender como uma viagem corporal. A metáfora da viagem, aqui representa esse experienciar prático que leva a uma percepção da potência dos encontros compositivos e de todos os acionamentos corporais, impulsos e ações que buscam, o tempo todo, relacionar os resultados de cada ação em suas dimensões internas cinestésicas e externas, como leitura daquilo que o corpo é capaz de produzir na relação com o espaço que o integra e é integrado. Essa viagem se torna o próprio fazer compositivo que tem como fio guia colecionar encontros alegres, encontros potencializadores do agir e do existir no fazer expressivo, sem perder de vista o momento e contexto determinados pela ação presencial.

Em sintonia com essa visão pessoal exploratória, o contato com os trabalhos práticos conduzidos por Carlos Simioni, os laboratórios desenvolvidos ao longo da pesquisa e pelo contato com as cantoras e pesquisadoras Maria João e Francesca Della Monica, todos esses encontros perfizeram a abordagem de um cantar que nasce desse impulso exploratório e leva ao reconhecimento da potência expressiva e pessoal.

No trabalho realizado com Francesca Della Monica¹⁵ bem como no contato com seus escritos e reflexões pude encontrar, de modo mais direto, caminhos para uma relação com a dimensão espacial dentro da qual se insere a ação vocal. Essa ação é potencializada quando consideramos o espaço como instância poética e comunicativa, seja ligada à palavra ou ao gesto musical (frase melódica ou inflexiva). De maneira muito enriquecedora, Francesca apresenta o espaço de ação da voz considerando inicialmente o espaço visível para depois expandir a ação para o espaço “possível”, não visível (campos acima, abaixo e atrás daquele que vocaliza). A ação que considera esses espaços se potencializa, pois amplia os sentidos para a produção do ato da vocalização. Essa atenção para o espaço possível gera, de imediato, acionamentos do corpo que ampliam as suas potencialidades de relação. Segundo Francesca, os espaços periféricos, não visíveis, nos levam a criar derivações poéticas do discurso pois esses espaços estão associados a um campo de possibilidades e de relações temporais não restritas ao tempo presente imediato. Relacionar-se com todo o espaço circundante abre um campo de ressonância que abrange toda a superfície do corpo e suas cavidades vibratórias

¹⁵ Francesca Della Monica realizou uma oficina prática organizada pelo grupo “Os Geraldos” no espaço da Estação Guanabara - Campinas. A atividade ocorreu entre os dias 15 e 17 de fevereiro de 2017.

como reação ao espaço. Nesse sentido, a cantora também expande a concepção de voz-corpo para além do trato vocal e respiratório trazendo a ação vocal como ação do corpo em sua integralidade.

Enquanto nas práticas de canto comumente se usa pensar o processo de ativação dos ressonadores em termos de projeção, Francesca traz a ideia de espacialização.

A partir da diferença entre espaço “visível” e “possível”, pode-se esclarecer melhor a peculiaridade das duas seguintes expressões: *projeção* e *espacialização* da voz. Geralmente, por projeção entende-se a ação de direcionamento da voz em direção a um ponto ou em direção a um setor espacial visível e bem definido, com a intenção mais ou menos consciente de fazer chegar, ao interlocutor, a palavra, dita ou cantada. Em vez disso, quando se fala de espacialização, faz-se referência à reação corpórea ao espaço fisicamente “possível” (Malleta; Monica, 2015, p. 12).

Durante toda a condução do trabalho em que o cantor-atuador é chamado a emitir vocalizes melódicos, Francesca vai chamando a atenção para que haja essa abertura tanto para o espaço visível quanto para o não visível. Aos poucos insere a ideia de que nesse mesmo espaço existe a presença de seus interlocutores. Abre-se o espaço relacional, o espaço de abertura do corpo para receber o outro, abre-se a dimensão do compartilhamento. Durante as práticas, Francesca enfatizava ao grupo que deveríamos considerar a voz como gesto de relação, deveríamos nos distanciar da margem na qual se fala consigo mesmos. De minhas anotações recupero em outras palavras o que ela apontava: - Não se escutem demais, ao focar na escuta de mim mesmo me fecho para a relação, vamos falar para a outra margem do rio, aportar para a margem na qual comunico aos outros.

Já antes de começar a dizer, a cantar, a gritar, a sussurar..., o corpo mede a distância, engloba as alteridades, estabelece a trajetória e a condução do gesto. Isso é tudo aquilo que deve acontecer antes do ataque vocal e é por isso que cada emissão nos fala de alturas, de intensidades, de timbres, mas também de espaços, de proxêmicas, de inclusões ou de exclusões¹⁶ (Ibidem. p.13).

A emissão vocal entendida como ato de compartilhar, de dar por meio da voz, passou a transformar profundamente a condução da criação de “Uji O Bom da Roda”. A noção de oferecimento daquilo que se diz com ou sem palavras, cria camadas de sentidos internos, se enriquece por memórias, cria o campo de forças entre. Esse campo de relação se efetua num plano não só mental – subjetivo, mas também na dimensão física, o corpo abre espaços para, no ato de oferecimento, também acolher o outro. Comunicar, portanto, envolve uma série de

¹⁶ Conforme foi definido por Malleta e Monica (2015) a proxêmica se refere ao “estudo das distâncias físicas que as pessoas estabelecem espontaneamente entre si no convívio social, e das variações dessas distâncias de acordo com as condições ambientais e os diversos grupos ou situações sociais e culturais em que se encontram” (p. 13).

aberturas mentais e corporais realizadas pela consideração do espaço visível, do “espaço possível” e de ambos como espaços que acolhem o interlocutor. Nesse processo de ver e ser visto se efetiva o gesto comunicativo, afetivo e poético.

Indo ainda mais fundo, Francesca ao tratar da construção do discurso verbal, sonoro musical e coreográfico trata da dimensão do espaço “poético” ou “lógico projetivo” como aquele a partir do qual a frase musical ou a sintaxe verbal produz tempos e espaços distintos. Um exercício muito interessante nesse sentido, foi realizado por meio de um vocalize melódico com movimento ascendente e descendente. Realizado com a articulação em *staccato* com as vogais – i, e, a, e, i – este vocalize se construiu pela subida e descida dos três primeiros graus da escala menor natural I, II, bIII, II, I (na escala de Dó menor natural – dó, ré, mib, ré, dó). Por ser este um exercício cantado em *staccato*, entre cada vogal e nota emitida há um silêncio, isso à primeira vista, parece dar a ideia de que cada nota é um ponto sobre o qual damos atenção de forma isolada. A riqueza do exercício se apresenta justamente quando pensamos no conjunto de notas como parte de uma mesma idéia, de um mesmo gesto que deve se efetuar a partir de um mesmo e único impulso físico. Embora isso possa parecer óbvio, ao realizar esse vocalize, Francesca chamava a atenção para que o corpo se mantivesse ativo e aberto para comunicar a ideia como um todo. Em muitos momentos o silêncio entre cada vogal pode nos enganar, facilmente somos levados a abandonar a ação como se cada vogal gerasse o início de um novo gesto. Ao contrário disso, é preciso reconhecer que há um só gesto que deve ser mantido em fluxo até que acabe o movimento melódico, mesmo no silêncio a ação no espaço-tempo deve permanecer viva. Por outro lado, o fato de o exercício não ser constituído por palavras, coloca o atuator numa relação clara com a produção de um campo da ação poética. Essa ação não parte da definição de um sentido direto, cada corpo encontra maneiras de produzir a ação e cada interlocutor da ação pode gerar significados múltiplos. A partir disso, o próprio trabalho em que a palavra se apresenta unida ao gesto musical pode também encontrar caminhos para a ampliação de sentidos. Destaco este como sendo o cerne do trabalho do músico-atuador na relação com a canção – letra, melodia e performance - como elementos que se unem para a geração de um campo poético.

Maria João também enfatiza essa relação poética entre som e sentido:

O meu primeiro amor verdadeiramente é o amor pelo som, antes do significado da palavra é o som. Porque o som pode significar várias coisas se tu disseres: lã-m-pa-da, lã-m-pa-da, água, (*canta as palavras de modos distintos*) sei lá, qualquer coisa tem uma sonoridade e depois... e depois isso pra mim é o processo primeiro, tem uma sonoridade, depois o significado, no processo de cantar não é? E isso é incrível e um som leva-me ao outro, depois vais se habituando aos teus sons e já os conheces não é, mas de vez em quando há um que sai diferente... (*canta mais alguns sons sem palavras como quem busca um som profundo - grave e emenda com uma fala expressiva, fala como quem reivindica algo sem palavras, como uma língua inventada*) e isso leva-me pra outro lado (*emenda com uma voz mais aguda*) para uma coisa mais africana ou não ou... portanto, não é um plano, agora vou fazer tal ou vou trabalhar isso em casa, nunca trabalho essas coisas em casa, nunca, nunca... (risos).¹⁷

Sendo uma cantora que tem a prática da improvisação como um dos caminhos de abertura de seus canais expressivos, Maria João enfatiza que o processo de se deixar levar pelo fluxo da performance consolidou um caminho criativo dentro do qual nem tudo parte do previamente planejado. Embora Maria João trate desse processo como ocorrendo em performance, o trabalho de treinamento exploratório passa exatamente por esse percurso dentro do qual se vai encontrando o fluxo criativo como uma cadeia que envolve todos os acionamentos físicos, disposições mentais, percepções, memórias e afetos. Todo o material acessado e produzido ao longo desse caminho se mantém disponível como parte da memória do corpo que explora, atua, percebe e registra seus acionamentos para a continuidade do processo técnico e criativo.

Essa entrada em fluxo também se conecta com o que Francesca entende como a dimensão mítica, dimensão dentro da qual a ação artística está sempre na busca de mergulhar. Essa seria a dimensão em que o corpo escapa do plano da ação cotidiana e rompe fronteiras expressivas. Ao longo do trabalho prático, a partir da abordagem sobre o espaço visível e não visível, Francesca foi ampliando o campo de ação e trazendo a visão de outras dimensões dentro das quais a ação se insere. Sua abordagem sobre a produção artística define que a realização do ato vocal é perpassada pelo “espaço histórico”, campo este a ser atravessado para se chegar ao “espaço mítico”. No espaço da história a palavra em sua peculiaridade verbal se mantém em uma dimensão cotidiana, argumentativa, pouco tingida por emoções e afetos. A gestualidade vocal se mantém num campo restrito, referido aos padrões culturais que balizam as relações cotidianas. Como enfatiza Francesca, desde a infância, a fuga dos padrões, a saída

¹⁷ Os destaques em itálico correspondem às observações que apresento para descrever as ações da entrevistada durante sua fala.

para além dos limites cotidianos relacionados a parâmetros como intensidades, alturas, modulações de articulação passam a ser apontados como a quebra da civilidade, portanto, pouco toleradas. Para Francesca:

Outra coisa ocorre quando o elóquio submete-se ao terremoto das emoções, das paixões e quando a verbalidade cede o primado à extraverbalidade, isto é, quando o como se diz é mais importante que o que se diz. Então o recinto gestual multiplica a sua amplitude e o *mythos* pode encontrar a sua representação. As dinâmicas limitadas, da voz histórica, tornam-se hiperbólicas na voz mítica, envolvendo, juntamente ao espaço, as alturas e as intensidades (Malleta; Monica, 2015, p. 16).

Por fim, Francesca nos lança em direção aos limites a serem rompidos para que possamos entrar no espaço mítico como metáfora do próprio campo da expressão artística. Ao buscarmos atingir as extremidades de nossa tessitura vocal, por exemplo, em princípio tendemos a frear a voz por meio do corpo que se fecha, que procura barrar as sensações de desconforto, rejeitar tensões para o retorno ao território conhecido. Do mesmo modo, a prática como pesquisa exploratória até aqui exposta, ao propor e produzir o encontro particular entre a Mímesis Corpórea e a roda de samba, possibilitou a entrada num território de encontros, fricções e contaminações capazes de diluir fronteira e gerar a potencialização dos modos de agir e de existir do músico-atuador, corpo em composição com tudo aquilo que o alegra no interior do território que habita.

Como culminância de um percurso de pesquisa em vida, “*Uji - O Bom da Roda*” deu forma a uma experiência singular possível de se tornar plural enquanto processo de abertura para o acontecimento estético, este territorializado por suas múltiplas matérias expressivas, plenas de afetos e de encontros cocriadores da presença.

Referências

- BERGSON, Henri. *Memória e Vida / Henri Bérghson; textos escolhidos por Gilles Deleuze* – São Paulo Martins Fontes 2006.
- BISCARO, Barbara. *Vozes Nômades: escutas e escritas da voz em performance*. Tese de doutorado realizada no Programa de Pós-Graduação em Teatro da UDESC. Florianópolis, 2015.
- BURNIER, Luis Otávio. *A Arte do Ator: da técnica à representação*. Campinas: Editora Unicamp, 2009.
- COLLA, Ana Cristina. *Caminhante não há caminho. Só Rastros*. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP: [s.n.], 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Rizoma* in: *Mil Platos*. S. Paulo: Editora 34, 1996. [edição brasileira em cinco volumes]
- FARINA, Cynthia. *Arte e formação: uma cartografia da experiência estética atual*. ANPED, 2008.
- FERRACINI, Renato. *Vida e Presença: os corpos em arte*. Projeto Temático de Equipe proposto à FAPESP pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP, 2014.
- GROTOWSKI, Jerzy. *A Voz*. Palestra (feita em maio de 1969 para estagiários estrangeiros do Teater Laboratório de Worclaw). *Le Théâtre, 1971 -1*, cahiers dirigés par Arrabal. Christian Bourgois Editeurs, Paris, 1971, pp 87-131. (tradução de Luiz Roberto Galizia).
- MALLETA, Ernani; MONICA, Francesca Della. Os espaços que promovem uma dramaturgia da ação vocal. *VIS Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB V.14*, janeiro-junho de 2015, Brasília.
- MAUSS, Marcel. *As técnicas corporais*. [1934]. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: EPU, 1974, vol. II. p. 211.
- PIRES, Josias; SVINTIKAS, Diana. (Direção). Documentário: *Samba de roda do Recôncavo Baiano*. Realização: IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, MINC - Ministério da Cultura e UNESCO. EVT Etapas Vídeo, (12min) Recife. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FEjtt-felmg&t=60ls>. Último acesso em 01 de setembro de 2020.
- SOARES, Marta Genu; KANEKO, Glaucia Lobato; GLEYSE, Jacques. *Do porto ao palco, um estudo dos conceitos de corporeidade e corporalidade*. *Dialektiké*, v. 3, 2015, IFRN, 2015, 3 (2), pp.66-75.

SOUZA, Eduardo Conegundes de. **Roda de Samba: espaço da memória, sociabilidade e educação não-formal**. Dissertação de Mestrado - Faculdade de Educação da Unicamp de 2005 a 2007 com apoio da Fundação de Apoio a Pesquisa do Estado de São Paulo.

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

ZENJI, Eihei Dogen. **(1200-1253), UJI (ser-tempo)**. Tradução de Gehrard Kahner e Alfredo Aveline, maio de 1988. Disponível em: <http://arandoamentefertil.blogspot.com.br/2011/05/ujiser-tempo.html>. Acessado em 05 de março de 2020.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poética da voz**, Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Artigo recebido em 02/09/2020 e aprovado em 09/02/2021.

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

ⁱ Eduardo Conegundes de Souza - Músico e atuador por paixão à poesia e às artes da presença, pesquisador pelo compromisso com a memória e com os saberes das gerações passadas. Educador me faço a cada dia pela relação e compromisso com as gerações futuras. Posuo Bacharelado em Música pela Universidade Estadual de Campinas (2000), Mestrado em Educação pela Universidade Estadual de Campinas (2007) e Doutorado em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas (2018) Atuo como Professor Adjunto do Curso de Licenciatura em Musica da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), com ênfase nos seguintes temas: música e cultura popular brasileira em diálogo com e as áreas de performance cênica e musical, criação cênica e musical, educação musical, educação não-formal e memória. Como membro fundador do Núcleo Artístico e Cultural Cupinzeiro atuo como músico, compositor e arranjador. eduardo.conegundes@ufscar.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3239770090282655>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8699-7336>

ⁱⁱ This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

