

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
SISTEMA DE BIBLIOTECAS DA UNICAMP
REPOSITÓRIO DA PRODUÇÃO CIENTÍFICA E INTELECTUAL DA UNICAMP

Versão do arquivo anexado / Version of attached file:

Versão do Editor / Published Version

Mais informações no site da editora / Further information on publisher's website:

Sem URL

DOI: 0

Direitos autorais / Publisher's copyright statement:

©2022 by UNICAMP/IA. All rights reserved.

DIRETORIA DE TRATAMENTO DA INFORMAÇÃO

Cidade Universitária Zeferino Vaz Barão Geraldo

CEP 13083-970 – Campinas SP

Fone: (19) 3521-6493

<http://www.repositorio.unicamp.br>

MEMÓRIAS INSCRITAS EM CENA: CIA. MUNDU RODÁ E MANIFESTAÇÕES TRADICIONAIS BRASILEIRAS

**Giulia Souza
Larissa de Oliveira Neves**

Resumo

Desde 2000, a Cia. Mundu Rodá vem construindo uma linguagem cênica própria a partir da observação, inter-relação e prática com as manifestações tradicionais brasileiras. O presente artigo propõe um mergulho na companhia paulista e em sua metodologia de trabalho, pensando suas relações com a cultura popular. De forma a aplicar os conceitos de forma mais concreta, apresenta-se um breve panorama da trajetória do grupo e uma análise dos processos de criação e encenação do espetáculo solo Memórias da Rabeca. A partir do material levantado, memória e corpo se apresentam como pontos centrais do estudo, conduzindo a diálogos com o conceito de oralitura, de Leda Maria Martins, e com as visões de Luiz Antônio Simas sobre as formas de comunicação para além da palavra escrita e falada. Pautando-se em Dubatti propõe-se estudar a Mundu Rodá a partir de materiais que estão ligados ao acontecimento teatral, mas não o são: dramaturgia e gravações do espetáculo corpus da pesquisa e documentos ligados aos estudos e encenações. Paralelamente, optou-se por uma postura de investigador-participativo, envolvendo uma série de conversas com os artistas fundadores da companhia.

Palavras-chave: Memória; Cultura Popular; Oralitura; Teatro.

Abstract

Since 2000, the theater group Mundu Rodá has been building its own scenic language from observation, interrelation, and practice with traditional Brazilian manifestations. This article proposes a deepening of the artistic trajectory and methodology of this theater group, concerning its relations with popular culture. In order to apply the concepts to a real and staged case, it brings an outlook of Mundu Rodá's history and an analysis of the processes of creation and staging of the solo play Memórias da Rabeca. Memory and body are presented as central points of the study, leading to dialogues with the concept of oraliture, by Leda Maria Martins, and with Luiz Antonio Simas' ideas of communication beyond the written and spoken word. Based on Jorge Dubatti, this article proposes to study Mundu Rodá from materials that are related to the theatrical event, but are not it: the dramaturgy and the recordings of the show established as the corpus of this research and documents related to Mundu Rodá researches and creations. Nonetheless, the researcher decided for a participatory researcher approach, involving a series of conversations with Mundu Rodá's founders.

Keywords: Memory; Popular Culture; Oraliture; Theater.

“É cabrita!”. Os gritos e risadas atravessavam a sambada de Cavalo Marinho¹ naquela noite de sábado na Chã de Fogo, vilarejo da cidade de Itaquitinga, Pernambuco. Entre os brincadores habituais, um outro corpo entrava em cena. Juliana Pardo, mulher paulista, dançava na brincadeira tipicamente masculina. Usava uma máscara no rosto e entrava na roda em dupla com um dos mestres — Luís Rodinha —, interpretando a figura do bode. “É cabrita!”.

Essa foi uma das experiências vividas por Juliana Pardo e Alício Amaral na Zona da Mata Norte de Pernambuco, no início dos anos 2000². O casal de artistas sudestinos há pouco tinha se mudado para a região. Buscavam estudar a brincadeira típica como possibilidade de pensar a cena teatral contemporânea. Foi a partir de encontros como esse que emergiu a Mundu Rodá, companhia de teatro, dança e música que vem construindo uma linguagem cênica “a partir da observação, inter-relação e prática com as manifestações tradicionais brasileiras”. (MUNDU RODÁ, [s.d.]). Mas o que chamamos de “observação, inter-relação e prática”?

Há 22 anos, o grupo desenvolve uma pesquisa contínua junto a mestres de Cavalo Marinho e, em seus processos de criação teatral, trava diálogos com outras manifestações. Essa caminhada se iniciou em 2000, quando os artistas fundadores partiram de São Paulo rumo à Zona da Mata Norte de Pernambuco, onde moraram por quatro anos, vivenciando o dia a dia das comunidades locais — não apenas brincando Cavalo Marinho nos dias em que havia sambada, mas entendendo a vida local para além da brincadeira. Há dezoito anos (e contando), mantém (mesmo que fisicamente distantes, na maioria do tempo) uma intensa interação com os mestres e brincadores. Assim, não pesquisam o Cavalo Marinho a partir de textos e vídeos, mas da prática da manifes-

tação e do intercâmbio cultural com aqueles que a vivem.

O projeto de mestrado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas propõe um mergulho na trajetória da companhia e nos processos de pesquisa e criação que desenvolvem, pensando suas relações com a cultura popular e sua memória. O presente artigo traz um recorte dessa caminhada. Inicia-se com uma introdução à história e aos métodos da companhia, para, na sequência, propor um mergulho nos conceitos a partir de uma análise breve de *Memórias da Rabeca*, peça solo contemporânea criada em 2015.

Esta proposição se constrói nos encontros da pesquisadora com a companhia pesquisada. Como sugere o teórico argentino Jorge Dubatti (2016), opta-se por debruçar sobre materiais que estão ligados ao acontecimento teatral, mas não o são: analisando a dramaturgia da peça escolhida como corpus deste estudo, sua gravação em vídeo, os textos gerados pela própria Mundu Rodá após os processos de pesquisa e criação, bem como outros documentos que tratem da cena e do grupo como um todo. “Se o teatro é práxis [...], deve ser pensado não apenas por meio da observação de suas práticas, mas também do pensamento teatral de artistas, técnicos e espectadores que é gerado sobre/a partir dessas práticas”, aponta Dubatti (2016, p. 85); por isso, adoto uma postura de investigadora-participativa frente à encenação, interferindo na zona de experiência teatral a partir de: (1) minha própria experiência autoanalisada, compreendendo “o pesquisador como espectador-laboratório de percepção” (Dubatti, 2016, p. 41) e (2) do contato com os artistas através de uma série de conversas, buscando não extrair conhecimento, mas articular conceitos de forma conjunta.

¹ Por ora, ateno-me a dizer que o Cavalo Marinho é um folguedo cênico brasileiro típico da Zona da Mata Norte pernambucana; ao qual é comum referir-se também como uma brincadeira, um brinquedo, uma dança dramática, manifestação cultural ou festa popular — neste artigo, usaremos alguns desses termos (MUNDU RODÁ, 2013; SPERBER, 2017, p. 1). Mais à frente no texto, faremos uma mais aprofundada (mas ainda breve) apresentação.

² Experiência contada à pesquisadora em entrevista feita via Google Meet no dia 12 de abril de 2022. A história também está descrita no texto *Minha chã: uma atriz nas veredas do Cavalo Marinho*, escrito por Juliana Pardo e publicado no site da companhia. C.f.: https://www.munduroda.com.br/_files/ugd/734fc3_a887f1a7835b4bdd93c7eaf61f57324.pdf

De onde vêm

Na página 80 do Dicionário do Folclore Brasileiro, de Câmara Cascudo (2001), lê-se que o Cavalo Marinho é uma variação pernambucana e paraibana do folguedo de bumba-meu-boi. Uma manifestação que pode ser entendida como dança ou teatro e que é “produto de tríplice miscigenação, com influência indígena, do negro escravo e do português”. Ao folhear as pesquisas de Mário de Andrade (2002, p. 642), encontramos registros sobre o “Boi de Pernambuco”, suas loas, toadas e principais figuras — dentre as quais, o “Cavalo-Marinho”, ou “[...] o Capitão, o Mestre. Sempre ladeado pelas quatro figuras do séquito: Arriliquim, a Pastorinha, Mateus e Sebastião”.

De Mestre Nice Teles³, dona do Cavalo Marinho Estrela Brilhante de Condado (PE), ouço que a brincadeira “é poeira, é comer poeira, é pé no chão, é Zona da Mata. [...] O Cavalo Marinho é uma escola”⁴. Já Seu Martelo⁵, que passou 67 dos seus 86 anos brincando, conta em corpo o que é a manifestação — forma essa de contar que talvez seja intransponível para estas páginas.⁶

Para fins didáticos, estabeleço um diálogo entre essas referências — lidas, ouvidas e vividas — e estudos da própria Mundu Rodá (2013) e de Suzi Sperber (2018, p. 1) para dizer que o Cavalo Marinho é um folguedo cênico brasileiro típico da Zona da Mata Norte pernambucana, que conta a história da organi-

zação de um baile aos Santos Reis. Para isso, reúne teatro de rua, loas, romances, toadas, canções e uma vasta quantidade de danças. Durante a brincadeira, que dura cerca de oito horas, somos apresentados aos personagens que participarão do evento — chamados pelos brincadores de ‘figuras’, cada um com suas danças e corporeidades específicas. Durante a brincadeira, somos guiados por Mateus e Sebastião, escravos do Capitão Marinho, anfitrião da festa.

Em 2000, Alício Amaral e Juliana Pardo decidiram ir além dos escritos sobre a manifestação encontrados na época — em sua maioria folcloristas, com descrições feitas décadas atrás. Ao invés de apreenderem o Cavalo Marinho pela leitura, ou pelos parcos vídeos e restritas visitas dos mestres a São Paulo, estabeleceram outro caminho. Arrumaram as malas e seguiram para a Zona da Mata Norte de Pernambuco. Optaram por conhecer a manifestação ao vivo, ouvindo as histórias e definições de quem a vive e perpetua — como Mestre Nice Teles e Mestre Martelo — e compreendendo-a através do próprio brincar. Hoje, de volta a São Paulo, seguem defendendo uma pesquisa contínua, que não se prende aos escritos das décadas de 1920 e 1930, nem às experiências vividas por eles mesmos há 18 anos. Fazem viagens regulares, mantém contato com os mestres e os aproximam de suas criações e práticas pedagógicas.

³ Maria de Fátima Rodriguez, mais conhecida como Nice Teles, é moradora da cidade de Condado, Pernambuco. Com a morte de seu pai, Teles, assumiu o Cavalo Marinho Estrela Brilhante, como forma de dar continuidade a seu legado. Hoje, também está à frente do Maracatu Estrela de Ouro. O documentário *Nice do Cavalo Marinho*, de Márcio Ramos, conta um pouco de sua história. Cf: <https://www.youtube.com/watch?v=JGPSX7kmmTI>. A brincadora conheceu Alício Amaral e Juliana Pardo no período em que o casal morou na região da Zona da Mata e é até hoje figura importante para as pesquisas da Mundu Rodá.

⁴ Informação verbal em fala aberta de Mestre Nice Teles Casa Mundu Rodá no dia 13 de setembro de 2022, como parte do Programa Artístico Pedagógico Mundu Rodá, e integra o projeto “HILEIA: Manifesto das Margens e Outros Gritos - Mundu Rodá 22 anos”, contemplado pela 36ª Edição do Programa Municipal de Fomento ao Teatro para a Cidade de São Paulo.

⁵ Sebastião Pereira de Lima é conhecido por todos como Martelo. Nascido em maio de 1936, no Engenho Gambá do Município de Nazaré, conta que começou a acompanhar o Cavalo Marinho ainda criança. Foi em 1956 que colocou pela primeira vez a figura de Mateus, personagem que até hoje brinca (ou interpreta) no Cavalo Marinho (MARTELO, 2021).

⁶ Em outubro de 2022 participei da oficina “Saberes ancestrais - de onde pra onde? O Mateus no Cavalo Marinho Pernambucano” com Mestre Martelo, Juliana Pardo e Alício Amaral na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo. Nas horas que passamos ali, no palco de madeira do Teatro Laboratório, Seu Martelo trouxe os acessórios, as danças, as loas e a dramaturgia que foram gravadas em si ao longo de uma vida. Há memórias que não cabem no papel, atrevo-me a dizer que essa é uma delas.

Tradição, do estático ao espiralar

A postura da Mundu Rodá convida a refletir sobre a relação que se estabelece com o passado e o presente das manifestações tradicionais. Assunto esse que é historicamente caro às discussões sobre cultura popular e folclore. De forma a compreendermos melhor esse processo, cabe dialogar brevemente com a linha do tempo explicitada por Gilmar Rocha em sua abordagem histórico-estrutural, na qual pode-se:

[...] identificar três fases constitutivas na formação do conceito de cultura popular no Brasil. A primeira fase, compreendida entre as décadas de 20 e 60, é marcada por grande disputa metodológica, entre os estudos folclóricos e a emergente sociologia paulista, a respeito da autoridade e legitimidade científica do campo. A segunda, desenvolvida no período que vai dos anos 60 até os 80, caracteriza-se pela ampla divulgação do conceito de cultura popular com um sentido acentuadamente político e ideológico. A terceira fase, a partir dos anos 90, coincide com a revitalização do conceito de patrimônio cultural, principalmente no sentido de patrimônio imaterial, quando então, efetivamente, a cultura popular parece adquirir significado etnográfico *tout court*. Tais fases devem ser compreendidas como pontos de um processo de “longa-duração” no qual elementos de um significado conceitual mesclam-se em outro, sugerindo certa impressão de continuidade, sem apagar, contudo, as mudanças de sentido sofridas pelo conceito ao longo do tempo (Rocha, 2009, p. 221).

Em *Românticos e Folcloristas* (1992, p. 27), Renato Ortiz se debruça sobre a primeira fase. Assim, nos conta como durante muito tempo, o entendimento da cultura popular só foi possível “quando referido a uma ‘substância de cultura’ pertencente ao passado”. Ao que Durval Muniz de Albuquerque Jr. (2013) parece complementar, ao afirmar que desde a ‘invenção do folclore’, as manifestações artísticas do povo são vistas pela literatura engajada e pelos estudiosos como atreladas a uma história paralisada (Ibid., p. 20).

Para ambos os pesquisadores, durante a construção do folclore como campo de estudo, as culturas dos grupos marginalizados no Brasil passam a ser compreendidas como a essência

da cultura brasileira, intocada pela modernidade. É como um cristal que precisa ser salvo de sua iminente destruição e exibido como peça museal. “O tom nostálgico é revelador; trata-se de lutar contra o tempo. O esforço colecionador identifica-se à ideia de salvação; a missão é agora congelar o passado, recuperando-o como patrimônio histórico”, declara Ortiz (1992, p. 40).

É isso que Albuquerque Jr. (2013) define como “síndrome do resgate”. Condição essa que, para o historiador, desconsidera a contemporaneidade dos folguedos e leva esvaziamento das práticas culturais, ao descrevê-las de forma superficial. Corroboro aqui com a visão do autor de que essa postura extrapola os anos 1920 e 1930, reelaborando-se nas etapas seguintes da construção da ideia de “cultura popular” — seja nos anos 60 como propulsor revolucionário, que ainda mantém a “aura” de autenticidade da cultura nacional (Rocha, 2009, p. 224), ou nos dias de hoje quando frequentemente é vista como uma cultura intocada pelo neoliberalismo e que precisa ser resgatada e protegida como patrimônio imaterial.

Porém, ao morar na Chã de Esconso⁷ durante anos, Alício e Juliana vão além de uma pesquisa de caráter documental e descritivo, ou de um olhar detido às brincadeiras. Se envolvem com as pessoas da região, seus cotidianos, trabalhos, suas memórias e histórias. Passam a partilhar dessa tradição que existe na memória coletiva, não a vendo como algo do passado, mas vivenciando-a no hoje. Ao manterem a pesquisa ao longo dos anos, reinserem esse “hoje” constantemente. Neste aspecto, passam a tratar de tradição não mais como substância de passado, como algo estático e anterior, a ser resgatado, preservado e exposto em cristaleira; mas sim vivendo a tradição como movimento. Dialogam, assim, com a visão proposta por Luiz Antonio Simas (2018):

Fala-se aqui também de tradição, evitando a armadilha de encará-la de forma estática. A tradição [...] é percebida a partir do ato de se transmitir algo para que o receptor tenha condições de colocar mais um elo numa corrente, dinâmica e mutável; jamais paralisada ou, quando em movimento, linear (Simas, 2018, p. 17).

⁷ Povoado na cidade de Aliança, em Pernambuco.

Retomo a primeira cena deste artigo: a participação cabrita de Juliana na sambada. Como conta a artista em conversa comigo⁸, naquele mesmo dia, momentos antes, teve que escolher uma máscara para entrar como bode no terreiro:

Quando coloquei figura pela primeira vez foi com o Seu Luis Rodinha [...], eu me preparei inteira, amarrei pano nos seios e tal. Cheguei lá falei: “qual máscara eu pego?”. Ele falou: “qual você quiser”. Isso pra mim já foi um super aprendizado, né? Como assim? Qual a máscara do bode? [...] A gente estava acostumado [de outra forma], Arlequino [na Commedia dell’Arte] tem essa [máscara], tal figura tem aquela. Você quer já imprimir aquele modo de pensamento eurocêntrico. Aí ele falou: “[pega] qual você achar que dá pro bode”. E eu peguei na hora. Mas depois que fui refletir, né? Realmente, a máscara que vai me dizer, é uma conversa ali. Essa aqui [que eu peguei,] talvez dê pro bode. Talvez não fosse a [mesma máscara] do Alício. Talvez [a que o Alício escolhesse] fosse outra.

A brincadeira de Cavalo Marinho traz uma estrutura transmitida entre as gerações. Porém, reelabora-se no corpo de quem brinca. “A toada de Ambrósio⁹ é sempre igual, mas cada corpo dança diferente”, lembra Mestre Nice Teles (2021). Não há uma lógica estática, uma máscara do bode ou um jeito de interpretar Ambrósio tão estritamente definido, mas a transmissão de um conhecimento em corpo para que cada um construa um novo elo, a partir da passagem dessas memórias. É uma tradição movente. Assim, relaciona-se à definição de Mestre Didi:

Quando falo de Tradição não me refiro a algo congelado, estático, que aponta apenas à anterioridade ou antiguidade, mas aos princípios míticos inaugurais constitutivos e condutores de identidade, de memória, capazes de transmitir de geração a geração continuidade essencial e, ao mesmo tempo, reelaborar-se nas diversas circunstâncias históricas, incorporando informações estéticas que permitem renovar a experiência, fortalecendo seus próprios valores (Mestre Didi apud Martins, 2021b, p. 50).

Somos assim conduzidos a uma outra noção de tempo, diferente da lógica de um pas-

sado estático e de um tempo linear. A relação da Mundu Rodá parece se aproximar de uma ideia de um tempo espiralado, em que ancestralidade e experiência do presente se costumaram (Martins, 2021b). Como propõe Leda Maria Martins, esse conhecimento se preserva e reelabora através da memória transmitida em corpo, voz e performance — o que a pesquisadora tem chamado de oralitura:

Nas culturas predominantemente orais e gestuais, como as africanas e as indígenas, o corpo é, por excelência, local e ambiente da memória. [...] Esse corpo/corpus não apenas repete um hábito, mas também institui, interpreta e revisa a ação, evento ou acontecimento representado (Martins, 2021b, p. 89).

Ao contrário da visão europeia colonial, que liga a história diretamente à escrita, a poeta, ensaísta, acadêmica e dramaturga brasileira explica que há culturas e histórias que não se inscrevem na escrita, mas no corpo, na voz e na performance. Ao pensarmos nas ancestralidades afro-diaspóricas e ligadas aos saberes indígenas no Brasil, percebemos que:

Grafar o saber não era, então, sinônimo de domínio de um idioma escrito alfabeticamente. Grafar o saber era, sim, sinônimo de experiência corporificada, de um saber encorpado, que encontrava nesse corpo em performance seu lugar e ambiente de inscrição. Dançava-se a palavra, cantava-se o gesto, em todo movimento ressoava uma coreografia da voz, uma partitura da dicção, uma pigmentação grafitada da pele, uma sonoridade de cores (Martins, 2021b, p. 36).

Muitas das ditas manifestações populares brasileiras se encaixam neste contexto. São passadas de geração em geração de forma oral — pelos causos, histórias, explicações, loas, canções e rezas — corporal e performática — pelas danças, ritos, encenações, folguedos etc.

As oralituras na verdade vêm traduzir um pensamento de vários de nossos intelectuais africanos e das práticas performáticas que nos mostram que os saberes não se escrevem e se inscrevem apenas pela letra alfabética. A letra alfabética é um dos instrumentos de inscrição da memória, há outros meios. [...] Então as oralituras não brigam com o letramento, não há

⁸ Informação verbal compartilhada em conversa por videochamada no dia 12 de abril de 2022.

⁹ Na brincadeira, Ambrósio “é um vendedor de figuras, que negocia com o Capitão as personagens que poderão surgir ao longo da brincadeira. Ele mostra cada uma delas através da imitação de suas corporeidades, ações físicas específicas” (AMARAL, [s.d], p. 6).

aqui nenhuma briga, nem disputa, nem guerras entre escrita e oralidade. (...) São sistemas (...) diferentes de inscrição, postulação e disseminação de conhecimento (INSTITUTO DE ARTE TEAR, 2021).

Metamemórias em cena

É pensando nesse reelaborar de memórias em corpo que chegamos ao espetáculo solo contemporâneo criado pelos artistas em 2015: Memórias da Rabeca. A peça “nasce como uma forma de tentar construir uma obra que compartilhasse um pouco dessa trajetória pessoal com o instrumento”, conta Alício Amaral em conversa comigo¹⁰. Foi em São Paulo que o artista começou a estudar rabeca, processo que deu sequência na estadia em Pernambuco, aprendendo o instrumento com os músicos, conhecendo luthiers e entendendo as diferentes personas sonoras de cada rabeca que conhecia¹¹.

A aprovação de um projeto no Proac Artes Integradas propiciou um intercâmbio cultural com rabequeiros das culturas caiçara, quilombola e indígena do litoral Paulista, que viria a se unir à pesquisa de campo com rabequeiros da região Nordeste do Brasil (estados de Pernambuco, Alagoas e Rio Grande do Norte) e a um estudo sobre músicos que marcaram a história brasileira:

Aí a gente se jogou nesse processo, né? Uma das coisas que foi muito interessante, foi um desejo que foi possível fazer através desse edital do Proac Artes Integradas: adentrar também no território aqui do Sudeste. Por um lado, a gente sempre teve uma relação muito profunda com o Nordeste [...], não só Pernambuco, mas Paraíba, Ceará, Alagoas, tudo mais. E a gente não tinha muito contato aqui no Sudeste, no litoral paulista, né? [...] Aí a gente parte pra falar: poxa, então além disso [da possibilidade de criar um solo e de compartilhar a trajetória de Alício com o instrumento], possibilitar expandir pra esse território que também a gente não conhece e realizar esses primeiros contatos, as primeiras pisadas nesses espaços, nesses terreiros, foi uma forma que a gente achou de ampliar essa pesquisa.

Fruto desse processo, a peça é composta por sete cenas, cada uma apresenta uma narrativa: (1) Cegos Rabequeiros parte de depoimentos e do acervo musical e poético de Cego Oliveira, junto a um estudo de Cego Aderaldo e Cego Sinfrônio e dos registros de toadas de cegos feito por Mário de Andrade; (2) Maneirinha consiste na peça instrumental criada para a rabeca feita pelo alagoano Nelson dos Santos; (3) Boi da Mão de Pau é inspirada no romance do poeta e rabequeiro Fabião das Queimadas (1848-1928), que, no período de escravidão, comprou sua alforria e a de seus familiares com sua música e poesia; (4) Fandango - Resistência e Tradição coloca em foco a cultura caiçara paulista, especialmente o fandango, e suas principais questões sócio-político-ambientais; (5) Iauaretê é uma cena livremente inspirada no conto Meu Tio, o Iauaretê, de Guimarães Rosa, e reúne referências da experiência de Alício e Juliana com os rabequeiros da comunidade guarani da Terra Indígena Rio Silveira, na Serra do Mar paulista; (6) Minha Chã traz memórias do próprio artista-intérprete do período em que viveu na comunidade de Chã de Esconso, na Zona da Mata Pernambucana; (7) Redemunho é uma cena inspirada em histórias, mistérios e causos dos tocadores que participaram do processo de criação.

Ao olharmos para a pesquisa, pode-se perceber que a Mundu Rodá buscou, mais uma vez, um contato pela oralitura. Mergulharam nas tradições da rabeca através das histórias contadas oralmente — ao escutar os integrantes dos grupos de fandango, por exemplo — e da performance da rabeca — sentando-se com jovens guaranis na Terra Indígena Rio Silveira e tocando junto a eles, ou passando longos períodos com rabequeiros antigos do litoral paulista, aprendendo a maneira como tocavam e mostrando a eles outras formas de soar o instrumento, que haviam aprendido ao longo de suas viagens¹².

¹⁰ Informação verbal dita em conversa no dia 9 de agosto de 2022.

¹¹ Neste sentido, cabe destacar que sendo construída artesanalmente, cada rabeca apresenta um som muito específico, ou como explica Alício Amaral: “uma persona sonora”, uma personalidade musical específica.

¹² É possível ver parte dessa processo desse processo, nos diários de bordo gravados pela Panamérica Filmes e disponibilizados na página da Mundu Rodá como parte do projeto fomentado pelo Proac Artes Integradas: <https://www.munduroda.com.br/memorias-da-rabeca>. Acesso em: 12 set. 2022.

Em conversa com Alício e Juliana, soube que ao invés de ter uma história pronta em mente e levá-la à cena através das rabecas, o processo de criação fez o caminho inverso:

A gente nem sabia o que ia falar [na peça]. A gente partiu das rabecas. A gente pegou alguns instrumentos e a partir daí a gente foi vendo o que esse instrumento estava dizendo, o que ele estava falando, para onde que ele poderia conduzir essa narrativa. Aí, a gente foi relacionando com alguns materiais que já estavam levantados e alguns desejos. Alguns caíram, outros ficaram, outros apareceram no meio do caminho, como todo processo.

Assim, a rabeca não aparece apenas como elemento cênico, mas torna-se ambiente de memória. “Tem rabeca que só de pegar nela dá pra sentir a alma de quem fez e de quem toca”. A frase, dita por Alício ao final da primeira cena de Memórias da Rabeca, dialoga com essa ideia. É no tocar o instrumento — na performance do rabequeiro, ou na ‘voz’ do objeto — que se inscrevem saberes, culturas e lembranças daqueles que o fizeram e o tocaram.

Porém, como essa relação chega à cena? Como a oralitura e esse outro local de inscrição da memória ganham forma no palco? Durante a peça, é pelo instrumento que público e ator têm contato com lembranças e histórias, lançando um convite para pensarmos a memória para além da escrita, nos outros ambientes nos quais ela também se inscreve, grafa e postula. De forma a explicitar essa análise, retomo brevemente quatro cenas de Memórias da Rabeca: Cegos Rabequeiros; Maneirinha; Fandango - Resistência e Tradição e Minha Chã.

Com vendas nos olhos e sentado no meio do palco, o artista dá início a Memórias da Rabeca com uma toada. O contato de Alício com o público começa sem vista. O do público com ele, em música. Com os olhos vendados, o artista faz alusão a três figuras históricas, que

atravessam a cena: Cego Sinfrônio, Cego Oliveira e Cego Aderaldo. Como evidencia Alício, “o cego tem um lugar [...] de ‘fecha o olho e escuta um pouco’. Vamos chegando assim, nesse outro lugar, da escuta primeiro, e entrando nesse lugar da rabeca através do som mesmo”¹³. Logo na abertura da peça, somos convidados a nos relacionar com história e memória através do som da rabeca.

A cena seguinte, Maneirinha, intensifica essa relação, por consistir em uma peça instrumental. Sem loa e sem falas, a cena conta histórias a partir da gramática da rabeca. A passagem remete a Luiz Antonio Simas (2021, p. 56), que ao falar das escolas de samba nos lembra que não só humanos falam ou compartilham lembranças: “Os toques de tambor têm voz. O ijexá sabe contar histórias”. Leda Maria Martins parece compartilhar dessas ideias, ao contar que na congada¹⁴ temos “palavras faladas pelos seres humanos e pelos tambores” (2021b, p. 57). Na peça da Mundu Rodá, talvez tenhamos histórias contadas por atores e por rabecas. Pois, como diz Alício Amaral em live promovida pelo Terceiro Teatro Brasil (2021): “São sete instrumentos, sete narrativas, sete vozes para contar uma história de um Brasil silenciado, onde o intérprete troca de corpo com o instrumento e o instrumento cria vida, se torna humano também, um vivente”. As rabecas em palco deixam de ser elementos cênicos para se apresentarem como personagens através do corpo do ator.

Mais tarde na peça, somos apresentados a um senhor caiçara — também interpretado por Alício Amaral —, que nos conta histórias, enquanto toca e dança fandango¹⁵. No meio das lembranças, fofocas e cenas engraçadas que ele nos narra, aprendemos sobre a rabeca e sobre a região. Alício Amaral e Juliana Pardo compartilham em conversa comigo¹⁶ que esta

¹³ Informações verbais, fruto de conversa com a pesquisadora em 9 de outubro de 2022.

¹⁴ “Congado ou Congada é uma forma de celebração da devoção a Nossa Senhora do Rosário e/ou São Benedito, Santa Efigênia e outros santos da devoção católica. Como em outras experiências religiosas no Brasil, o Congado também guarda relações com as formas expressas na religiosidade africana. Muitos congadeiros preferem dizer Reinado de Nossa Senhora do Rosário” (IPHAN, [s.d.] a).

¹⁵ “O Fandango Caiçara [...] é uma expressão musical-coreográfica-poética e festiva, cuja área de ocorrência abrange o litoral sul do Estado de São Paulo e o litoral norte do Estado do Paraná (IPHAN, [s.d.] b)

¹⁶ Conversa ocorrida em 9 de outubro de 2022.

cena é composta em grande parte por transcrições das conversas que tiveram durante a viagem no litoral paulista. Trazem para o palco a tradição oral com sua forma não linear — comum ao texto escrito e organizado previamente, mas não à fala coloquial.

Dedico foco então à Minha Chã, penúltima cena de Memórias da Rabeca, que traz a experiência dos artistas da Mundu Rodá em sua pesquisa do instrumento. A cena, próxima ao fim da peça, explicita o momento em que eles se tornam um novo elo nessa tradição movente. Compartilham o como essas memórias coletivas gravam-se em seus corpos através de suas memórias pessoais. Pode-se pensar aqui na ideia de cruzo, proposta por Simas e Rufino como um atravessamento/encontro de saberes, memórias e experiências múltiplas (Simas; Rufino, 2018). A Mundu Rodá explicita em cena as reverberações do cruzo entre suas experiências e repertórios com as histórias, memórias e culturas do outro, como um novo elo numa tradição que se reelabora e agora é novamente transmitida — neste caso, ao público em cena.

Considerações preliminares

Das conversas com os artistas, da escuta ativa frente às falas e vivências com os mestres e da análise de Memórias da Rabeca, emergem reflexões possíveis sobre a relação que a Mundu Rodá estabelece com as manifestações tradicionais brasileiras. A memória e o corpo saltam como pontos-chave dessa costura proposta pela companhia, ao que se percebe a oralitura como fio condutor.

Ao nos voltarmos para a trajetória da companhia, compreendemos que Alício Amaral e Juliana Pardo iniciaram seus estudos compreendendo que as histórias e culturas

que tinham interesse em conhecer não cabiam no papel. Viajaram em busca da transmissão de saberes comuns às práticas que os encantavam. Grafaram, em seus corpos, memórias pessoais sobre as memórias coletivas do Cavalinho Marinho, do Fandango, do Maracatu, da rabeca e das comunidades que os acolhem. O que sabem hoje sobre os folguedos parte de uma lembrança pessoal, vivida em corpo a partir do contato com pessoas que compartilham dessa história coletiva. A oralitura, além de prática cultural, tornou-se método.

Ao analisarmos uma encenação, foi possível atentar ao como essas práticas de pesquisa da Mundu Rodá não se encerram no papel ou na cabeça dos artistas, mas chegam à cena. O método não vira tese escrita, mas ganha corpo em palco. Alício Amaral e Juliana Pardo não propõem uma reprodução dos folguedos no palco, mas transmitem memórias e saberes como os apreenderam: por corpo, voz e performance. Ao invés de descreverem em dramaturgia textual, inserindo falas no texto que descritivamente trouxessem a oralitura e a natureza das práticas, convidam o público a conhecê-las pelas estruturas da tradição oral, da dança e do brincar.

A pesquisa deixa caminhos abertos a serem seguidos no que diz respeito à transposição dos saberes da brincadeira à cena teatral, às tensões entre as territorialidades diversas que se cruzam nesse processo — dos brincadores da Zona da Mata pernambucana, dos artistas em São Paulo, do terreiro, do palco e da sala de ensaio —, às visões dos mestres sobre as encenações etc. Além de possibilidades de aprofundar em aspectos da análise apresentados brevemente neste texto. Assim, sendo possível dar sequência ao estudo a partir de diversas costuras.

SOUZA, Giulia E. G; NEVES, Larissa de Oliveira. **Memórias inscritas em cena: Cia. Mundu Rodá e as manifestações tradicionais brasileiras**. Campinas/SP: Universidade Estadual de Campinas-UNICAMP. Instituto de Artes – IA/UNICAMP; Mestrado em Artes da Cena; Larissa de Oliveira Neves.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE JR., Durval Muniz. **A feira dos mitos: a fabricação do folclore e da cultura popular (nordeste 1920-1950)**. São Paulo: Intermeios, 2013.

AMARAL, Alício. **Figuras na pisada do Cavalo Marinho**. [s.d.]. Disponível em: https://www.munduroda.com.br/_files/ugd/734fc3_6453fa26ae90471cb4d0ef45819f7b81.pdf. Acesso em 13 nov. 2022.

AMARAL, Alício; PARDO, Juliana. **Memórias da Rabeca**. 2015. Dramaturgia não publicada, obtida com a companhia Mundu Rodá.

ANDRADE, Mário. **Danças dramáticas do Brasil**. Edição organizada por Oneida Alvarenga. 2ª. ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia, 2002.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. São Paulo: Global Editora, 2001.

DUBATTI, Jorge. **O teatro dos mortos: introdução a uma filosofia do teatro**. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

INSTITUTO ARTE TEAR. **Escrevivência e oralitura**. Palestra com Conceição Evaristo e Leda Maria Martins. Mediação: Lucia Castello Branco. Vídeo. 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GMse92ubeXY>. Acesso em 17 jul. 2022.

IPHAN. Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Congada de Minas - Congado**. [s.d.] a. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/galeria/detalhes/333>. Acesso em: 13 nov. 2022.

IPHAN. Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. **Fandango Caiçara**. [s.d.] b. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/83#:~:text=O%20Fandango%20Cai%C3%A7ara%20%2D%20registrado%20pelo,norte%20do%20Estado%20do%20Paran%C3%A1>. Acesso em: 13 nov. 2022.

MARTELO. Direção: Tiago Delácio. Roteiro: Ana Porto e Rafael Buda. Produção de Rafael Buda. Pernambuco: Partilha Filmes, 2021. Vídeo no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Mr4qTw18Y70>. Acesso em: 13 nov. 2022.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá**. 2a ed. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições, 2021a.

_____. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. **Letras** - Universidade Federal de Santa Maria, n. 26, p. 63-81, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 6 mar. 2022.

_____. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. São Paulo: Cobogó, 2021b.

REFERÊNCIAS

MUNDU RODÁ. **Cavalo Marinho - O Brinquedo** - Bolsa Vitae de Artes 2003 (Vídeo Relatório 01). Vídeo. 31 jan. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=InaeZHYJRbs>. Acesso em: 17 jul. 2022.

MUNDU RODÁ. **De onde pra onde?** [s.d.] a. Disponível em: <https://www.munduroda.com.br/por-onde-andamos>. Acesso em: 23 nov. 2021

MUNDU RODÁ. **Homepage**. [s.d.] b. Disponível em: <https://www.munduroda.com.br/>. Acesso em: 23 nov. 2021

MUNDU RODÁ. **Nossa chã**. [s.d.] c. Disponível em: <https://www.munduroda.com.br/pesquisas>. Acesso em: 23 nov. 2021.

NICE do Cavalo Marinho. Direção: Marcio Ramos. Pernambuco: Luz Perdida, 2019. Vídeo no Youtube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JGPSX7kmmTI>. Acesso em: 13 nov. 2022.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**. [s.l.]: Olho d'água, 1992.

PARDO, Juliana. **Minha Chã: uma atriz nas veredas do Cavalo Marinho**. [s.d.] b. Disponível em: https://www.munduroda.com.br/_files/ugd/734fc3_a887f1a-7835b4bdd93c7eaaf61f57324.pdf. Acesso em: 17 jul. 2022.

ROCHA, Gilmar. **Cultura popular: do folclore ao patrimônio**. Mediações – Revista de Estudos Sociais. Londrina, v. 14, n. 1, p. 218-236, jan/jun. 2009.

SCHNEIDER, Adriana; AMARAL, Alício; PARDO, Juliana. Demonstração de trabalho da Cia. Mundu Rodá. Comunicação oral. In: **Encontros Sobre o Terceiro Teatro e a Antropologia Teatral** - uma homenagem a Eugenio Barba. 2021. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_207Ac_puR8. Acesso em: 27 ago. 2022.

SIMAS, Luiz Antonio. **Almanaque Brasilidades: um inventário do Brasil popular**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2018a.

_____. **O corpo encantado das ruas**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SPERBER, Suzi Frankl. A quête e o “Cavalo Marinho”. **Plural Pluriel**, n. 17, 2018. Disponível em: <https://pluralpluriel.academiadeletrasdabahia.org.br/index.php/revue/article/view/122>. Acesso em: 17 jul. 2022.