

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES

A PRESENÇA CÊNICA NA OBRA DE ANTONIO NÓBREGA

LUIZ N. HADDAD

CAMPINAS 2002

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

20020417 121102002

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

MESTRADO EM ARTES

INSTITUTO DE ARTES

A PRESENÇA CÊNICA NA OBRA DE ANTONIO NÓBREGA

LUIZ N. HADDAD

Este exemplar é a redação final da
Dissertação defendida pelo Sr. Luiz Naim
Haddad e aprovada pela Comissão
Julgadora em 11/11/2002.



Prof. Dr. José Roberto Zan
-orientador -

Dissertação apresentada ao curso de
mestrado em artes do instituto de artes
da UNICAMP como requisito parcial a
obtenção do grau de mestre em artes
sob orientação do Prof. José Roberto
Zan.

CAMPINAS 2002

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	T/UNICAMP
	H117p
V	EX
TOMBO BC/	46790
PROC.	124103
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	13/02/03
Nº CPD	

CM00180095-5

BIBD - 285553

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA CENTRAL DA UNICAMP

H117p

Haddad, Luiz Naim.

A presença cênica na obra de Antônio Nóbrega /
Luiz Naim Haddad. -- Campinas, SP : [s.n.], 2002.

Orientador : José Roberto Zan.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Instituto de Artes.

1. Nóbrega, Antonio, 1952, 2. Artes cênicas. 3.
Performance
(Arte). I. Zan, José Roberto. II. Universidade Estadual
de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

RESUMO

Este trabalho busca um entendimento acerca da presença cênica na obra de Antônio Nóbrega, desde o plano material dos elementos de representação presentes na música, na dança, na teatralidade, até a dimensão simbólica que tais elementos refletem.

A dissertação inicia-se com a conceituação da presença cênica como representação da realidade, partindo da idéia das ações físicas como elemento transformador da realidade e criador de espaço simbólico, criando um jogo de representação que revela o universo estético do artista.

Em seguida desenvolve-se uma breve biografia de Nóbrega, que passa pelo Movimento Armorial, analisando e procurando revelar o universo estético que está na base da formação do artista.

Sob o prisma conceitual da presença cênica e do contexto histórico no qual se enquadra o artista, segue-se uma análise do espetáculo *Madeira Que Cupim Não Róe*, buscando um esclarecimento das relações entre a música, a dança e a teatralidade presentes no espetáculo e na atuação do artista.

Por fim há uma análise do jogo de representação presente na obra, a unidade de discurso, sua relação com a arte popular e o processo criativo.

ABSTRACT

This work search an understanding concerning the scenic presence in Antônio Nóbrega's work, from the material plan of the present representation elements in the music, in the dance, or in the theatricality, until the symbolic dimension that such elements contemplate.

The dissertation begins with the conception of the scenic presence as representation of the reality, leaving of the idea of the physical actions as element transformer of the reality and creator of symbolic space, producing like this a representation game that reveals the artist's aesthetic universe.

Soon afterwards the research present an abbreviation biography of Nóbrega, that goes by the Armorial Movement, analyzing and trying to reveal the aesthetic universe that it is in the base of the artist's formation.

Under the conceptual prism of the scenic presence and of the historical context in which the artist is framed, an analysis of the show "*Madeira que Cupim Não Róe*", looking for an explanation of the relationships among the music, the dance and the present theatricality in the show and in the artist's performance.

Finally an analysis of the game of present representation in the work, the unit of speech, the relationship with the popular art and the creative process.

AGRADECIMENTOS

A minha família que me apoiou em todos os momentos de realização deste trabalho.

A Antônio Nóbrega pela atenção em autorizar o acesso a qualquer material ligado ao seu trabalho, e pelas entrevistas prazerosas e enriquecedoras.

Aos Artistas Populares que sempre me receberam com muito carinho: Pedrinho Salú, Paulinho Sete Flechas, Mestre Salustiano, Seu Zé Alfaiate, Grimário, Biu Alexandre, Agnaldo, José Borba da Silva, Nal, Nascimento, Dona Elda, Seu Mané Papai, Seu Luís Mestre Figureiro, e todos que mantêm acesa essa chama das brincadeiras populares.

A Wilson Freire pela atenção, amizade e pelas boas prosas.

Ao Alício e a Juliana pela companhia e pelas viagens no universo do Cavalo Marinho.

A Cidinha e Zulu pela companhia carinhosa e pela generosidade.

A Márcia, Toninho Carrasqueira, Filó e Jajá pelas boas conversas e pela gentileza.

A Duda Maia pelo amor e carinho.

A Carlos Roberto Simioni por ter oferecido a mim a possibilidade de penetrar no universo de pesquisas do LUME.

Ao Marcelo Falleiros e todos que passaram pelo Grupo Gandaiá.

A FAPESP que financiou este trabalho.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	pag. 11
CAPÍTULO 1 - PRESENÇA CÊNICA	pag. 15
1.1 As Ações Físicas Como Transformação do Espaço e Criação de Espaço Simbólico	pag. 15
1.2 Ausências, Unidades e Multiplicidades em Efeito de Sentidos	pag. 24
1.3 O Jogo, A Representação e O Jogo de Representação	pag. 28
CAPÍTULO 2 - ANTÔNIO NÓBREGA: UM PERCURSO QUE PASSA PELO MOVIMENTO ARMORIAL	pag. 35
CAPÍTULO 3 - ANÁLISE DO ESPETÁCULO MADEIRA QUE CUPIM NÃO RÓE	pag. 47
3.1 Abertura e Saudação	pag. 47
3.1.1 O Espetáculo	pag. 47
3.1.2 Abrição de Portas	pag. 51
3.1.3 Sambada dos Mestres	pag. 57
3.2 Cantigas do Descobrimento	pag. 66
3.2.1 Quinto Império	pag. 66
3.2.2 Olodumaré	pag. 71
3.2.3 Chegança	pag. 77

3.3 Formação do Povo Brasileiro	pag. 87
3.3.1 Canudos	pag. 87
3.3.2 Andarilho	pag. 89
3.3.3 O Vaqueiro e o Pescador	pag. 93
3.4 Formação da Cultura Popular	pag. 97
3.4.1 Rasga do Nordeste	pag. 97
3.4.2 Coco do Nascimento	pag. 98
3.4.3 Maracatu Misterioso	pag. 108
3.4.4 Mateus Embaixador	pag. 111
3.4.5 Nascimento do Passo	pag. 113
3.4.6 Monga	pag. 119
3.4.7 Coco da Lagartixa	pag. 124
3.4.8 Madeira Que Cupim Não Róe	pag. 127
CAPÍTULO 4 - O QUE ESTÁ EM JOGO NA	
OBRA DE ANTÔNIO NÓBREGA	pag. 131
4.1 Unidade estética	pag. 131
4.2 Nóbrega, Arte Popular e Arte Culta	pag. 138
4.3 Transpondo Fronteiras	pag. 145
4.4 Figural	pag. 157
CONSIDERAÇÕES FINAIS	pag. 169
REFERENCIA BIBLIOGRAFICA	pag. 171

A PRESENÇA CÊNICA NA OBRA DE
ANTÔNIO NÓBREGA



INTRODUÇÃO

A centelha que alimentou este trabalho de pesquisa, surgiu na fase final do curso de graduação em música popular. Nesse período, tive a oportunidade de trabalhar com grupos de teatro, como ator, músico e direção musical, o que despertou em mim, com relação à música, além do interesse pela harmonia das notas e seu universo criativo, o interesse pela ação do músico em cena enquanto elemento criativo de representação que se presencia no momento de execução da obra musical.

Nesta época conheci o trabalho de Antônio Nóbrega que me fascinou, justamente, por apresentar essa concretude da presença do músico em cena.

Essa inquietação orientou-me na busca por conhecimento do processo criativo em dança e teatro, afim de investigar esse universo representativo que se manifesta na presença do artista ao realizar sua ação, seja ela teatral, musical ou de dança.

Durante essa investigação, tive a oportunidade de participar de um curso com Carlos Roberto Simioni, ator e pesquisador do Grupo Lume da UNICAMP, oferecido aos alunos do departamento de Artes Cênicas da mesma universidade, que trouxe-me à consciência algo que ainda se encontrava em um plano intuitivo sobre a possibilidade da poética corporal.

A partir daí procurei aprofundar-me no exercício desta consciência, no trabalho de pesquisa e criação com alguns grupos de música, teatro e dança, onde pude atuar de diversas formas, com o intuito de investigar alguns princípios que estariam subjacentes a essas atividades específicas.

Depois de ter participado de grupos de pesquisa e criação teatral, musical e de dança, decidi ingressar no programa de pós graduação em artes da Unicamp, com o projeto de pesquisa A Presença Cênica na Obra de Antônio Nóbrega, onde pretendia continuar minhas pesquisas sobre a presença cênica e direcioná-las para a análise do universo criativo do artista que também deveria ser pesquisado.

Dei continuidade ao trabalho de preparação vocal e direção musical do espetáculo Versus Uno, do Grupo de Teatro Dança Carranca, de ator no grupo de pesquisas em Commedia Dell'arte do Barracão Teatro e com o trabalho de cantor, compositor e criação do espetáculo cênico musical Brasilusões que também previa para os músicos uma prática de representação teatral e de dança, no Grupo Gandaiá.

O primeiro passo em direção ao estudo do trabalho de Nóbrega propriamente dito, foi recolher, com a autorização do artista, um certo número de registros da obra e entrevistas para serem analisadas.

Em dezembro de 2000, parti em direção à pesquisa de campo que realizei no estado de Pernambuco, acompanhando as manifestações da cultura popular pernambucana, seguindo um calendário que preenche o período que vai do natal ao carnaval. Tais manifestações são as referências básicas do processo criativo de Antônio Nóbrega.

Deste trabalho de campo, realizei várias atividades relacionadas à pesquisa. Entrevistei artistas e mestres da cultura popular ligados ao trabalho de Nóbrega como: mestre Salustiano, Zé Alfaiate, Nascimento do Passo, Rosane Almeida, Pedro Salustiano entre outros. Além das entrevistas, pude participar de oficinas e cursos, atuando algumas vezes com os próprios grupos em suas apresentações. Apresentei-me tocando trombone de vara no Maracatu Piaba de Ouro, do mestre Salustiano, e como galante no Cavalo Marinho, de mestre Biu Alexandre. Fiz curso de Cavalo Marinho com Pedro Salustiano e de frevo

com Nascimento do Passo na Escola Municipal de Frevo do Recife e participei de treinamentos que Nóbrega realizava junto com alguns brincantes de Caboclinho e Cavalo Marinho em uma sala de dança em Olinda.

Essa experiência foi registrada em áudio e vídeo.

A partir do manuseio e das análises material, iniciei o desenvolvimento de um trabalho de recriação das danças populares, aproveitando as matrizes corporais contidas nos passos como repertório criativo de composição cênica. Esse trabalho foi apresentado no II Congresso de Pesquisa e Pós Graduação em artes Cênicas da ABRACE, que se realizou em outubro de 2001, na cidade de Salvador.

Encerrando a pesquisa de campo, participei do Evento Riso da Terra, que reuniu na cidade de João Pessoa atores, músicos dançarinos, artista de circo e artistas da cultura popular, além de escritores, pesquisadores e professores, em um evento em que ocorreram oficinas, apresentações e um fórum de debate que também pude registrar em áudio e vídeo.

Todos esses registros serviram de base para a construção da dissertação que será apresentada nas próximas páginas.

O texto que será apresentado à seguir foi construído a partir de elementos dos trabalhos práticos com os grupos artísticos, dos cursos, oficinas e disciplinas que cursei nesse período, das análises dos registros sobre a obra do artista e das pesquisas de campo, fundamentados pela bibliografia que foi pesquisada para o trabalho.

A dissertação está dividida em quatro capítulos:

- Presença Cênica – Procura conceituar a presença cênica a partir de uma idéia de representação organizada da realidade, tendo a ação física como elemento criador de espaço simbólico, poesia corporal e princípio comum na

performance, seja do músico, do ator ou do dançarino, transformando a realidade na relação interativa entre artista e público.

- Antônio Nóbrega: Uma Breve Biografia do artista e sua ligação com o Movimento Armorial – Este capítulo traz um apanhado biográfico do artista, detalhando a influência estética exercida pelo Movimento Armorial em sua formação.
- Descrição do espetáculo Madeira Que Cupim Não Róe – Este capítulo realiza uma descrição do espetáculo Madeira que Cupim não Róe, demonstrando os elementos discutidos nos capítulos anteriores, e a análise do jogo de representação que define o espetáculo. Nóbrega utiliza recursos musicais, teatrais e de dança, criando uma linguagem que, integra essas áreas numa unidade constitui pela multiplicidade de elementos de representação.
- O Que Está Em Jogo Na Obra de Nóbrega – Este capítulo procurou estabelecer uma relação entre a conceituação de presença cênica, seus elementos constitutivos, e o universo representativo do artista, procurando discorrer sobre elementos estéticos, ideológicos e históricos, encontrados no jogo de representação presente em sua obra.

CAPÍTULO 1 - PRESENÇA CÊNICA

1.1 As Ações Físicas como Transformação do Espaço e Criação de Espaço Simbólico

Presença cênica é um termo que embora possa suscitar um significado óbvio, referente ao estado presente de algo numa situação que caracterize uma cena, revela um vasto campo de investigações acerca de seu significado mais profundo.

Neste trabalho, procuro definir a presença cênica como a atividade física e mental do artista em performance, voltada para uma situação organizada de representação da realidade.

“Muitas culturas através do mundo, codificaram os aspectos não verbais da performance e a promoveram abertamente como fonte de eficácia textual. Em outros termos performance implica em competência.

Na performance eu diria que é o saber ser. É um saber que implica e comanda uma presença e uma conduta, um Dasein comportando coordenadas espaço temporais e físico psíquicas concretas, numa ordem de valores encarnada em um corpo vivo.” (ZUMTHOR. 2000, pag:35)

Além disso, o artista deve manter uma relação com o público que interage e caracteriza o evento como uma cena. Grotowski, falando sobre teatro, afirma:

"O teatro só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta e única". (GROTOWSKI, 1971, pag:5)

Empresto essa afirmativa que o autor utiliza para discorrer sobre o teatro, para investigar a presença cênica de qualquer artista, seja ele um músico, um ator, um dançarino, um performer, enfim.

Analisando o significado de presença cênica sob este prisma, podemos afirmar que qualquer artista que se apresenta em público, de alguma forma organiza a realidade de acordo com a sua atuação.

Esta, por sua vez, corresponde a um equilíbrio, em uma dinâmica de produção de gestos, movimentos, sons, suas respectivas ausências, e suas relações com o espaço que o cerca (cenários e figurinos).

Com isso, é possível observar certos princípios comuns que regem a construção da performance, seja ela de um músico, de um dançarino ou de um ator, atingindo a consciência de algo que estaria anterior à expressividade específica de cada uma dessas atividades.

Como afirma Etienne Decraux., mímico francês, *"as artes se diferenciam por seus espetáculos mas se igualam em seus princípios"*. (BARBA & SAVARESE, 1995, pág: 9)

Partindo do pressuposto que a presença do artista é uma organização da realidade através dos elementos de representação produzidos nas ações, seja nos sons, seja no gestual que compõe a sua teatralidade ou nos movimentos que se realizam no espaço, e em diálogo com suas delimitações de cenários e figurinos, podemos assumir que, independente da especificidade da atividade artística, todas elas tem como princípio uma intenção de organizar a realidade presente.

É com esse olhar sobre a realidade cênica, independente da segmentação por atividades específicas de ator, dançarino ou músico que, pretendo desenvolver este trabalho de análise.

Se essas atividades específicas têm em comum a intenção de produzir uma representação da realidade através de suas ações. O estudo do trabalho anterior ao tipo de representação que se opta por realizar, vai de encontro com o estudo da ação, como princípio produtor de representação.

Burnier afirma que para um ator, independentemente do tipo de teatro que ele faça, a sua poesia está sempre na maneira pela qual ele representa, por meio de suas ações, para os espectadores. BURNIER, 2001, pag:35

Mergulhar no sentido mais profundo da ação, é penetrar em um universo mais íntimo da presença humana, de seus significados e de sua relação com o universo que o cerca.

É por isso que correntes da pesquisa teatral iniciada por Stanislavski, e seguidas por Grotowski, Eugenio Barba e Grupo Lume fundamentado por Luís Otávio Burnier continuam aprofundando os estudos sobre as ações físicas no trabalho do ator, detalhando os aspectos importantes de sua construção.

Porém neste trabalho, ao invés de detalhar mais uma vez os processos de construção de uma ação física no trabalho do ator, como já fizeram com muita competência estas correntes da pesquisa teatral, pretendo discorrer sobre ela como princípio comum e fundamental no exercício da representação da realidade, seja no ato de cantar, tocar, dançar ou teatralizar em cena. Assim, podemos penetrar em um sentido do significado da representação cênica que estaria por traz de suas atividades específicas.

Este significado profundo na compreensão de um artista performer cênico, independente de sua atividade específica, é a consciência da ação como elemento transformador da realidade e criador de um espaço imaginário e simbólico, produzido através de um jogo de representação, tendo a ação como base da comunicação.

A ação como elemento transformador da realidade e criadora de um espaço simbólico; como a materialização de uma relação físico psíquica, é a substância poética do performer, é como ele se apresenta em vida ao público, esculpindo o espaço/tempo e delineando suas ações em desenhos. Com isso é que se revelará a sua poesia, em como ele faz, modela, articula e dá forma às suas intenções, a seus impulsos interiores, ou ainda como esses impulsos tomam corpo e forma, em como se articulam transformando-se em ações físicas, em informação (racional, perceptiva ou estética). (BURNIER, 2001, pag:35-36)

“Comunicar não significa somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação”. (ZUMTHOR, 2000, pág: 61)

Segundo Burnier:

“Toda a ação tem uma intenção conectada com algum objetivo, algo que a alimenta” (BURNIER, 2001, pag:39)

A Intenção do performer ao realizar sua ação cênica, mantém uma íntima relação com o sentimento de vontade, e portanto, ela guia toda a trajetória de sua ação, revelando o público o universo simbólico pelo qual transita o artista e o que ele representa.

Como ação física também se compreende ação vocal que, dentro deste conceito, aparece como uma extensão do corpo, onde mais importante do que dizer, é o como dizer; onde o conteúdo do que se diz ou canta, revela-se não só pelo seu significado semântico, mas pelas qualidades da voz ao tomar e configurar o espaço.

Dessas qualidades da ação vocal, que atribuem qualidades ao conteúdo semântico das palavras que estão sendo ditas ou cantadas, ressalto a importância do ritmo, articulação, dinâmica, volume, timbre.

Esse pensamento também serve para refletir sobre o ato de tocar um instrumento musical como uma ação cênica. Para tanto enfatiza-se também o como tocar e não só o som que se produz, ou a música que se toca. Com isso, valoriza-se a construção da ação em sua intenção, revelando de maneira mais abrangente o universo do artista e sua conexão com o universo da obra

Olhar para o ato de cantar ou tocar um instrumento musical como ação, assume a teatralidade deste ato como elemento produtor de significado, o que a transforma em fator de transformação da realidade do artista e do espectador.

Este processo criativo musical que leva em conta as qualidades da presença do músico como signo de eficácia textual, é o que chamo de música cênica, redimensionando o fazer musical e colocando-o no patamar de arte performática.

Toda atividade em cena pressupõe a necessidade de dilatação corporal, ampliar o corpo em seus espaços para que a voz se amplie, a respiração, o olhar, os movimentos,

ainda que pequenos, necessitam estar ampliados para que o performer possa representar cenicamente a realidade. Isto significa rerepresentá-la de uma maneira em que se revele uma dimensão mais sutil da percepção.

Sobre isso afirma Eugenio Barba:

“A dilatação da presença do ator e a percepção do espectador correspondem a uma dilatação da fábula, o enredo e seus entrelaçamentos, o drama, a estória ou a situação representada.”

Com o corpo dilatado, o artista revela-se à si mesmo, revela-se ao público e coloca o público diante de si em uma dimensão ampliada de realidade.

Assumindo a presença cênica como uma função da mente e do corpo, que naturalmente se apresentam unidos, com a dilatação corporal, se prevê também a mente dilatada.

Ampliando sua presença, *“o ator realiza uma ação de auto penetração, se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa, e que não é atingida pelos olhos do mundo – deve ser capaz de manifestar até o menor impulso. Deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que estão no limite do sonho e da realidade. (BARABA & SAVARESE, 1995, pág: 64)*

“Mas o fator decisivo neste processo é a técnica de penetração psíquica do ator. O uso do papel como trampolim, um instrumento pelo

qual se estuda a parte mais inteira de nossa personalidade a fim de sacrificá-la, de expô-la". (GROTOWSKI, 1971, pág 21-22)

É sob este prisma, acredito eu, que se revela a concretude cênica do artista, sua relação com o mundo, com a sua cultura, sua sociedade, enfim, com toda realidade que o cerca.

Partindo do princípio da dilatação corporal como fator fundamental de ampliação da realidade, comum às atividades do ator, do bailarino e do músico, analisaremos seus desdobramentos em aspectos da produção de sons e movimentos e seus “ecos” na construção de um espaço simbólico.

O primeiro aspecto a ser considerado nesta análise é o papel da respiração e seu significado na construção de uma ação cênica. É no trabalho da respiração que se consegue a ampliação dos espaços corporais capaz de ampliar o corpo e, por conseqüência, a voz e os movimentos.

A contraposição entre a inspiração e expiração pode estar relacionada com um significado de nascimento e morte que, no caso da ação cênica, naturalmente representa seu tempo de vida.

Porém, entre a morte de uma ação ou de uma frase de movimento e o renascimento em outra ação, encontra-se a pausa de um som, ou o espaço vazio deixado pelo movimento, espaço onde se pode captar significados.

A consecutiva alternância entre o nascimento e morte de uma ação constitui frases narrativas que se sucedem, sobrepõem-se e, por sua vez, dão sentido ao vazio que se cria entre elas, podendo produzir a sensação de unidade.

Com isso, possibilita o reconhecimento do discurso, caracterizando a representação da realidade que se desejou.

Além desse espaço vazio, que se cria na dinâmica respiratória de uma ação, também existe um espaço rico em potencial significativo que está presente nas relações intervalares entre as várias formações discursivas dos elementos de representação (sons, letras, movimentos, objetos etc) que gera uma dinâmica de movimento.

Esse processo de vida e morte no desenrolar da performance, no espaço cênico, cria um fluxo energético que manifesta a organicidade da realidade representada, produzida pelo ritmo, harmonia e dinâmica, que estão nas qualidades deste fluxo, possibilitando revelar sentidos ocultos da ação.

Assim, o trabalho da respiração como princípio ativo determina as qualidades rítmicas, dinâmicas e harmônicas de uma ação, que por sua vez determinarão, conseqüentemente, as qualidades das pausas e espaços vazios deixados por elas. Tais espaços serão preenchidos pela criatividade do público que reage a partir da construção de seu espaço imaginário..

Sob este prisma, na ação do artista em relação ao público:

” o essencial não é o significado do que se está fazendo, mas antes a precisão da ação que prepara o vazio no qual um sentido – um significado inesperado – pode ser capturado”. (BARBA & SAVARESE, 1995, pág: 58)

É aí que entra a importância da precisão de uma ação cênica na criação de um espaço ausente significativo. Precisão esta associada ao significado de cortado, separado de, reduzido, resumido. (BURNIER, 2001, pág:52)

Para obter uma ação precisa é preciso cortá-la, deixá-la materializada em um tempo bastante exato, nem mais nem menos, sem que termine o fluxo de energia que a conduz e, assim possa projetar-se no espaço simbólico. (BURNIER, 2001, pág:52)

1.2 As Ausências, Unidades e Multiplicidades em Efeito de Sentido

As palavras estão permeadas de silêncio, os sons atravessados por pausas, os gestos e movimentos entrelaçados com o espaço vazio e, com isso, estão cheios de sentidos a não dizer.

Estão nesses sentidos a não dizer o potencial revelador de um espaço virtual comum entre artistas e público na relação performancial.

Esta é a evidencia de existir uma comunicação entre artista e público em um plano mais sutil desta relação. Renato Ferracini, ator e pesquisador do Núcleo de Pesquisas Teatrais da Unicamp (Lume), afirmou:

“o ator entra em um universo interior e imaterial e, através do trabalho de representação, ele dá corpo a esse universo, e quanto mais ele se aprofunda nesse universo interior mais coletivo ele se torna. Com isso, ele cria uma comunicação em outro nível, num outro viés, onde você suspende a realidade cotidiana e passa a comunicar em outro nível”.¹

Como se a linguagem fosse criada posteriormente à percepção da ausência, seja o silêncio ou o vazio, como espaços de significação, e servisse para retê-la.

De acordo com Eni Orlandi.

¹ Em entrevista no dia 23 de outubro de 2001

“A linguagem é conjunção significativa da existência e é produzida pelo homem para domesticar a significação.” (ORLANDI, 1993 pág 34)

Com isso, para refletir sobre o discurso cênico e sua produção de significados, empresto algumas reflexões que a autora Eni Orlandi faz em relação à análise do discurso linguístico, já que pensa a língua não como forma abstrata, mas como materialidade e como base comum de todos os processos discursivos.

Em seu ensaio sobre as formas do silêncio, diz a autora:

“Em sua dimensão prática, a consideração do silêncio pode fazer compreender questões relativas ao contato entre culturas diferentes, a relação com a escrita, a poesia, a música, a relação entre sistemas simbólicos (práticas discursivas) diferentes, diferentes formas da autoria etc. Enfim, se toda relação com a linguagem supõe uma relação com o silêncio, este funciona de maneira específica em cada uma de suas manifestações. O que nos leva a dizer que não se pode compreender o funcionamento da linguagem sem compreender o estatuto particular do silêncio nos processos de significação.” (ORLANDI, pág: 159)

O enlace presente nas relações entre os elementos de representação de uma linguagem cênica e seus significados, nos aponta que mais importante do que os elementos, seja o canto, a dança, a teatralidade, ou o ato de tocar um instrumento, apresentarem conteúdo em si, em uma dimensão linear da significação, são as relações estabelecidas entre eles, e com o espaço que os cercam.

Assim, estabelecem uma relação com a metáfora que, aparece como elemento constitutivo da representação, desmontando a noção de linearidade que centra o sentido nos “conteúdos”, passando, na dimensão do significar, dos elementos de representação para o jogo da representação. (ORLANDI, 1993, pág: 15)

Em uma performance cênica, as ausências atestam o movimento do discurso (seja no movimento, na teatralidade ou no som que se produz), que se apresenta contrapondo unidade e multiplicidade.

Com essa oposição, há a criação de um jogo de sentidos, onde palavras, melodias, gestos, movimentações, interioridade, objetos, exterioridade e suas ausências, buscam unidade para que a dispersão da multiplicidade faça sentido.

A multiplicidade dos elementos de representação em um discurso cênico e uma conseqüente movimentação dos sentidos em sua dispersão, são condições de existência do próprio discurso. Porém, para que este construa sentido, é necessário que tome aparência de unidade.

A necessidade de unidade que se constrói no imaginário discursivo é efeito estético. Portanto, tanto dispersão como a “ilusão“ de unidade são igualmente constitutivas da estética². A estética habita a relação entre a materialidade das formas e seus efeitos no universo simbólico, do pensamento e do sentimento.

²Orlandi, em relação ao discurso linguístico, trabalha unidade e dispersão como elementos constitutivos da ideologia. Porém, neste caso, trata-se de um trabalho sobre artes cênicas, onde a dimensão ideológica do discurso é principalmente um elemento constituinte da estética. Com isso, ao invés de focarmos a formação do discurso cênico como resultante de uma organização ideológica, trabalharemos a idéia de uma organização estética, onde o prisma ideológico é apenas um dos elementos constitutivos da estética.

Com isso podemos perceber uma interação em equilíbrio dinâmico entre a linguagem em si, representada pela materialidade das formas dos elementos de representação em sua dispersão, e a unidade do discurso no plano imaginário. A separação não se dá de maneira definitiva, onde a tênue fronteira que separa os domínios da linguagem e do discurso mostra-se como membrana permeável, criando um incessante vai-e-vem entre a ordem das coisas, a do pensamento e a do discurso.

Essa movimentação entre pensamento, forma corporal, forma musical, forma plástica na constituição estética discursiva, demonstra a condição irremediável entre a ordem das coisas e a do discurso.

Podemos, a partir dessas reflexões, assumir que discurso cênico é efeito de sentidos entre artistas e público.

O efeito de sentido, por sua vez, é criado a partir da construção imaginária do “um” e, portanto, não está em lugar algum e sim se produz nas relações dos sujeitos. Sujeitos e sentidos constituem-se mutuamente, e inseridos num jogo de múltiplas formações discursivas, que correspondem às formas materiais que habitam as distintas regiões do “dizível”; o canto, a fala, a dança e todos elementos representativos que recortam a memória do dizer e que refletem contrastes estéticos.

Compreender o efeito dos sentidos na organização dos elementos de representação é compreender a necessidade de seus sistemas de organização de idéias estéticas na constituição dos próprios sentidos e sujeitos.

1.3 O Jogo de Representação

Ao pensar a representação cênica como um jogo entre as diferentes formações discursivas e seus múltiplos sentidos que geram a conseqüente e contraditória necessidade de uma unidade de sentido, criando um discurso resultante de um sistema organizado de idéias estéticas, podemos enxergar relações bastante intrínsecas à sua estrutura , já que a idéia de jogo carrega consigo aspectos reveladores da natureza mais íntima da representação.

Johan Huizinga, em *Homo Ludens*, discorre sobre o jogo como elemento fundante da cultura.

Segundo Huizinga:

“O jogo é uma função significativa, isto é, encerra um determinado sentido à ação, todo jogo significa alguma coisa. Não se explica nada chamando de instinto ao princípio ativo que constitui a essência do jogo, chamar-lhe de “espírito” ou vontade seria dizer demasiado. Seja qual for a maneira como o considerem, o simples fato de o jogo encerrar um sentido, implica a presença de um elemento não material em sua própria essência” (HUIZINGA, 1971, pág: 4)

A idéia de jogo em latim, segundo o autor, é representada pela palavra *ludus*, de *ludere*. *Ludere* habita o terreno da ilusão e da simulação. *Ludere* abrange todo terreno do jogo sejam jogos de azar, infantis, competições e representações teatrais e litúrgicas.

Huizinga associa o jogo ao caráter lúdico das relações sociais, e mais ainda à contraposição entre o lúdico e o sério. Para ele a essência do lúdico está contida na frase “há alguma coisa em jogo”. Portanto, o jogo, seja ele de qualquer natureza, apresenta uma contraposição entre o ilusório e o real.

O jogo apresenta algumas características importantes: a primeira é de ser livre e de ser jogado por espontânea vontade pelos participantes. Além disso, o jogo não é vida corrente, trata-se de um corte na vida cotidiana.

Segundo Zumthor:

“A condição necessária à emergência de uma teatralidade performancial, é a identificação, pelo espectador, de um outro espaço, a percepção de uma alteridade espacial. Isto implica alguma ruptura com o real ambiente, uma fissura pela qual, justamente, se introduz essa alteridade.”

A situação performancial aparece então como uma operação cognitiva, e eu diria mais precisamente fantasmática. Ela é um ato performativo daquele que contempla e daquele que desempenha.

A situação performancial cria o espaço virtual do outro; o espaço transicional. A teatralidade é uma colocação em cena do sujeito em relação ao mundo e ao seu imaginário.” (ZUMTHOR, 2000, pag. 50)

A percepção de uma alteridade espacial na representação cênica, entre outros aspectos, está relacionada com a dilatação corporal descrita anteriormente, onde a ampliação da presença através das ações do performer, manifestam uma realidade

ampliada, revelando um outro espaço cognitivo, originário de uma comunicação entre artista e público exercida em um outro nível.

Sendo o ato performativo a relação entre artista e público, é nele que se encontra a relação criativa final de um espetáculo cênico.

O artista organiza essa “nova” realidade, alterada, de acordo com o roteiro de sua atuação e o público que, embora conduzido pelo artista, também conduz o espetáculo com as suas reações, que podem ser desde uma simples respiração ou um olhar específico, até uma intervenção mais incisiva.

Assim, o público interage e, de alguma forma, recria o espetáculo desde a dimensão mais sutil da sua dinâmica, do seu pulsar rítmico, enfim, da sua realidade presente, até uma possível transformação do próprio espaço cênico, caso haja uma efetiva interação corporal entre esses agentes no espaço cênico.

A essa relação entre artista e público, que está presente numa realidade cênica instantânea, denomino fenômeno cênico.

A presença cênica implica um olhar sobre o tempo no espaço, levando em conta uma memória passada e uma certa previsão de futuro, porém em função de uma habilidade sobre o presente. O trabalho de estar em cena implica uma percepção sobre o momento instantâneo, imediato.

O roteiro da performance simboliza o passado e o futuro, a memória do que já foi feito, e com isso uma relativa previsão do que irá acontecer.

A reação do público é o fator instantâneo que pode surpreender, aquilo com que o artista tem de lidar para realizar o roteiro e dar continuidade ao espetáculo.

Assim, existe uma contraposição entre o que está pré-determinado pelo roteiro e uma situação presente oferecida pela reação circunstancial de cada público diferente, que se

recria a cada espetáculo. Por isso, é comum a sensação de que um mesmo espetáculo é outro a cada apresentação.

A percepção do momento presente como natureza da presença cênica, envolve um jogo que desencadeia um processo criativo resultante dessa interação entre o público e o artista.

Artista e público estabelecem um diálogo onde ação e reação ocorrem ao mesmo tempo. A ação do artista desencadeia a reação do público que, simultaneamente, configura-se como ação, provocando a reação do artista em sua próxima ação e, assim, sucessivamente no desenrolar do espetáculo, revelando nesse jogo uma narrativa em tempo sucessivo e linear, mas que remete, ao mesmo tempo, a um outro tempo ausente, virtual, espiral, circular ou informe, em todo caso, não cronológico, que sugere um contraponto entre o tempo da consciência e o não tempo do inconsciente³.

Com isso, aparece no exercício da representação cênica uma contraposição entre um estado de ficção associado ao jogo, como algo diferenciado de um mundo real e corrente, com uma realidade que se materializa no momento presente, num tempo não linear mas circular e mítico.

Esse fato cria uma qualidade de distensão, que torna o jogo cênico um acesso para uma vida mais sutil, ampliando a percepção coletiva e atingindo uma realidade mais ampla.

Assume, com isso, uma necessidade vital para o indivíduo e para a sociedade, pois revela-se como função cultural devido a sua significação, seu valor expressivo e suas associações espirituais e sociais, dando suporte a todo tipo de ideais comunitários.

³ Wisnik fala sobre a contraposição entre constância e instabilidade, repetição e diferença,, o mesmo e o diverso, o contínuo e o descontínuo na constituição da música que , apresenta uma ordem sucessiva e simultânea se remetendo à um tempo sucessivo e linear mas também à um outro tempo ausente e não cronológico. (WISNIK,1994,p:25)

Grotowski fala de uma verdade humana comum na representação e que se revela a partir de uma exposição levada ao excesso conduzindo a um retorno, a uma situação mítica concreta.

Esse jogo de interação criativa entre artistas e público leva a uma perfeição temporária, produzindo uma ordem específica e introduzida ao caos que é o mundo, apresentando significação em si mesmo. Ao afirmarem as regras do jogo, artistas e público ritualizam um espaço/tempo delimitado que os une, disponibilizando seus corpos e mentes no sentido de realizar o objetivo desejado.

As regras são responsáveis por garantir o espaço/tempo de ilusão que habita o interior do jogo cênico. Essa relação entre os jogadores, o espaço/tempo delimitado e as regras que criam uma ordem especial extracotidiana, é uma relação de tensão.

Tensão segundo Huizinga, pressupõe incerteza e acaso, criando assim uma situação que coloca artistas e público em esforço para atingir o objetivo da performance: sua representação da realidade.

Huizinga acredita que esse impulso de criar formas ordenadas que penetra o jogo em todos os seus aspectos, o coloca intimamente relacionado ao domínio da estética.

“As palavras que empregamos para designar seus elementos pertencem quase todas à estética. São as mesmas palavras com as quais procuramos descrever os efeitos da beleza: tensão, equilíbrio, compensação, contraste, variação, solução, união e desunião. O jogo lança sobre nós um feitiço: é fascinante, cativante. Está cheio das duas qualidades mais nobres que somos capazes de ver nas coisas: ritmo e harmonia.” (HUIZINGA, 1971. pág:13)

Esta ordem especial realizada em um espaço/tempo delimitado, colocando mentes e corpos dos jogadores à serviço da realização desta ordem que representa a realidade, e a possibilidade de repetição deste jogo, revela o caráter ritual que impregna a natureza do jogo cênico.

O ponto de contato entre a representação ritual e cênica localiza-se no momento em que ambas representações realizam uma figuração imaginária de uma realidade desejada.

Porém, tanto o rito como a representação cênica é muito mais do que uma amostra figurativa da realidade. Trata-se de uma realidade reproduzida na ação, uma ação que pode revestir a forma de um espetáculo.

Representação quer dizer a reapresentação do acontecimento.

Dessa realidade reproduzida na ação, Marco Camarotti⁴ afirma que:

“Expressando o universo humano e social, tanto o ritual quanto o teatro atuam sobre ele, fortalecendo crenças comuns, controlando circunstâncias, regendo comportamentos e modificando percepções e conhecimento.” (CAMAROTTI, 2001, pág: 24)

Assim se dá o jogo cênico, que corresponde ao entendimento do público, de como se comportar perante a realidade que se pretende organizar com o espetáculo e, com isso, este passar a jogar com o artista, organizando a realidade, em equilíbrio dinâmico, ao

⁴ Escrevendo sobre a cultura popular do nordeste, com o nome de Teatro do Povo do Nordeste, e tendo como referência vários estudiosos do teatro e do que ele chamou de teatro folclórico, Marco Camarotti traça vários paralelos entre a cultura popular nordestina e a cultura popular de outras partes do mundo.

mesmo tempo desde o plano material dos elementos de representação, até o plano da materialidade simbólico criada no tempo-espaço negativo.

O resultado é a concretização daquilo que estava em jogo, é o entendimento e a confirmação da realidade desejada.

O fenômeno cênico, sendo o resultado desse jogo entre artistas e público, representa uma certa liberdade em manifestar uma realidade na unidade, em equilíbrio dinâmico do plano material dos elementos de representação com o plano simbólico.

Este equilíbrio dinâmico varia bastante de acordo com as múltiplas possibilidades de ocorrência dessa interação. A mais significativa é a possibilidade de variação de espaço para a apresentação de uma obra cênica, criando uma interação mais ou menos intensa, mais mental ou mais corporal. O roteiro também pode prever uma maior ou menor participação do público no desenrolar do espetáculo.

Assim, o artista cênico com sua presença dilatada, amplia a realidade e a organiza através da organicidade de suas ações, criando um jogo de representação entre formas materiais e espaço imaginário. Com isso, ele se expõe a si mesmo, ao público e coloca o espectador diante de si.

A partir dessa análise das múltiplas relações presentes na atividade cênica, o jogo da representação e sua relação com a estética, história, elementos de representação e suas ausências, transformando o espaço e materializando a realidade através das ações do performer, é que seguirei com a análise do universo criativo de Antônio Nóbrega.

CAPÍTULO - 2 ANTÔNIO NÓBREGA: UM PERCURSO QUE PASSA PELO MOVIMENTO ARMORIAL

Nóbrega apresenta em sua carreira um percurso bastante interessante no que diz respeito à sua formação como artista e consolidação de uma linguagem.

Iniciou sua formação estudando violino clássico na escola de Belas Artes do Recife, e no curso de contraponto e harmonia da escola Jaime Diniz, na mesma cidade, onde pôde aprender como organizar e representar uma realidade musical de acordo com os conhecimentos acadêmicos.

Com esse conhecimento da música erudita, tocou na Orquestra de Câmara da Paraíba, onde realizava recitais.

Além desta atividade voltada para a música clássica, mantinha um conjunto de música popular com suas irmãs, onde tocava violino e atuava como compositor. Neste conjunto, conta que já exercitava a dança e a representação de uma maneira mais intuitiva, seja em uma pantomima que era sugerida pela canção ou interpretando algum texto que se intercalava com a música.

Para Nóbrega essas atividades de representação, mesmo que de maneira intuitiva, já se figuravam como uma primeira semente de sua pré disposição para o universo da dança e do teatro.

Apesar desse contato com a chamada música popular, o artista afirma que até aproximadamente seus vinte e poucos anos de idade, não havia tomado conhecimento a cerca dos artistas populares chamados de brincantes em sua cidade e que hoje representam

seu maior referencial criativo. Como o artista mesmo afirmou em entrevista ao programa Roda Viva da rede Cultura:

“Eu os via mas não avistava, ou avistava mas não os via”⁵.

Foi quando em um de seus recitais, Ariano Suassuna, que se encontrava presente, na ocasião, convidou-o para integrar o Quinteto Armorial.

“Eu conheci Antônio Nóbrega tocando um concerto de Bach. Quando eu me vi como diretor do Dep. de Extensão Cultural da UFPE, eu lancei mão de músicos para criar o Quinteto Armorial. Com isso Antônio Nóbrega foi convocado para tocar violino e rabeca. Porém, ele não era somente um violinista ou um tocador de rabeca, mas já era, em embrião, o ator, o cantor e o bailarino que ele é hoje. Então eu tive a sorte de ter sido a primeira pessoa a verificar o valor de Antônio Nóbrega, que participou do Quinteto Armorial, coisa da qual eu me honro muito”.⁶

Ariano Suassuna foi o grande idealizador do movimento Armorial que, segundo ele mesmo afirma,

“... tinha a intenção de defender a cultura brasileira do processo de descaracterização e vulgarização pelo qual estava passando, e infelizmente ainda

⁵ Programa Roda Viva da rede Cultura, dezembro de 1996

⁶ Palestra realizada no fórum de debates do evento Riso da Terra em novembro de 2001

está, de maneira até agravada, motivo pelo qual o Movimento Armorial não perdeu a atualidade”⁷.

O Movimento Armorial mantém no seu fazer artístico uma forte ligação com a estética dos folhetos de cordel e com a magia de seu universo imaginário, o grafismo das xilogravuras que ilustravam suas capas, e com a música tocada por instrumentos populares como a rabeca, a viola e o pífano, além de uma corporeidade associada às danças dramáticas, relacionadas ao universo dos espetáculos populares.

Esse universo representa sua bandeira cultural e referência principal no que diz respeito ao seu processo criativo. (SANTOS. 1999, pág:13)

Embora o fato de o Movimento Armorial se basear em uma estética relacionada com a cultura popular, o substantivo Armorial, segundo discorre a pesquisadora Idelette dos Santos, “*designa em português, a coletânea de brasões da nobreza, de uma nação ou de uma província*”.(SANTOS. 1999, pág:25)

Idelette acredita que mais do que tudo a apropriação deste nome trata-se de um neologismo que deixa de ter o seu significado histórico e social para assumir um caráter visual e sonoro, popular e brasileiro, de uma arte sonhada por Suassuna e outros artistas nordestinos.

A reelaboração dessa arte ligada ao romanceiro popular tinha o intuito de determinar uma arte essencialmente brasileira.

⁷ Idem.

“O povo brasileiro tem uma capacidade de resistência formidável. E essa capacidade de resistência da cultura do povo brasileiro demonstra-se no fato de que se faz tudo para acabar com ela, mas ela continua viva.”

Eu parto sempre de uma distinção feita por Machado de Assis, onde ele definiria o Brasil Real e o Brasil Oficial. Nós todos, pertencentes às classes privilegiadas, pertencemos ao Brasil Oficial, a gente queira ou não queira, goste ou não goste, e a cultura popular, para mim, é a cultura que vem do povo do país real”.⁸

Esta idéia de defender uma arte verdadeiramente brasileira, uma autenticidade e pureza vinda do que Ariano comumente chama de povo do Brasil real, associado às classes menos favorecidas, em contraposição ao povo do Brasil oficial que corresponderia às elites dominantes, na qual ele mesmo se inclui, revela um projeto político-cultural comprometido com a construção e/ou resgate da identidade nacional a partir de elementos da cultura popular nordestina.

Para Marco Camarotti, a busca por uma identidade, uma autenticidade ou raízes, seriam necessidades típicas de culturas pós-coloniais que desejam se afirmar como nação independente e que, para isso, elaboram sinais afim de enfatizar sua nova condição.

O autor vai mais além e defende que a dimensão de grandeza que corresponde ao território brasileiro, e sua diversificada herança étnica e cultural, leva a crer que ao invés de uma voz essencialmente autêntica, reconheçam-se diversas vozes possíveis. (CAMAROTTI. 2001, pag: 69-70)

⁸ Palestra realizada no evento Riso da Terra nov./2001

O movimento Armorial mantém uma relação com o período medieval vinda da origem dos Romances que influenciaram, por sua vez, toda a estrutura estética deste universo popular nordestino. O Romance é um termo utilizado para denominar as poesias orais cantadas em romance, atividade que se opunha à cultura letrada, escrita em latim. Significa, na verdade, as línguas de transição entre o Latim e as línguas neolatinas.

“Tanto os repentistas como os cordelistas são a nossa herança ibérica. Eles chamavam de romanceiro essa literatura oral que eles começaram a fazer por aqui e isso foi tomando uma forma peculiar, por exemplo a rima. Muitos desses romances foram adaptados para o cordel. Os Dois Pares de França, Roberto do Diabo, A Princesa Megalona, são todos romances que tiveram origem na península Ibérica e que chegaram aqui e o poeta botou tudo no verso.”⁹

Os Romances passaram a representar o ponto de aglutinação dos diversos aspectos da cultura popular brasileira, principalmente nordestina, já que devido à sua origem ibérica, apresenta elementos associados a influências Norte-Africana, judaica, moura e, principalmente, ciganas que renovaram a tradição do romanceiro trazendo ecos longínquos da Índia e da Europa Central. (SANTOS. 1999, pag:35)

A transmissão dos Romances podem ser na forma de festas e danças dramáticas, pelos folhetos, mas sempre teve na poesia oral a sua forma original.

“As relações da literatura de cordel e da literatura popular em geral com a música são fundamentais para a compreensão da criação oral e, em particular, da improvisação. A voz e a música desempenham também, junto com a imagem

presente na capa dos folhetos um papel importante no processo de memorização, e portanto, de transmissão oral. São essas dimensões múltiplas de uma criação única e sua significação na cultura brasileira que o Movimento Armorial pretende recriar.” (SANTOS. 1999, pag: 173)

A música Armorial, como já escrevi anteriormente, privilegia os timbres de instrumentos populares, tentando criar disso uma música brasileira autêntica. É uma música em que prevalece uma harmonia modal¹⁰ que se caracteriza pela criação de uma ambientação determinada pelo conjunto de notas que constitui o modo. Este estado criado pelo modo, muitas vezes associa-se à um estado ritual, um estado celebrativo, dionisíaco e de festa.

A harmonia modal caracteriza-se por harmonizar a melodia com poucos acordes que retornam freqüentemente ao acorde de tônica, correspondente à tonalidade do modo, reforçando sua presença e, dessa forma, instaurando sua ambientação correspondente.

⁹ Entrevista com Wilson Freire (parceiro de Nóbrega na maioria das canções de Madeira Que Cupim Não Róe). Recife 16/01/01

¹⁰ Um conjunto mínimo de notas com as quais se forma a frase melódica, costuma ser chamado de escala. Os modos correspondem a um conjunto de escalas específicas que produzem um tipo específico de harmonização musical. São eles jônico, dórico, frígio, lídio, mixolídio, eólio e lócrio que se distinguem pela relação intervalar entre as notas que os formam. Um outro traço geral da música modal é que as melodias participam da produção de um tempo circular, recorrente que encaminha para a experiência de um não tempo ou de um “tempo virtual” que não se reduz à sucessão cronológica nem à rede de casualidades que amarram o tempo social comum. A circularidade em torno de um eixo harmônico fixo é um traço próprio do mundo modal, e diferenciador em relação ao mundo da música tonal. É preciso antes de mais nada lembrar que, nas músicas modais de modo geral, voltadas prioritariamente para a sensação do pulso, desenhos melódicos-escalares e ritmos tendem a constituir-se numa coisa só.

Além da trama rítmico-melódica, uma coisa contribui para converter a ordem melódica em ordem da pulsação: na música modal não há temas individualizados, como haverá claramente na música tonal. As melodias são manifestações da escala, desdobramentos melódicos que põem em cena as virtualidades dinâmicas dos modos, mais do que os motivos acabados que chamam atenção sobre si. (WISNIK, 1994, pag. 65-101)

A harmonia modal se contrapõe à harmonia tonal¹¹ que se caracteriza por uma resolução harmônica típica, no qual o acorde chamado dominante, contendo uma nota que se chama sensível, prepara a resolução para o acorde de tônica que corresponde à tonalidade da música. Além disso a harmonia tonal não pretende criar uma ambientação e

¹¹ A música tonal, basicamente, se funda sobre um discurso cadencial, ao contrário da música modal que é reiterativa, repetitiva e circular. A grande novidade que a música tonal traz ao movimento de tensão e repouso (que, em alguma medida, está presente em toda a música) é a trama cerrada que lhe empresta, envolvendo nele todos os sons da escala numa rede de acordes, isto é, se funda sobre encadeamentos harmônicos (WISNIK, 1994, pag 105)

sim, caminhos que acompanham a melodia de maneira mais linear, muitas vezes utilizando vários acordes para harmonizar a melodia, acordes que ao invés de retornarem imediatamente ao tom, procuram afastar-se dele para depois retornarem. Esta é uma harmonia mais linear, enquanto a modal é mais circular.

É verdade que a música nordestina apresenta freqüentemente harmonias modais, porém, em algumas músicas como frevos e as marchas de bloco, se observa uma harmonização baseada em harmonias tonais. Podemos também encontrar músicas que apresentam trechos harmonizados de uma maneira e de outra.

A música nordestina utiliza mais freqüentemente os modos dóricos, mixolídio e, às vezes, o lídio.

Da utilização desses modos, surgem na música Armorial cânones que se remetem à formas da música árabe, norte africana, judaica, grega e medieval. (SANTOS. 1999, pag: 180).

Assim, podemos perceber que a arte Armorial estando intimamente relacionada com a literatura oral, com a música modal, com as danças dramáticas, o ritual, o jogo e a festa, está, com isso, intimamente relacionado com o estado de presença.

Por isso é que o teatro significou para o movimento Armorial, o espaço privilegiado da investigação de sua arte, onde seus momentos de maior elaboração e maturação correspondem ao período de criação e reflexão teatral de Suassuna. (SANTOS. 1999, pag:235)

A arte Armorial inter-relacionando literatura, música, dança, teatro, além de manter um olhar sobre a história da cultura, prima pela complementariedade das áreas do conhecimento humano (arte, história e sócio-cultura).

O Movimento Armorial apresenta um modelo concreto e detalhado de brasilidade, visto o amplo campo de significação pelo qual transita o movimento, apresentando uma construção ideal de um Brasil autêntico e verdadeiro, baseado em um modelo estético que se elabora a partir de elementos da arte popular nordestina. Trata-se de um Brasil sertanejo, dos poetas e cangaceiros, profetas e bichos fabulosos, dragões e pássaros de fogo presentes nas gravuras, da música modal celebrativa e ritualística tocadas por instrumentos populares como rabecas, viola e pífanos, e seus ecos de um oriente longínquo, um Brasil homogeneizado por uma mestiçagem negra, ibérica e indígena, em síntese um Brasil Armorial.

É sob esse universo estético do Movimento Armorial que Nóbrega entra em contato com os artistas populares chamados brincantes.

Diz ter se envolvido com a cultura popular de maneira profunda e inconsciente, para só mais tarde parar para organizar toda essa experiência. Conta que sempre procura utilizar seus estudos, seu aprendizado e sua técnica de artista erudito à serviço desse universo da arte popular.

Dos artistas populares, Nóbrega conta de seu envolvimento com um Capitão de Bumba Meu Boi chamado Capitão Antônio Pereira, do Boi Misterioso do bairro de afogados no Recife, com quem Nóbrega afirma ter aprendido muito sobre os mistérios da cultura popular e considera ter sido sua maior influência, pois desenvolveu com ele, proximidade e convivência



Capitão Antônio Pereira

No Boi Misterioso, ao conhecer um Mateus, palhaço típico das brincadeiras do bumba meu boi, chamado Mateus Guariba, passou a se interessar pelo universo da dança. Depois dessa primeira inspiração relacionada à dança, de onde Nóbrega passou a imitar os movimentos do palhaço, e com isso criar um vocabulário de movimentos expressivos, o artista enveredou pelos estudos de dança com Klaus Vianna, a quem chama de mestre. Assim, na dança, ao contrário da música, o artista fez o caminho do popular para o acadêmico.

Das correntes teatrais “acadêmicas” pelas quais Nóbrega passou, a única que se apresenta de maneira significativa na sua formação é o estudo da mímica. Fez cursos com Luís Otávio Burnier, Denise Stoklos, e procurou aprofundar o estudo de segmentação corporal proposto por Decroux.¹²

O teatro de Nóbrega, segundo ele mesmo afirma, vem da conjunção da música com a dança, é um teatro muito mais dançado e cantado do que falado, onde a máscara, o

¹² Nóbrega em entrevista 10/07/02

mito, o rito e o simbólico estão presentes de maneira marcante. Isto se dá porque seu encanto pelo teatro está ligado principalmente à teatralidade popular, e neste tipo de teatro, os personagens são principalmente figuras dançadas, onde cada uma delas tem um gestual codificado e, de uma certa forma, próximo aos teatros orientais que têm na dança a base de construção da personagem.¹³

Desde 1978, desenvolve um trabalho de pesquisa a respeito dos espetáculos populares. No mesmo ano montou seu primeiro espetáculo, *A Bandeira do Divino*, seguido posteriormente por *A Arte da Cantoria*, *Maracatu Misterioso*, *O Reino do Meio Dia*, *Brincante*, *Arlequim*, *Figural* e *Segundas Histórias*. (SANTOS.1999, pag:179)

Havia criado seu personagem picaresco Tonheta que, a partir de *A Bandeira do Divino* e *a Arte da Cantoria*, pulsava dentro do artista com muita força, o que o fez criar *Brincante* e *Segundas Estórias* que, apresentava tal personagem participando de um enredo mais elaborado.



Tonheta e a boneca Minervina

¹³ Idem.

Depois disso o artista conta que se sentiu exaurido nesta busca pelo seu personagem cômico Tonheta e partiu para realizar espetáculos mais musicais, o que também, segundo Nóbrega, conquistou mais público, já que a música tem um apelo muito mais popular do que o teatro. Daí surgiu o espetáculo *Na Pancada do Ganzá*.¹⁴

Mesmo sendo um artista que utiliza recursos de ator e dançarino, Nóbrega afirma que está na música a base de todo seu trabalho, que a gestualidade de seus personagens nasce de um “metrônomo melódico” que daria origem às suas ações, e que não seria capaz de fazer teatro ou dança sem a música.

Por isso acredita ser o espetáculo *Na Pancada do Ganzá* diferente dos outros espetáculos, por ser essencialmente um espetáculo de música, um divisor de águas na sua carreira¹⁵.

Questionado se faria novamente os espetáculos anteriores, disse que por sua essência ser basicamente musical, a forma de espetáculo musical o deixara mais à vontade e que diluiria os personagens anteriores em seus próximos espetáculos.¹⁶ Daí nasceu o espetáculo *Madeira De Lei Que Cupim Não Róe*, que é também um espetáculo essencialmente musical baseado em canções e centralizado na figura do intérprete cantor.

¹⁴ Nóbrega em entrevista 10/07/02

¹⁵ Programa Roda Viva da TV Cultura / dezembro de 1996.

¹⁶ Idem.

CAPÍTULO - 3 ANÁLISE DO ESPETÁCULO MADEIRA QUE CUPIM NÃO RÓE

3.1 Abertura e Saudação

3.1.1 O Espetáculo

A investigação do significado da presença cênica como atividade inerente à atividade específica do ator, do músico ou do dançarino na obra de Antônio Nóbrega é bastante propícia, pois trata-se de um artista que articula recursos teatrais, de dança e de música, criando uma linguagem cênica unificada, porém bastante diversa em seus elementos de representação.

Como um todo, o espetáculo revela um emaranhado de relações onde teatralidade, dança, música e simbolismo gráfico, criam um jogo de representação no espaço/tempo, compondo uma unidade estética resultante.

A descrição do espetáculo deve seguir no sentido de revelar através da análise da materialidade histórica referente aos elementos de representação utilizados pelo artista, as unidades de discurso que determinam sua intenção na construção de suas ações.

A materialidade histórica dos elementos de representação referem-se à relação de sua regionalidade que, por sua vez, apresenta uma relação com algo que se remete a um tempo histórico. A forma como o artista reapresenta esses elementos, revela a dimensão das idéias que organizam seu discurso cênico no plano simbólico. É sob este ponto de vista que estarei analisando a obra em questão

O espetáculo mantém uma relação artista/público típica do teatro italiano. Nestas

condições espaciais as primeiras regras do jogo são bem claras: o público senta-se em poltronas e os artistas realizam suas performances no palco, mantendo um espaço diferenciado do público. O público permanece sentado na maior parte do espetáculo estabelecendo com ele uma interação “basicamente mental” com o mesmo. Porém, neste caso, o roteiro prevê, no número final, uma participação do público dançando uma ciranda ao redor do auditório, onde o espaço do espetáculo se transforma com uma interação corporal em que participam todos os presentes.

Madeira que Cupim não Róe é um espetáculo cênico composto por canções que estão gravadas em CD. Analisando o encarte do CD, juntamente com entrevistas com pessoas que participaram do processo criativo do espetáculo, é possível perceber aspectos importantes que alicerçaram sua montagem.

A idéia da formação do povo brasileiro, resultante da mistura do negro, do índio e do português é um dos pontos centrais da narrativa. A homenagem a velhos mestres da arte popular é outro ponto marcante e recorrente na obra, sendo o próprio título uma homenagem ao lendário compositor pernambucano de frevos chamado Capiba, que compôs a marcha de bloco Madeira Que Cupim não Róe, muito cantada nos carnavais de Recife, e que também aparece em fotos no encarte do CD.

No encarte também encontram-se fotos da dança do frevo, do músico Lourival de Oliveira, do cômico Velho Faceta, de um instrumento musical de origem popular, atualmente esquecido, chamado Urucungo. Essas fotos de movimentos de dança, personagens e instrumento musical, demonstram a forte inter-relação existente entre elementos teatrais, de dança e de música que alicerça o trabalho do artista.

Colocar a cultura popular como agente revelador da força de resistência, identidade e do caráter do povo, é a substância que dá liga a esse discurso.

No espetáculo, os elementos de representação como a música, as letras, a instrumentação, as coreografias e encenações, articulam-se basicamente por alternância e simultaneidade de focos narrativos que se realizam na contraposição entre um tempo linear e um tempo circular. Essa movimentação, é responsável pela criação do jogo de representação no espaço/tempo do espetáculo, onde a relação entre seus elementos criam espaço de significação, gerando contrastes que estimulam o processo criativo no imaginário do público.

Às vezes a letra está em foco, em outros momentos é a dança, a execução de um instrumento, a bailarina a dançar e assim por diante. Desse modo, vai se criando uma vitalidade na movimentação cênica.

Madeira Que Cupim não Róe é um espetáculo que apresenta características do que chamei de música cênica, pois, encontra-se nas ações do artista a estrutura poética do espetáculo.

Sendo este baseado em canções, a ação vocal coloca-se como elemento predominante na construção da presença do artista.

Inicialmente, de uma maneira geral, posso apontar alguns aspectos que caracterizam a ação vocal de Nóbrega no espetáculo. Primeiramente observa-se um contraponto entre uma estética que se remete ao canto lírico e outra que se remete ao universo dos cantadores sertanejos, que se manifesta na elaboração de seu modo de cantar. Com uma articulação acentuada das consoantes, revela-se muitas vezes esse contraponto, seja em um sotaque nordestino, ou em um estilo que pode se remeter a uma escola lírica. As vogais também sinalizam essa contraposição que se encontra ora metálica e rasgada, típica de um canto sertanejo, ora com uma preocupação por uma formação arredondada dos lábios, típicas do canto lírico, ampliando bastante os espaços internos e revelando um

timbre mais doce. Trata-se de uma voz que busca amplitude, com entoação eloqüente e resultante de um intenso trabalho corporal.

Entendo o espetáculo dividido em quatro partes: uma primeira que define a abertura do ritual, com a licença e a saudação aos mestres e às artes; a segunda, determinada pelas Cantigas do Descobrimento, que define a chegada de brancos, índios e negros ao Brasil; a terceira, refere-se à formação do povo brasileiro e uma quarta trabalha as culturas populares e seus valores, passando pelo Bumba meu Boi, Caboclinhos, Maracatu, Cavalo Marinho, Frevo, Circo , Carnaval, e finalizando com a marcha Madeira que Cupim não Róe, que contém em seu título a metáfora de um povo que, apesar das adversidades que marcam nossa história como brasileiros, resistimos através da força da sua cultura e suas tradições.

3.2 Abertura e Saudação

3.2.1 Abrição de Portas

O espetáculo começa com a música Abrição de Portas, que é uma cantiga medieval de domínio público, com letra adaptada por Nóbrega e Wilson Freire, encontrada na coletânea de cantigas de Santa Maria¹⁷.

Inicia com um som de violino solo tocado de maneira lúdica pela filha de Nóbrega. O cenário é composto basicamente por um pano de fundo, com aspecto rústico, que era um efeito realçado por uma iluminação por trás, fazendo lembrar algo de circo ou uma tenda cigana. Esse tecido apresenta apliques de figuras de caravelas, conquistadores portugueses e bichos da fauna brasileira. Essa ambientação, combina bastante com os figurinos de uma maneira geral, que também se apresentam com um tecido de aparência rústica e apliques de figuras.

A idéia das figuras, segundo Eveline Borges (cenógrafa e figurinista do espetáculo), teriam, a princípio, surgido da idéia de táblions, que eram brasões representativos de clãs do período bizantino, porém, posteriormente, resolveu-se homenagear Samico, conhecido gravurista Armorial, e utilizar suas gravuras¹⁸.

Samico é um gravurista que participou da fase de concepção do movimento Armorial. Suas gravuras estão intimamente ligadas à narrativa da literatura oral e dos folhetos de cordel, aparecendo monstros e animais lendários ou da tradição bíblica, além de animais relacionados com o universo do homem do sertão. (SANTOS, 1999, pag:206)

¹⁷ São cantigas medievais que se referiam à Virgem Maria.

¹⁸ Entrevista com Eveline Borges realizada no dia 18/08/01



gravura do artista armorial Samico, presente no cenário do espetáculo

Os músicos que acompanham Nóbrega se dispõem no palco formando um semicírculo. A presença dos músicos restringe-se à execução dos instrumentos.

Nóbrega encontra-se, nesse primeiro momento do espetáculo, sentado em um banco localizado no meio do semicírculo formado pelos músicos. Com isso, sua performance corporal apresenta-se mais contida, concentrando-se na atitude de tocar o bandolim. O que não quer dizer que não haja expressão corporal. É possível perceber gestos que se harmonizam com os momentos rítmicos e dinâmicos da canção.



Nóbrega interpretando a canção Abrição de Portas

O foco principal da representação encontra-se na música e na letra da canção. Os gestos e movimentações corporais, juntamente com a ambientação da música, cenários e figurinos, apoiam a movimentação principal que se encontra na ação vocal de Nóbrega.

Nesta música, Nóbrega canta em um registro médio, sua interpretação está construída sob um tratamento relacionado a uma estética ligada ao canto lírico, onde as vogais são trabalhadas a partir de lábios arredondados, produzindo um som mais empostado, com amplitude de espaço interno e timbre característico e compatível com a estética da canção.

A música possui uma melodia modal que se harmoniza na primeira parte sobre o modo de ré dórico, que se desloca para o modo sol mixolídio na segunda parte, em que o bandolim, o cavaquinho e o violino tocam juntos, realizando dobras e trazendo uma

sonoridade medieval e, uma forte memória da influência moura na península ibérica, acentuada pelo Zarbe, instrumento de percussão tipicamente árabe que dá base rítmica e faz lembrar um tipo de marcha.

A letra diz:

Salve esta casa

Nobre morada

Nova jornada

Vamos começar

Nossa festa vai principiar

com rabecas, bombos e violas

hoje aqui viemos festejar

render graças a vida nesta hora

Abram as portas

para o meu Reisado

Cantos e loas

Vamos entoar

A melodia utiliza notas longas, o que valoriza o efeito das vogais, criando uma ação vocal mais ligada a um caráter sentimental¹⁹.

É interessante investigar que jogo de representação sugerem as combinações dos elementos representativos em suas relações, criando um espaço livre para captação de sentido.

Primeiramente, Nóbrega se apresenta ao centro do palco, rodeado por uma esquadra de músicos com instrumentos diversos em punho e prontos para acompanhá-lo por um cenário que, como já disse, lembra um acampamento cigano.



Palco do espetáculo, visto de um plano geral

¹⁹ TATIT, em seu livro intitulado “*O Cancionista*”, estabelece uma relação entre tensões passionais e tensões temáticas que caracterizam a canção. O autor explica que além de cumprirem um papel fundamental na inteligibilidade do texto e na criação de figuras enunciativas, as vogais e as consoantes são também trabalhadas de um ponto de vista sonoro para poder representar a disposição interna do compositor ou do intérprete. Ao investir em um prolongamento das vogais, ou seja na continuidade melódica, se esta valorizando os estados passivos de paixão. Suas tensões internas são transferidas para a emissão alongada das frequências. Este é o processo que o autor chama de passionalização.

Ao investir na segmentação, nos ataques consonantais, o autor age sobre a influência do fazer, convertendo suas tensões internas em impulsos somáticos fundados nas subdivisão dos valores rítmicos, na marcação dos acentos e na recorrência. Trata-se aqui da tematização.

Neste primeiro momento do espetáculo, fica claro na ação do artista uma intenção ritualística de abertura do espaço, saudando a todos e à casa que tanto pode ser compreendida como o espaço físico do teatro, como o espaço imaginário que se abre neste momento, Abrir as portas do meu reisado também pode assumir um duplo sentido: uma citação aos reisados realizados pelas manifestações populares, ou o próprio reisado do artista que naquele momento oferece seu imaginário autoral ao público.

Pode-se dizer que foi definida uma primeira realidade a ser representada; as regras e os objetivos do jogo que se irá jogar: trata-se de uma festa e uma jornada por significados sonoros que, se apresentam através de rabecas, bombos e violas, e que tem um sentido celebrativo, dando graças à vida nesta hora.

Todo esse texto metafórico vem recheado por uma canção adaptada de uma cantiga medieval que constrói em ritmo de marcha e com arranjos de flautas, uma nítida ambientação deste tempo.

Nesta primeira música do espetáculo já se pode observar uma sobreposição de matrizes representativas que delineiam um universo determinado. O cenário e figurinos com as gravuras do gravurista Armorial Samico, que se remetem ao mundo da literatura de cordel, a orquestra de músicos com instrumentos de timbres exclusivamente acústicos, harmonizam o primeiro preenchimento do espaço cênico, com uma melodia medieval recolhida das cantigas de Santa Maria, que ganha uma adaptação cuja letra, que representa o fator autoral da canção, tem como tema a abrição de portas, que trata-se de uma fórmula recorrente no teatro do povo do nordeste, a qual serve para iniciar o jogo da representação, abrir espaço e dar passagem aos brincantes.

As possibilidades associativas, contidas nas sugestões encontradas nas combinações dos elementos de representação, revelam uma contraposição entre um sentido

relacionado ao conteúdo específico deste elemento, com um sentido mais global que se constrói no espaço simbólico por onde transita a imaginação do público. O público recria nesse espaço imaginário realidades e personagens a partir dos elementos que lhes foram dados pelo artista, sobrepondo assim a realidade do espaço material com a realidade de um espaço simbólico ou imaginário, o sentido específico sobre o sentido global.

3.2.2 Sambada dos Mestres

Essa primeira canção funde-se com a próxima que se apresenta primeiramente num toque de viola, realizando um dueto com Nóbrega que permanece ainda em seu posto narrativo central, porém, empunhando agora não mais um bandolim, e sim uma outra viola.

Esta mudança de instrumentação significa uma movimentação no espaço cênico, pois outra sonoridade preenche o espaço, proporcionando através dos signos sonoros, outras possibilidades associativas. Os bordões da viola instauram um clima bem sertanejo. Também se remete ao universo sertanejo a ação vocal de Nóbrega, que atua agora em um registro agudo. Utilizando um trabalho com as vogais abertas e timbre metálico típica dos cantos sertanejos, com pequenas mudanças de registros como floreio, como citação de estilo e o emprego de vibratos.

É interessante refletir sobre possibilidade de uma sonoridade "ibérico-mouro-medieval" transitar para uma sonoridade que cria um clima sertanejo apenas por uma mudança no timbre, na colocação da voz e no toque de um instrumento que, mesmo sendo diferente, apresenta um parentesco com os anteriores.

É Ariano Suassuna quem afirma:

“A música sertaneja tem a influência da música árabe, da música indígena e do canto gregoriano”²⁰

A harmonia modal, pode-se dizer, é um desses pontos onde a música sertaneja apresenta um contato com a música ibérica de matriz moura. Sambada apresenta uma harmonia e melodia baseada no modo mixolídio, um dos mais usados na música tradicional nordestina.

No arranjo dessa canção observa-se o trânsito de um padrão de acompanhamento típico da cantoria, com acordes de viola na primeira parte, que flui para uma segunda parte com ritmo e arranjo de instrumentos de sopros típico do Maracatu Rural.

Observa-se aí um amplo leque de relações que se cria a partir das colagens de elementos aparentemente separados no tempo/espço; algo medieval que vai se ligar a algo sertanejo que, por sua vez, liga-se a algo típico de manifestações da zona rural de Pernambuco, mas que apresentam pontos em comum, o que gera a possibilidade de um fluxo orgânico que costura uma paisagem representativa diversificada.

Esta segunda canção que intitula-se Sambada dos Mestres, é uma composição de Nóbrega em parceria com Wilson Freire. A letra diz:

As sete chaves das artes
eu trago todas comigo.
Com elas na minha mão
Enfrento qualquer perigo.

²⁰ Palestra de Ariano Suassuna no evento Riso da Terra em 12/01

As tenho como presentes
Dos mestres grandes amigos.
Meu mestre Salustiano
Me deu lá na mata sul
Uma garganta de ouro
Para eu dançar Maracatu.



mestre Salustiano

Embolar com um ganzá
Aprendi com Chico Antônio
Tocar tudo com a rabeca
Cego Aderaldo e Sinfrônio.

Com esses dois instrumentos
faço o maior pandemônio.
No improviso da viola
de todos sou o primeiro
porque sou cobra criada
pelo Pinto de Monteiro

Faceta no Pastoril
Me ensinou ser mungangueiro.
Com dona santa aprendi
a batucar num terreiro.
E com Leandro de Barros
me Doutorei folheteiro

Com o Capitão Pereira
Me diplomei menestrel
Bumba meu boi ressuscito
Igual a cristo no céu

Eu louvo os Mestres das danças,
Lhes dou todo o meu carinho
Pastinha e Zé Alfaiate
Capoeira e Caboclinho.
Eu louvo Mateus guariba

do meu Cavalo Marinho



Seu Zé Alfaiate. Desfile do Cabocolinho Sete

Flechas. Pátio São Pedro, Recife 01/01

Vivo e brinco com meu povo,

Sou um Cavaleiro Andante.

Nesse nosso mundaréu

Minha sina é ser brincante.

Sambada é um termo usado para denominar uma peleja de cantadores improvisadores típicos do Maracatu Rural, ou de Baque-solto, encontrado principalmente na zona da mata norte pernambucana. A sambada se diferencia dos improvisadores repentistas de viola pela alternância dos improvisos de versos com os arranjos de uma orquestra de sopros.

Esse diálogo entre os sopros e a viola, caracteriza o arranjo musical de Sambada dos Mestres, que apresenta uma parte de viola onde se localiza a letra, e outra instrumental com um arranjo de instrumentos de sopro.

As duas partes criam também um contraste rítmico, na segunda parte, o ritmo se dobra em relação à primeira, apresentado uma textura mais densa, resultante da entrada dos instrumentos de percussão tocando em ritmo frenético de Maracatu Rural e da orquestra de sopros que se “enxuga” novamente quando a melodia retorna à primeira parte acompanhada por um único acorde de viola.

Esta estaticidade harmônica, onde a melodia se harmoniza apenas por um acorde, ao invés de gerar uma harmonia que se movimenta, cria uma ambientação sonora calcada neste acorde que se repete até o final da música.

Nóbrega explica que:

“Numa música como Sambada dos Mestres, uma música sobretudo de caráter modal e, portanto, não tem um caráter harmônico desenvolvido, ela privilegia a inteligibilidade da letra, requisitando uma harmonia que se dá de uma maneira muito discreta. Isso para mim é uma lei, não há rebuscamento harmônico para acompanhar, porque senão, você cria um outro polo de atenção emocional e eu quero valorizar os versos.”²¹

Essa ambientação criada por uma harmonia estática que retorna indefinidamente ao tom é o que se pode chamar de harmonia modal. Através dessa sobreposição de dois universos, Nóbrega une duas ambientações: a dos repentistas e a dos improvisadores das sambadas.

Além dessa diferença relacionada à questão musical, segundo Wilson Freire:

²¹ Nóbrega em entrevista 10/09/02

“A sambada, o repente e o coco se parecem mas são diferentes. As melodias são diferentes. Dizem que o cantador da sambada do Maracatu é um poeta oriundo da cantoria. Isso é polêmico mas é o que se diz. O cancioneiro popular nordestino tem um parentesco muito grande entre si na questão da métrica. Uma polêmica que sustentam por aí, é que o poeta repentista, o violeiro, é mais versátil porque ele domina um leque maior de métricas e estilos de cantoria do que os outros repentistas, como o das sambadas de Maracatu por exemplo. A métrica dos Maracatus é mais solta e menos rígida do que a dos repentistas de viola. O cancioneiro foi se diferenciando conforme a região que ele foi se firmando.”²²

Também é bastante clara na ação do artista uma intenção de homenagear, e mais ainda, de louvar aos mestres da cultura popular, colocando-os em um alto patamar de valor pelos seus conhecimentos. São mestres de Maracatu, Caboclinhos, Bumba-meu-Boi, Capoeira e improvisadores; pessoas que lhe trouxeram a capacidade de transitar pela representação da cultura popular com seus gestos, danças e cantos.

Percebo que, neste momento, Nóbrega se aproveita de sua habilidade artística para afirmar que possui as sete chaves das artes. Ao dizer que com elas enfrenta qualquer perigo e que as recebeu dos mestres da cultura popular, defende tal habilidade artística como elemento que vai além da atividade do artista, e sim como conhecimento que lhe permite enfrentar as dificuldades da vida, ou seja, a arte não só como relação estética mas, como

²² Wilson Freire (parceiro de Nóbrega nas músicas do espetáculo Madeira que cupim não rói) em entrevista Recife dia 16/01/01

conhecimento da realidade do dia à dia. Tal conhecimento estaria guardado na sabedoria dos mestres da cultura popular.

Nesse momento expressa-se o conflito entre cultura a do Brasil oficial, representado pelas elites, e a cultura do Brasil real representado pela cultura popular.

Das minhas pesquisas e entrevistas com artistas populares, incluindo mestres diversos, pude perceber que muito embora tratavam-se de artistas que possuíam um auto conhecimento, refletido em grandes habilidades corporais, musicais, entre outros conhecimentos associados, todos apresentavam um nível de escolaridade primário, sendo alguns analfabetos. Com isso, posso concluir que suas formas de aprendizado e de organização da realidade não estão determinadamente associadas a uma tradição histórica e científica na qual se baseia uma cultura hegemônica das elites.

Com esse discurso, o artista oferece uma dimensão de valor à uma sabedoria “paralela” à da cultura oficial, criando um universo gestual, sonoro e narrativo, que compõe uma realidade em que esta sabedoria encontrada na arte popular e em seus artistas ganha uma dimensão de valor capaz de transportar a nossa imaginação para uma outra inteligência que não esta própria de uma elite hegemônica.

“Queríamos contar através da música, da dança e da poesia, essa história não oficial que não se conta nas escolas. Essa cultura popular que representa para nós essa fortaleza, que guarda em si uma sabedoria intrínseca, que nos defende para se fortalecer como gente, como Brasil como uma identidade. A partir daí fica determinado, uma bandeira, um pensamento e uma preocupação.”²³

²³ Idem.

Com a articulação dos elementos de representação, cria-se espaços de significação no relacionamento entre eles. Nesse espaço habitam os sentidos a não dizer presentes na constituição simbólica de tais elementos. A imaginação pode se multiplicar a cada sobreposição dos elementos de representação, onde as relações entre eles oferecem possibilidades de associações criativas e, com isso, estimula o universo imaginário do público a partir da performance do artista.

As possibilidades associativas são infinitas, vão além da própria consciência do artista, já que cada pessoa do público possui seu universo imaginário próprio, e cria desde associações comuns, até associações criativas particulares, de acordo com a pré-disposição individual de cada espectador.

As reações de cada espectador se somam configurando a reação da platéia, seja ela de riso, repulsa, surpresa, ou simplesmente um silêncio que se apresenta com diferentes qualidades em relação ao que o artista apresenta. Com isso, vai se dando o jogo que cria a realidade presente.

O espetáculo segue com as cantigas do descobrimento: Quinto Império que fala da chegada do português no Brasil, Oludumaré que conta a chegada do negro e Chegança, a presença inicial do índio. Todas, mais uma vez, parcerias de Nóbrega e Wilson Freire.

3.3 Cantigas do Descobrimento

3.3.1 Quinto Império

Quinto Império diz:

Iaiá me dá teu remo

Teu remo pra eu remar

Meu remo caiu quebrou-se

Iaiá , lá no alto mar

Meu sangue é trilha

Dos mouros dos lusitanos

Dunas, pedras, oceanos

Rastreiam meu caminhar

E sendo eu que

Que a netuno dei meu leme,

Com a voz que nunca treme

Fiquei a me perguntar:

O que será

Que além daquelas águas

Agitadas, turvas, calmas.

Eu irei lá encontrar?

Ai mundo velho
Novo mundo hei de achar!

Eu decifrei astros e constelações
Conduzi embarcações,
Destinei-me a navegar
Atravessei
A Tormenta a esperança,
Até onde o sonho alcança
Minha fé pude cravar
Rasguei as lendas
do oceano tenebroso,
Para El Rei o Glorioso,
Não há mais trevas no mar.

Segundo Suassuna, Quinto Império está associado às profecias de um profeta chamado Daniel que, na época em que Portugal estava anexado à Espanha, previa na história da humanidade a ocorrência de cinco impérios. Os Sebastianistas da época acreditavam que a volta de Dom Sebastião representaria a formação do Quinto Império. Este seria um Império de justiça, igualdade e liberdade.

“Eu levo muito em conta as palavras de um grande pensador francês que, para mim foi um dos mais puros pensadores do século XX, Jaques Marité, uma vez que ele achava que o Brasil estava destinado a realizar na história, o mais

belo sonho que o homem já teve no campo político, que era realizar um regime que pela primeira vez se efetivasse a justiça e a liberdade. Isso é nada mais o que eu espero, o que eu sonho para o Brasil”²⁴

Algumas novas movimentações cênicas se dão neste novo momento do espetáculo. Em Quinto Império, Nóbrega continua sentado no centro de sua “esquadra musical”, porém agora tocando violino, o que caracteriza mais uma movimentação na sonoridade do espetáculo. Violino, acordeão, pandeiro são os instrumentos que acompanham Nóbrega nessa canção, que fala dos anseios portugueses na época das grandes navegações, o sonho de um novo mundo, a coragem de enfrentar o desconhecido.

A harmonização desta música se baseia não mais em uma harmonia modal, mais sim tonal, onde podemos observar a resolução dominante-tônica característico deste tipo de harmonização.

A ação vocal está pela primeira vez em um registro mais grave. Outra vez se observa a valorização das vogais investindo nas tensões sentimentais do intérprete. O tratamento com as vogais volta a ser arredondado, porém, aparecem os graves que Nóbrega executa com bastante peso, trazendo uma sensação de sentimento profundo, juntamente com os portamentos²⁵ que também aparecem pela primeira vez. A utilização dos graves pesados e dos portamentos aparece com naturalidade e em concordância com uma inflexão entoativa que relaciona a letra da canção e a melodia.

Segundo Tatit:

²⁴ Palestra da Suassuna - Riso da Terra 12/01

²⁵ São ações vocais que realizam um deslize de uma nota para a outra em legato, sem fragmentação entre as notas, notas ligadas por um deslizamento.

“A naturalidade aloja-se na porção entoativa da melodia, naquela que se adere com perfeição aos pontos de acentuação do texto. A impressão de que a linha melódica poderia ser uma inflexão entoativa da linguagem verbal cria um sentido de verdade enunciativa, facilmente revertido em aumento de confiança do ouvinte no cancionista.” (TATIT. 1986.)

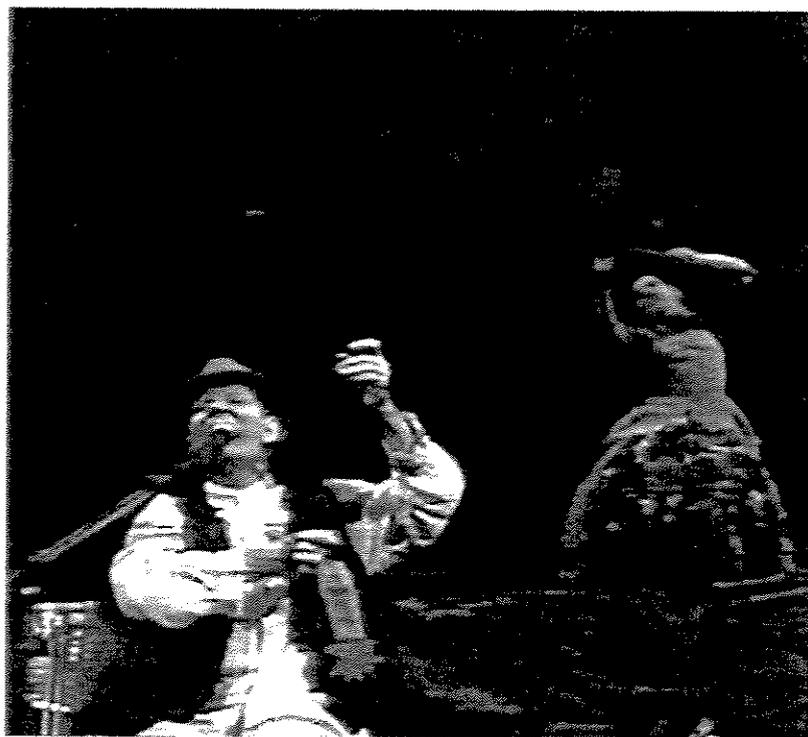
Observa-se também a gestualidade de Nóbrega acompanhando tal inflexão, quando o intérprete levanta os braços em acordo com o portamento que desliza de maneira ascendente.

Um evento cênico importante que ocorre nesta canção, é a primeira presença da dançarina que desenvolve uma coreografia sobre o cenário. A aparição da dançarina cria uma movimentação onde o foco principal, que até agora se encontrava no narrador, se amplia e gera uma significativa movimentação dos sentidos.

A dançarina realiza movimentos com uma bandeira, em uma dimensão espacial diferenciada do plano principal do palco. Trata-se de um evento novo que, se sobrepõe à ambientação que já havia se instaurado, criando um novo espaço de significação, e com uma simbologia própria relacionada à bandeira como objeto cênico.

Com isso, a cena ganha um clima onírico em combinação com a luz e com a profundidade espacial da coreografia, uma imagem que dá significado à distancia, ao se sobrepor ao universo da letra que remete a saudades, desafios, coragem, viagens pelo além mar, descobertas e sonhos, harmonizando-se com a presença do narrador, dos músicos, e permeada pelo imaginário da canção.

Rosane Almeida, a bailarina, afirma que a idéia da bandeira surgiu da simbologia Bandeira, Cruz e Espada que os portugueses levavam à frente de suas conquistas. A bandeira representa a nação, a cruz a religião e a espada as conquistas.



A dançarina realiza sua coreografia em cima do cenário

Afirma ainda que o português a quem a música se refere, é um português sonhador, aquele que atravessou o oceano em busca de um sonho.

“Deveriam ser pessoas muito corajosas. A letra da música falava disso, então quando eu estava coreografando eu estava pensando nisso. Dançando com a bandeira eu percebi que poderia fazer movimentos que lembrasse o ato de remar, e daí surgiu a coreografia.”²⁶

²⁶ Rosane Almeida, bailarina do espetáculo, em depoimento no dia 02/02/01

3.3.2 Olodumaré

Olodumaré é a próxima canção. O ritmo muda de algo que lembra um ritmo de navegação, para um ritmo onde o arranjo dos instrumentos criam divisões sincopadas na primeira parte e reforçam todos os tempos fortes na segunda. O repertório gestual de Nóbrega se apresenta mais uma vez, porém obedecendo uma nova respiração que se adequa ao novo ritmo.

Ela narra a chegada dos negros no Brasil a partir de um olhar sobre a influência de sua cultura na formação da cultura nacional.

Nóbrega continua sentado na posição de narrador, porém sem tocar nenhum instrumento, o que lhe possibilita maior movimentação, muito embora esta continua a serviço da ação vocal que sustenta o canto, onde a letra da canção puxa a “carruagem simbólica”.

A música apresenta mais uma vez uma harmonização baseada na harmonia tonal com a dominante ré resolvendo na tônica sol

A primeira parte da canção é baseada em um arranjo rítmico bastante sincopado.

A letra começa em primeira pessoa:

Vou me embora dessa terra...

-Olodumaré...

Para outra terra eu vou...

-Olodumaré...

sei que aqui eu sou querido...

-Olodumaré...

Mais não sei se lá eu sou...

-Olodumaré...

É a saudade desse chão...

-Olodumaré...

Minha força meu batuque...

-Olodumaré...

Heranças da minha nação...

Ainda me lembro

do terror, da agonia.

como um louco eu corria

para pode escapar.

E num porão de um navio, dia e noite,

Fome e sede e o açoite

Conheci poso contar

Que o destino

Quase sempre foi a morte,

Muitos só tiveram a sorte

Da mortalha ser o mar.

Na nova terra

Novos povos, novas línguas

Pelourinho, a dor, à mingua

Nunca mais pude voltar.

E mesmo escravo

nas caldeiras das usinas,

nas senzalas e nas minas

nova raça fiz brotar.

Hoje essa terra

Tem meu cheiro e minha cor,

Meu sangue e meu tambor,

Minha saga pra lembrar.

A letra da primeira parte da música descreve a partida do negro de suas terras para uma outra desconhecida. Aqui a letra descreve sentimentos de dúvida quanto ao futuro, saudade de suas origens, e o valor de sua força e sua cultura na bagagem rumo ao desconhecido.

Esse primeiro momento da letra a ação vocal do artista revela-se de maneira mais narrativa, e se desenrola com uma interpretação suave, permeada por um coro que repete também de maneira suave a palavra Olodumaré. Essa suavidade corresponde a uma voz que ressoa na “máscara” (parte superior do rosto) em um registro médio.

Esta primeira parte contrasta com a segunda parte da música que vem baseada num ritmo afro, tocada por atabaques e com uma ação vocal bem mais agressiva e denunciativa que também se processa a partir de uma naturalidade ligada a inflexão entoativa.

Retrata a chegada do negro em uma nova realidade representando o sentimento daquele que mal sabia que encontraria trabalho pesado como escravo, em caldeiras e minas, apanhando em pelourinhos, lugares de onde nunca mais poderia sair.

Depois de descrever a partida e a chegada dos negros no Brasil, a canção procura elucidar a influência que esses povos exerceram na formação cultural do país. Diz que hoje esta terra tem seu cheiro, sua cor, a força de seus tambores representando sua religiosidade, e com isso o nascer de uma nova raça. Uma raça que tem a cor, o cheiro, o sangue e o tambor deste que sofreu para construir uma nação que tem sua saga para contar.

Nóbrega joga com elementos da cultura negra, tendo a letra como foco principal da narrativa semântica mas que, porém, se reflete na movimentação e na ambientação sonora do palco.

A dançarina, que no momento anterior se encontrava acima do palco, agora realiza uma coreografia por de traz do pano do cenário, explorando novamente um espaço cênico surpreendente, onde só se vê os movimentos de sua sombra.



A dançarina realiza sua coreografia como um teatro de sombras por trás do pano do cenário

A surpresa na ocupação de um espaço atrás do cenário, proporciona um efeito inesperado, que surpreende o público, realizando um movimento cênico bastante interessante.

Como já disse anteriormente, é através do jogo cênico que se desencadeia o processo criativo entre artistas e público, promovendo assim o fenômeno cênico em que esses dois agentes conduzem juntos a criação final do espetáculo.

Essa condução se dá principalmente por confirmação ou surpresa das expectativas do público. Por exemplo: em um espetáculo realizado no palco italiano, o público certamente se comporta com uma expectativa óbvia de que o espetáculo se realizará em cima do palco, e ele permanecerá sentado nas poltronas, observando. Porém, pode acontecer, como em muitos espetáculos, que os artistas resolvam realizar a obra sem utilizar de maneira convencional o espaço, surpreendendo a expectativa do público. Essa surpresa representa uma interação bastante rica, pois possibilita que a imaginação do público vá além do que se espera. É essa qualidade que identifiquei nestes momentos do espetáculo onde a bailarina aparece em espaços inesperados.

Muda o figurino e mudam os movimentos coreográficos, porém, algo permanece: a relação do intérprete cantor e da dançarina narrando o universo da letra que conta a chegada dos escravos em terras brasileiras, suas dores, suas lutas e sua cultura. A movimentação da dança, lembra movimentos de danças afro-brasileiras, e o fato de serem realizados por trás do pano do cenário, criando um teatro de sombras, como diz Eveline²⁷, cenógrafa e figurinista do espetáculo, faz sentido com o significado da escravidão. Mais

²⁷ Eveline foi figurinista e cenógrafa do espetáculo.

uma vez observa-se a harmonização entre música, texto, dança e teatralidade criando sentido e unidade estética.

Sua coreografia realiza movimentos que lembram os da dança do Maracatu Nação, que é uma manifestação popular encontrada principalmente na região das cidades de Recife e Olinda, que se originou de cortejos em que os escravos seguiam em direção à igreja do Rosário dos pretos, para coroação dos reis de congo da região na época da escravidão.



Desfile do Maracatu Nação Porto Rico. Pátio São Pedro, Recife 01/01

Trata-se de uma manifestação que carrega um vínculo forte com a religiosidade dos cultos Afros como o candomblé. Porém, essa relação de identidade com a religiosidade afro presente na movimentação, no ritmo, e em alguns objetos como as bonecas Calungas que, nos Maracatus representam Orixás, se contrapõem ao figurino que é típico da corte

portuguesa, e que juntamente com a presença do estandarte manifestam em sua estética o cruzamento das duas culturas.

A música é construída com base no ritmo que é tocado por instrumentos de percussão típicos do Maracatu Nação como a alfaia, gonguê e o mineiro, além de outros tambores que criam a ambientação rítmica da música como congas e zabumba. O acompanhamento harmônico é executado por sanfona, violão e cavaquinho, com o violino tocando um trecho introdutório no começo da música.

As sugestões contidas nessa música vão desde associações óbvias até outras mais sutis relacionadas com conhecimentos específicos, como a relação dos instrumentos e dos ritmos com suas manifestações de origem. A força de processo criativo que carrega essa música está na possibilidade de identidade destes sentimentos com a nossa história como brasileiros, frutos desta realidade que a obra artística representa através de seus elementos de representação.

3.3.3 Chegança

Chegança é a próxima canção, que traz a representação da presença do índio nas terras de cá. A letra começa recitando ritmadamente os nomes de várias tribos indígenas:

Sou Pataxó

Sou Xavante, Cariri,

Ianomâmi, sou Tupi

Guarani, sou Carajá

Sou Pancaruru,

Carijó, Tupinajé

Potiguar, sou Caeté

Ful-ni-ô, Tupinambá

Depois que os mares

dividiram os continentes

quis ver terras diferentes

Eu pensei vou procurar

um mundo novo,

lá depois do horizonte

levo a rede balançante,

pra no sol me espreguiçar

Eu atraquei

num porto muito seguro

céu azul, paz e ar puro...

Botei as pernas pro ar.

Logo sonhei

que estava no paraíso,

onde nem era preciso

dormir para se sonhar.

Mas de repente
me acordei com a surpresa
uma esquadra portuguesa
veio na praia atracar.

Da grande Nau
um branco de barba escura,
vestindo uma armadura
me atirou pra me pegar

E assustado
dei um pulo lá da rede,
pressenti a fome, e a sede,
eu pensei: 'vão me acabar`'.

Me levantei
de borduna já na mão.
Aí senti no coração,
o Brasil vai começar.

A letra de Chegança representa o sentimento e o olhar do índio antes e durante a chegada dos portugueses nestas terras.

A canção começa com nomes de algumas tribos, acompanhada somente por instrumentos de percussão e flautim. Apresenta uma melodia que valoriza as relações rítmicas dos fonemas que compõem os nomes das tribos citadas, já que o ritmo apresenta-se

cadenciado e com andamento rápido, atribuindo um caráter mais corporal e menos sentimental a ação vocal do artista. A melodia construída sobre uma escala de sol maior e, posteriormente, em uma segunda repetição, é harmonizada de maneira tonal na mesma tonalidade.

Depois desse refrão que aparece como introdução da letra, esta segue narrando que com a separação dos continentes, o índio que vivia naquelas condições quis ver terras diferentes e foi procurar. Essa mudança entre uma primeira parte recitativa e uma Segunda mais narrativa, apresenta uma mudança entoativa criando naturalidade na interpretação.

Nóbrega lançou mão de uma liberdade poética, para criar um sentimento de que o índio chegara aqui pelo desejo ver terras diferentes. A segunda estrofe completa esse sentimento lúdico e descomprometido, afirmando que levou sua rede balançante para, no sol, se espreguiçar.

É nítida a imagem de um ser humano com ambições simples e tendo a preguiça como elemento importante na representação de seu comportamento. O lugar que encontrou era de fato um porto muito seguro, com céu azul, sol e ar puro, um lugar paradisíaco que nem era preciso dormir para se sonhar. As idéias da natureza generosa, e o sonho do paraíso na terra, são o que sugere esta parte da letra, como se antes do português, as tribos indígenas vivessem nestas terras um paraíso.

Um paraíso que se acaba quando se avista uma esquadra portuguesa vinda do mar, com homens brancos de barba escura, e vestindo uma armadura que na praia vieram atracar.

É aí que o clima cria um contraste com a parte mais idílica da letra, construindo a representação de um sentimento de medo e guerra, pela borduna, que é uma arma indígena de guerra.

Essa mudança no caráter do texto se manifesta mais uma vez na ação vocal e gestual do artista, transformando a entoação e a expressão facial.

Depois disso vem a parte de maior força poética da letra, o momento em que o índio pode prever, com uma dor no coração, o seu futuro comprometido por uma barbárie, o extermínio de sua cultura.

Ainda nesse momento o foco principal da narrativa encontra-se na representação da letra que, evidencia a conteúdo semântico que se processa no tempo linear, porém que se amplia mais uma vez com a participação da dançarina.

Esta realiza sua coreografia na frente do palco, contrastando com as coreografias anteriores em que aparece em espaços surpreendentes. É como se aos poucos ela fosse se revelando, e nesse momento encontra-se em total exposição. Sua coreografia está baseada em passos oriundos de uma manifestação da cultura popular do estado de Pernambuco, chamada Cabocolinhos, do qual também utiliza um instrumento rítmico chamado preaca, que consiste num arco e uma flecha de madeira que, quando acionados, emitem um som percussivo em conjunto com os passos da dança. O figurino faz referências a trajes indígenas.



A dançarina realiza a coreografia com movimentos oriundos da dança de Cabocolinhos

Os Cabocolinhos são manifestações que se remetem a um universo indígena, representados pelos cocares de penas e trajes típicos em que os brincantes levam consigo um instrumento rítmico chamado Preaca que é um arco e flecha de madeira que produz som ao ser acionado. Porém, apresentam também elementos da cultura ibérica presentes nos bordados e estandartes. Trata-se de uma dança bastante ritmada e dançada ao som de uma gaita típica, um tarol, um bombo e às vezes por um atabaque.



Desfile do Cabocolinhos Sete Flechas. Pátio São Pedro, Recife 01/01

A mesma relação anterior entre interprete e a dançarina, apoiados pela orquestra se repete. As mudanças se dão novamente na música, obviamente, oferecendo um novo ritmo à cena e ao local da coreografia que mantém uma correspondência com o universo da letra.

Tais mudanças contrapõem-se com uma certa estaticidade gerada pela mesma posição dos músicos e de Nóbrega, criando dois espaços diversos e separados pela atemporalidade da canção. Um que se mantém no plano narrativo e pouco se transforma,

representado por Nóbrega e os músicos, e outro que se transforma conforme a narrativa, representada pela bailarina que adequa seus figurinos, seus passos e o espaço da coreografia gerando espaço simbólico entre a narrativa coreográfica e o universo da canção.

Esta canção demonstra um outro exemplo interessante de retrabalhamento de matrizes da cultura popular, criando uma composição orgânica, que funde elementos representativos originários de diferentes manifestações, porém, que ganha uma unidade estética própria. A letra conta a chegada dos índios nessas terras de cá. A canção foi composta, segundo Nóbrega em sua aula espetáculo, por uma justaposição de uma melodia apropriada dos reisados da região do Cariri, no estado do Ceará, com um ritmo tocado por instrumentos de percussão típicos do Caboclinhos pernambucano, e uma métrica poética típica dos cantadores, chamada de carretilha. A coreografia também reafirma, com passos e utilização do instrumento rítmico chamado preaca, oriundos do Cabocolinhos, a atmosfera desta manifestação.

Madeira que cupim não Róe é um espetáculo cênico, porém baseado em canções, ou seja, é delas que parte o universo cênico compreendido no palco. Segundo Luis Tatit :

“ a canção, como a música, transcorre e só tem sentido no tempo. Ela precisa do tempo para se constituir. No entanto mais do que tudo, desafia a inexorabilidade do tempo, materializando-o em substância fônica vocal. Transforma o tempo perdido em tempo ganho.

O núcleo entoativo da voz engata a canção na enunciação produzindo efeito de tempo presente: alguém cantando é sempre alguém dizendo, e dizer é sempre aqui e agora.

... as entoações são cuidadosamente programadas para conduzir com naturalidade o texto e fazer o tempo de sua execução um momento vivo e vivido fisicamente pelo cancionista". (TATIT. 1986, pag:27)

No caso do espetáculo de Nóbrega, a enunciação e a presentificação da canção acontecem no espaço determinado do espetáculo que, portanto, implica uma articulação singular entre tempo e espaço, representado pela teatralização e movimentação dele ou da bailarina, em harmonia com os cenários e com a orquestra de músicos.

A construção cênica das canções se dão em vários planos. Pode-se analisar esses planos desde a performance específica de cada artista, em um determinado momento da obra, até as relações que se dão entre uma canção e outra definindo um sentido e compondo a unidade narrativa do espetáculo.

Até aqui é possível, sob esse ponto de vista, observar com clareza dois momentos que se articulam: um primeiro momento onde Nóbrega pede licença, e deixa claro o que irá acontecer: uma jornada pelo seu reisado, uma festa com rabecas, bombos e violas que rende graças à vida. Trata-se do momento de apresentação em que artista declara trazer as sete chaves das artes que foram presentes de mestres da cultura popular, e com elas enfrentar qualquer perigo. Com isso as duas primeiras músicas, Abrição de Portas e Sambada dos Mestres, representam um primeiro momento de apresentação da abertura e da licença para se penetrar no universo imaginário da viagem.

O segundo momento é representado pelas três próximas canções: Quinto Império, Olodumaré e Chegança, trilogia composta pelas chamadas Cantigas do Descobrimento, que retratam as chegadas dos portugueses, dos negros e dos índios por essas terras.

Nestes dois primeiros momentos do espetáculo, da canção Abrição de Portas até a canção Chegança, Nóbrega aparece contido, sentado em um banco no centro do palco, e sempre tocando algum instrumento, primeiro o bandolim, depois viola e o violino. Mesmo assim é possível observar que o artista mantém um tônus corporal de quem executa uma dança, compondo também uma teatralidade gestual bem construída, demonstrando organicidade de presença na harmonia entre o ritmo da música e a narrativa gestual de suas ações, que se apresentam até agora principalmente como ação vocal.

Ao pensarmos como narrativa coreográfica a sua performance gestual, ao tocar os instrumentos e interpretar as primeiras canções, observamos uma movimentação construída a partir de uma postura sentada, e suas várias possibilidades em relação ao ato de tocar o bandolim, a viola e o violino. A mudança de instrumentos durante a performance, gera uma transformação timbrística, e pequenas diferenças no ato de tocar em acordo com as diferenças técnicas dos instrumentos, criando uma narrativa no espaço/tempo do espetáculo.

O rosto também apresenta uma coreografia em congruência com a letra que está sendo interpretada e, assim, é possível observar um repertório gestual específico que se materializa no espaço, personificando a interpretação da canção em sua ação vocal.

As performances de dança propriamente, até este momento, ficam a cargo da dançarina Rosane Almeida. Ela aparece dançando em diferentes espaços do palco, mudando os figurinos em acordo com os diferentes universos descritos pela letra, gerando contrastes em relação à postura narrativa de Nóbrega. Esses contrastes acabam por produzir espaço criativo nessa relação, que é apoiado como sempre pela orquestra e pela ambientação do cenário

É possível perceber que a narrativa se dá em movimento linear, ligada à sensação do tempo e guiada pelos caminhos da música, da dança e da letra das canções e seus conteúdos “mais superficiais”, porém, também existe uma narrativa circular que, se dá no espaço; na relação entre os elementos de representação que dialogam entre si num mesmo momento, criando espaço significativo.

Esse diálogo entre os elementos de representação e suas formações discursivas, que se dão num mesmo momento, se apresentam sobrepostos, porém, unidos por um fio condutor rítmico, dinâmico e harmônico que articula a respiração do espetáculo, gera organicidade, favorecendo a produção de sentido na unidade de tempo. Som, movimento e imagem criam relações entre si, fazendo sentido no espaço.

É desse sentido que podemos captar no espaço simbólico das relações entre os elementos de representação, a materialidade do discurso, e é a partir dessa identificação de sentido discursivo que divido o espetáculo nas quatro partes que descrevi acima.

3.4 Formação do Povo Brasileiro

O terceiro momento é composto pelas três próximas músicas, que são intituladas: Canudos, Andarilho e O Pescador e o Vaqueiro, músicas compostas em parcerias de Nóbrega e Wilson Freire, Dalton Vogeler e Orlando Oliveira e Antônio Nóbrega e Dimas Batista Patriota, respectivamente. Pode-se dizer que a intenção do artista foi a representação da formação do povo brasileiro. As canções falam da formação de um povo mestiço que povoou os sertões, o litoral, sua migração para as cidades grandes e seu olhar sobre esta realidade que chamamos de Brasil.

3.4.1 Canudos

Canudos é a primeira que se apresenta neste terceiro momento do espetáculo:

Eu, viandante de um chão poente

Dias queimosos vida sem idílio.

Preces voltadas para sois ardentes

Luares claros a buscar o auxílio

Para os meus olhos, confusão pasmosa

batalha surda, secular martírio.

Ai, desatino!

Ai, o meu penar!

Ai, velho medo! Sombra e Malpassar!

Vi mamelucos, pardos, vi cafuzos

Rostos marcados: um Santo Sudário

Em Bom Conselho Bendegó, Pontal

vi Conselheiro rezar solitário

E enunciando o Inverno Benfazejo

Em Monte Santo subiu para o Calvário.

Começa com um contraste musical em relação à anterior que termina com um ritmo frenético. Um toque de caixa que faz lembrar o do Caboclinho anterior, instaura a ambientação rítmica, porém, com ritmo lento e valorização da melodia de notas longas e baseada no modo dórico que, mais uma vez destaca as vogais, trazendo um caráter sentimental e melancólico à ação vocal do artista.

Canudos apresenta na primeira parte da música, uma harmonização com acordes de sanfona que transitam entre uma harmonização modal e tonal, valorizando os tempos fortes do ritmo, com frases de viola, violão e flauta colorindo a harmonia. Na Segunda, que entra num ritmo ultra frenético apropriado do Maracatu rural, que se confronta uma primeira parte melódica e com uma ação vocal de caráter sentimental a uma segunda bastante rítmica e corporal.

A letra da canção fala da presença de mamelucos, pardos, cafuzos e de sua religiosidade representada pela presença de Antonio Conselheiro.

É possível relacionar o estado emocional e o estado corporal da melodia a um caráter relativo aos personagens sertanejos que aparecem na letra da canção, representando

seu lamento e sua atitude, sua fraqueza e sua força pela narrativa da letra que se justapõe à ambientação da música.

Outra sutil movimentação se dá no palco: Nóbrega, pela primeira vez, se levanta e interpreta em pé a canção. Essa nova postura vem associada à ausência da bailarina representando um outro movimento cênico que se dá nessa música.

3.4.2 Andarilho

A próxima música é Andarilho, que mantém o mesmo clima da anterior. Trata-se de uma melodia construída sobre os modos eólio e dórico, e acompanhada por uma harmonia que transita entre o tonal e o modal.

A introdução inicia-se com acompanhamento de acordes de acordeão, com frases de viola que dão um colorido ao arranjo. A primeira parte baseia-se em um ritmo de baião, com os instrumentos harmônicos marcando os tempos fortes do ritmo. Já na segunda parte da música o ritmo se acelera e os instrumentos harmonizam a melodia de maneira sincopada, transformando uma primeira parte mais melódica em uma segunda mais rítmica.

A letra diz:

Caí do céu por descuido,

Se tenho pai não sei não.

Venho de longe seu moço,

Lugar chamado sertão.

Vivo sozinho no mundo,

Zombei da sede zombei.

Cortei com minha peixeira

todo mal que encontrei

fui caminhando enfrentando
As terras que o sol secou
até chegar à cidade
dos homens que deus olhou.
Que o santo padre perdoe
a triste comparação
melhor viver no cangaço
que na tal civilização

brinquei com o mal, brinquei
sorri quando matei.
Eu vim pra ser melhor
Cheguei aqui chorei.

Depois de um grito profundo que pronuncia a melodia do refrão que se remete ao universo dos aboios (cantos tristes que os vaqueiros usam para tocar a boiada), e que caracteriza uma ação vocal com um forte apelo sentimental, a primeira parte da canção entra num ritmo moderado de baião, e procura retratar a realidade de um sertanejo que acredita ter caído do céu por descuido. Não sabe se tem pai, se vem de muito longe, se passou muitas dificuldades, mas sabe que cortou com sua peixeira todo o mal que encontrou.

O ritmo moderado do baião possibilita uma interpretação que valoriza a melodia, dando um caráter mais emocional à ação vocal de Nóbrega. Com a mudança do arranjo para um ritmo mais acelerado e sincopado, valorizando a movimentação da música, a ação vocal revela um efeito de caráter mais corporal construindo uma interpretação mais narrativa e menos emocional.

Nesta segunda parte a letra, continuando na primeira pessoa, e ganhando pela mudança do arranjo um caráter de ação. Ao se mudar a tensão interior do artista, naturalmente muda também a entoação trazendo mais credibilidade à sua ação vocal.

O sertanejo conta que caminhou e enfrentou as terras do sertão até chegar à cidade; a terra dos homens que deus olhou. Com isso, chega à conclusão, sem esquecer de seu compromisso com a moral religiosa, de que é melhor viver no cangaço que na civilização.

Ainda num arranjo que valoriza o ritmo, vem o refrão cantado em uma região mais aguda da tonalidade da música. Nele, o intérprete representa o desfecho da narrativa, onde o personagem sertanejo termina dizendo que brincou com o mal, sorriu quando matou, e que teria vindo à cidade para ser melhor, mas que chorou quando chegou.

Esta canção traz variadas possibilidades sugestivas. Musicalmente, as mudanças referentes às transformações do arranjo criam contrastes entre as partes da música que, associada à narrativa da letra, possibilita três estados bastante férteis para se imaginar as características do personagem em questão.

A canção começa caracterizando a realidade de um personagem desamparado que teria caído do céu por descuido, e que não sabe nem se tem pai. Porém, um personagem forte e vivido, que veio de longe, que foi capaz de zombar até da sede e cortar com sua peixeira todo mal que encontrou.

Com isso, Nóbrega lança, através da canção, um olhar sobre a realidade do sertanejo, mais precisamente do cangaceiro, já que, posteriormente, afirma que o personagem prefere a realidade do cangaço à realidade da cidade. Essa decepção se revela no refrão, quando o personagem diz ter vindo para a cidade por pensar que seria melhor, mas chorou quando chegou.

Uma outra sugestão, bastante interessante, é de sua moral, que é capaz de brincar com o mal e sorrir ao matar, mas que mantém um compromisso com a religiosidade representada pelo santo padre.

A canção Andarilho mantém um parentesco musical com Canudos. Além de apresentar um semelhante material harmônico, contém duas partes que se alternam em estados musicais melódicos e rítmicos.

É interessante observar que a intensidade da expressão corporal não depende de muita movimentação e sim, de uma intensidade interna que se revela em pequenos gestos.

Mais uma vez pode-se dizer que Nóbrega representa a realidade de um Brasil através da representação da realidade de um brasileiro, articulando a gestualidade em composição com a música, a letra e a expressão corporal. Criando um espaço imaginário que dialoga com o espaço material, num limite que se mostra muito sutil entre a realidade que se conhece e que se vê no palco, com a possibilidade de imaginar a partir dos estímulos causados pela sobreposição dos elementos de representação, oferecidos pelo artista.

3.4.3 O Vaqueiro e o Pescador

A terceira música que representa a formação do povo brasileiro é O Vaqueiro e o Pescador:

Nasci no sertão desfrutando as virtudes
Dos tempos de inverno fartura e bonança.
Depois veio a seca e fugiu-me a esperança
Diante de cenas cruéis e tão rudes.
Vi secos os rios, as fontes e açudes,
e eu, que gostava tanto de pescar
sai pelo mundo tristonho a vagar.
Fui ter numa praia de areias branquinhas
e, olhando a beleza das águas marinhas,
cantei meu galope na beira do mar.

Ali na cabana de alguns pescadores,
olhando a beleza do mar e do arrebol
bonitas morenas queimadas de sol
alegres me ouviam cantar seus amores.
A brisa soprava com leves rumores,
O pinho a gemer e depois a chorar.
Aquelas morenas, à luz do luar
me davam a impressão que fossem sereias.

Risonhas, sentadas nas alvas areias,
Ouvindo os méis versos na beira do mar.

Eu sempre que via lá no meu sertão,
Caboclo vaqueiro de grande bravura,
num simples cavalo, na mata mais dura,
com roupa de couro pegar o barbatão,
dizia abismado com aquela impressão:
'não há quem o possa em bravura igualar'
Mais depois que eu vi um praiano pescar,
Numa frágil jangada ou barco veleiro
Achei-o tão bravo tal qual o vaqueiro...
Merece uma estatua na beira do mar.

Esta canção mantém ainda uma mesma identidade harmônica, utilizando acordes que criam uma ambientação sobre o modo mixolídio, porém no final de cada parte aparece um acorde do modo lídio para depois resolver no acorde tônico. O acompanhamento é do acordeão com acordes cheios juntamente com a viola, tocada por Nóbrega. Frases de flauta, violão e cavaquinho contraponteiavam a harmonia.

A letra enaltece a bravura do pescador e do vaqueiro. O foco narrativo é centrado na letra da canção, que se apoia na música e nos pequenos gestos permanece. Porém, neste momento, Nóbrega realiza uma pequena movimentação além de seu espaço de narrador, buscando uma interação com os músicos.

A letra da canção fala primeiramente de um sertanejo que, fugindo das dificuldades que encontrara no sertão, foi parar em uma praia de areias branquinhas, com lindas morenas que até pareciam sereias, e cantando um galope na beira do mar. Depois, descreve a bravura do vaqueiro em seu cavalo na mata que reconhece a bravura do pescador com sua frágil jangada pescando na imensidão misteriosa do mar.

Com isso, descreve aspectos da realidade desses brasileiros típicos que são o vaqueiro e o pescador, levantando características da vida de cada um desses tipos, além de um possível diálogo entre eles.

A ação vocal apresenta-se com entoações e articulações mais leves do que as anteriores, e um canto em um registro médio.

Mais um momento se encerra com essa canção, o da formação do povo brasileiro. Esses três primeiros momentos do espetáculo são narrados por canções que apresentam uma diversidade de elementos musicais presentes em vários gêneros da música popular brasileira. São ritmos, harmonias e instrumentos que trazem à tona a influência ibérica, indígena e negra, formando uma “nova” música, que é fruto de uma reelaboração dessas matrizes, podendo assim caracterizar o que muitas vezes se chama de música brasileira.

As três últimas canções apresentam um discurso que identifiquei como canções de formação do povo brasileiro. A interpretação em pé, de Nóbrega, e a ausência da dançarina, criam uma unidade estética própria para esse momento do espetáculo, valorizando a figura do intérprete cantor. A ausência da bailarina e de sua narrativa corporal em suas mudanças de figurinos, e de passos na construção de cada coreografia em espaços diferenciados do palco, faz com que o foco narrativo no espaço cênico se torne gestualmente mais contido em sua amplitude, e mais musical.

O espetáculo até aqui, apresenta, de uma forma geral, uma movimentação bastante sutil. Passa pelas trocas de instrumentos, criando movimentações sonoras e uma expressão corporal que privilegia a ação vocal e as ausências de grandes coreografias. Pequenos gestos pontuam momentos de música, apresentando uma grande força interpretativa na construção da ação vocal que, se manifesta em diferentes recursos: portamentos, melismas e citações de estilos que produz sentido em relação às letras das canções, e aos elementos musicais.

É na presença da bailarina que se realiza a mais ampla narrativa corporal, ampliando o foco da cena, e no aproveitamento de espaços inusitados do palco. É possível observar na performance da bailarina, assim como na música, elementos da dança popular brasileira, alicerçando a representação que se pretende no espetáculo.

Um outro aspecto a se observar é a postura de narrador presente nas interpretações de Nóbrega até esse momento. Não se observa, até agora, nenhuma gestualidade cômica do artista.

3.5 Formação da Cultura Popular

3.5.1 Rasga do Nordeste

O espetáculo segue com uma música instrumental chamada Rasga do Nordeste, uma composição de Nóbrega, que inaugura um momento no qual identifico um novo discurso. Um discurso que representa uma unidade na formação da cultura popular, pois o espetáculo trabalhará com um trânsito pelas diversas matrizes da cultura popular, unificadas por um fio condutor que permite a fusão entre elas.

Essa música é única referência direta ao movimento Armorial, pois, gravada pelo Quinteto Armorial, carrega, em suas características composicionais, toda a estética musical que caracteriza o movimento.

A harmonia mais uma vez apoia-se no universo modal, sendo construída sobre o modo mixolídio, com uma instrumentação que conta com o acompanhamento de viola, flauta, sanfona, baixo, triângulo, zabumba, caixa e ganzá para o solo de violino de Nóbrega.

A ausência de letra é um importante contraste com todo momento anterior, que baseou seu foco nas letras, criando um novo estado

Trata-se também do único momento em que o foco narrativo é inteiramente instrumental, ocorrendo pela primeira vez a ausência da letra na música que vinha sendo o principal fio condutor e narrativo criador de significado no espetáculo. Com isso, a interpretação do instrumentista violinista ganha personalidade e destaque neste momento, remetendo ao universo de formação erudita do artista.



Nóbrega toca violino em rasga do nordeste

Como que para contrastar com essa postura, na última parte da música o artista se desloca e desperta para uma pequena performance de dança tocando violino em direção ao final da música.

3.5.2 Coco do Nascimento

Na próxima canção, intitulada Coco do Nascimento, composição de Nóbrega e Bráulio Tavares, a letra retorna como nunca no foco principal da narrativa, pois, ocorre a ausência de praticamente toda a orquestra de músicos que vinha sendo importante aspecto de harmonização do espaço cênico. A canção é acompanhada apenas por três pandeiros, um tocado por Nóbrega e os outros dois pelos percussionistas. A ausência da dançarina e da harmonia musical que vinha sendo realizada pela orquestra, catalisa toda a respiração da cena, e todo processo de criação simbólica do espaço, entre a performance do artista, os percussionistas e o cenário que são os únicos elementos representativos fixos do espetáculo.

A letra conta a estória do nascimento de Tonheta:

Oi canta, canta
Oi canta sabiá
No gaio da bananeira
Que a pedra da balaieira
Vem voando pelo ar.

Ói escute meu pessoal
eu vou contar meu nascimento
foi tão grande o sofrimento
vocês vão até chorar.

Oi meu pai foi conhecido
como Pedro Malazarte
e matava de enfarte
juiz e oficial.

E conheceu a minha mãe
Olha uma morena bonita
Na boate de Anita.
Um clube familiar.

O meu pai se engraçou dela
Passou lá uma semana
Tomou dois litros de cana

e foi se embora sem pagar.

E minha mãe quando deu fé
Que tinha levado um xexo
Disse danado eu não deixo
De um dia te pegar.

Mas quando foi um mês depois
Soube que estava buchuda
E fez um deus nos acuda
Que foi de palha voar.

Oi canta, canta...

E com um mês no bucho dela
Eu já estava bulindo
Com dois eu tava cruindo
Com três peguei-me a chorar.

Com quatro eu abri o olho
Com cinco dei um pinote
Com seis eu dancei um xote
E cantei coco de embolar.

Oi com sete meses lá dentro
eu já estava falando
E perguntei, ó mamãe
Quando eu vou sair desse lugar.

E quando deu com oito meses
Mãe mandou que eu me aquietasse
Você já nasce peste
Mas pare com esse fuá.

E quando inteirou os Nove
ela passou pela feira
Comprou meio metro de esteira
que era para eu deitar.

Oi pra ele, ela comprou
Três litros de caranguejo
Porque estava de desejo
E para não me prejudicar.

Oi canta, canta...

E depois ela foi pra casa
esperar que desse a dor

numa rede seu doutor

E pegou a balançar.

Oi com pouco tempo depois

As duas da madrugada

Deu uma cólica danada

Do cabelo arrepiar.

Oi deu um pulo lá da rede

Foi num canto de parede

Ficou lá sem enxergar.

E quando a dor foi ataganto

mandou chamar a parteira

encheu d'água uma chaleira

e botou pra esquentar.

Oi essa tal parteira dela

Era uma catimbozeira

Morava lá em beribeira

Na rua do mangangá.

Oi essa véia se chamava

Bastiana fura fole

Tinha uma boca mole

Um dente cá o outro lá

Oi ela chegou lá em casa

Foi logo vendo mamãe

Com um bucho desse tamanho

Gemendo pra se acabar

Ai ela disse:

Oi minha filha

A senhora não se preocupe

Que esse tal de seu Tonheta

Não vai mais lhe aperrear

E quando chegou bem na hora

Ela foi se preparando eu disse:

Chegue pra lá!

Aí Bastiana assustou-se

Ouvindo aquela voz fina e falou:

Tonheta meu amiguinho

Tu tá querendo me estranhar, é peste?

Oi me pegou por uma perna

me deu um puxão da gota
depois pegou pela outra
e acabou de estiar.

E quando eu vi que estava fora
Estirado no cimento
Aí eu disse à véia:

Bastianinha minha fulozinha
Por gentileza minha querida
Vá lá dentro,
E me traga o meu pandeirinho

Oi que ela me entregou depressa
Eu fiquei ali cantando
Mamãe ficou se abanando
E ela foi fazer um chá.

Oi canta, canta...

E olha aqui meus camaradas
Saibam que naquele dia
Na hora que eu nascia
Deu coisa de admirar.

Oi uma véia de cem anos
Descansou de uma menina
E minha tia Vitalina
Se amigou com um general.

Meu avô de oitenta anos
que já era um véio caduco
oi eleito em Pernambuco
deputado federal.

Oi foi tão grande a confusão
Que o povo se admirou
Se o mundo não se acabou
Oi nunca mais vai se acabar.

Oi canta, canta...

Pela primeira vez o artista demonstra sua gestualidade cômica. Tonheta é um personagem que aparece em quase todos espetáculos de Nóbrega, e representa o universo cômico do artista. É um personagem anti-herói que, como sugere a letra, foi gerado por uma prostituta, e quando ainda dentro da barriga de sua mãe já cantava e dançava. A parteira era uma catimbozeira (macumbeira), que conversava com ele ao fazer o parto. Quando nasce, já procura seu pandeiro e, enquanto sua mãe se abana, toca o instrumento.

É possível observar uma mudança significativa na corporeidade de Nóbrega que agora deixa a condição de narrador para trazer o universo de seu personagem cômico Tonheta. Nóbrega lança mão de um repertório gestual grotesco, com um apelo cômico típico do personagem.



Nóbrega interpreta a canção utilizando sua gestualidade cômica

Este momento cria um contraste com uma postura mais erudita que Nóbrega demonstra na música anterior. Contrasta também com toda postura narrativa que o artista vinha demonstrando no decorrer do espetáculo. É como se Tonheta cantasse a canção.

A gestualidade de violinista se sobrepõe à gestualidade de narrador que, por sua vez, vem sobreposta à gestualidade do palhaço, demonstrando uma significativa amplitude expressiva.

Aqui também se observa uma transformação significativa na ação vocal do artista que, representa através da voz os diferentes personagens que habitam o universo da canção,

fazendo-a ressoar em diferentes partes do corpo conforme as diferentes características dos personagens, transformando o timbre, a articulação, a entoação, enfim, a musicalidade da voz e demonstrando unidade com a construção corporal cômica.

Um outro evento interessante no que diz respeito à ação vocal do artista nesse momento é, em um determinado momento da música, a letra que se apoia na melodia e transforma-se em um texto falado, caracterizando um momento com uma teatralidade especial pela ausência da melodia, podendo-se observar com mais evidencia a fala dos personagens (Tonheta e a Parteira).

A canção apresenta elementos da fala e do canto que se articulam no interior de seu universo onde, através da melodia, acentua-se a voz que canta com sua entoação característica. O que acontece neste caso é uma inversão deste aspecto, a entoação da fala se evidencia, muito embora presente toda uma musicalidade em sua entoação, articulação, altura, ritmo e timbre.

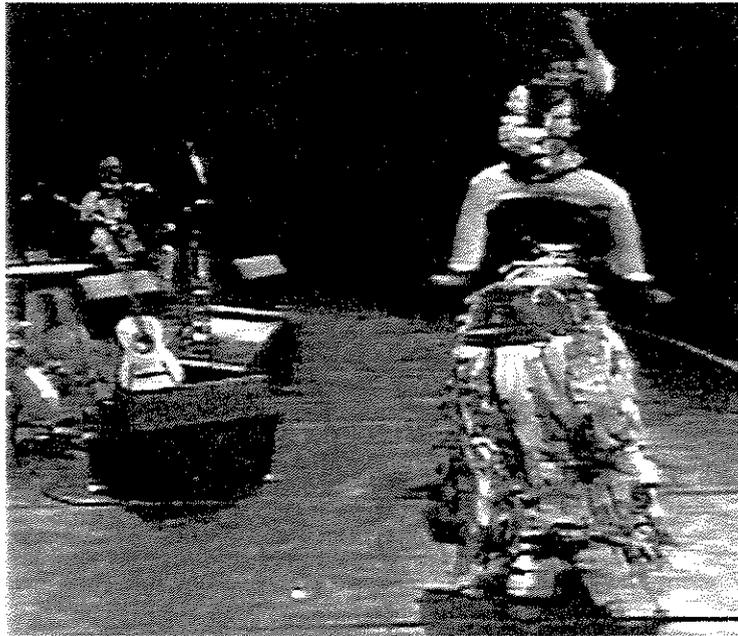
Neste momento se sobrepõem mais uma vez matrizes diferentes criando um universo que se amplia com essa composição. Neste momento se sobrepõem o universo dos cantadores de coco, que tiram versos de improviso em métricas determinadas, acompanhados por seus pandeiros, e ligados às chamadas poesias do absurdo, com a figura do palhaço Tonheta, trazendo elementos do universo dos Mateus e de outros palhaços contemporâneos. Com isso, Nóbrega segue a narrativa com gestos, música e movimentações, sobrepondo códigos que amarram significados em suas relações, proporcionando possibilidades de leituras.

3.5.3 Maracatu Misterioso

Depois do Coko do Nascimento vem o Maracatu Misterioso, composição de Antonio José Madureira e Marcelo Varella. É nesta música que inicia a ampliação do trabalho corporal de Nóbrega. O artista realiza movimentos de dança depois de cantar pela primeira vez a letra que eleva a figura do boizinho do Capitão Pereira.

O universo da canção é descrito na letra da música que se apoia na melodia. Ao se repetir a melodia, esta aparece com a ausência da letra, porém acrescida em cena da figura do boi que é constituído por uma máscara animal. Um ator a veste a máscara e representa a figura do animal no estilo típico da cultura popular.

Nóbrega dança com o boizinho pelo espaço do palco. Os dois contracenam transportando o foco, que anteriormente estava na canção, para a relação cênica que se estabelece entre os dois, ocupando o espaço do palco, movimentando-se em saltos, até que o som para e se instaura a ausência de música no sentido estrito da palavra. Nóbrega, depois de contracenar com o boizinho, numa explosão vocal, retorna ao refrão e dá continuidade à canção. Em Maracatu Misterioso ocorre novamente o desfazer da melodia criando uma cena que evidencia a fala.



Nóbrega contracena com o boizinho em Maracatu Misterioso iniciando uma movimentação corporal mais intensa.

Aqui realiza-se um transito na atuação de Nóbrega que não mais se comporta como intérprete cantor, mas como dançarino e ator que dança e contracena com a figura do boi, modificando o espaço cênico até ausentar a música e manter somente sua relação com a máscara animal.

É como se a letra se materializasse em cena com a aparição do boizinho em seu jogo cênico com o artista, transformando o imaginário em algo que se materializa, transitando de um universo musical para um universo teatral, sem segmentação, e demonstrando uma organicidade e permissividade entre esses dois universos.

A homenagem ao Boi Misterioso, o Bumba meu Boi do bairro de Afogados da cidade de Recife, o boizinho do Capitão Pereira, sempre lembrado por Nóbrega em suas entrevistas, se dá no significado da letra, que é cantada sob um ritmo de Maracatu Nação ou de baque virado.

Nesta música, em que Nóbrega parte para suas performances corporais de uma maneira mais ampla e representativa, o artista utiliza seu repertório de passos oriundos na maioria das vezes de danças típicas de manifestações populares diversas.

Musicalmente é interessante observar que neste momento fala-se de uma manifestação da cultura popular: O Bumba Meu Boi, porém, embasado na primeira parte da canção, num ritmo de Maracatu Nação, e na Segunda, num ritmo de Maracatu Rural, que, representam duas outras manifestações culturais um tanto distantes da que está centrado o tema da canção. O vocabulário corporal de Nóbrega também traz elementos de outras danças como o Frevo. Com isso, representa-se uma fusão de universos diferentes, que de alguma forma, mostram uma compatibilidade de expressão.

Mais uma vez aparece uma melodia modal construída sobre o modo mixolídio.

Aqui é um caso onde, em alguns aspectos, houve reapresentação de algo conhecido como a figura do boi, em concordância à homenagem a um folguedo original cantado na letra da canção, porém, justaposto a algo que aparece reelaborado sob a ambientação de uma outra manifestação, a princípio distante da primeira, mas que apresenta a possibilidade de cruzamento resultando em uma nova estética.

3,5.4 Mateus Embaixador

A próxima canção apresenta a mesma peculiaridade, e é intitulada Mateus Embaixador, composição de Antônio Nóbrega, que faz menção a um personagem cômico típico do folguedo Cavalo Marinho, dos Guerreiros e dos Reisados e que, também é cantado em uma canção baseada em ritmo de Maracatu Nação.

A letra diz:

Mateus, embaixador,

Estrela alva do dia

que sonho é esse?

Que sina é essa?

Meu povo, meu Senhores,

Aqui estou no meu destino,

Estou no meu desatino,

vim brincar neste lugar.

Sou Mateus presepeiro,

Sou Cancão, sou o João Grilo,

Eu sou o Benedito,

Tira-Teima e Tiridá.

Minha volta é essa,

Sou ligeiro, Pedra-lispe,
Também sou Onça-Tigre
Minha dança é de invocar.

Minha roupa é de chita
É meu lírio é meu gibão.
E a rabeça na mão
É o azougue, é o meu punhal.

A letra da música traça um paralelo entre o Mateus e outros personagens do universo da cultura popular, como Cancão e João Grilo da literatura de cordel e Benedito e Tiridá do Mamulengo, assumindo que eles tenham uma essência comum.

Primeiro entra o refrão cantado de maneira eloquente por Nóbrega, que se transforma com a naturalidade da inflexão entoativa ao entrar na outra parte da música na qual Mateus se apresenta. A uma significativa mudança na ação vocal entre essas duas partes, onde a primeira revela o cancionista saudando o personagem, e a Segunda, cantada em primeira pessoa, o próprio personagem se apresenta

Cantada toda a letra, a melodia do refrão passa a ser tocada pelos instrumentos de sopro e Nóbrega pega uma alfaia (instrumento típico do Maracatu Nação ou de Baque Virado), e se junta formando uma meia lua com os outros dois percussionistas que também neste momento tocam alfaias. A dançarina entra em uma coreografia que apresenta movimentos típicos do Maracatu Nação.

Essas sobreposições de elementos originários de diferentes manifestações, ganham unidade no trabalho autoral do artista, ficando claro o seu olhar distanciado e sua consciência na reelaboração composicional, apropriando-se dos elementos e criando um universo artístico próprio, coisa que não acontece nas manifestações em seus estados originais. Nelas o universo de cada folguedo, seu ritmo seus personagens e sua indumentária não se alternam, o que é Maracatu é Maracatu, o que é Cabocolinhos é Cabocolinhos e assim por diante.

3.5.5 Nascimento do Passo

Um outro momento importante que gera fluxo entre gesto, som e dança de maneira sobreposta é no momento do espetáculo que é dedicado ao frevo.

Primeiramente a música para e, um recorte se dá, trazendo uma temporalidade menos mítica onde Nóbrega explica a origem do frevo e sua herança vinda da Capoeira e das marchas militares, demonstrando e nomeando os passos, gerando uma relação mais descritiva, linear e racional.

A gênero frevo teria se originado dos dobrados, tocados pelas bandas militares que se responsabilizavam pela música das cidades. Essas bandas competiam entre si para ver quem tocava mais rápido. As competições freqüentemente geravam desavenças, que muitas vezes chegavam a se configurar em brigas. Com isso as bandas passaram a utilizar a figura dos capoeiras, que seguiam na frente numa atitude ao mesmo tempo de intimidação das outras bandas e de defesa.

Deste ritmo acelerado das bandas em competição, teria surgido as nuances típicas, caracterizando a nova música do frevo. A dança teria vindo dos movimentos dos capoeiras

que, na frente das bandas, adaptavam sua corporeidade à aquele universo; corporeidade essa que evoluiu ao se adaptar a um novo ritmo, originando uma nova dança.

O nome frevo seria consequência do clima quente, resultante do andamento acelerado dos ritmos das bandas que estimulou o povo a dizer que o clima estava “frevendo”.

Nóbrega mostra alguns passos dizendo seus nomes e elucida sua semelhança com a capoeira.

A história do frevo revela, de maneira bastante ilustrativa, a dinâmica de transformação capaz de criar novas estéticas a partir do cruzamento de matrizes que se transformam ao se alterar o seu contexto original. Um estilo bem definido de dança e música que surge de matrizes bem distantes uma da outra

Depois desse momento mais didático entra a marcha de carnaval chamada Banha Cheirosa, em que Nóbrega desenvolve movimentos que mostram uma fusão do frevo com a capoeira.

A letra da canção é típica de marcha carnavalesca. Essa música, quando se acelera, transforma-se em um frevo intitulado Nascimento do Passo, composição da parceria Antônio Nóbrega e Wilson Freire.

A canção homenageia o mestre Nascimento do Passo, que codificou os passos do frevo, desenvolvendo assim uma metodologia de ensino desta dança.



Mestre Nascimento do Passo. Escola Municipal de frevo. Recife 01/01

Esse momento inaugura no espetáculo um momento em que a dança torna-se o foco da cena com mais frequência. A letra da música diz:

Nesse passo eu vou,
Despranaviado,
eu sou abre-alas
vou no meu gingado.

Eu vou, eu vou.

Na crista dessa onda,
Vou puxando o arrastão.
A marcha buliçosa
Sacudindo a multidão.

Esquentando a multidão,

Balançando a multidão,

Entrei no passo do morcego e do Saci,

tramelei no do siri

cruzei tesoura no ar.

Na dobradiça,

Eu peguei minha sombrinha,

passeando na pracinha

chutando de calcanhar.

No frevedouro,

fiz um grande reboiço

preto branco e mestiço

eu chamei pro bafafá.

Azureitada

a curriola destrambelha,

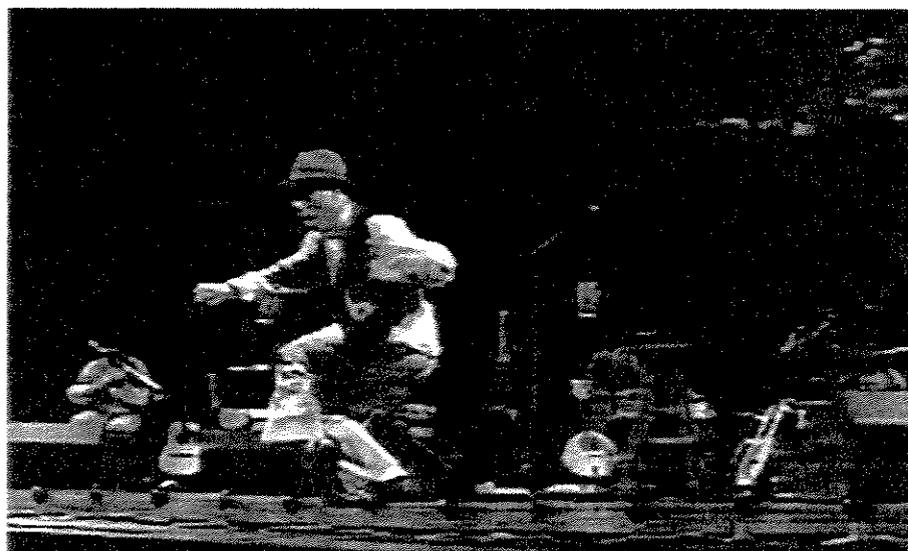
saculeja, se destelha,

no maior calunguejar

A letra deste frevo é construída com os nomes dos passos da dança. A música se apresenta com um arranjo de saxofone, flauta, cavaquinho, sanfona e violão. Na Segunda vez que recomeça a letra, a bailarina entra dançando frevo, com um figurino típico.

Quando Nóbrega termina de cantar, vai para frente do palco e faz movimentos onde mistura passos de frevo com golpes de capoeira, mostrando a identidade de movimentos que há entre as duas e parte para um jogo de capoeira com a bailarina que, se retira de cena com o findar da melodia.

A banda faz uma emenda e começa uma nova melodia sob o mesmo ritmo. Esse ritmo embasa um solo de dança de Nóbrega com movimentos do frevo.



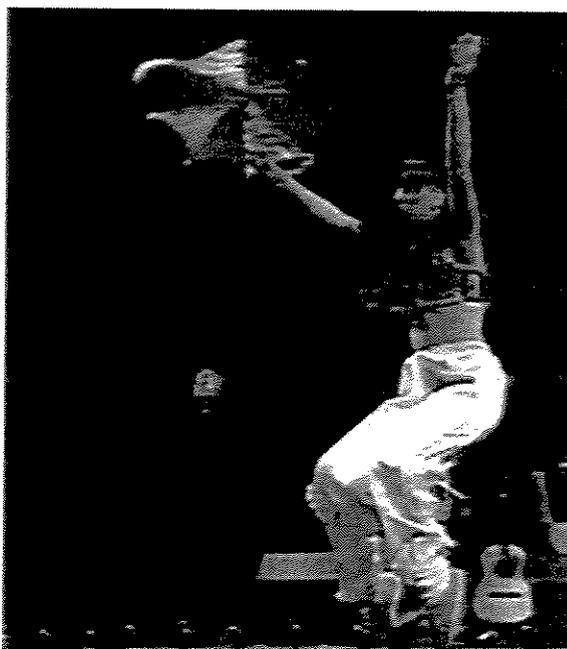
Nóbrega realizando um passo de frevo em sua coreografia solo

Ao terminar o trecho da melodia, Nóbrega busca as duas bailarinas que entram, cada uma com uma sombrinha, continuando a coreografia.

O frevo e a marcha quase sempre apresentam em sua estrutura musical um acompanhamento baseado numa harmonia tonal que é o que acontece neste caso.

Neste momento do espetáculo é interessante observar o trânsito de focos narrativos que parte da melodia passando pela dança que se mostra em solo ou em duo com as saídas e

entradas das dançarinas, e o trânsito de Nóbrega entre a música e a dança dando movimentação à cena.



A dançarina Rosane Almeida em um passo de frevo

O ritmo desta música se desdobra, colocando a melodia que estava sob o ritmo do frevo, em ritmo de marcha. A dançarina realiza uma evolução com movimentos do frevo, porém, em um ritmo lento demonstrando outras possibilidades rítmicas, dinâmicas e harmônicas da dança.

Essa melodia, composta por Lourival de Oliveira, funde-se com a lendária melodia de Vassourinhas, porém tocada em ritmo de valsa. Ao dançar o frevo lentamente em Vassourinhas, demonstra as possibilidades desta dança em um contexto diferenciado do original, revelando mais uma variação do potencial recreativo das formas corporais.

O ritmo vai se acelerando e se transforma novamente em um ritmo frenético de frevo com um solo de dança que acompanha a movimentação da música.

Neste momento do espetáculo, a “respiração cênica” cria dinâmicas bastante variadas, com alternâncias rítmicas, melódicas, Nóbrega do canto passa para um solo de dança que busca em seu final as dançarinas que, voltam a cena com a sombrinha que acrescenta algo ao espaço.

3.5.6 Monga

A próxima canção é Monga. Nóbrega veste uma cartola típica de um apresentador de circo, e anuncia um número de uma artista do circo de Pequim que faria uma participação no espetáculo.

Monga é uma adaptação de uma canção original do Pastoril Profano, manifestação típica da cidade do Recife e oriunda do Pastoril Religioso, que desenvolveu uma variante cômica em relação à original. O Pastoril Religioso homenageia o nascimento de Cristo com um auto típico da época de Natal. Diferentemente, o Pastoril Profano pode adquirir um caráter erótico e provocativo.

A canção se remete ao universo do circo. O Pastoril Profano de alguma forma carrega consigo um pouco do universo circense, principalmente em sua figura central: o velho de Pastoril, um palhaço que, embora apresente algumas peculiaridades no seu caráter, é um palhaço bem próximo dos moldes dos palhaços circenses. O que é interessante nesse momento é que as matrizes constituintes do universo circense em muito se parecem com as matrizes estéticas do frevo.

Nos dois universos, a música segue um ritmo que se assemelha em sua cadencia, além de serem tocadas por instrumentos de sopros, incluindo metais, madeiras e flautas, instrumentação típica das bandas sinfônicas que favorecem uma timbrística e arranjos com

características semelhantes. A dança com a sombrinha que, diga-se de passagem, é uma réplica de uma tenda circense em miniatura, apresenta movimentos acrobáticos e uma relação de equilíbrio e desequilíbrio, que pode nos remeter a uma sensação de corda bamba típica das apresentações de circo. E por último, as roupas que se transformaram no figurino oficial dos passistas nas ruas de Recife, também se assemelham às roupas de malabaristas e outros profissionais do circo.

A dançarina vem vestida de monga (um figurino típico de circo que representa um gorila), andando em um monociclo e portando argolas. Nóbrega canta a canção que exalta a figura da bailarina e suas habilidades:

O palco é da grande vedete,
A maior estrela da companhia.
Aplausos e luzes pra ela,
Que a grande beldade é só simpatia

Quando ela aparece
o mundo estremece;
balança todo o coreto.
Rainha e valete,
É a Dama Coringa,
Seu trunfo é a sua ginga.

Olhem, ela está chegando.

Já roubou a cena!

Mostrando toda classe
De grande ciclista.
Trapézios, Malabares,
Rebolados, ela faz.
É a saltimbanco, é a grande artista.

Olhem só como ela baila.
Que coisa mais fina...
Que graça e que leveza...
Ai, que bailarina.
Quando ela se balança
A macacada se agita,
Assovia, geme e grita.

Ao terminar a primeira parte, a atriz dançarina, vestida de macaco, ordena que pare a música e cria uma situação em que deve jogar argolas nos braços abertos de Nóbrega. Joga-as com a cumplicidade do público, ordenando que as pessoas façam figas para dar sorte.



Nóbrega e a dançarina travestida de gorila realizam um número circense com argolas

Quando ela consegue realizar o ato, a música começa e Nóbrega empurra a macaca para dentro de um biombo.



A gorila entre no biombo e sai na figura da bailarina

Faz algumas contagens e ordena que pare a música. Ao abrir o biombo, sai a dançarina em alto estilo circense, realizando uma apresentação de malabarismo acompanhada por outra melodia instrumental.

A partir do momento que se coloca o ritmo do frevo e da marcha, que são parentes, pois se diferenciam basicamente pela alteração do andamento, e suas conseqüentes alterações melódicas, o espetáculo transita por várias possibilidades de ambientações. Tais ambientações, variam de acordo com as movimentações e sobreposições de focos. Estes hora estão na dança, hora na música, hora no malabarismo e hora na teatralização, criando para uma mesma movimentação, várias possibilidades de expressividade, diversificando o ritmo e expressando um parentesco entre o frevo e o circo. Tal semelhança é possível observar tanto na música como nos figurinos típicos. Esse é um momento bastante rico do espetáculo, já que música, teatro, dança e circo dialogam entre si.

É interessante observar na descrição do espetáculo que sua respiração se revela através da rítmica, dinâmica e harmonia, que configura a relação tempo/espaço, a partir das formas sonoras, gestuais e de movimento que se acrescentam e se retiram do espaço cênico, criando significado no relacionamento entre si e no decorrer da narrativa. Algo se mantém fixo, e algo novo aparece. Algo que estava fixo se ausenta, podendo retornar algo que havia se ausentado. Algo se repete, porém, sempre trazendo algo novo que, por sua vez, traz a surpresa, sobrepondo ou sobreposto por algo já conhecido que traz sensação de segurança para o público. Com isso, cria-se um contraste entre o apoio no que é conhecido e a surpresa com a novidade.

3.5.7 Coco da lagartixa

A próxima canção é o Coco da Lagartixa, uma adaptação da parceria Nóbrega e Wilson Freire, é a próxima canção que começa com três pandeiros tocando juntos. Mais uma vez apresenta-se o universo dos poetas improvisadores. Nóbrega dança coco com a bailarina e apresenta os músicos, estimulando um jogo lúdico com eles, tocando junto, e promovendo algumas “provocações cênicas”.



Nóbrega realiza uma relação lúdica com os músicos no momento de apresenta-los.

A letra diz:

Eu vi uma lagartixa

- Redondo sinhá

E ela era comportada

- Redondo sinhá

saía à boca da noite,

chegava de madrugada,
com a saia na cabeça,
soluçando embriagada.

Com a saia na cabeça

- Redondo sinhá

Soluçando embriagada

- Redondo sinhá

Eu vi outra lagartixa

- Redondo sinhá

num coco de embolada

negava ser mulher-dama

mais depois de três bicadas

me pegou assim d'um jeito

me matou de umbigada

Eu vi outra lagartixa,

Ai, estava numa janela,

Ai, dizendo que era honrada

Que era moça donzela

Vi quatro calangos verdes

todos eram filhos dela!

Eu vi outra lagartixa

Essa era uma Senhora.

Passava a noite no samba

Caximbava toda hora,

Dizia pro seu marido:

“é duro trabalhar fora!”.

Eu vi outra lagartixa,

que na lagoa morou

Que sonhava ser princesa

por um sapo se apaixonou,

beijou ele a vida inteira

e ele não desencantou.

Eu vi uma lagartixa,

Enganar pato e guiné,

Teve um filho de uma pulga,

Outro de um bicho de pé

Doze de uma cobra d'água

Vinte três de um jacaré!

Eu vi outra lagartixa

Na varanda de um sobrado,

Ela estava namorando

Junto com seu namorado,

Assentada na cadeira
E o rabão dependurado!

Quem ver uma lagartixa
No sertão mata ou no mar,
Entregue logo pra ela
Um pandeiro ou um ganzá,
Que ela canta esse coco
do jeito que eu ouvi lá!

A gestualidade cômica de Nóbrega retorna, determinando a relação da corporeidade com o universo absurdo da letra que revela uma interpretação condizente.

3.5.8 Madeira Que Cupim Não Róe

Finalmente, a última canção do espetáculo, que dá título ao mesmo, é a marcha de bloco Madeira Que Cupim Não Róe, composta por Capiba. Trata-se de uma melodia envolvente em tom menor e harmonia tonal, em ritmo de marcha, com uma sonoridade de hino, que foi composta como protesto a uma decisão de um juiz de carnaval que, contrariando a vontade popular, não deu a vitória ao bloco Madeira do Rosarinho. No desfile das campeãs, o bloco entrou cantando esta canção que diz:

Madeira do Rosarinho, vem a cidade sua fama mostrar
E traz com seu pessoal seu estandarte tão original

Não vem pra fazer barulho, vem só dizer,
Que com satisfação, queiram ou não queiram os juizes
O nosso bloco é de fato campeão,
E se aqui estamos cantando essa canção
Viemos defender a nossa tradição, e dizer bem alto que a injustiça doe
Nós somos madeira de lei que cupim não rói

O fato específico que caracterizou a composição da música não é mencionado, o que amplia a dimensão de seu significado, ganhando um caráter mais nacional e universal, garantido pela força memorial do ritmo e da melodia que projeta a letra a um sentimento de defesa das nossas tradições associado à dor pelas injustiças e definindo a todos que cantam esta canção como madeira de lei que cupim não rói.

Segundo Nóbrega:

*“ Madeira que Cupim não Rói quer dizer que a cultura popular é a nossa coluna vertebral, é o nosso alicerce. O espírito disso aqui que eu estou mostrando a vocês é essa madeira de lei, é isso que a gente tem que procurar valorizar, é esse o caminho que a gente tem, de no plano da cultura, dar o ar da nossa graça”.*²⁸

Neste momento apoteótico do espetáculo, a bailarina dança com um estandarte que representa sempre a bandeira a ser defendida.

²⁸ Nóbrega em entrevista 10/07/02



A dançarina realiza uma coreografia com o estandarte

Nóbrega canta esta canção em meio ao público que, visivelmente emocionado, reage de maneira afirmativa aos estímulos que Nóbrega oferece na sua interpretação, determinando o sucesso cênico que foi proposto durante essa jornada por ritmos, instrumentos, danças e personagens que recriam de forma imaginária a realidade brasileira.

Ao voltar para o bis, o artista propõe que o público dance uma ciranda ao som da banda que, numa comunhão de mãos dadas, forma um círculo ao redor do auditório, finalizando o espetáculo de maneira triunfal. É como se o público, com isso, penetrasse agora de corpo inteiro no universo artístico de Nóbrega construindo o espaço através dessa interação corporal.

Nóbrega constrói esse universo através de suas habilidades sobre a música, a teatralidade e a dança, articulando o conhecimento específico de cada uma dessas linguagens, além de princípios comuns a elas possibilitando uma fluência de focos narrativos que passam do canto para a dança, ou para uma encenação, garantindo a eficácia de sua presença cênica.

Além disso, Nóbrega trabalhou elementos fundadores da cultura popular, e realizou muitas vezes uma fusão entre manifestações que se apresentam separadamente, mas que podem dialogar entre si com seus elementos de representação.

Com isso, cria-se uma representação da realidade do Brasil Real através de uma variedade gestual, musical e de dança, onde o artista amplia sua presença, expondo-se ao público e colocando o espectador diante de si.

CAPÍTULO 4 - O QUE ESTA EM JOGO NA OBRA DE NÓBREGA

4.1 Unidade Estética

Buscar compreender a presença cênica de Antônio Nóbrega em sua obra, é compreender como o artista exerce a liberdade de representar a realidade própria do fenômeno cênico, ritualizando o espaço cênico e criando um jogo de representação através dos elementos que utiliza para compor suas ações em cena. Como se dão suas formações discursivas em sua materialidade histórica, gerando um espaço de alteridade que, organiza e transforma a realidade presente, ampliando sua dimensão perceptiva, criando espaço simbólico e produzindo efeito de sentido com o público espectador, demonstrando unidade de discurso e revelando uma estética própria.

Os espetáculos musicais de Nóbrega são típicos exemplos do que chamei de música cênica, pois, apresentam a presença do artista em suas ações, como elemento poético e constitutivo dos espetáculos, tendo em seu canto todas as qualidades da ação vocal que valoriza uma organicidade entre o que se canta e como se canta, incluindo a teatralidade e a dança na composição da obra cênica musical e, com isso, redimensionando o universo musical como arte performática.

Assim é também com seus mais recentes espetáculos, *Pernambuco Falando para o Mundo*, *O Marco do Meio Dia* e *Lunário Perpétuo*.

Nóbrega apresenta ao longo de sua carreira espetáculos às vezes centrados em uma linguagem mais teatral, como é o caso de *Brincante e Segundas Histórias*, outros mais

musicais, como *Na Pancada do Ganzá e Madeira Que Cupim Não Róe* e outros centrados na dança como *Figural*.

Porém, o trabalho cênico de Antonio Nóbrega é uma linguagem que funde teatralidade, dança, música e elementos plásticos. Esse diálogo multidimensional entre os elementos de representação é bastante significativo, criando uma unidade de discurso onde é possível observá-lo tocando com um olhar de ator, dançando com a musicalidade de um músico e gestualizando com a fluência de um dançarino. Tudo isso relacionado com cenários e figurinos carregados de elementos simbólicos compondo um universo espaço/temporal determinado, em que se reconhece uma gama de traços, sons e gestos originários de múltiplas matrizes culturais populares.

Essa linguagem, apresenta um jogo de representação cênica, onde as atividades de tocar, teatralizar e dançar apresentam uma organicidade, promovendo a construção de um discurso que contrapõe-se à multiplicidade dos elementos de representação, gerando a respiração do espetáculo onde o ritmo, a dinâmica e a harmonia expressos em suas relações, atestam o movimento dos sentidos, criando um jogo de sentidos. Com isso se deslocam os sentidos dos conteúdos em si, em uma dimensão linear da significação, onde objetos cênicos, forma corporal, forma musical e forma plástica, adquirem relação com a metáfora, revelando significados em um tempo mítico circular, em um não tempo do inconsciente.

Wilson Freire parceiro de Nóbrega diz:

“Quando estávamos montando o espetáculo, nós sentíamos esse pulsar. Em determinado momento ele pedia uma batida mais forte, aí lançava-se mão do Martelo Agalopado, que é mais ritmado. Nóbrega com isso já jogava uma melodia que tinha a ver. Em

seguida se colocava uma dança que tinha a ver com o que tinha sido dito ali. Quando a gente começava fazer isso, notávamos que tinha um movimento respiratório, uma coisa viva, onde uma coisa não se desliga da outra. Quando se assiste, se vê que tem um corpo. Essa coisa maior é uma fortaleza, que é imaginária, que só pode ser sentida, só pode ser poética e está no ar. E aí como artista, quando você começa a fazer, vem aquela coisa ancestral, através da música, da dança, da palavra de tudo.”²⁹

Se por um lado podemos olhar para essa multi-relação entre cantar, tocar, dançar e teatralizar, e suas relações com cenários e figurinos, como uma colagem de elementos representativos, produzindo significado através da justaposição desses elementos e dando unidade ao espaço/tempo da obra, por outro lado, podemos conduzir a análise por um fluxo de energia que integra no exercício da ação, o ato de tocar, cantar, teatralizar, dançar e a relação destes com o espaço simbólico em que se está inserido.

Assim, podemos olhar para a linguagem que compõe a obra por dois ângulos, transitando por uma via de mão dupla, da multiplicidade para a unidade ou de princípios comuns que geram múltiplas particularidades.

Como vimos anteriormente, a formação do discurso cênico para atingir o efeito dos sentidos depende de uma busca por unidades de sentido que criem relações entre as diversas formações discursivas dispersas pelo canto, pela letra da canção, pela performance corporal (de dança e teatral) e pela simbologia presente nos cenários e figurinos.

²⁹ Wilson Freire em entrevista, dia 16/01/01

Essa unidade é regida por uma organização de formas e idéias que criam uma dimensão estética, localizada na relação entre a materialidade dos elementos de representação dispersos em suas formações discursivas, e a materialidade histórica referente a eles.

Nóbrega, em entrevista, afirma:

“São duas as unidades que eu percebo. Uma unidade mais relativa, que é a unidade que eu procuro dar em tudo que eu faço, que é a unidade sob o ângulo de visão do intérprete. A unidade técnica, por exemplo, que poderia ter um intérprete que se dedica a tocar violino, a tocar pandeiro, a cantar, dançar e representar. Otimizar ao máximo a sua energia de intérprete, no sentido de poder abraçar tudo isso. Procedimentos que eu uso como ator e de alguma maneira também servem para que eu toque violino ou cante. Então, a busca dessa unidade ou desse fio condutor é uma coisa relativa porque diz respeito à minha experiência pessoal. A unidade que eu vejo que realmente não é relativa, é a unidade que existe na cultura popular. A cultura popular brasileira, tendo nos seu três elementos formadores: o negro, o índio e o português, e como esses três elementos se espalharam homoganeamente, ou quase homoganeamente no Brasil. A cultura ou as culturas trazidas por eles puderam criar uma certa unidade. Uma unidade à formação da cultura brasileira. Se você pensar que nos 300 primeiros anos de colonização do Brasil, nós só tivemos praticamente brancos, índios e negros, eu acho que isso já trouxe um traço de união e de homogeneidade. Isso trouxe um componente de mestiçagem, não somente

racial, mais sobretudo cultural. A língua também foi um fator homogenizador.”³⁰

Com essa declaração do próprio artista, esclarece-se que essa linguagem que cria uma organicidade de discurso entre o ato de cantar, tocar, dançar e teatralizar em cena, passa por um olhar que segue em direção a certos princípios técnicos que ele chamou de procedimentos que correspondem à consciência de uma técnica artística mais ampla que, contrapondo à uma técnica específica, permite ao artista ampliar sua possibilidade de ação em vários elementos representativos.

A defesa de uma unidade cultural nacional, baseada na idéia de uma fusão cultural homogenizadora, originária do encontro das culturas ibéricas, negras e indígenas e manifestas na dança, na música e na teatralidade, orienta a organização das formações discursivas na construção da unidade estética das obras do artista.

Em “Madeira Que Cupim Não Róe” essa idéia de fusão cultural aparece acrescida da idéia de resistência da cultura popular representada pela metáfora presente no título; a idéia da formação de um povo resistente às injustiças, através da força de sua cultura e de suas tradições.

Um outro ponto que considero bastante relevante no discurso do artista é a valorização de uma cultura real, associada às manifestações da cultura popular que, realizadas quase sempre por pessoas menos favorecidas, contrapõe-se a uma cultura oficial representada pela elite dominante.

Nóbrega afirma que essa organização das idéias que geram a estética de sua obra não são projetos ideológicos. Segundo o artista:

³⁰ Nóbrega em entrevista 09/08/01

“...ser brasileiro não é um fato ideológico, é um fato natural. Tenho uma visão utópica da cultura brasileira, uma cultura cujo o rosto parece ser a síntese de várias e várias outras. Sonho por essa síntese. Sem querer ser pretensioso pressinto-a na dança, na música, no teatro. A nossa redenção virá através da arte, mesmo porque, a arte deverá ser um dos elementos transformadores da sociedade. O rosto feminino de Deus será esculpido por nós artistas...”

As idéias que organizam a composição estética de Nóbrega apresentam uma certa concordância com o pensamento Armorial, inaugurado por Ariano Suassuna e outros artistas nordestinos.

O Movimento Armorial visava a elaboração de uma arte “erudita”, ou “clássica”, ou “acadêmica” brasileira, a partir de uma reelaboração dos elementos representativos encontrados na cultura popular.

“...hoje eu acho vital no campo da arte da dança no Brasil, que se fundamente uma dança brasileira a partir do repertório de passos e posturas das manobras, procedimentos coreográficos, das gingas e floreios que, remetem a um universo em que a cultura corporal existe nas manifestações populares.”³¹

Em outro momento Nóbrega afirma:

³¹ Nóbrega em entrevista 09/08/01

“O armazém de passos que o frevo tem é capaz de criar uma dança clássica brasileira”³²

Os espetáculos de Nóbrega, muito embora algumas vezes apresentem uma conduta estética própria de um fazer artístico erudito, são principalmente baseados em elementos representativos e originários das manifestações da cultura popular: a dança, a música e a teatralidade, mesmo que retrabalhados sob um olhar acadêmico (no sentido das academias e companhias de dança, teatro e música), tem origem na cultura popular. Porém, estes elementos são reelaborados sob um ponto de vista autoral e, portanto, não se trata de um espetáculo popular como se observa nos terreiros e ruas, onde se realizam as manifestações originais, e sim, de uma apropriação dos elementos representativos dessa cultura que são incorporados à forma de espetáculo artístico, realizado nos moldes de uma arte culta.

Essa nova reflexão estética ocorre quando os padrões artísticos da arte popular deixam de estar relacionados ao domínio do comunitário e passa a receber um caráter autoral. Assim, ela deixa de ser considerada uma manifestação primitiva e “popular”, relacionada a uma hierarquia social dos valores estéticos, e passa a ser considerada arte, podendo ser apreciada por seu grau de elaboração e complexidade.³³

Dessa apropriação de elementos da cultura popular em direção a uma arte autoral, podemos dizer que ocorre um deslocamento dos elementos representativos em direção a uma reflexão estética nova.

³² Nóbrega em entrevista para o Programa Roda Viva, dezembro de 1996

³³ Idem, pag.285

“...comecei a assimilar de tal maneira os elementos desse universo popular, que ele necessitou de sair de mim de algum jeito. Como se a minha figura representasse um elo entre o artista popular e o universo expressivo que eu então pertencia. Aquele universo era decodificado pela minha história pessoal e se transformava em um objeto artístico dirigido para um outro público. Nessa passagem naturalmente entrava então minha percepção, minha visão e meu entendimento dessa cultura popular que ao longo dos anos foi se modificando e se tornando mais abrangente, mais refinada.”³⁴

4.2 Nóbrega, Arte Popular e Arte Culta

Nóbrega conta que embora convivesse e se envolvesse de maneira bastante intensa com os artistas e brincadeiras populares, sempre preferiu ficar de fora observando; nunca se colocando na condição de um artista popular.

Sobre esse aspecto diz Rosane Almeida:

“... Antonio sempre mergulhou fundo na diferentes vertentes da cultura popular, transformou e colocou no palco com a dignidade de um artista que é de classe média e, que não é um artista popular. Ele não é um dançarino de frevo mas, ao mesmo tempo isso pesa na formação dele, ou seja, ele tem que ir além do que um dançarino de frevo iria. Portanto quando se leva essa cultura para o palco

³⁴ Nóbrega em entrevista 10/07/02

isso tem que ir recriado, de uma outra maneira e isso eu acho que ele sempre foi feliz em fazer.”³⁵

Essa apropriação de elementos representativos reelaborados dessa maneira, muitas vezes funciona como interlocução entre dois universos: o das elites e do povo. É como se Nóbrega exercesse um papel de porta-voz dessa cultura e, de alguma forma, a levasse ao conhecimento das elites. Fato é que, a partir do contato com artistas como Nóbrega, entre outros, que lançam um olhar especial sobre a cultura do povo, muitas pessoas que antes não tiveram nenhum contato com essa cultura, passam a olhá-la e valorizá-la de maneira diferenciada, criando um interesse e formando uma opinião positiva com relação a esse universo.

Vale lembrar, como descrevi no primeiro capítulo, que o jogo de representação cênica ao representar uma realidade mais geral, amplia a percepção coletiva, revelando-se como função cultural devido a sua significação, seu valor expressivo e suas associações espirituais e sociais, dando suporte a todo tipo de ideais comunitários, expressando o universo humano e social e atuando sobre ele, fortalecendo crenças comuns, controlando circunstâncias, regendo comportamentos e modificando percepções e conhecimento.

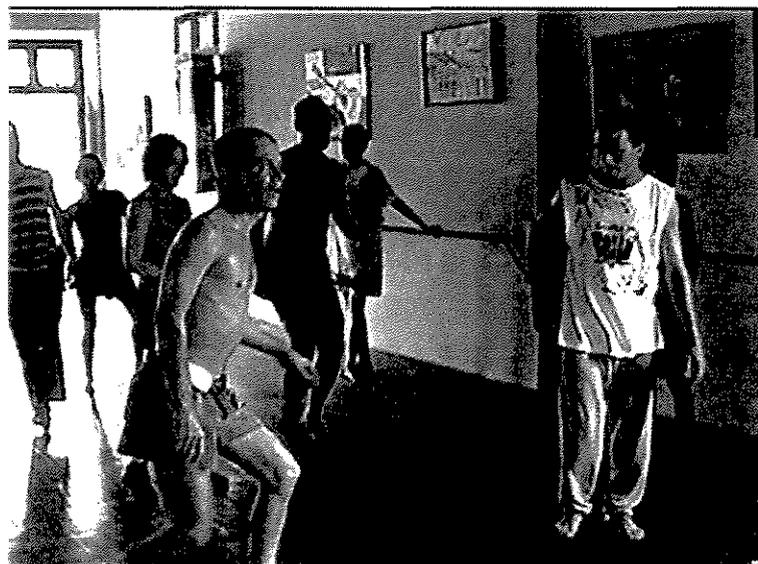
Em minhas pesquisas pelos terreiros e festas populares de Pernambuco, entre outros estados brasileiros, foi muito comum a observação da presença de pessoas de classe média procurando um envolvimento e um aprendizado junto às manifestações populares, seja buscando uma forma de identidade, ou um objeto de pesquisa artística ou sociológica, reconhecendo este universo como um rico acervo de informações culturais.

Sobre isso Nóbrega conta:

³⁵ Rosane em entrevista

“Quando eu era criança a classe média ia para os clubes enquanto o povo fazia o grande carnaval nas ruas, no qual hoje eu me debruço. Eu só me aproximei dele depois dos meus vinte anos. Havia um corte muito grande entre a classe média brasileira e o povo. Hoje já tem um povo de classe média freqüentando terreiros de Cavalo Marinho, o que na minha época não havia.” ³⁶

Com essa valorização do universo da cultura popular exercida pela classe média, passa a ocorrer algumas vezes uma inserção destes artistas populares no mundo das academias e companhias de dança, teatro e música, podendo-se observá-los atuando como artistas nessas companhias, ou ainda dirigindo sua própria companhia, ou como professores em escolas, adaptando a sua forma de fazer arte a um universo que lhes oferece uma melhor condição de vida dentro de uma sociedade de classes.



Pedro Salustiano, brincante de Cavalo marinho e dançarino do espetáculo Marco do Meio dia de Nóbrega

³⁶ Entrevista para o programa Metrópolis da Rede Cultura

É preciso dizer que ainda são muito poucos os artistas populares que atingem essa condição, e que esse fato é uma questão delicada, podendo gerar polêmicas quanto a uma sendo forçados pelas circunstâncias a se adaptarem ao fazer artístico “acadêmico”, seja pela necessidade de subsistência, ou pelo anseio de se projetar como artista, adaptação essa que, segundo alguns críticos, poderia comprometer a essência dessa cultura.

Pode-se dizer que essa relação entre algo que se remete ao universo popular, apresentando relações peculiares a esse universo, com um fazer artístico que mantém ligações fortemente enraizadas em uma concepção estética “acadêmica”, “erudita” e até “clássica”, que também apresenta suas peculiaridades típicas, no mínimo configura, na obra de Nóbrega, um campo de tensão com grande diversidade de contrastes que apresenta um amplo potencial gerador de significação, colocando em discussão as múltiplas relações do fazer artístico e sua produção.

Quanto a essa interação entre o popular e o “erudito” Nóbrega explica:

“Se no espetáculo eu tenho dez elementos de comunicação com o público, desses dez, cinco tem um respaldo, digamos mais erudito, são as referências eruditas. As outras cinco, por outro lado seriam as referências mais populares. Tenho sempre essa ligação de elementos que vem de códigos de diferentes culturas.”³⁷

O artista apresenta em seu universo criativo uma forte influência das manifestações culturais realizadas no estado de Pernambuco. Tais manifestações ocorrem durante as datas festivas que seguem um calendário anual, porém, concentram-se

³⁷ Programa Roda Viva realizado em dezembro de 1996

principalmente no período do natal e do carnaval. Tais manifestações apresentam atividades musicais, de dança e de teatralização com características distintas do contexto musical, teatral e de dança, apresentado nos universos das academias e companhias de dança, teatro e música tradicionais de uma cultura hegemônica das elites.

Na primeira, a música, a dança e a teatralidade, mostram-se geralmente integradas e a serviço de um universo que envolve uma realidade permeada pelo cotidiano das pessoas que participam daquela manifestação, colocando assim a atividade musical, teatral e de dança como elemento que impregna a vida cotidiana. Isso acontece principalmente porque as manifestações da cultura popular ocorrem geralmente no próprio espaço cotidiano, nos terreiros em frente às casas dos artistas, ou nas praças e ruas, onde o jogo de representação cria espaço significativo entre os elementos representativos e os elementos presentes no próprio espaço de convívio cotidiano. Além disso, nessas manifestações, ocorre uma mínima distância e um contato bastante intenso entre o público espectador e os artistas, atenuando as barreiras que separam esses dois universos.

Nesses termos é como se a própria vida representasse a realidade, onde o jogo da representação passasse a ser a própria vida.

Esse aspecto coloca as manifestações populares próximas ao primevo, onde dança, música e teatralidade encontravam-se unidas em formas rituais religiosas, profanas ou ainda algo que contém elementos profanos e religioso convivendo juntos e em diálogo criativo.

Na cultura das academias e companhias de arte, mais ligada a uma lógica da modernidade, o artista exerce, além de uma relação intuitiva própria do fazer artístico, um certo distanciamento técnico-racional no processo criativo.

Essa distância, ao meu ver, manifesta-se principalmente com a segmentação das artes em atividades específicas, fomentando o processo criativo no sentido de uma busca de

aprimoramento técnico, valorizando em muito uma certa elaboração e complexidades próprias. Estabelecendo, assim, uma distância em relação ao dia à dia das pessoas comuns, retirando a atividade artística da dimensão cotidiana, e recolocando-a restrita à atividade do artista.

A relação de uma arte que interage de maneira intensa com a realidade cotidiana, tende a ser substituída pela busca de uma apropriação técnica criativa específica e extracotidiana, realizada em locais apropriados para tal manifestação, como teatros, auditórios e casas de shows.

Nessa situação específica, demonstra-se com mais clareza um espaço diferenciado entre artista e público, que é deslocado para um ambiente próprio, onde ele pode apreciar e experienciar a possibilidade de liberdade em representar a realidade específica do fenômeno cênico, porém, com um distanciamento de seu cotidiano, em um espaço adequado para isso.

Essa relação, em que a atividade artística por um lado permeia o cotidiano das pessoas comuns e por outro está restrita à atividade do artista, revela um contraponto entre uma criação mais comunitária e outra mais individualizada. Na cultura popular, a representação da realidade através da dança, da música e da teatralidade, embora possa no decorrer de suas apresentações acrescentar algo novo, ela tende a repetir a cada geração os mesmos padrões representativos, criando uma reiterabilidade que delinea um tempo cíclico. Além disso, mesmo pertencendo a um grupo específico que detém a propriedade do “brinquedo” (máscaras, figurinos, instrumentos etc), por estar, na maioria das vezes ligadas a uma relação comunitária, podemos dizer que apresenta uma criação, um discurso mais coletivo. Isso significa que a organização das idéias no discurso popular vai se formando a partir das necessidades desse coletivo. (CAMAROTTI. 2001)

Já no mundo da arte autoral, a relação de propriedade criativa da obra se torna mais evidente e proporciona um espaço criativo mais individualizado, onde normalmente o artista apresenta uma visão particular do mundo. A sua organização estética que, muito embora tenha que ganhar uma dimensão coletiva para poder ser absorvida pelo público, parte de uma prática individual para se tornar coletiva.

É em meio a esses contrastes que se retratam dois universos distintos de representação da realidade, que transita Nóbrega em seus espetáculos.

Tais espetáculos, como em *Madeira Que Cupim Não Róe*, muito embora trate-se de um trabalho claramente autoral, com uma sofisticada elaboração técnica; espetáculos que geralmente colocam uma distinção espacial entre artista e público exercida pelo palco italiano e, com isso, apresente um discurso individualizado em direção ao coletivo, fruto de um processo criativo técnico e analítico típico de um artista erudito, sua temática materializa no espaço o universo da arte popular dos brincantes de rua.

A integração das atividades musicais, teatrais e de dança com sofisticada elaboração técnica, a serviço da representação da magia de um mundo coletivo, ritualístico, estimulando uma memória mais arcaica, que se remete a padrões estéticos enraizados no sentido do coletivo, de alguma forma, habita ao mesmo tempo duas realidades contemporâneas que colocam em confronto o moderno e o tradicional.

“Então quando a gente vê que a arte do ocidente é uma arte cada vez mais carregada da intermediação do racional e do cerebral, a gente vê o quanto o valor da arte que a gente tem é grande. Não é que a gente vai abrir mão do cerebral, mas a gente tem que ter como base o que é mais profundo na natureza.

São as forças primais, nutritivas e germinadoras da cultura popular, e as outras forças da ordenação, do cartesianismo que a gente traz da academia que, justapostas, conduz a uma arte bastante equilibrada.”³⁸

Essa sobreposição entre algo que esteja ligado a um processo criativo associado a um fazer artístico da sociedade moderna, mas que carrega como matriz estruturante, padrões estéticos que se remetem a um mundo das tradições, faz com que o jogo de representação exercido na obra artística de Nóbrega, ganhe múltiplas dimensões representativas. Isto significa atingir potencial metafórico e criador de espaço simbólico, o que lhe atribui um amplo alcance comunicativo que se revela pelo grande reconhecimento de sua arte não apenas na região do nordeste, mas em todo o Brasil e até mesmo em outros países.

4.3 Transpondo Fronteiras

Segundo afirmação de Nóbrega, em sua aula espetáculo chamada Sol á Pino:

“Todo artista é reflexo de sua obra, da sua época e de sua região. Porém, se a gente consegue transcender o caráter regional através do vigor, da beleza e da verdade daquilo que a gente escreve, dança ou compõe, aí sim, se torna universal”.

³⁸ Nóbrega em entrevista 10/09/02

As ações cênicas, ou seja, a poesia corporal de Nóbrega em seus espetáculos, muito embora sejam construídas a partir de um processo criativo que apresenta uma elaboração e sofisticação técnica típicas de um artista erudito, tem na cultura popular a matéria prima de sua criação, ou como ele mesmo diz: a base de seu trabalho.

Ao pensar a ação física como fonte de eficácia textual, é preciso enxergá-la como texto cultural e, portanto, signo de narrativa global, além do específico.

Segundo Burnier:

“Como as ações físicas não falam apenas ao intelecto, podemos imaginar que, em culturas distintas e em contextos diversos, possam agir sobre nós, mesmo se não entendemos seu significados específicos, mas somente o global.” (BURNIER. 2001, pag:34)

A cultura popular brasileira e, neste caso, mais precisamente a nordestina, mantém relações estruturais e históricas com a cultura popular do resto do mundo.(CAMAROTTI. 2001, pag 281)

Isso, além de revelar o trânsito de padrões culturais que estruturam elementos estéticos, crenças, idéias entre outros aspectos, reflete uma herança universal, uma necessidade de expressividade comum às pessoas em qualquer lugar que elas estejam.

Muito mais que a possibilidade de um remoto contato entre culturas em períodos da antigüidade distante, a constatação de manifestações análogas, em lugares separados pelo espaço e pelo tempo, de uma cultura dinâmica e com documentação fragmentada,

sugere a percepção de um tempo circular que faz retornar certas necessidades e modelos de representação da vida. (CAMAROTTI. 2001, pag:35)

A cultura popular praticada no Brasil e, principalmente no nordeste, por ter em grande parte dos casos uma origem sincrética, onde elementos culturais de diferentes povos vieram se fundir em território nacional, manifesta uma grande diversidade de elementos de representação, onde a fusão de elementos da cultura negra, com os da cultura indígena e da cultura européia, entre outros, reelaboraram significados para um imenso arquivo de matrizes corporais e sonoras, produzindo uma música, uma dança e uma gestualidade simbólica bastante diversa. Além de apresentarem um rico e vasto arquivo de elementos de representação, é importante ressaltar que a dinâmica de reelaboração dessas matrizes é contínua e constante nas manifestações da cultura popular, demonstrando vitalidade e potencial criativo.

*"...a falta de compreensão que a gente tem do que venha a ser cultura popular, identificando-a com o folclore. O paradigma conceitual que a palavra folclore tem, é um saber ou um conhecimento puramente local, e que não tem mais um papel oficial na cultura. No Brasil é diferente porque nós temos ainda uma cultura popular que está ligada de modo regular e assíduo na comunidade onde ela está inserida. Por exemplo: a Capoeira não é uma manifestação folclórica, ela está viva e é praticada em nosso país, ela evoluciona, o Frevo evoluciona, o Chorinho, o Cavalo Marinho também é uma dança em transformação, em movimento contínuo. Agora essas formas tem uma conotação local dentro delas porém elas tem uma sobrevivência atemporal e daí a sua universalidade."*³⁹

³⁹ Nóbrega em entrevista 09/08/01

Essa intensa dinâmica de transformação que reflete uma vitalidade bastante latente da cultura popular, demonstra o seu caráter antropofágico e garante o seu lugar na contemporaneidade.

Ronaldo de Brito, em sua palestra no evento Riso da Terra, conta que depois da passagem de uma companhia de dança russa por Recife, os passistas de frevo imediatamente haviam se apropriado de passos daquela dança e incorporado no universo do frevo.

“O frevo está contido em todas as danças e todas as danças estão contidas no frevo!”⁴⁰, afirma o mestre de frevo Nascimento do Passo ao discorrer sobre a corporeidade do frevo e suas possibilidades de expressão.

Assim, ao analisar os elementos da representação encontrados na cultura popular do nordeste, do qual Nóbrega se apropria para compor o seu trabalho, sejam eles gestuais, sonoros ou de movimento, é possível estabelecer relações entre aspectos típicos da região do Nordeste, ou típicos do que poderia se chamar de brasileiro, ou ainda típicos das culturas humanas independentemente de qual seja a sua regionalidade.

Com isso Nóbrega, ao se apropriar de elementos representativos da cultura popular e reelaborá-los em sua linguagem artística, realiza uma reapresentação dos mesmos elementos que pertencem ao domínio do coletivo, porém, em uma situação individualizada, criando contraste entre algo reconhecível, mas que aparece modificado sob um novo prisma; o prisma de seu discurso autoral.

Nisso se explicita a relação de multiplicidade e unidade na formação do discurso e sua dimensão estética na obra. O artista se apropria dos vários elementos representativos e

⁴⁰ Entrevista com o mestre de frevo Nascimento do Passo 10/01/01

de formações discursivas, em princípio dispersas, e dá unidade a elas de acordo com suas concepções estéticas, desenvolvendo o seu discurso autoral.

Em seu livro, Camarotti discorre sobre a provável origem das formas de representação, seja a música, o teatro ou a dança, nos primitivos rituais religiosos e xamânicos que puderam ser encontrados em diversas partes do mundo, independentes ou em função de alguma religião.(CAMAROTTI. 2001, pag: 37-42)

Até o próprio teatro grego, que é considerado o berço do teatro ocidental para alguns historiadores, teria a sua origem nos rituais religiosos do antigo Egito e dos Impérios do Oriente Próximo.

A cultura popular, em suas formas de representação, apresenta nitidamente essa influência dos rituais religiosos, seja na circularidade de suas formas, na herança de sua corporeidade e musicalidade, nos elementos simbólicos presentes em seu repertório comunicativo e, principalmente, no fazer artístico, onde muitas vezes os artistas realizam práticas rituais antes de entrarem no universo de representação.

É fato que Nóbrega não desenvolve um processo criativo baseado em ritualizações religiosas ou xamânicas e sim, um processo criativo ligado a um fazer artístico que parte de uma consciência técnica. Porém, observam-se através de sua dança, seu canto, sua música e sua teatralidade, elementos que remetem a um sentimento de religiosidade inerente a esses padrões representativos e suas manifestações originais. Desses elementos posso citar instrumentos, ritmos e harmonias musicais que criam ambientações celebrativas, movimentos de dança e coreografias circulares que criam formas ritualísticas em passos típicos de manifestações que utilizam esses padrões nas situações originais, gestualidades e objetos simbólicos.

“Quando eu me aproprio ou tento recriar um toque de Maracatu, eu não estou mais do que deixando incensar em mim forças profundas de um ritmo que está ligado ao universo do sagrado.”⁴¹

Apesar da cultura popular apresentar uma profunda relação com as práticas religiosas, associadas a essas práticas observa-se também a presença da relação lúdica; a representação pelo prazer. Os elementos lúdicos, cômicos e, enfim, o elemento brincalhão, mostram-se presentes em várias partes do mundo.

Um primeiro ponto a se observar é a presença de personagens bufões em grande parte das culturas. Estes são personagens que apresentam uma comicidade quase sempre associadas à desvios da realidade. O comportamento dos palhaços sempre está associado à atividade de transgredir a ordem social, oferecendo a todos a possibilidade de experimentar estados que em uma situação cotidiana quase sempre seria uma aberração à ordem social vigente. Na cultura popular brasileira é muito comum a presença desses personagens bufônicos, que são encontrados sob a forma de palhaços, servos, médicos charlatães, velhas taradas, soldados covardes, malucos de rua etc.

Acredito que é nessa contraposição entre o religioso e o profano, que se encontra o ponto em comum e responsável pelo desenvolvimento de manifestações culturais que supram de alguma forma as necessidades de representação da realidade em diversas culturas espalhadas pelo mundo. Divertir-se e encontrar as respostas para os mistérios da vida; a luta pela sobrevivência e o prazer por estar vivo; o sério e a brincadeira.

⁴¹ Nóbrega em entrevista 10/09/02

Nos espetáculos teatrais de Nóbrega, esse contraste entre ordenado e desordenado se expressa na relação entre dois personagens que representam esses dois universos em sua obra. São eles, Tonheta, o palhaço, e João Sidurino, o narrador.⁴²

João Sidurino, o narrador, representa o universo ordenador, ou como diz o artista, um universo mais cartesiano.

Tonheta é uma referência mais presente que Sidurino, representa o universo cômico do artista, e aparece, em quase todos os espetáculos.

Segundo Nóbrega, a criação de Tonheta foi inspirada em muitos cômicos de diferentes origens, como Chaplin, Oscarito, personagens da literatura de cordel como Pedro Malazartes, Cancão de Fogo, Quengo e Camões, porém, é nos palhaços Mateus, tipo de cômico muito presente na cultura popular do nordeste, que se encontra a base composicional de seu personagem.

“...eu imitava as gatimanhas dos Mateus, que são palhaços meio arlequinescos. Eles estão presentes nas Folias de Reis, Guerreiros e Bumba Bois. Depois das imitações eu saí então para a criação de uma linguagem, de um alfabeto com o qual eu tenho procurado me expressar e criar algumas coreografias.”⁴³

Os Mateus são personagens bastante importantes na cultura popular, apresentando características muito interessantes. Eles aparecem em várias manifestações como os Guerreiros, Reisados e Bumba meu Bois (que em Pernambuco também é conhecido como Cavalo Marinho), se apresentam em duplas, e um deles atende pelo nome de Bastião. São

⁴² Entrevista para o programa Roda Viva, dezembro de 1996

dois negros que fazem papel de escravos do Capitão. Ao invés de utilizarem máscaras como as outras figuras (personagens), pintam a cara de preto, normalmente utilizando carvão.



Dupla de Mateus em apresentação do Cavalo Marinho de Mestre Biu Roque na cidade de Goiana (PE), 01/01/01

No Cavalo Marinho, durante minhas pesquisas de campo, pude observá-los e analisar algumas de suas características principais. Em primeiro lugar, são geralmente encarregados de manter a ordem no terreiro onde se realizará o brinquedo ou a representação. Ao mesmo tempo, são os palhaços e, com isso, responsáveis também por instaurar uma certa desordem típica. Assim, os Mateus apresentam em sua personalidade uma contraposição entre um caráter anárquico e um caráter ordenador. Numa apresentação de Cavalo Marinho, que muitas vezes pode durar até oito horas, enquanto os chamados figureiros, os encarregados de representar as figuras mascaradas e os músicos se revezam na atuação, podendo desfrutar de algum tempo de descanso, os Mateus permanecem em sua atividade durante toda a representação, recebendo e contracenando com todas as figuras

⁴³ Depoimento de Nóbrega em sua aula espetáculo. 152

que entram na brincadeira. Estas, entre outras, são algumas das qualidades deste cômico tão importante para os folguedos populares em que ele aparece.

Nóbrega, ao discorrer sobre os Mateus, aponta uma relação destes com a dupla Arlequino e Briguela, da Commedia Dell'arte, sugerindo a manifestação de uma repetição de padrões em culturas diferentes. Ronaldo de Assis Brito, estudioso do teatro popular, vai mais longe e acredita que a grande influência do teatro brasileiro, em princípio, teria sido o teatro português, vindo nas caravelas e que, por sua vez, trazia uma forte influência da Commedia Dell'arte italiana, tão forte na Europa, e que influenciou não só o teatro português mais também o francês, entre outros.

Sob esse ponto de vista, Ronaldo de Brito estabelece uma relação entre o fato de os Mateus assumirem a posição de escravos do Capitão, assim como Arlequino e Briguela representam os servos de seus patrões no teatro italiano.

Estabelecendo esta relação, o pesquisador coloca uma questão bastante interessante sobre o porque dos palhaços brasileiros pintarem a cara de preto, mesmo quando os brincantes são negros. Seria uma permanência estruturante do fato de os Mateus representarem escravos ou uma herança da máscara negra do Arlequim, já que quando o brincante é negro, mesmo assim, ele pinta a cara de carvão?⁴⁴

No Mamulengo (teatro de bonecos bastante comum em feiras e praças do nordeste) uma outra evidência desta herança pode ser verificada. Há um ator humano que faz a mediação entre o público e os bonecos. Ele representa curiosamente um personagem que pode ser chamado muitas vezes de Mateus, e outras vezes de Arlequim. O próprio nome Arlequim ou Arlequim também aparece no Cavalo Marinho, porém, denominando

⁴⁴ Palestra de Ronaldo de Brito, realizada no evento Riso da Terra, novembro de 2001.

um outro personagem, um pequeno galante que, no caso, não se trata de um cômico. (CAMAROTTI, 2001, pag 131)

Uma outra evidência da influência da Commedia Dell'arte no teatro popular brasileiro está em um relato do pesquisador Aires da Mata Machado Filho que, estudando os Cabocolinhos em Diamantina, MG, descreve a ocorrência curiosa de uma figura chamada Pantaleão, que ele identifica como o Pantalone da comedia italiana. (MACHADO FILHO, *Pesquisa sobre Cabocolinhos*, in CASCUDO, C., 1988, pag 166)

Além dos bufões, é possível estabelecer outras relações entre aspectos da representação em culturas populares de diversos lugares diferentes, por exemplo: a questão da ressurreição é um mito encontrado em várias manifestações culturais em diversas regiões e diferentes épocas. No Brasil, a ressurreição pode aparecer em diversas manifestações da cultura popular como nos Congos, Cabocolinhos, e principalmente, no Bumba meu Boi. Segundo Nóbrega, este seria um mito agrário de origem pré-cristã, que teria uma ligação com os ciclos vegetais, animais e das próprias estações do ano, no qual o próprio cristianismo teria se apropriado para compor a sua doutrina.⁴⁵

Ronaldo de Assis Britto, discorre sobre a representação de morte e ressurreição de reis no Egito antigo.⁴⁶

O Bumba meu Boi ou Cavalo Marinho em Pernambuco, é uma manifestação cultural bastante citada no trabalho de Nóbrega. Além do mito da ressurreição, o Cavalo Marinho apresenta um outro aspecto que também encontramos correspondência em várias culturas: o uso de máscaras humanas, fantásticas e animais, que remontam aos períodos de antigos cultos de fertilidade e práticas xamânicas.⁴⁷

⁴⁵ Depoimento de Antônio Nóbrega em entrevista no dia 09/08/01.

⁴⁶ Palestra de Ronaldo de Britto, no Evento Riso da Terra, Nov/01

⁴⁷ CAMAROTTI, 2001 pag 227

No Brasil, é possível observar presença de máscaras animais em vários espetáculos populares. O Cavalo Marinho já apresenta na sua própria denominação o nome de uma máscara animal. Trata-se de um cavalo de brinquedo, uma armação com um espaço no meio, possibilitando ao brincante vesti-la, que, neste caso específico, representa o personagem do Capitão Marinho que cavalga o seu cavalo.

Neste folguedo, além do Cavalo Marinho, outras máscaras animais também aparecem no terreiro, a Ema, o Come Tudo Babau, a Onça e o Boi, além de máscaras que representam personagens humanos e fantásticos.



Come Tudo Babau; mascara animal presente no Cavalo Marinho de Mestre Salustiano. Olinda 25/12/00

Nos espetáculos de Nóbrega é bastante freqüente o uso de máscaras tanto animais quanto representativas de personagens humanos. Além de tudo isso, como já foi falado, a cultura popular no Brasil, e principalmente no nordeste, mantém como uma das suas matrizes estruturantes, a influência moura, que chegou aqui através dos ibéricos, em fusão com matrizes indígenas e negras, que alicerçam formas musicais, poéticas, de dança, e de representação.

Esse trânsito de elementos culturais, mais do que um trânsito da materialidade das formas representativas, corresponde a uma possibilidade de um trânsito simbólico no espaço do imaginário.

Esse acesso comunicativo presente nos padrões musicais, de dança e teatralidade, atribui à cultura popular essa universalidade que transcende o regional e o nacional, atingindo uma dimensão simbólica mais global.

Nóbrega trabalha principalmente com um manejo de elementos de representação, sejam musicais, teatrais ou de movimento, na maioria das vezes apropriados da cultura popular, mas muitas vezes apropriados de uma cultura erudita que, sobrepostos na construção de um discurso autoral, dialogam entre si e são reapresentados em seus espetáculos, reapresentando algo conhecido, porém sob o prima de sua autoria.

A reapresentação de elementos significativos no trabalho de Nóbrega, muitas vezes reforçam uma dada manifestação típica, porém, muitas vezes se distanciam dela, atingindo a possibilidade de não reconhecimento da origem daquela melodia ou daquele passo etc.

Isso revela o potencial criativo inerente aos padrões representativos encontrados na dança, na música e na teatralização da cultura popular. Isso demonstra uma certa autonomia dos elementos de representação em relação a uma dada manifestação, o que quer dizer que, passos, melodias, gestualidade etc, não necessitam ser utilizadas somente no contexto determinado pela manifestação, mas podem também servir de repertório criativo de uma arte autoral.

4.4 Figural

Em *Madeira Que Cupim Não Róe*, o retrabalhamento de matrizes de representação da cultura popular em direção a uma estética autoral, embora muitas vezes sobreponham matrizes aparentemente distantes entre si, como um ritmo de Cabocolinho, uma melodia de Reisado e uma métrica típica dos cantadores repentistas, carregam em sua estética uma proximidade com as manifestações representativas originais.

É feito de uma forma onde quase sempre é possível reconhecer sua origem, o Circo, o Maracatu, o Cabocolinhos etc.

Porém, existem outros trabalhos do artista onde o retrabalhamento atinge um tal ponto que, tais matrizes, mais do que uma citação elaborada sob um ponto de vista autoral, comportam-se como repertório criativo de uma estética bastante original.

Este caso se observa, por exemplo, no espetáculo chamado *Figural*, onde o artista se apresenta solo, desenvolvendo coreografias que segue uma sucessão de personagens com máscaras. Cada personagem se apresenta sobre uma ambientação musical e logicamente com uma corporeidade adequada a cada máscara. São personagens femininos, bufões, religiosos, mímicos, históricos etc.

Uma outra relação interessante que posso perceber ao comparar *Madeira que Cupim Não Róe* e *Figural*, é que no primeiro espetáculo, o artista trabalha numa estética muito próxima à estética Armorial, e que em *Figural*, muito embora se observe elementos armoriais, essa peculiaridade não se mostra tão determinante.

Ao analisar com cuidado o vídeo do espetáculo, pude perceber algumas matrizes da cultura popular transformadas e sobrepostas entre si que, em diálogo com matrizes de uma cultura acadêmica, resultando em contextos bastante distantes dos contextos das

manifestações tradicionais às quais elas aparecem, o que demonstra o potencial criativo contido nessas matrizes corporais e musicais presentes na cultura popular.

Sobre isso Nóbrega conta:

“Na medida que a gente vai trabalhando os passos, uma tesoura de Cavalo Marinho, ou um trupel dos Reisados, ou os braços de Maracatu, a simbiose para dar a idéia de que estes movimentos vão se justapondo, vai também, levar a idéia de que novas musculaturas a partir desse ponto são ativadas, e elas vão construir também universos de movimentos que, embora carreguem dentro deles aqueles nutrientes da dança popular, já começam a se formatarem em novos movimentos, a musculatura começa a falar por si só. Eu ultimamente tenho dito que o melhor passista é aquele que faz com que a gente não veja mais o passo, embora veja o passista, veja o espírito da dança. Esse é o maior estágio de construção. Naturalmente que a criação surgia das matrizes da dança popular porque era a formação que eu tinha.

Às vezes a gente está num estúdio dançando e começa a sair determinados movimentos que não são precisamente aqueles de uma dança popular determinada. Porém, você não tem que se preocupar se é brasileiro ou não é, porque ele é fruto de uma natureza que seu corpo absorveu. Um movimento que ficou muito mais internalizado por você, pois, não tem mais a mediação do seu consciente, quer dizer ele está mais solto e mais livre. Neste momento ele deve ser

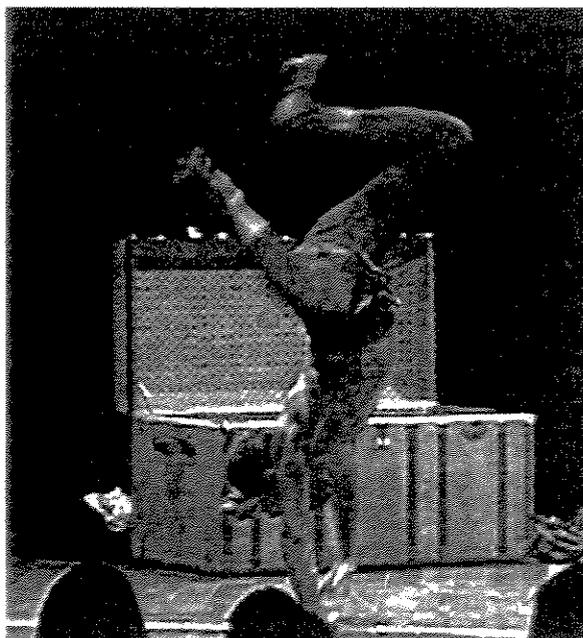
organizado na perspectiva da criação de um personagem ou de uma coreografia.

Eu vou dançando, eu me deixo ir. Certa altura, certas frases musicais começam a projetar certos desenhos corporais, e aí eu vou repetindo. Sempre que eu escuto aquelas frases, aqueles movimentos se repetem, e então vou percebendo que o corpo vai reproduzindo certas frases musicais naqueles movimentos. Se eu acho interessante eu vou marcando, vou mapeando aquela música em determinados movimentos. Depois eu vou fazendo uma ligação entre esse e esse outro que foram mapeados, as vezes um sai mais facilmente e outro não. Quando isso foi feito é o primeiro rascunho, vamos ver se realmente é bom. Eu vejo que muitas coisas ainda podem modificar, mas eu já tenho um chão de onde partir. Aí depois eu vou chegar em um mapeamento integral, aí é a hora de desconstruir, é como passar uma areia por cima, eles estarão lá, mas eu não quero que ninguém veja onde é que eles estão fincados. Eu quero mais espírito, mais ar, abstração, eu quero ir mais longe de onde eu posso ir com aqueles movimentos. “⁴⁸

Salvo poucas exceções, os personagens deste espetáculo surgiram a partir de um tema musical que já existia previamente.

⁴⁸ Nóbrega em entrevista. 10/09/02

O primeiro personagem que aparece neste espetáculo se assemelha a um símio. Segundo o artista, foi criado a partir da idéia da origem do cosmos, numa representação híbrida dos ciclos mineral, vegetal e animal que, ao final, se presentifica como homem.



Nóbrega utiliza movimentos de capoeira para criar um personagem em seu espetáculo

Esta figura desenvolve uma coreografia em muito baseada em movimentos da capoeira. A coreografia atinge outras dimensões expressivas em acordo com a ambientação musical que, composta por Antônio Madureira, importante compositor do Quinteto Armorial, apresenta como foco melódico uma melodia modal típica do Cabocolinhos. Esta melodia vem harmonizada com efeitos tão distantes da realidade tradicional que se torna difícil de reconhecer essa relação. Com isso, se aproveita de elementos tradicionais para construir uma estética moderna.

Em seguida, entra em cena a figura de uma velha. Um personagem que surge da idéia da terra como símbolo de maternidade, a grande mãe. A coreografia busca a direção

da terra e foi criada a partir da dança do Orixá Obaluaê (divindade típica da religiosidade afro-brasileira).



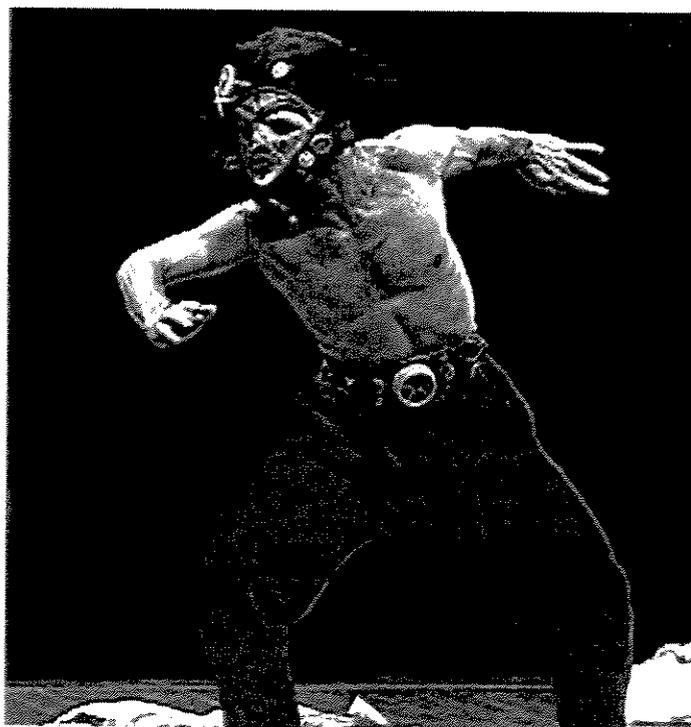
Figura da velha, criada a partir de movimentos da dança do Orixá Obaluaê

O personagem movimenta-se apoiado em um cajado. Essa coreografia é sobreposta a uma música que apresenta uma melodia modal conduzida por um solo de violoncelo, acompanhado por percussão em mais uma composição de Antônio Madureira, criando um clima mórbido que produz sentido em relação ao figurino, à máscara e à movimentação.

Aqui encontra-se o exemplo em que primeiro se tinha a movimentação e depois foi escolhida a música.

Um outro personagem é uma representação baseada na idéia de um cangaceiro. De sua movimentação pude perceber alguns movimentos que poderiam ter sidos retirados do universo do Cabocolinhos e da Capoeira, realizados em sobreposição à mesma melodia

da música anterior, porém tocada por um violão em andamento bem lento, o que atribui ao movimento uma nova qualidade, afastando-o do contexto tradicional e criando uma contraposição entre algo conhecido e algo novo.



Personagem inspirado na figura de um cangaceiro

Este personagem apresenta movimentos incisivos, determinados e retilíneos.

Gaiata é o próximo personagem que entra em cena, trata-se de um personagem feminino que, segundo Nóbrega, se opõe à movimentação do personagem anterior. Neste aparecem movimentos mais arredondados e fluentes.



Personagem feminino, que apresenta movimentos que se opõem aos do personagem anterior

Algumas matrizes da dança popular é possível observar na composição de sua corporeidade, tais como movimentos que poderiam ter vindos do Frevo, do Cavalo Marinho e da dança do orixá Oxum.

“Uma coisa que também foi um direcionador na construção dessas figuras e de resto das figuras que eu crio, é que em algumas delas há a primazia do masculino, e outras do feminino, que pode ser traduzido pela qualidade do movimento, que é outro conceito universal que eu uso. Para mim o movimento masculino é um movimento geométrico, um movimento

mais anguloso, mais austero, seco e mais cortante, enquanto o feminino é mais fluido, mais ondulado com mais sutilezas.”⁴⁹

A música é uma parte da suite Quebra Nozes de Tchaikovski que traz a marca do universo erudito do artista. A música realiza vários movimentos que sugerem diferentes qualidades às matrizes de movimento, criando um fluxo que segue com a música criando uma narrativa de emoções que traz vitalidade e organicidade ao personagem.

O próximo personagem vem manipulando uma bolinha em suas mãos. Nóbrega conta que sua movimentação e gestualidade nasceu da idéia de um personagem malandro, aquele que não tem um olhar completamente confiável. Trata-se de um personagem que já viu o mal e se utiliza bem dele.



Personagem inspirado na figura de um malandro

⁴⁹ Nóbrega em entrevista 10/09/02

Este personagem, depois de desenvolver sua performance solo, passa a realizar uma coreografia com uma boneca, como se dançassem em casal. Sua relação com a boneca revela seu caráter através de uma gestualidade libidinosa.



O personagem realiza uma coreografia com a boneca

Um outro personagem feminino aparece tocando um acordeão, onde o artista realiza uma coreografia com a ação de tocar o instrumento. O personagem é uma francesa que vem tocando La Vie en Rose e, em determinado momento brinca com o público num jogo melódico de pergunta e resposta.



Personagem que apresenta a fusão entre a dança a teatralidade e o ato de tocar

Tonheta aparece no final do espetáculo criando um contraponto aos personagens mascarados, já que este aparece “de cara limpa”. O artista mais uma vez utiliza sua corporeidade vinda das danças populares para compor a movimentação do personagem, novamente aparecem matrizes do Frevo e Cavalo Marinho, porém adequadas ao caráter do personagem.

“Você pode ver aqueles passos sendo trabalhados na construção de uma pequena estória, de uma determinada sensação ou dançada de uma maneira mais livre. Por exemplo quando aquela velha vai realizando uma determinada cena, alguma coisa ela está dizendo, ela se debruça sobre o chão, ela está contando alguma coisa, mas Tonheta quando chega, ele está

dançando livremente, não está contando nenhuma estória. Então são duas qualidades de construção de movimento, de coreografia, de intenção.”⁵⁰

Tonheta finaliza o espetáculo em uma performance onde ao mesmo tempo canta, toca bandolim e bateria.



Tonheta tocando bandolim, bateria e cantando

Um aspecto que se observa com clareza na construção das figuras em diálogo com as matrizes da cultura popular, é a consciência do artista em um trabalho de segmentação corporal advindo do trabalho com a mímica.

De Figural, estes foram os aspectos que julguei mais importante de ressaltar quanto à questão do reaproveitamento de matrizes da cultura popular de domínio público, como elemento formador de um repertório corporal que se internaliza no artista. Às vezes

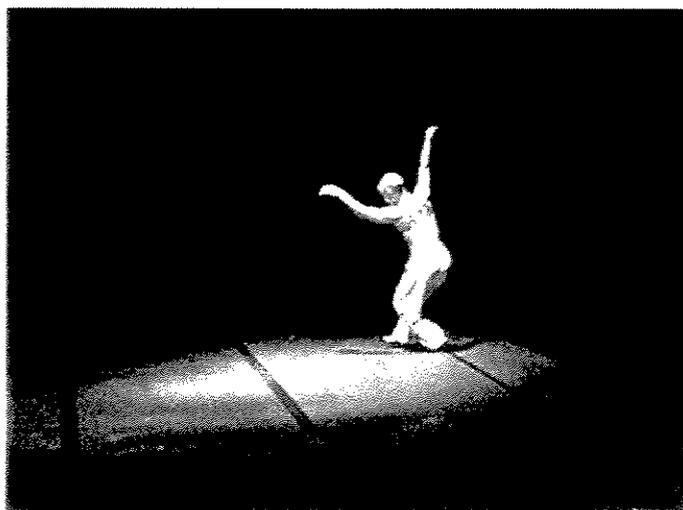
⁵⁰ idem.

pode ser reconhecido, porém, em outras vezes servindo como estímulo para uma expressividade própria de sua corporeidade, transformando-se em diálogo com matrizes de uma cultura acadêmica e criando um jogo de representação a partir de uma visão autoral e constituindo uma estética original.

Nóbrega esclarece esses processos em sua aula-espetáculo Sol a Pino, onde demonstra movimentos de Maracatu, de Capoeira, Frevo, Caboclinhos, etc, e evidencia sua riqueza, constitutiva de um diversificado repertório de passos que, geram um variado vocabulário corporal criativo e possível de ser aplicado em criações artísticas diversas.

É dentro desta perspectiva criativa da dança popular que, Nóbrega coloca a viabilidade de uma codificação dessas danças populares em direção a uma dança clássica brasileira.

Termina sua aula-espetáculo coreografando a área da suite n.3 de Bach, baseada em passos de várias danças populares brasileiras. Pôde se observar movimentos de Frevo, Maracatu, Caboclinhos, Cavalo Marinho, Capoeira e Coco, entrelaçando-se entre si em unidade e criando um discurso coreográfico variado em contrastes expressivos.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho procurou desenvolver reflexões sobre as relações presentes entre o universo simbólico e as formas corporais, musicais e de movimento contidas no âmbito da presença cênica de Antônio Nóbrega.

A presença cênica aparece como algo potencialmente capaz de ampliar a realidade vivida, através da atuação do performer, que se amplia, criando um espaço de alteridade no espaço/tempo.

A análise do trabalho de Nóbrega sob este prisma, investiga a relação estética e seu comprometimento com a representação de uma realidade, criada com um discurso que se utiliza de uma gama variada de elementos de representação. O discurso cria unidade a partir de matrizes de elementos de representação que aparentemente encontram-se afastadas, mas que mantém algo que as unifica. O entendimento dessas relações que revelam unidade entre as matrizes, é o entendimento do universo simbólico que rege a organização das idéias estéticas, e revela a opção de discurso, ou seja a intenção do artista em sua representação.

Em Nóbrega fica claro a representação, ou a reapresentação de um Brasil que tem na cultura popular um conhecimento intrínseco, e que se revela como algo que traz, importantes respostas para a consolidação de uma nação brasileira.

Segundo Nóbrega:

“... é esse o caminho que a gente tem de no plano da cultura, dar o ar da nossa graça. Como de resto em tudo o que eu faça tem esse pigmento. Eu faço dos meus espetáculos a minha tribuna, e a idéia que subjaz a eles é isso. A cultura

brasileira tem uma razão de ser, tem uma função para nós todos e é preciso compreendê-la para amá-la, e amando essa cultura, por amá-la, nos colocamos em consonância com ela, e essa consonância faz com que sejamos os atores da própria realização dela.”⁵¹

As análises, mais do que pretender chegar a um entendimento absoluto sobre essa relação entre simbólico, unidade de discurso e materialidade das formas, pretendem levantar questões e sugestões de olhares, que façam aflorar no leitor uma clareza sobre essas relações, que tem, à princípio, um caráter bastante abstrato.

Tais sugestões e questionamentos são as portas que abrem caminhos para novas reflexões, permitindo o trânsito por esse universo artístico, que tem a presença do artista em suas ações, como fator que cria unidade entre áreas específicas da arte como o teatro, a dança, a música e as artes plásticas.

A escolha de Nóbrega como objeto de estudo foi bastante favorável, pois oferece em sua obra uma gama significativa de contrastes constituindo um jogo de representação que revela relações entre erudito e popular, entre teatro, dança e música, entre o universal e o regional, entre o tradicional e o moderno, entre o cômico e o dramático, feminino e masculino além de lançar um olhar estético e histórico sobre o Brasil.

Com isso, é possível ver com clareza os princípios da presença cênica regendo o espaço de representação. O jogo de representação, a amplitude corporal do artista, os princípios comuns entre a teatralidade, a dança, a música e a criação de espaço simbólico orientando através das relações entre os elementos de representação e sua materialidade histórica, uma unidade de discurso que revela a estética do artista.

⁵¹ Nóbrega em entrevista 10/09/02

REFERENCIA BIBLIOGRAFICA

BARBA & SAVARESE N. A Arte Secreta do ator, *Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo, Ed. Unicamp, 1995.

CAMAROTTI, Marco. *Resistência e Voz. O Teatro do Povo do Nordeste*. Recife, Ed Universitária UFPE. 2001.

CASCUDO, C. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo, Edusp. 1988

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca De Um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1971.

IDELETTE, M, F, dos S. *Em Demanda da Poética Popular, Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. São Paulo, Editora da Unicamp, 1999.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As Formas do Silêncio No Movimento dos Sentidos*. São Paulo, Ed UNICAMP, 1993.

TATTT, Luiz. *O Cancionista: Composição de Canções no Brasil*. São Paulo, EDUSP, 1996.

ZUMTHOR, P. *Performance, Recepção e leitura*, São Paulo, EDUC, 2000.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ADLE, S. *Técnicas da Representação*. Rio de Janeiro, Ed. Civilização, Brasileira, 1976.
- ALMEIDA, Renato. *Música E Danças Folclóricas Rio de Janeiro*, MEC/CNF1, 1968.
- ANDRADE, Mário. de. *Aspectos da Música Brasileira*. SP, Martins, 1965.
- _____. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo, Martins, 1972.
- _____. *Pequena História da Música*. São Paulo, Martins, Brasília, INL, 1976.
- _____. A Calunga dos Maracatus . In: Congresso Afro-Brasileiro, 1, Recife, 1934. *Estudos Afro- brasileiros*. Rio de Janeiro, Ariel, 1935.
- _____. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo, Martins Ed., 1959.
- ANDRADE, Maria de Lourdes Góes Xavier &, LIMA, Ana Halleyrita, *Aspectos do Folclore de Pernambuco*. Recife, Cia e Ed. de Pernambuco, 1975.
- ARAUJO, Alceu Maynard. *A Técnica da Pesquisa Folclórica*. In: SEMANA NACIONAL DE FOLCÓRE, Rio de Janeiro, IBECC/CNF1, s.d. 1948.
- _____. *Além das Ilhas Flutuantes*. São Paulo, Hucitec: Campinas, Unicamp, 1991.
- BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo, HUCITEC, 1987.
- BENTLEY, Eric. *A Experiência Viva do Teatro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1981.
- BERTHEERAT, & BERNSTEIN. *O Corpo Tem Suas Razões*. São Paulo, Martins Fontes Editora, São Paulo, 1987.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- BROOK, Peter. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis, Vozes, 1970.
- _____. *Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

- BRECHT, Bertold. *Estudo sobre o teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1978.
- CALDAS, Waldenyr. *Iniciação à Música Popular Brasileira*. São Paulo, Ática, 1989. Série Princípios.
- CANDÉ, R. *A Música: linguagem, Estrutura, Instrumentos*. Lisboa, edições 70, 1983.
- CARVALHO, Ênio. *História e Formação do Ator*. São Paulo, Ática, 1989.
- DANTAS, Mônica. *Dança: O Enigma do Movimento*. Porto Alegre, Ed. Universidade/UFRGS, 1999.
- DÓRIA, Gustavo. *Moderno Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, SNT, 1975. Ensaios.
- ECO, Humberto. *Como se faz uma tese*. São Paulo, Perspectiva, 1983.
- EDGARD, MORIN. "Não se Conhece a Canção" in *Linguagem da Cultura de Massas - Televisão e Canção*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1973.
- FARO, Antônio José. *A Pequena História da Dança*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1986.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do Discurso*. São Paulo: Contexto-Edusp, 1989.
- GLUSBERG, Jacob. *A Arte da Performance*. São Paulo, Ed. Perspectiva, Coleção Debates, nº 206.
- GREINER, Cristine. *Butoh, O Pensamento em Evolução*, São Paulo, Escrituras 1998
- GUINSBURG, Jacob e outros. *Semiologia do Teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1978.
- História da Música Popular Brasileira*. São Paulo, Abril Cultural, 1982.
- KIEFER, B. *Elementos da Linguagem Musical*. Porto Alegre, Movimento / INL-MEC, 1973.
- KRAUSCHE, Valter. *Musica Popular Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

- LOPES, Sara Pereira. *Diz Isso Cantando ! A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro*. São Paulo, 1997.
- MARIZ, Vasco. *A Canção Brasileira - Erudita. Folclórica. Popular*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1977.
- MELLO, Veríssimo de. *Gestos Populares*. Natal, ED. Cactos, 1960.
- MEYERHOLD, Vsévolod. *O Teatro de Meyerhold*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1969.
- MORAES, J. J. *Música Da Modernidade, Origem da Música de Nosso Tempo*. São Paulo, Brasiliense. 1983.
- MOTTA, Nelson. *Música Popular: Expressão do Brasil*, Cad. Brasil
- PIGNATARI, Décio. *Comunicação Poética*. São Paulo, Cortez & Moraes, 1977.
- QUEIROZ, Maria Isaura P. de. *Variações Sobre A Técnica de Gravador no Registro da Informação Viva*. São Paulo, CERU e FFLCH/USP, 1983.
- _____. "Relatos Oraís: Do Indizível Ao Dizível" in VON SIMSON, Olga de Moraes (tradução e organização). *Experimentos com Histórias de Vida*. São Paulo, Ed. Vértice, 1988.
- ROUBINE, Jean-Jaques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
- RUDOLPH, Laban. *O Domínio do Movimento*. ED. Siminus, 1978.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1983.
- TATIT, Luiz. *A Canção: Eficácia e Encanto*. São Paulo, Atual, 1986. Série Lendo.
- _____. *Semiótica da Canção: Melodia e Letra*. São Paulo, Escuta, 1994.
- TINHORÃO' José Ramos. *Música Popular- Teatro e Cinema*. Petrópolis, Vozes, 1972.

_____. *Pequena História da Música Popular - da Modinha à Canção de Protesto.*

Petrópolis, Vozes, 1974

VIANNA, Klauss. *A Dança.* São Paulo, Ed. Siciliano, 1991.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido,* São Paulo, Edusp, 1994.

TRECHOS DAS ENTREVISTAS

Entrevista com Antônio Nóbrega I

Luiz: Nóbrega, eu queria saber como foi sua trajetória passando do violino erudito e se deparando com a cultura popular e com a dança. Como foi abrindo o teu olhar para novas experiências?

Nóbrega: Eu comecei a me interessar pelo universo da cultura popular a partir de 1970, quando fui convidado por Ariano Suassuna para integrar o quinteto Armorial. Na época eu me dedicava principalmente, no campo da arte, à música, e a música através do violino. Eu estudava violino na escola de belas artes e dava alguns recitais, quando num desses recitais, Ariano estava presente e me convidou para integrar o Quinteto Armorial. Com esse convite eu pude então conhecer a cultura popular da minha cidade, posteriormente a do meu estado, depois da região nordestina e hoje e me interesse pela cultura popular em geral do Brasil, tomando contato com a sua diversidade, com a sua heterogeneidade, embora reconhecendo nessa heterogeneidade uma unidade muito forte e de muito significado.

A questão de por que eu me coloquei a serviço do estudo da cultura popular é uma questão que eu só posso responder tomando de empréstimo uma sensação, que dizer, não serão as categorias do lógico e do racional que me dirão, porque é que eu me interessei pela cultura popular. Eu fui tomado por ela sem nenhuma intermediação da consciência ou da razão. Quando eu comecei a escutar os cantadores, a ver os dançarinos, escutar os tocadores de rabecas e os pifeiros, nasceu uma empatia muito forte que me tomou de tal

maneira que eu comecei então a ter essa música, a dança desses artistas e o canto deles, como elementos direcionais, de tudo aquilo que a partir de então eu fazia. Além de ser violinista, eu também me dedicava a composição. Eu compunha algumas coisas para o violino, e algumas músicas populares que eu cantava com minhas irmãs, em um conjunto que nós tínhamos. Mas a partir disso, tudo deixou de ter significado no campo das artes, é como se eu tivesse vislumbrado um universo que tivesse muito mais vigor, muito mais vitalidade, e me falasse de uma maneira muito mais intensa.

Bem, eu comecei tocando violino no Quinteto Armorial, e comecei a conhecer as composições de Antônio José Madureira, que escreveu para aquela formação: um violino, um violão, uma viola de dez cordas, uma flauta e posteriormente um marimbau que é uma espécie de berimbau tocado aqui sobre as pernas de modo transversal. Eu comecei a compor para este jovem grupo naquele estilo, músicas que estão gravadas nos discos do Quinteto Armorial. Porém o mais importante é que tomado de uma empatia muito grande por essa cultura, comecei a colocar a minha voz, meu corpo e minha maneira de tocar a serviço daquele aprendizado.

Ao ver os Mateus do bumba meu boi eu comecei a me interessar a aprender os passos, as mugangas, os trejeitos que eles faziam, ao ver os passistas de frevo também comecei a me interessar pelo repertório de passos que eles faziam.

Nessa época eu conheci o grande passista pernambucano, nascido em Manaus, Nascimento do Passo; conheci um outro chamado Boneco de Mola, que era Gari, um homem alto que dançava de uma maneira muito curiosa. E esse pessoal todo, eu arranjei maneiras de ter aulas com eles. Em uma época me interessei muito pelo Caboclinhos Sete Flechas através de um puxante chamado Daro que irmão de Paulinho, que como você sabe está aqui conosco. Depois fui viajar para região do Cariri, atrás dos brincantes dos reisados.

Então eu era um franco aprender de tudo isso, como se estivesse imerso em uma fonte tão caótica de informações, mais muito bonito, um universo primevo, para não usar a palavra primitivo. Era uma imersão em fontes vitais e fecundadoras da cultura, que até então no conhecia.

Bem, de lá pra cá já se vão mais de trinta anos, esse encontro com Ariano se deu em 1970, e de lá pra cá eu mantenho um contato assíduo com os artistas populares, com os fazedores da cultura, ora estudando, ora reaprendendo e seguindo no aprendizado como é o caso aqui com o Paulinho. E esse material tem sido aquilo que existe de mais fecundador que eu venho criando. De lá pra cá eu amadureci também a consciência, que foi chamada para acudir, para me clarear algumas coisas, para me situar nisso tudo que eu estava imerso.

Qual organização eu podia dar a esse material, que sentido ele fazia para mim. Essas são questões que eu vou aos poucos respondendo até hoje. Na dança eu nunca pensei em codificar uma linguagem brasileira de dança, e hoje eu acho vital no campo da arte da dança no Brasil, que se fundamente uma dança brasileira a partir, justamente do repertório de passos e posturas das manobras, procedimentos coreográficos, das gingas e floreios, em fim são tantas as palavras que podem ser usadas nesse sentido. Todas palavras que remetem a um universo em que a cultura corporal existe nas manifestações populares.

Luiz: Você disse que de tudo que você viu por esse Brasil afora, embora haja muita diversidade cultural, você identifica uma unidade, como você descreve essa unidade? E no caso da dança você acha que existe uma unidade nas danças do Cavalo Marinho, do frevo, e do Caboclinhos?

Nóbrega : Existe. São duas as unidades que eu percebo. Uma unidade mais relativa, que é a unidade que eu procuro dar em tudo que eu faço que é a unidade sob o ângulo de visão do interprete. Qual unidade técnica, por exemplo, poderia ter um interprete que se dedica a tocar violino, a tocar pandeiro, a cantar a dançar e representar? Como ele poderia otimizar ao máximo a sua energia de interprete, no sentido de poder abraçar tudo isso? Os procedimentos que ele usa como ator, de alguma maneira também servem para que ele toque violino ou para cantar.

A busca dessa unidade ou desse fio condutor é uma coisa relativa porque diz respeito à minha experiência pessoal. Agora a unidade que eu vejo que realmente não é relativa, é a unidade que eu vejo que existe na cultura popular. Como a cultura popular brasileira, ela teve nos seu três elementos formadores: o negro, o índio e o português e como esses três elementos se espalharam homoganeamente, ou quase homoganeamente no brasil, a cultura ou as culturas trazidas por eles, puderam dar uma certa unidade. Uma unidade à formação da cultura brasileira. Se você pensar que nos 300 primeiros anos de colonização do Brasil nós só tivemos praticamente brancos, índios e negros, eu acho que isso já trouxe um traço de união e de homogeneidade. A língua também foi um fator homogeneizador. Depois o próprio procedimento do colonizador ibérico, embora predador, como todos eram, mas ele se colocava diante do escravo e do colonizado de uma maneira diferente do Anglo Saxão e isso trouxe um componente de mestiçagem, não somente racial, mais sobre tudo cultural.

Então a base é mestiça, é uma base sintética. Por exemplo: a capoeira. A cultura básica da capoeira é de origem negra, nasceu provavelmente do que tudo indica, da necessidade dos quilombolas se defenderem, porém essa capoeira que se jogavam à trezentos anos atrás não é a mesma que se joga hoje, mas os elementos fundadores lá

estavam. Ao longo dos anos essa cultura corporal foi se transformando, foi se evolucionando e até assimilando movimentos de lutas marciais e se espalhando pelo Brasil. curioso é que você viaja para o Amazonas você vê uma academia de capoeira, você viaja para Porto Alegre e lá encontra uma outra. Um mestre tem sempre um sotaque diferente do outro mas sempre é a capoeira, todo mundo identifica logo.

Esse é um exemplo de uma manifestação cultural que embora apresente uma diversidade, apresenta também uma unidade em si.

A presença totêmica do boi com sua morte e ressurreição está presente em suas diversas formas como Boi Bumba, Boi de Mamão, Cavalo Marinho, Calemba. A questão do boi é um mito muito forte, porque o boi está circunscrito naquele universo mítico da morte e ressurreição. mas esse mito que foi totemizado através da figura do boi, é um mito agrário e pré cristão. O próprio mito da morte e ressurreição. O mito da morte e ressurreição de Cristo foi uma apropriação dos primeiros cristãos, de um mito agrário que já existia, tudo que nasce morre e depois se renova como a própria planta. quando esse mito foi identificado com a figura do Cristo, foi uma inteligente sacada da igreja para dar fortaleza e sobrevivência.

Luiz: Pegando esse gancho mítico, eu venho trabalhando com um conceito de matrizes culturais como se uma cultura específica tivesse intrinsecamente elementos regionais, nacionais e universais, e assim uma música como Madeira que Cupim não Róe mesmo sendo originaria de um bairro do Recife, pode emocionar o público em Porto Alegre ou até um estrangeiro que nem entende a letra ?

Nóbrega: Esse é ao meu ver, a falta de compreensão que a gente tem do que venha a ser cultura popular, identificando-a com o folclore. O paradigma conceitual que a palavra folclore tem, é um saber ou um conhecimento puramente local, e que não tem mais um papel oficial na cultura. Na Europa o folclórico se identifica, por uma reminiscência muito antiga, de um procedimento que teve um dia um papel na cultura dele e que hoje não tem mais um vínculo com a cultura do local.

No Brasil é diferente porque nós temos ainda uma cultura popular que está ligada de modo regular e assíduo na comunidade onde ela está inserida. Por exemplo: a capoeira não é uma manifestação folclórica, ela está viva e é praticada em nosso país, ela evoluciona, o Frevo evoluciona, o Chorinho, o Cavalinho também é uma dança em transformação, em movimento contínuo.

Essas formas tem uma conotação local dentro delas, porém, elas tem uma sobrevivência atemporal e daí a sua universalidade. Isso porque elas estão ligadas com as profundezas da natureza. Quando nós vemos o Paulinho dançando, nenhum movimento daquele, é artificial. há um vínculo muito intenso, vital e profundo, entre o seu corpo e aquela música que seu corpo traduz, porque aquele ritmo e aquele movimento nasceram da experiência religiosa.

ENTREVISTA COM NÓBREGA II

Luiz: Gostaria de saber um pouco mais de detalhes da tua biografia, quando você encontrou o teatro e a dança ?

Nóbrega: Eu acho que eu já tinha encontrado o teatro quando com minhas irmãs, nos apresentávamos com o nosso grupo musical. Éramos quatro e posteriormente cinco, pois além de nós, tivemos a participação de um pianista chamado Alan Paterson. Além de tocarmos e cantarmos, nós também representávamos. Às vezes uma canção sugeria uma pantomima, juntávamos a uma canção um pequeno texto, representávamos uma estória, e enfim, éramos músicos que também dialogávamos com o teatro e com a dança.

Aí já estava a semente da minha pré disposição para o universo da dança e do teatro, enfim das artes cênicas do movimento.

Quando através de Ariano eu entrei para o quinteto Armorial e quando por ele eu me debrucei e comecei a estudar o universo dos artistas populares e das brincadeiras populares brasileiras, eu acho que esse espírito de dança e teatro se acenderam de uma maneira mais intensa. Durante muito tempo eu fui uma espécie de franco aprendiz de canto, danças e procedimentos teatrais

Luiz: Você brincava com eles na rua, fazia parte do brinquedo?

Nóbrega: Especificamente com o boi do Capitão Pereira eu vesti algumas vezes a máscara do Mateus, mas sempre preferi ficar do lado de fora,. Embora eu convivesse no dia a dia com o Capitão Pereira, por um longo período; indo catar cipó no manguezal para fazer as figuras; a burrinha, o boi, almoçando com ele em sua casa, eu nunca me colocava na situação de um artista popular.

Eu fiz isso com vários artistas e várias brincadeiras. Aí comecei a assimilar de tal maneira esse universo que ele necessitou de sair de mim de algum jeito. Como se a minha figura representasse um elo entre o artista popular e o universo expressivo que eu então pertencia.

Aquele universo era decodificado pela minha história pessoal e se transformava em um objeto artístico dirigido para um outro público. Nessa passagem naturalmente entrava então minha percepção, minha visão e meu entendimento dessa cultura popular que ao longo dos anos foi se modificando e se tornando mais abrangente, mais refinada.

Desde o primeiro espetáculo, A Bandeira do Divino, onde eu fazia a figura de um Mateus bem próximo daquela do Mateus Guariba até o Lunário Perpétuo, ela traz uma visão sobre tudo aquilo que eu me debrucei nesses trinta anos. A música cantada e o Romanceiro que são histórias narrativas e que eu procurei dramatizá-la, onde uma pessoa só dá vozes aos diversos personagens das histórias. Também eu mostro o universo da música para a rabeça que desde o início vem me interessando, eu mostro o meu teatro através de Tonheta e a minha dança no número final.

Na medida que esse universo dos brinquedos vai penetrando em mim e eu em mim mesmo em minha intuição, minha paixão e pela minha percepção, isso foi criando pra mim uma espécie de um chão muito rico de onde eu nutro tudo aquilo que eu venho criando.

Esse aprendizado com os artistas populares vem associado à livros que eu tive acesso como Câmara Cascudo, Mário de Andrade, Gustavo Barroso, Rodrigo de Carvalho, aos folhetos, enfim aquele universo da cultura popular que a gente pode encontrar nos gabinetes.

Luiz: E no âmbito da academia como foram seus aprendizados com a dança e com o teatro?

Nóbrega: O trabalho de teatro para mim, vem da conjugação da música com a dança. Essa é a base do teatro que eu faço. É um teatro menos falado e mais cantado e dançado, ele por tudo vai de encontro ao teatro burguês, ao teatro ocidental desses últimos cento e cinquenta, ou duzentos anos, o teatro onde a máscara, o mito, o símbolos estão presentes de uma maneira muito marcante.

Eu não precisei então me adestrar na construção do personagem espetacular, na cartilha dos grandes retóricos do teatro como por exemplo Stanislavski. Com Grotowski sim, através de Eugênio Barba. O meu caminho passa um pouco ao largo deles, o que não quer dizer que eu não os reconheça como grandes criadores da arte do ator. Como eu me encantei sobretudo pela dança e as figuras do teatro brasileiro são figuras dançadas, onde cada uma delas tem um universo gestual codificado, e seu texto muitas vezes está subordinado ao que as toadas tocadas pelo banco falam, que lembram muito o teatro Nô e o Kabuki, em que as histórias são contadas pelos músicos e os atores se quer falam; o teatro de Bali também tem essas características.

Eu sempre me interessei pelo teatro dançado. E dando primazia nesse teatro à dança, eu me interessei pelo seu desenvolvimento técnico, daí tive a sorte de conhecer Klauss Viana, também conheci o trabalho do mimo corporal através de Luís Otávio Burnier do Lume, nos conversávamos muito, cheguei a fazer aulas com ele, com Denise Stoklos, enfim aquela segmentação corporal proposta por Etienne Decroux e depois pelos seus seguidores, eu estudei muito. Isso me ajudou muito, mas foram cursos pequenos e esparsos. Com Klauss não, eu estudei mais de um ano com ele.

Estive fora do país por duas vezes e estudei na escola Demitri, depois tive estudando na escola de circo. Todos esses foram mergulhos que eu fiz, para compreender melhor os princípios da dança e como esses princípios poderiam amplificar a minha dança.

Tudo o que Klauss Viana falava, eu encontrei uma correspondência com o que o Barba falava, porque para mim as coisas ficaram claras e me guiam até hoje. Porém isso representa apenas um lado da construção própria, ou seja, você tem um vocabulário, mas, o mais difícil é você articular esse vocabulário. Você não tem a seu serviço, uma gramática, como na dança clássica que além dos passos existe a própria justaposição deles em determinadas seqüências, resultante de um amontoado de pensamentos de trezentos ou quatrocentos anos, trazidos por vários dançarinos e coreógrafos. No caso da dança popular estamos engatinhando.

Luiz: O Figural é um trabalho nesse sentido, gostaria que você me desse detalhes de cada figura.

Nóbrega: Eu tive sempre um aliado muito grande na construção dos meus personagens, que foi a música. A música sempre me sugeria algumas figuras, então eu escutando uma música, ela me sugere um personagem, pela qualidade e cor dessa música eu vou tendo uma sugestão.

Alguns personagens, como a velha, aquela que vai com o cajado, eu tinha aquele movimento e depois fiquei procurando a música, mas no geral eu tenho a música como elemento gerador. Eu tenho uma excelente formação musical e uma boa escuta. Eu sou uma pessoa principalmente da música, eu acho que a música é a base de todo o meu trabalho.

Tendo unicamente aquela linguagem, aquele vocabulário, era com ele que aquelas figuras iam tomando forma e iam ganhando rosto, então na medida que eu ia escutando

aquela música e que meu vocabulário me disponibilizava posturas, atitudes e movimentos para a construção daquela figura, com ela eu desenhava um instante, eu não conto nenhuma estória que tenha começo meio e fim, são pequenos desenhos.

Luiz: Que tema musical você utiliza na velha?

Nóbrega: É uma música do Madureira. Eu queria uma música que falasse do espírito da terra, da mão terra, daí eu desenhei aquela figura que se dirige para terra. Eu parti para a construção dessa figura, do universo gestual de um Orixá chamado Obaluaê.

Aquela música eu utilizava no reino do meio dia, mas não me recordo mais com que figura.

Uma coisa que também foi um direcionador na construção dessas figuras e de resto das figuras que eu crio, é que em algumas figuras há a primazia do masculino, e outras do feminino, que pode ser traduzido pela qualidade do movimento, que é outro conceito que eu uso e que é universal. Para mim o movimento masculino é um movimento geométrico, um movimento mais anguloso, mais austero, seco mais cortante, em quanto o feminino é mais fluido, mais ondulado com mais sutilezas.

Com aquela figura me vali dos movimentos da capoeira regional, e tem uma tesoura de caboclinhos que eu faço em ritmo bastante lento e bem cortante.

Romero quando criou as máscaras, teria criado uma releitura da figura de um cangaceiro, que simboliza aqui no Brasil o próprio princípio masculino. O arquétipo do guerreiro existe em todas as culturas e dentro de todos nós.

Depois tem uma figura que se contrapõe diretamente a ele que a gente chamava na brincadeira da Gaiata, aquela figura meio japonesa, ela faz movimentos complementemente em oposição ao dele.

Luiz: como você construiu aquela figura ali, tem algo da dança brasileira ali ou já é a sua formação corporal que prevalecia na criação, pois eu não reconhecia nitidamente matrizes das danças brasileiras?

Nóbrega: Na medida que a gente vai trabalhando os passos, uma tesoura de Cavalo Marinho, ou um trupé dos reisados, ou os braços de maracatu, a simbiose para dar a idéia de que estes movimentos vão se justapondo, vai também, levar a idéia de que novas musculaturas a partir desse ponto são ativadas, e elas vão construir também universos de movimentos que embora carreguem dentro deles aqueles nutrientes que a gente aprendeu, já começam a se formatarem em novos movimentos, a musculatura começa a falar por si só.

Eu ultimamente tenho dito que o melhor passista, é aquele que faz com que a gente não veja mais o passo, embora veja o passista, veja o espírito da dança. Esse é o maior estágio de construção.

Naturalmente que a criação surgia das matrizes da dança popular porque era a formação que eu tinha. Porque a mímica e o trabalho corporal com Klauss Viana, tudo veio somar a aquilo tudo que eu havia aprendido com os artistas populares, na medida que a gente internaliza um movimento, para que outro se sobreponha a ele, precisa entrar na nossa memória muscular e ter o mesmo tempo de vida.

É muito importante a prática diária para que a gente injete memória muscular continuamente, como qualquer código que a gente vai articulando; coisas que as vezes a gente nem sabe o que é. Às vezes a gente está num estúdio dançando e começam a sair determinados movimentos que não são precisamente aqueles de uma dança popular determinada, mas você não tem que se preocupar se é brasileiro ou não é, porque ele é fruto

de uma natureza que esse corpo absorveu, um movimento que ficou internalizado como um sinal expressivo, pois agora ele não tem mais a mediação do seu consciente, quer dizer, ele está mais solto e mais livre, embora você tenha que organizá-lo na perspectiva da criação de um personagem ou de uma coreografia, mas em uma dimensão mais avançada. Porém, mesmo você chegando a determinados movimentos você também precisa aprender a justapô-los, seja em uma coreografia pessoal, seja em uma coreografia coral, seja num trabalho de dança livre.

ENTREVISTA COM WILSON FREIRE (PARCEIRO DO ARTISTA)

Luiz: Wilson, gostaria que você me contasse sobre o início da sua carreira.

Wilson: Eu nasci em São José do Egito, que fica a 475 Km daqui do Recife. É uma terra interessante porque ali nasceram grandes poetas do repente, como por exemplo os irmãos Batista, Lourival Batista, Otacílio Batista, Dimas Batista, Antônio Marinha, João Patriota, Cancão. Região perto do sertão do Pajeú, município de Patos, Teixeira, onde se encontra uma grande quantidade de cantadores violeiros, e que antigamente quem não fazia verso era um apologista, gostava do verso, sabia verso de outro, se conversava verso nas ruas, assim como se conversa futebol ou qualquer outro assunto.

Hoje menos porque hoje veio a globalização, que teve um poder de ligar regiões distantes mas também teve um poder destrutivo. Com o radio, teve uma época em que se ouvia ainda, uma programação mais local, então se transmitiam muitas cantorias pela parte da manhã, e a noite mais menos 5 ou 6 horas. E estes eram meus ídolos quando eu era pequeno, Lourival Batista, Pinto do Monteiro. Dessa turma poucos estão vivos. Eram poetas que nunca haviam ido à escola, que aprenderam a ler na vida e eram geniais. Nessa região também tinham s poetas de cordel que tem diferença para o repentista, que é aquele que tira os versos na hora, na cantoria, faz a peleja, enquanto que o poeta de cordel que também é chamado de poeta de bancada é aquele que produz sentado, escrevendo em uma mesa. Agora muitos deles faziam os dois. Pinto do Monteiro que foi considerado o maior poeta violeiro de todos os tempos dizia que São José do Egito era o garimpo dos feitiços poéticos. Como lá as pessoas gostavam e conheciam a poesia, decorando muitos versos e como eu já disse quem não fazia verso sabia o dos outros, o poeta tinha que ser muito bom para agradar. São muitas as variedades de métricas, as mais atuais, que eles mais cantam

são as sextilhas, que geralmente iniciam a cantoria, que são de sete sílabas e seis estrofes. Depois eles vão entrando em outras como por exemplo a décima que é o Martelo Agalopado, que o ritmo parece o galope do cavalo. O galope sempre tem um tem que os cantadores repetem no final. Tem outros estilos o Mourão Perguntado, o Mourão Voltado, Você Cai, a Gemedeira e por ai vai.

Luiz: Qual a diferença do cantador repentista para o tirador de coco e para o improvisador da sambada de Maracatu ?

Wilson: A sambada e o coco se parecem, mas são diferentes, as melodias são diferentes. Dizem que o cantador da sambada do Maracatu, ele é um poeta que é oriundo da cantoria, isso é polêmico mas é o que se diz. Diz que ele é um poeta que não deu certo. É um poeta de envergadura menor e por isso ele migrou para a sambada. Eu não acredito nisso não, porque eu já vi muito poeta bom na sambada. O cancioneiro popular nordestino tem um parentesco muito grande entre si, na questão da métrica. Mas é uma polêmica que sustentam aí, de que o poeta repentista, o violeiro ele é mais versátil porque ele domina um leque maior de métricas e estilos de cantoria do que os outros repentistas como o da sambada de Maracatu, por exemplo. A métrica dos Maracatus é mais solta e menos rígida do que a dos repentistas de viola. O cancioneiro foi se diferenciando conforme a região que ele foi se firmando. O cancioneiro teve origem no sertão mesmo, São José do Egito, Patos, Piancó, Planalto da Borborema. Algumas cidades da Paraíba também se vive muito ainda a cantoria. Cidades como Teixeira, Boi velho, Sumé, Ouro Velho.

Luiz: E a origem é Ibérica?

Wilson: Tanto os repentistas como os cordelistas é nossa herança ibérica, eles chamavam de romanceiro, essa literatura oral, que eles começaram a fazer por aqui e isso foi tomando uma forma peculiar, por exemplo a rima, e muitos desses romances foram adaptados para o cordel. Os Dois Pares de França, Roberto do Diabo, A Princesa Megalona, são todos romances que tiveram origem na península Ibérica e que chegaram aqui e poeta botou tudo no verso. E ainda o maior de todos era o Leandro Gomes de Barros que é um poeta nascido na Paraíba e que morreu aqui em Pernambuco. Dizem que ele escreveu mais de mil Folhetos e foi considerado por Carlos Drummond de Andrade o Príncipe dos Poetas que foi um título dado à Olavo Bilac em 1913 que segundo Drummond foi um título dado injustamente por uma elite que desconhecia quem era Leandro Gomes de Barros, que andava pelos sertões, e que escreveu mais de mil folhetos e que levava literatura para os analfabetos. Ele era um repórter porque levava as notícias da cidade para o interior onde não chegava jornal. Levava os personagens picarescos que o sertanejo se identificava, os anti-heróis que enganavam os reis, João Grilo, Cancão e outros que logravam Deus e o Diabo, era a vingança do sertanejo contra os poderosos.

Luiz: E o encontro com Nóbrega como foi?

Wilson: Eu comecei a fazer versos que eu já fazia desde criança. Uma época eu comecei a aprender a cantar. Na época tinha um poeta que se chamava Gato Velho, que a gente uma época começou a tirar uns improvisos, mas depois eu comecei a estudar e tinha outras coisas pra fazer e parei de praticar. Mas escrever eu sempre escrevia desde criança eu mostrava para meu pai aquelas estorinhas, e dizia isso aí é cordel.

Eu conheci o Nóbrega, no primeiro festival de música que ele ganhou aqui chamado frevança, acho que foi no início dos anos 80. Ele ganhou com um Maracatu,

Mateus Embaixador. Quando foi de manhã eu estava na praia de Olinda, correndo e ele também estava lá. Aí eu fui lá falar com ele. Marcamos um encontro e começou a parceria, devagar eu fazia um verso, ele musicava, isso já faz vinte anos.

Quando foi 94 eu fui fazer um doutorado na Alemanha em medicina, e quando eu cheguei aqui três anos depois em 97, aí eu encontrei com Nóbrega e ele me chamou para fazer o na Pancada do Ganzá. Surgiu a oportunidade de trabalhar de novo com o que eu mais gostava de fazer. Daí depois foi o Madeira que Cupim Não Róe, Pernambuco Falando Para O Mundo e agora O Marco do Meio Dia.

Luiz: E como funciona a parceria?

Wilson: Às vezes ele me dá a musica e eu ponho a letra, às vezes vice versa, mas também sentamos juntos e trabalhamos em parceria mesmo. Discute o tema e vê o que é para ser dito. Se tiver que fazer uma pesquisa, se faz uma pesquisa, e depois divide-se as tarefas. Eu vou fazer a letra, e ele dá pitaco, eu também do pitaco na música e por aí vai.

Luiz: E na concepção do espetáculo, você também participa, a letra de alguma forma dialoga com a letra?

Wilson: O Marco do Meio Dia, foi o trabalho de maior parceria que nós fizemos, onde nós discutimos muitas coisas. Em 1998, começamos a discutir sobre o que a gente poderia falar sobre a história dos 500 anos e aí começamos a ler principalmente a história não oficial que nós não aprendemos na escola. Como poderíamos contar essa história que não era contada, através da música, da dança e da poesia. Por isso para nós foi um marco, onde na questão da cantoria significa as dificuldades que um poeta constrói em sua poesia para que outro poeta não o alcance. Emprestamos esse termo que para nós significa essa

cultura popular que representa essa fortaleza que guarda em si uma sabedoria intrínseca, esse podia ser nosso marco que nos defende para se fortalecer como gente, como brasil com uma identidade. A partir daí fica determinado um marco fincado, uma bandeira, um pensamento e uma preocupação.

Luiz: Eu vejo muito essa temática também no Madeira?

Wilson: Exatamente.

Luiz: Na hora de criar, você cria baseado na dança, existe algum intercâmbio?

Wilson: Ia se discutindo o roteiro e conforme seguia ia se percebendo o que era para ser feito.

A gente quando estava montando o espetáculo a gente sentia esse pulsar, em determinado momento ela pedia uma batida mais forte, ai se lançava mão do Martelo Agalopado que é mais ritmado. Nóbrega com isso já jogava uma melodia que tinha a ver com isso. Em seguida se colocava uma dança que tinha a ver com o que tinha sido dito ali. Quando a gente começa fazer isso a gente nota que tem um movimento respiratório, uma coisa viva, onde uma coisa não se desliga da outra. Quando a gente assiste todo a gente vê que tem um corpo. Essa coisa maior é essa fortaleza que é imaginária, que só pode ser sentida, pode ser poética e está no ar e que as pessoas que estão sensibilizada por ela sabem que ela existe. E quando você vai atrás dela você encontra de alguma maneira. E se você vai aprofundando nela, começa a fazer parte da sua vida. O seu modo de ser de pensar de fazer. E aí como artista quando você começa a fazer vem aquela coisa ancestral, através da música, da dança, da palavra em tudo.

Eu não sou músico, não toco nada mais eu tenho a musicalidade que a palavra me trouxe, da oralidade, que é uma musicalidade de ouvido, a musicalidade da experiência. A musicalidade dos poetas.

Luiz: Você acredita que existam algumas matrizes culturais, seja na música, na dança, no cantar, etc?

Wilson: Eu acredito que sim. Quando a gente começa a ler quem somos nós, de onde viemos, a gente carrega no sangue isso tudo. Aqui em Pernambuco as pessoas se expressam muito por esses símbolos que se formam. Essa cultura que nós estamos falando aqui, é uma cultura sempre em formação, recebendo influência de outros povos.

Luiz: Até que ponto preservar as tradições é positivo, ou até que ponto reformular as tradições também é necessário?

Wilson: Essa questão de tradição, eu acho que existe desde sempre. O frevo se você pegar como ele é hoje, e comparar como ele era nas décadas passadas e como ele será daqui décadas para frente, ele já mudou e tem uma história para contar, e ninguém sabe como ele será pra frente.

Eu agora estou fazendo um livro que se chama Cordel, Camaleão de Papael que fala justamente das influências que o cordel sofreu e exerceu. No começo a comunicação era oral, depois vieram os manuscritos, depois no final do século XIX começaram a fazer as impressões do cordel e hoje temos o computador.

Luiz: Como você vê o diálogo entre a cultura popular e a cultura acadêmica?

Wilson: Eu não vejo muito conflito. Hoje tem uma grande discussão sobre o Doutor poeta, pessoas que tem formação universitária, já que aqui no nordeste todo mundo que tem formação universitária é chamado de doutor, e que também são poetas. Os folcloristas mais puristas dizem que esses não são verdadeiros poetas, que o poeta popular tem que ser aquele tipo quase analfabeto. Sobre isso eu digo que eu sou um poeta doutor porque eu já nasci poeta, tornei-me doutor depois.

Luiz: Você participou do Movimento Armorial

Wilson: Não participei, quer dizer participo de alguma forma já que acredito que o movimento está vivo e por andar no meio dessas pessoas, A minha função foi sempre escrever, com isso participei do Movimento dos Escritores Independentes.

Luiz: Voltando a questão da cultura popular e universal. Quanto mais você conhece a tua cultura, mais universal você se torna, gostaria que você falasse mais sobre isso.

Wilson: Quando a gente começa a conhecer o mundo e nossas origens nordestinas , por exemplo agente tem um colonialismo interno muito pesado. Quando uma menina ouve seu sotaque na tv, ela diz nossa como meu sotaque é feio. Ficou com vergonha de seu sotaque nordestino, porque o sotaque que ela está acostumada a ouvir é o sotaque global, é o carioca, ou no máximo um sotaque paulistano. E ela passa a sentir vergonha do jeito que ela fala. No meu caso eu tive uma influência muito forte com o forro pé de serra, com o

violeiro, o folhetista, com o reisado, estas coisas eram da minha formação. E quando eu cheguei no Recife o povo começou a mangar de mim dizendo que era coisa de matuto. E eu ficava às vezes com vergonha do meu sotaque, que até hoje eu tenho e que é diferente do pessoal do Recife. Aí é que a gente tem de fortalecer essa fortaleza interior, acreditando na nossa origem, na nossa raiz, se não fizer assim a gente começa a confinar e a se afogar nesse tipo de coisa. Quando a gente assume essa cultura quer a gente é, essa matriz que a gente tem e assume o que ela tem de boa, e assume para o mundo todo, a gente vê que ela ecoa e que ela existe em outras partes do mundo também. Pessoas que muitas vezes não tem nada a ver com você fisicamente mas tem alguma coisa a ver. E é essa coisa a ver que eu chamo de universal, é uma musica ibérica ou da África que quando eu ouço toca meu coração. Ou então um cigano quando toca uma música que eu possa não entender aquela musicalidade ali ou o que ele está dizendo, mas que me toca. São as raízes, é a ancestralidade do homem que tá ligado no dna, na ânima das pessoas. Uma vez eu fui ao Peru e comecei a recitar um Martelo Agalopado e o peruano disse que não entendia mas que gostava daquilo. Primeiro o que toca é ancestral, depois vem a racionalidade, primeiro é o umbigo, ligado à terra mãe. Aí você vê que a América espanhola também tinha uma oralidade muito forte. O homem teve um tronco comum, e é o meu regional que toca o homem lá do sul.

Luiz: As adaptações, como funciona isso?

Wilson: A primeira do espetáculo é Abrição de Portas que é uma cantiga de Santa Maria, mais ou menos de 1200, da época das cruzadas. A gente tava querendo fazer uma abrição de portas que é típica do nosso reisado e de qualquer ritual. Pede licença, como

todas as manifestações culturais. A cantiga de Santa Maria, ela tinha outra letra, a letra muda tudo. Mas a gente sentiu que aquilo ali tinha uma coisa de Abrição de Porta, apesar da letra dizer algo relacionado com a virgem Maria, a gente sentiu que soava como uma Abrição de Portas.

Por exemplo o coco tem algumas formas melódicas e métricas que se repetem e você obedecendo aquilo ali, você cria algo que está naqueles conformes, e com isso a gente está sempre citando, isso é domínio popular para deixar tudo claro. Quando a gente cria algo de novo sim, e quando a gente adapta tem que dizer para deixar tudo claro.

Luiz: E os filmes, quantos você já fez?

Wilson: Tem um curta que se chama Conceição que foi filmado no Morro da Conceição. Esse aqui da frente, sobre Nossa senhora da Conceição. Tem um longa que vai ser filmado em abril, que é a estória de uma briga de família no interior de Pernambuco, e é uma estória contada por um folhetista. Vai ser um filme regional porém o tema dela é um tema universal, ele contém elementos que estão em outras culturas também.

Tem outro que eu fiz o roteiro que é o homem que desmatava. É um filme urbano e trata das pessoas que lucram com a morte. É a estória de um pregador.

ENTREVISTA COM EVELINE BORGES (FIGURINISTA)

Luiz: Como foi o começo do teu trabalho com Nóbrega até chegar no espetáculo Madeira Que Cupim Não Róe?

Eveline: O começo foi informal, o primeiro trabalho mais completo foi o Madeira, eu tinha feito alguns trabalhos esparsos para ele enquanto ele era professor da UNICAMP e tinha uma relação pessoal boa, porque a gente se considera filhos artísticos do Ariano Suassuna, que é meu padrinho, portanto não só éramos colegas de UNICAMP, mas éramos amigos ideológicos de longa data. Eu entrei para fazer o Madeira porque quem fazia os figurinos na época que era o Romero de Andrade Lima, que também é meu amigo, eles tiveram um desencanto um com o outro, e Romero permaneceu mais um tempo em São Paulo, voltando depois para Recife e para a pintura

Quando Toinho me chamou para fazer o Madeira, a primeira coisa que a gente fez e continuou fazendo, de alguma maneira, a gente tem uma afinção, como se tivéssemos uma sintonia, ele veio aqui em casa, e falava uma coisa eu já sabia o que ele estava falando, eu já tinha um livro que continha algo semelhante. Na Segunda vez que ele veio Rosane veio junto. O Madeira começou no período que eu estava terminando a minha tese de doutorado, e eu tinha um personagem na minha tese que eu queria que fosse um fauno brasileiro, e quem eu queria que dançasse esse fauno era o Antônio Nóbrega. Somei a cara e a coragem e fui pedir pra ele, pois não tinha nenhum cachê, não tinha a menor possibilidade de pagamento. Ele topou no ato e propôs uma troca, você logo em seguida vai fazer o Madeira comigo. Em seguida começamos a trabalhar. Basicamente ele queria alguma coisa e todos os figurinos são assim, de início ele tinha propostas que não se

configuraram em cena, então a proposta principal era que houvesse uma transformação do personagem da Rosane que estaria no momento em que havia uma música que falava de Portugal, das navegações coisa e tal, em seguida a isso, ele cantaria uma música que falava do negro escravo, e depois a música do índio. Essa transformação ele queria que ocorresse em cena, e queria que tivesse força de figurino bastante grande.

Fora isso ele tinha me pedido um figurino para os músicos e um para ele e que tivesse um vínculo. Essa questão dos músicos é uma questão que a gente discute bastante, até que ponto é solo, e até que ponto é um conjunto, eu fui aos poucos diferenciando o dele e uniformizando os músicos. Para os Próximos trabalhos estaremos discutindo mais sobre esse assunto. A gente vai tentar outras coisas porque o que acaba acontecendo é que ele pertence aquele conjunto mas não pertence, ao mesmo tempo que aquilo é um conjunto mas não é um conjunto. É uma questão interessante, eu vou tentar uma coisa nova com ele e fazer uma espécie de conjunto de solistas instrumentistas, dar mais individualidade para cada um, porque eles acabaram ficando como um cenário, um pano de fundo. Onde todo o trabalho que se teve se perde porque como pano de fundo não dá nem para ver. Uma exposição seria uma glória mas de longe tanto faz mais botão ou menos.

Então temos pensado, se é isso mesmo, como mudar etc. A questão específica do Madeira, a gente começou a trabalhar nesse figurino, a estética das navegações.

Luiz: De onde você tirou os exemplos, de livros?

Eveline: É desse livros de viagens que estavam começando aparecer, e aí eu cheguei num conceito que, se esse figurino tinha que se transformar em cena ele começaria com a idéia do descobrimento, associado ao recobrimento, ou seja o que os portugueses nos deram foi justamente a parte externa da roupa, aquela coisa com anquinhas, aquela nobreza do figurino mais rebuscado, na hora que ela tirava essa roupa, que tinha a rosa dos ventos

no seu epicentro, ela tirava e tinha por baixo uma estrutura que era a parte negra, porque eu sentia que em termos de conceito, a estrutura do Brasil tinha sido feita pelos negros, e isso ela tirava em cena também, e revelava, o que eu chamei de essência, que é a essência indígena. O índio vamos dizer, estaria recoberto por uma estrutura que era uma gaiola de arame e recoberto por uma tecido de organdi. Então quando eu levei isso para o Toninha, foi muito engraçado porque eu levei isso e todo resto do figurino, e ele ficou muito impressionado com a questão da conceituação vir junto, não era uma coisa gratuita, e isso tudo ele queria que aparecesse enquanto eles cantavam embaixo, que ela aparecesse num tablado e nesse tablado ela dançasse. Com isso a gente começa a fazer uma criação um pouco junta também. Essa roupa tem cordas na manga, ela é translúcida. Eu queria essa coisa náutica de cordas e do que aparece na frente nessa armação, estariam peças náuticas, então o primeiro figurino conteria pedacinhos de madeira, de metal como se fossem peças de uma Nau. Ela teria na mão de início um remo, depois um remo bandeira que ela fazia desde movimentos de remo movimentos de conquista com este estandarte que ela ficaria nas mãos. Na hora que ela tirava, ela ficaria com uma estrutura e apareceria o resto da gaiola de arame que um tipo de anáguas como a das baianas no Brasil, antigas também como na época dos descobrimentos também se usavam. Mas aqui agora com penas e pedaços de conchas, pedaços de tecidos e retalhos coloridos. Ela tomava na frente esse aspecto mais náutico assim e de fundo esse aspecto mais colorido. Um bustier, todo recoberto com elementos do sincretismo brasileiro. Tem dentro costurado, desde cartas de tarot, búzios, quartzo, todas as coisas sincréticas. E aí por fim ela retirava essa gaiola e ficava com a pintura corporal.

Daí a gente enfrenta todo o tipo de problemas que isso representa, por exemplo, a própria gaiola anágua é uma coisa que ela teve que se virar para poder dançar, e a retirada

no tempo que a música permitisse e tudo isso foi bem trabalhado e aí tem todas as questões dos outros profissionais, por exemplo a luz. Esse figurino foi feito para ser usado contra a luz, por isso organdi e xerox estampados no organdi de caravelas, rosa dos ventos etc. Nem sempre tudo da certo, quer dizer, às vezes o contra luz é suficiente, outras o contra luz já fica difícil e tal. Quando estreamos no Rio de Janeiro, o Luiz Fernando Carvalho que é amigo pessoal do Toinho estava lá e nós tivemos muitas discussões. Porque o que acabou acontecendo é que esse movimento teatral, numa altura razoável chamava tanto a atenção, que Toinho e os músicos poderiam estar atrás do pano que tudo bem. Com uma opinião do Luiz Fernando que foi muito importante é que Rosane seria uma espécie de aparição, aí a coisa começou a tomar um tom mais interessante porque a iluminação de uma aparição é uma coisa mais interessante e uma aparição não aparece toda, aí foi numa discussão geral que Rosane lá em cima dos desbravamento dos mares ela passaria para trás da cortina, que faria sentido com o significado da escravidão e essa gaiola seria vista em forma de teatro de sombra. Então ela dança atrás dos músicos e estaria no patamar da terra e então com o índio ela viria para frente do palco e ali num escuro. Porém as transformações não foram vistas.

A outra coisa que eu queria nesse trabalho era que os músicos tivessem algum tipo de gravura seja xerox ou estampada, que seria inspirada nos tablions, que eram uma espécie de identificação de grupo, de clã, que tinha no período bizantino. Esses tablions eram o seguinte: sua família bordava algo para você e na sua roupa você usava esse brasão, então eu pensei em uns tablions que fossem feras marítimas que representavam os bichos imaginário do mar que eram temidos, cobras e bichos alados. No meio do trabalho, pintou a idéia de que Samico estaria comemorando não sei quantos anos, e Nóbrega queria fazer

uma homenagem a ele, que era o mais importante gravurista Armorial etc. Tivemos aí a idéia de que ao invés de usar os bichos, etc, porque não usar as gravuras de Samico, então os xerox foram feitos das gravuras, que nós pedimos licença para ele. Escolhemos e eu recortei algumas, por exemplo esta cobra. Os músicos, que incluíam a filha, a irmã e Rosane tinham também uma roupa feita de algodão de cor natural e que tinha essas aplicações. Nóbrega tinha um colete que era uma coisa que ele queria com um pequeno detalhe no chapéu, e na bata que às vezes ele tira o colete, tudo com aplicações de Samico, Rosane tinha uma roupa que ela dançava coco que também tinha aplicações de Samico. Basicamente aplicações de Samico, menos os momentos em que Rosane aparecia em cima do cenário etc. Então era um figurino simples e de cor natural e de tecidos naturais. Quando em seguida fomos fazer o espetáculo Pernambuco falando para o mundo nos refizemos os figurinos. Retiramos o Samico. O que eu posso dizer dos figurinos do Nóbrega em geral é que sempre é resultado de pesquisas profundas, não só porque eu também sou uma pessoa da academia e ele é uma pessoa muito culta, com muito conhecimento de muitas coisas, a pesquisa a gente faz assim bem profunda, dura um tempão, O Marco do Meio Dia, eu e o Dantas passamos um tempão discutindo, participamos da elaboração do roteiro que foi feito por Nóbrega e teve grande participação da Rosane. Evidentemente dessas coisas restam um tanto só, mas algumas coisas eu sinto que são constantes. Uma delas é a consciência e o respeito com o universo do qual participamos, portanto há uma consciência muito grande da parte dele e do Dantas também com relação aos materiais e a arte Popular brasileira, com relação com o universo pobre que nós vivemos. Então as coisas muito certinhas muito estruturadas, de cores muito puras, até a coloração a gente tem uma preocupação de como nós vamos fazer daqui a um tempo, porque todo espetáculo é cor de vinho, cor de barro, ocre, são essas cores de terra.

Luiz: E o cenário?

Eveline: O cenário do Madeira era um cenário que já existia, acho que utilizaram o mesmo que era do Figural. Ele queria um pano velho, que lembrasse o circo, ou uma tenda cigana, algo que lembrasse os nômades. Assim você delimita o seu espaço cênico, quer dizer, porque se você limpa nos momentos em que a gente não tinha posto o cenário e já estava ensaiando o show, era outro show, se aproximava do grupo corpo assim, "clean", aquela rotunda de fundo infinito, e isso dá uma limpeza que ele, então essa coisa mal feita, que quando é iluminada por trás é lindíssimo, o que aconteceu foi na prática, o pano estava muito roto tinha muito rasgo e ele pediu para que eu costurasse, e eu na hora tive a idéia porque não usemos os xerox? Feitos em organdi que tinha sobrado da roupa da Rosane, e ficou tão bom que a gente resolveu fazer bastante. Eu fiz as figuras dos conquistadores portugueses, as caravelas, fiz coisas da fauna brasileira, etc. Dependendo de onde é visto o espetáculo, aparece mais ou menos, porque tem que ter um contra luz na medida certa para que o organdi reflita a figura, porque se você vê são um monte de retalhos, Enfim a gente conseguiu acoplar um coisa que acabou compondo com o resto do figurino meio por acaso.

Luiz: Então a simbologia está bem em cima dessas gravuras?

Eveline: Está, só que era global, não era direta. O que aconteceu depois no Pernambuco, é que para cada músico eu escolhi um bicho, e tinha uma intenção, se era o bode é porque de alguma forma tinha a ver com aquilo, embora os músicos não fossem personagens a gente escolheu certos elementos. No caso do Madeira o que eu escolhi foi só para Rosane e para Toinho. Por exemplo uma gravura chamada O Malabarista é uma gravura que tem a ver com ele, com o universo profissional dele. É uma gravura que ele

tem na casa dele.

Luiz: Pode se dizer que aí estaria a herança Armorial no espetáculo?

Eveline: Sim, e também o próprio final com a música Madeira que o próprio Ariano começou a configurar como hino da resistência eu acho também tem um pouco, com aquele estandarte que também é feito de restos, e que é mais uma coisa recorrente nos espetáculos, a gente trabalha com uma bricolagem. E não é a toa que o Marco do Meio Dia é uma homenagem ao Bispo do Rosário, porque isso já era, pois o meu trabalho é assim e o dele também, então quando a gente terminou e percebemos que a gente não tinha um estandarte pró hino da resistência, dissemos não é possível, eu fiz intencionalmente com todos os restos, tudo o que estava no chão foi feito o estandarte.

Luiz: Existe uma relação dos figurinos com os momentos do espetáculo, por exemplo um momento de maior movimento, etc?

Eveline: Tem, por exemplo tem coisas bem específicas, a Rosane quer coisas para a saia. no Marco aquela saia que ela dança o momento do negro, é uma saia toda de retalhos, e aqui sempre que eu faço os projetos, tem da onde veio, são elementos africanos, observe como eles utilizam pedacinhos (mostrando fotos de onde ela retirou as idéias), então ela foi dançar e apesar de Ter sido consenso de que era a roupa mais bonita estava ruim para dançar e ela disse não, não vou fazer, e aí à toque de caixa em uma noite fizemos uma saia a mais rodada para ela dançar o tambor de crioula e ela fez. Era uma saia lisa amarela. E no marco tudo tinha aplicação. Quando ela viu no vídeo ela preferiu voltar para a anterior que embora não fosse tão rodada como ela queria o feito ela preferiu a primeira saia do que a segunda. No mesmo caso do Marco, Toninho tinha um figurino para o

português, que é um figurino pesado, na estréia em Paris, ele tirou o figurino e ficou só com a calça e a máscara, e também foi o vídeo que fez com que embora ele quisesse mostrar alguns movimentos de torso ele preferiu os efeitos do figurino. Esse figurino do Marco foi feito inspirado no poema. Foram muitas discussões entre Toninho, Rosane, Dantas e eu, passando por Wilson e Bráulio, e a gente foi discutindo coisa por coisa. Desse eu não participei tanto do cenário.

O figurino era mais do que eu podia fazer então foi bem difícil, pois por ser inspirado no Bispo do Rosário, optamos por fazer os apliques e muitos botões, um figurino carregado, cheio de botões, cheio de brilho etc. Tendo a ver com retrabalhamento também. Apesar dos brilhos dos apliques, os tecidos são vinho, ocre, quer dizer sem muito brilho contrastando com o brilho dos apliques. E aí tem a ver com o erudito e o popular, se eu quisesse fazer o brilho como é no maracatu, ou eu botava vidrilho como era antigamente ou eu botava lantejola, mas não é bem isso, o que eu faço é uma releitura disso mediante a algum outro tipo de conceito que eu tenho, no caso aqui, o conceito de catança que desde a minha tese é o conceito que eu trabalho, que é catar os cacos, ver o que tem, comprar pouco, usar os recursos. E um dos recursos que eu descobri fazendo, era que o botão dava um brilho legal, porque era um brilho acetinado. Então era botão velho, colar velho, a gente desmancha, dá milhões de contas, então foi contas, pedacinhos de metal e até outras coisas. O bordado também, a gente queria bordar palavras, bordar coisas, bordamos Camões na roupa dele e tal. E isso dava um trabalho enorme, demora muito. Várias coisas vão acontecendo que não são partes do projeto. Olha os bordados eram muito usados na África. E um dos bordados que eu acho mais interessantes, que não nem botão nem búzios, é o botão de segurança, porque na África o bordado com botão de segurança é uma coisa preciosa. As pessoas guardam e bordam as roupas, e aquilo dá um brilho tremendo também.

Tem a roupa dos brincantes que eram as roupas ocre dos quatro jovens, nisso eu bordei com alfinete de segurança também, quer dizer, o uso do precário aliado à alguma coisa mais sofisticada, vamos dizer, mais elaborada. Para os músicos eu tinha feito três projetos, os músicos que tem o desenho no braço são os que mostram mais os braços, e os que tem no peito mostram mais o peito.

No Marco, uma coisa que me chamou bastante a atenção, foi a inclusão de figurinos que não são meus vindos de outros espetáculos. Por exemplo aquela cena da rua, que tem o cata-vento, o vendedor de cordel. Aqueles são figurinos do Romero, são belíssimos figurinos, mas usados em outros contextos por que a cena foi colocada na última hora. Tem uns figurinos ali realistas que não tem nada a ver com toda a estilização que eu fia no resto. Outra coisa que me incomoda um pouco são aquelas golas de maracatu. No final acho que só o Toninho usa, porque o que aconteceu no Pernambuco, a gente teve a experiência de colocar as golas nos músicos e foi uma experiência que eu acabei ficando em minoria, eu achei que acabou ficando folclorizado, Brasil for export, eu não gostei mesmo. Então quando a gente pensou no marco a gente pensou que só o Toninho teria e a dele fosse uma gola do Bispo do Rosário, ou seja não é uma coisa autentica, é só uma matriz. Tudo isso a gente discutiu, só que no Marco do Meio Dia ele fez sozinho.

ENTREVISTA COM NASCIMENTO DO PASSO (MESTRE DE FREVO)

Luiz: Nascimento, como nasceu o frevo?

Nascimento: Veja, eu me baseio muito no livro: Frevo, Capoeira e Passo, do saudoso Waldemar de Oliveira. Esse livro é um livro que foi feito por vários escritores, como Gilberto Freire e tantos outros famosos da época de Waldemar de Oliveira que se reuniram e deram seu testemunho revelando coisas maravilhosas que estão nesse livro. Uma delas é a história do frevo. De repente eles narram que o frevo nasceu em Recife de uma forma muito espontânea,. Porque havia na época os coretos nas praças e as bandas militares iam para as praças à tardinha tocar dobrados marciais pra manter o povo com o espírito de guerra. Isso era na época do Brasil colonial, e até hoje no 7 de setembro, o desfile das forças armadas mostrando todo o seu potencial, novos e velhos e tudo mais. Então naquele tempo as bandas chegavam nos coretos, da praça Marcel Pinheiro, da praça Sérgio Loureto, no Derby. Onde tinha coreto havia o encontro do público com as bandas marciais das forças armadas: da polícia militar, da marinha, da aeronáutica, sempre tocando aqueles hinos maravilhosos. Eu me recordo bastante de um: tan tan...

E aí os maestros e músicos começaram a notar que o público estava se balançando e não ficavam só em pé assistindo, a música da banda estava entrando corpo a dentro e o povo não agüentando, começou a botar para fora o que estava sentindo. Então teve em alguns momentos próximos ao carnaval alguns maestros inteligentes aceleraram o ritmo, no livro diz: os maestros da música ligeira, fizeram acelerar os hinos, tornando eles uma marcha mais veloz, que mais tarde tornou-se frevo, e aí o povo soltou-se. Com isso os maestros de outras bandas começaram a fazer isso também e foi tornando comum depois de tocar os hinos da forma tradicional, acelerar no final e povo dançando. É por isso que no livro Frevo, Capoeira e Passo está expressada a pergunta: Quem nasceu primeiro a música do frevo ou foi a dança do frevo? Porque ambas foram convite uma da outra, então

a pergunta é muito séria e precisa de um aprofundamento muito grande para dar uma resposta realmente positiva porque a música invadiu o corpo, mas o corpo começou a expressar o movimento típico da pessoa, por isso é que está registrado que o frevo nasceu em Recife, indiscutivelmente.

As cidades vizinhas ninguém dança o frevo como aqui em Recife, porque os movimentos são tão aparentes que nem uma máquina filmadora não consegue registrar o movimento original. Só se a pessoa vier para a aula é que vai descobrir todo o segredo e toda a história da dança do frevo, que foi uma coisa que surgiu espontaneamente em cada um. Por isso é difícil você ver um passista dançando e o outro dançando igual. A não ser um grupo de passistas que ensaiem juntos, aí conseguem, no palco, fazer igual, mas espontaneamente na rua, o povo você não consegue, nem você consegue convidar uma pessoa para fazer igual a você, porque aquela não vai dar nem bola pra você, porque está ali à vontade botando pra fora o que está dentro, o que está perturbando e estressando.

Quando eu cheguei aqui em Recife eu conheci a expressão que frevo é terapia, o povo dizia estou louco que chegue o carnaval para a baixar uma gordurinha, vivenciar um pouco, me livrar das preocupações e saltar. Então havia aquela vontade do pernambucano que chegasse o carnaval pra poder botar para fora, tudo o que ele tinha acumulado durante o ano, então isso eu via nas pessoas e comecei a fazer estudos e me preocupar com esse detalhe e comecei a tirar a conclusão que o frevo é terapia. Aí foi quando eu criei uma poesia na hora que eu estou dando a aula que diz assim: Esse trançado que o passista faz no pé em Pernambuco faz homem e mulher, é é é no calcanhar e na ponta do pé, frevo é arte cultura e beleza é coisa da natureza pernambucana é pique energia, saúde, ginástica e terapia, alegria vida longa essa dança sensacional, alegria e vida longa explosão no carnaval. Isso surgiu eu dando aula e depois eu botei o ritmo e virou a música. Foi nessa época 31 de Janeiro que eu criei a Escola de Frevo Recreativa Nascimento do Passo.

Luiz: Como você conheceu o frevo?

Nascimento: Eu nasci em Manaus, e eu era menino, já brincava Boi, Pastoril, Reizado, Fandango, Marujo, Cacetinho que é uma espécie de Caboclinho do Recife. Eu não sabia que existia o frevo. Tudo o que existia no Brasil naquele tempo vinha do Rio de Janeiro, eram as marchas, o cinema, tudo o que envolvia carnaval e acontecia no Rio, passava a acontecer no resto do Brasil.

Eu vim para o Recife clandestino num barco salva vidas, quando a fome atacou eu desci e fui preso e me soltaram, e eu fui para a cozinha descascar batata para pagar a viagem. O navio atracou em Recife e tinha um momento para o povo visitar o navio, e naquele momento eu desci e fiquei no Marco Zero, a praça central do Recife sentado. Daí eu fiquei em Recife, eu já era esperto porque eu sempre tive que me virar já em Manaus, e como eu tinha experiência na casa de gente muito importante, como o doutor Lindoso que hoje é senador no Amazonas, Doutor Álvaro de Castro um dos maiores advogados de Manaus. Aqui em Recife cheguei a dormir na rua, fui vender jornal, engraxar sapato, carregar frete no mercado São José, como eu fazia em Manaus. E então quando eu ganhei dinheiro para pagar um quarto, fui morar numa pensão que era atrás da sede vassourinhas do Recife e atrás deles que é a rua Floriano Peixoto. Uma menina que trabalhava na pensão me levou nos ensaios do Vassourinhas que naquele tempo chamava acerto de marcha, e aí comecei a ver o pessoal dançar e achando que já sabia dançar, me meti no meio, levei umas cotoveladas, fiquei com a cara inchada e percebi que não sabia dançar o frevo. Fiquei olhando e fui aprendendo, percebendo quem dançava mais difícil ou mais fácil e fui juntando. Quando foi em 51 eu já estava com coragem de subir os palanques de concurso de passo para disputar e aí fui ganhando uma e perdendo duas, daqui a pouca estava perdendo só uma e ganhando duas e assim eu fui indo. Em 58 teve o primeiro grande concurso de passo, com o prêmio de 15 mil cruzeiro da época, me inscrevi, participei e ganhei. O locutor da noite que era o nosso saudoso César Brasil, anunciou os classificados e quando chegou em mim, ele disse Francisco Nascimento Filho, o Nascimento do Passo, e aí me batizou e eu levo esse nome até os dias de hoje.

Luiz: E essa roupa do passista como que surgiu?

Nascimento: Eu gostava muito de camisa de punho, e quando eu começava a dançar, eu tirava a camisa de dentro da calça e amarrava na cintura e começava a dançar. Eu não sabia que estava criando uma característica própria que estava determinando o jeito do passista dançar em Pernambuco. Não sei se eu estava imitando alguém, não sei se havia olhado isso em algum canto.

Aí quando os donos de clubes começaram a notar que eu dançava bem, aí começaram a me chamar para desfilarmos nos clubes, eu exigia uma roupa de chitão igual a roupa minha. Aconteceram muitos convites para teatro de rebolado e revistas carnavalescas e as peças teatrais. Começaram a surgir as boates e eu fui o primeiro bailarino, dança de salão e gafeira porque aqui em Recife as maiores companhias de teatro sempre passam aqui e eu assisti muitas, Russas e Francesas entre outras.

Luiz: O que você quis dizer quando você falou que o frevo contém todas as danças e todas as danças estão contidas no frevo?

Nascimento: Com o passar dos anos e comecei a ver que o pernambucano perde muito por ter os antepassados e os novos dizendo que frevo é carnaval. Frevo não é carnaval. Carnaval é uma festa linda maravilhosa que tem tudo que você possa imaginar Maracatu, bumba meu boi, tem tudo. Há 600 mil anos antes de Cristo as pessoas se fantasiavam para desejar boa colheita, pois achavam que se pintando e se mascarando afastavam o mal. E isso foi se tornando um festejo. Vindo da Europa chegou no Brasil. Surgiram os clubes e tudo mais. Eu comecei a ver que o frevo tem todo esse potencial e pode chegar a fazer Recife ter um dos melhores carnavais, porque o pernambucano abandonou um pouco o frevo pela infiltração de outros ritmos, e agora parece que está querendo retomar. E nesse meio todo está Nascimento do Passo com estudos bem aprofundados, eu comecei a ver que tem algo muito sério. Eu posso dizer que é a melhor dança do mundo, é a melhor ginástica do mundo. O frevo

trabalha com o corpo de forma oposta, e isso não existe em ginástica nenhuma no mundo, mesmo com as maquinas que foram criadas, são movimentos ou frontais, ou verticais ou laterais e o frevo não, esta aí com a sabedoria dos movimentos opostos, e povo ainda não despertou para isso. Com o trabalho dos braços em movimentos opostos, você fortalece o coração, o pulmão, o fígado, os rins, o baço, o intestino, a mulher o útero e o ovário, as pernas, sempre trabalhando de formas opostas, sempre que está trabalhando de um jeito com o pé, o outro está fazendo de outro jeito. E é por isso que eu digo que o frevo esta contido e contém todas as danças do mundo. O frevo está contido na linguagem de medicina alternativa, e já tem gente começando a acreditar nos movimentos da massagem, da agulha, em uma série de coisas que estão aí. Já ouve aqui em Recife a faculdade de educação física que fez teste que comprovou que um passista dançando frevo, três ou quatro minutos, ele conseguiu gastar caloria, equivalente a um corredor de fundo da São Silvestre que corre quinze mil metros em duas horas. Imagine está comprovado,. A globo deu no Jornal Nacional e ninguém deu a mínima, saiu na revista e eu tenho esta revista. O pernambucano falta acordar, despertar para essa maravilha, o Brasil todo, o mundo todo. E eu tenho fé que eu vou ver no mundo todo, é só organizar mais aqui, e é por isso que eu digo que eu não quero viajar, porque eu tenho que organizar aqui, e quando aqui estiver fortalecido mesmo, aí pegar São Paulo, porque São Paulo é o centro do Brasil. Quando a coisa começar a trabalhar em São Paulo, o mundo inteiro vai conhecer.

Luiz: Muitos artistas que tem um grande reconhecimento como Antônio Nóbrega estudaram com você, não é?

Nascimento: Eu criei essa escola, esta sabedoria em 1973, em 1975 eu fui convidado para dar aulas na escola do estado, dez escolas do estado. Nesse mesmo ano, de repente comecei a fazer cursos na fundação Joaquim Nabuco, no Derby, em Boa Viagem, no Colégio Santos Dumont, e logo em 1978 surgiu a grande idéia de André Madureira de criar o balé Popular do Recife, eles tinham o circo na Onça Malhada, na rua da Aurora, aí acabaram com o circo e tinham a idéia na municipalidade de criar

um balé Municipal que não vingou, e aí o André Madureira pegou o pessoal, os bailarinos que eram do municipal, e juntou com mais outros bailarinos e findou o balé popular do Recife. Mas ele foi muito sabido, muito inteligente eu falo isso por todo canto porque eu sei que ele me chama inteligente por ter criado a escola e o método. Com isso ele passou a levar os mestres da dança para ensinarem os bailarinos dele. Levou o mestre Salu, levou Lia de Itamaracá, levou Antônio Pereira do Cavalo Marinho, todos os mestres ele levou p[ara dar aulas. Um dia eu estava passando por trás do teatro, e ele disse: mestre por favor me salva, só falta o senhor, já foi todo mundo só falta o senhor. O que está acontecendo, eu tenho só duas semanas para estrear o balé, e eu quero Ter sua orientações. Então marcamos para o dia seguinte. Quando todo mundo dançou eu disse está tudo bom, está uma beleza, se vai ganhar dinheiro, mas se dançar do jeito que está aí, antes de terminar só vai acabar o bailarino, as cadeiras e o palco. Esse espetáculo aí tem que Ter ritmo de frevo. As danças tem que ter ritmo de frevo. Aí ele disse o senhor vem dar aulas, eu disse que vinha, e fui , ele me pagou. Isso foi em 1978. Eu dei aula e naquele tempo, meu método só tinha dez passos. Mas esses dez passos foi o suficiente para o pessoal entender o que eu queria e está aí hoje o balé de dança popular mais famoso do Brasil que já viajou o mundo todo, e está aí com todo respeito do público pernambucano, fazendo todas as danças em ritmo de frevo. E com a continuação as pessoas foram aprendendo mais passos e hoje o balé quando dança você vê passo de frevo em todas as danças. Aí em 1978 o Nóbrega me aparece com a criação do Boi Castanho em Casa Forte, e me convidou para dar aulas lá, nesse grupo tinha a famosa Mônica Japiassú, Marlene Vilarim e outras tantas bailarinas famosas da época.

Quando acabou o curso eu fiquei dando aulas só para ele. Por dois anos eu fiquei dando aulas para ele. Ele ia me buscar todas as segundas e quartas feiras lá no Embura. Hoje é esse monstro da dança, da música, que viu a importância do frevo.

Luiz: Ele abriu uma escola que você deu aulas?

Nascimento: ele abriu o teatro escola Brincante em SP, levando valores daqui para dar aulas lá, dar espetáculo lá. Quando teatro Brincante ficou pronto, ele me convidou, e eu fui lá dar aulas para ele, mas ele também tem vindo aqui durante o carnaval Ter curso comigo. Agora mesmo a mulher dele, telefonou para mim e está vindo de SP para Ter curso comigo aqui em Recife. E esse que é o bailarino, está sempre visitando o mestre, sempre reciclando, nunca admite que já sabe tudo, esse que é o artista. O bailarino está sempre inventando alguma coisa nova. Então o bailarino não pode dizer eu já sei e ficar fechado com num caixão, ele tem que abrir a porta do caixão que ele não é defunto para estar fechado.

Eu fiz essa escola Grêmio Recreativo Nascimento do Passo, para mostrar ao povo, na iminência de ver o frevo ir para as escolas, porque eu vejo que nas escolas é onde nasce tudo. A escola é o berço do nascimento da realidade que é a educação. Então de repente eu pensei uma escola particular trabalhando com adolescentes eu não podia, não tem um projeto, agora que está acontecendo que tem um desembargador na justiça que vem trazendo idéias novas e eu até estou pretendendo visitar este senhor para ele me dar uma ajuda, para ele vê que eu estou aí a quarenta anos e não tenho nada, arrumei este emprego de instrutor de arte, ainda engatinhando, e esperando acontecer alguma coisa, mas de qualquer maneira foi bom porque quando eu vi que como particular não dava eu comecei a perseguir as autoridades, e tive sorte do Doutor Jarbas quando era prefeito, me ouviu e a secretária Edla, que agora é secretária de educação de João Paulo, me ouviu e montou essa escola aqui para eu dar aulas. Hoje eu estou aqui mas continuo sofrendo porque eu queria ser o pai, ser o diretor, eu quero ser o diretor, eu tenho muito para passar e ensinar, espero que o grupo de João Paulo entenda isso.

Luiz: No espetáculo do Nóbrega, dá para perceber que ele faz algumas coisas do frevo em outro ritmo, totalmente lento e com uma lembrança de uma música portuguesa, mas você percebe que ele faz ali uns passos de frevo, é isso mesmo?

Nascimento: O frevo esta contido em todas as danças e todas as danças estão contidas no frevo..

Para enriquecer a sua pergunta vou lhe dizer que nós pernambucanos fomos convidado pela escola de samba Império serrando do grupo A, e fomos desfilar na Marquês de Sapucaí com o enredo Os Canhões de Guararapes e arrasamos de tal forma que a escola foi campeã e passou para o Grupo Especial, e nós na avenida fizemos os passos de frevo em ritmo de samba. Não mudamos nada, fizemos a aula que fazemos aqui na escola. Uma coreografia nova com os passos do frevo, uma coisa autêntica criança menino, adulto, velho, sempre fazemos a mesma coisa. E as nossas meninas em agosto, foram para Joinville participar do festival internacional com a dança do frevo e ganharam primeiro lugar.

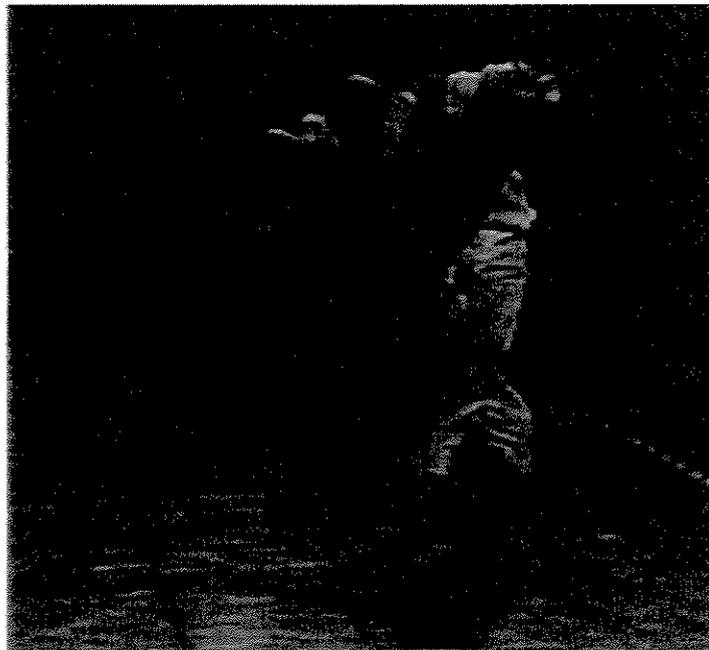
Luiz: Quando você fez teatro, você já chegou a usar a sabedoria do frevo para construir algum personagem ?

Wilson: Você agora tocou em uma coisa muito importante. Na dança do frevo, eu descobri, que além dos passo que o povo dança, tem o aprofundamento do alto clássico, e esse alto clássico eu passei a denominar como as modalidades, e nas modalidades se destaca o passo do caracolado que é a forma como o frevo era dançado antigamente, a forma da capoeira angola, todo no rasteiro, a modalidade do mamulengo, a modalidade do cinquentão, e a modalidade do passo do bêbado. São as modalidade do alto clássico do frevo, o passista para chegar nessa sabedoria ele tem que ter no mínimo dois anos de aula, para poder eu ver qual dessas modalidades é possível eu desenvolver nele.

FOTOS DA PESQUISA



Estandarte do espetáculo Madeira Que cupim Não Róe



Nóbrega em passos de frevo durante o espetáculo Madeira Que Cupim Não Róe



Nóbrega cantando em meio ao público no mesmo espetáculo



O público dançando uma ciranda no final do espetáculo



Careta associada à ação vocal utilizada para interpretar o romance Clara Menina e Dom Carlos de Alencar



Máscara do espetáculo Figural



Mascara do espetáculo Figural



Dança do frevo no pátio São Pedro em Recife



Dama do passo dançando com Calunga (boneca cerimonial)



Cena do Cavalo Marinho de Mestre Grimário. Pudaího jan/2001



Luiz Haddad, em atividade de pesquisa, brincando Cavalo Marinho