

ANTONIO NÓBREGA

Músico multi-instrumentista pernambucano, Antonio Nóbrega pertence a um grupo recifense que fez a diferença. Desde os anos 1970, o grupo dedica-se a identificar fontes musicais da região, com um resultado instigante. Sob o nome Movimento Armorial, o grupo lançou vários discos em diversas formações, partindo das referências ibéricas e mouriscas presentes no Nordeste, para criar uma música única.

Transferido para São Paulo, Nóbrega continuou sua carreira solo, sempre unindo os vários instrumentos que toca à dança, ao teatro e a tudo que se refere à cultura popular pernambucana. Por tudo isso, Nóbrega foi convidado para se apresentar no programa Música no Câmpus, em que se apresentou no dia 27 de abril passado.

No dia seguinte à sua apresentação, Nóbrega recebeu a REVISTA UFG em seu hotel, para uma conversa sobre sertão, música e dança. Naquela manhã da quarta-feira, também não faltaram nomes como Ariano Suassuna e Mário de Andrade, além de Stravinski e muito frevo.

Participaram da entrevista como convidados o antropólogo e professor da UFG Sidney Valadares Pimentel e a coordenadora do programa Música no Câmpus, Flávia Cruvinel, além dos editores da REVISTA UFG.

O sertão no Nordeste é algo diferente do sertão do Centro-Sul. O que é para você o sertão?

O sertão é um signo polissêmico. Para cada lugar, existe um significado. Tem algo que permanece, mas há algo que muda. Mas não me sinto à vontade para falar sobre o sertão, porque não sou um homem do sertão. Meu recorte armorial é mais um recorte urbano que propriamente rural ou sertanejo. Já Ariano Suassuna é um homem do sertão, ele tem uma vida no sertão. O sertão para mim é uma paisagem longínqua, ela não faz parte das minhas vísceras culturais.

Mas, já dizia o escritor, uma característica do sertão é que ele tem nunca está onde a gente está.

Concordo. Dostoiévski era um grande sertanejo, e ele fazia uma ideia de sertão ao qual o poeta Guimarães Rosa se referia. Há um personagem dele, cujo nome Guimarães usa como substantivo. Usa essa palavra para dizer que se trata de um sujeito simples.

O sertão em mim chegou, afetivamente falando, da criação sertaneja que eu tenho. Embora eu não tenha a vivência, eu estive lá algumas vezes, para conhecer o sertão, através de algumas idas à cidade de Lavras da Mangabeira, no sul do Ceará. É a segunda cidade depois da fronteira da Paraíba com o Ceará, tem a cidade de Cajazeiras na Paraíba, depois vem Ipaumirim e depois vem Lavras de Mangabeira. Meu pai me levava lá para eu ver a família. A lembrança que eu tenho é que o mundo da criança sertaneja é um mundo muito áspero, até violento, as brincadeiras às quais eu estava acostumado, um menino da cidade, criado em escola municipal, eram completamente diferentes daquelas daqueles meninos. Eram brincadeiras muito agressivas, selvagens, aquilo para mim era um desconforto muito grande.



Meu avô era um sertanejo pobre de início, mas depois começou a se beneficiar do algodão, tornou-se um homem de posse. Foi em uma das minhas idas para Lavras de Mangabeira, precisamente na cidade de Patos, que eu escutei pela primeira vez um cantador, tocador de viola, repentista, improvisador. Recordo que o carro em que nós fomos quebrou, daí paramos em uma praça e escutei pela primeira vez. Mas não tenho outras lembranças. Só vim a ter conhecimento do o que era o cantador, para entender o que era cantador, só quando o Suassuna me convidou pra integrar o grupo *Quinteto Armorial*, quando eu tinha 18 anos de idade. Fui uma criança da cidade, uma criança, um adolescente, que não teve contato com as grandes manifestações populares, até contradizendo muita gente que pensa que convivi com mestres dos cavaquinhos, dançadores de maracatu, que eu tive uma infância povoada desse universo. Esse universo me chegou numa idade em que a infância já tinha ido.

Então você não saiu do popular para tocar música erudita?

Não, eu tive uma formação de músico erudito, a partir dos 11 anos de idade, quando o meu pai, notando em mim vocação musical, me botou para estudar violino. Ele era médico, e no centro de saúde havia um funcionário que tinha uma irmã violinista, e me botou para estudar com ela, dona Belinha. Pouco tempo depois, um ano depois, dona Belinha achou que eu já podia passar para uma pessoa um pouco melhor, daí fui estudar com uma pessoa chamada Pernicocó. Mas logo depois eu comecei a estudar com aquele que veio me dar uma formação mais importante, que foi Luís Soler, violinista catalão, que fora convidado para ensinar na Escola de Belas Artes de Recife. Foi a partir daí que eu comecei a ter conhecimento de música.

É interessante a maneira como você chegou às fontes populares da música do Nordeste. Você venceu o preconceito que existe muito forte entre as elites urbanas contra esse tipo de músico (do sertão). Seu conhecimento musical clássico foi o que lhe possibilitou perceber o valor da música popular.

É, eu era um adolescente, frequentava a academia, a Escola de Belas Artes, mas mantinha com as minhas irmãs um conjunto de música popular. Na minha casa éramos eu e mais três irmãs. E meu pai sempre teve muito gosto pela música, nos colocou para estudar música – eu sou o mais velho. Uma estudava violoncelo e duas, piano, e cantávamos. Com isso formamos o conjunto Os Irmãos Almeida. Depois nos tornamos Os Irmãos Almeida e Paiva, porque veio tocar com a gente um violonista colega da Escola de Belas Artes. Tocávamos aquelas músicas que ouvíamos nas rádios, Os Beatles, Roberto Carlos, as primeiras músicas dos festivais, o *Concerto de Aranjuez*, que eram nossas referências musicais. A não ser aquelas da música erudita, a música que tinha era essa, porque nem existia música na televisão ainda.

Quando eu então me deparei com o universo da cultura popular, a partir da *abrição* de janelas que Ariano me proporcionou, ele me convidava a me visitar um mundo que me era completamente desconhecido. Ou seja, eu subi um muro e viu uma coisa que no momento me tomava, me seduzia e eu não sabia o que era. Aquilo me tomava como forças muito poderosas, não eram ainda forças cognitivas, fruto de reflexão, mas havia uma vontade muito grande de me aproximar daquilo tudo, um material simbólico que se materializava em danças, em cantigas, em toques instrumentais, um sem-número de manifestações e de procedimentos artísticos. Aquilo veio preencher uma espécie de vazio que havia dentro de mim: eu não conseguia juntar o espírito dessa música que eu fazia com as minhas irmãs com a música erudita. Eu fazia duas coisas distintas, eram duas *personnae* – para usar um termo junguiano: aqui a música erudita que eu tocava na Escola de Belas Artes, em concertos, e aquele outro que ia para as festinhas de aniversários, e às vezes para televisão, tocar Beatles, tocar Roberto Carlos e até algumas músicas minhas. Então o encontro com a cultura popular veio dizimar a música erudita. Ela foi lentamente se dissolvendo, até que minha carreira de música erudita foi se apagando e a de músico popular foi aflorando. E daí nasceu uma coisa nova.

Como é que o pensamento de Suassuna se materializava na música? Pois ele não é músico.

Ariano é uma pessoa de visão musical muito grande. Como tivera na infância, no ambiente sertanejo, um contato muito próximo com música, ele tinha um sentimento em relação à música que lhe fazia vê-la como representação importante na música brasileira, muito intensa. Embora ele não seja compositor, ele sempre trazia uma inspiração, digamos, intelectual, no sentido de aprofundar os modos da música sertaneja. A música litorânea tem uma presença um pouco menor no espectro da música armorial do que a música de caráter sertanejo. Os compositores ligados a esse universo tiveram de estudar para compreender como ela se realizava, a banda de pífanos, os toques de viola. Ariano teve muita sorte porque ele começou a tocar com músicos muito bons que eram amigos dele: na Orquestra Armorial, teve Clóvis Pereira um músico extraordinário, depois também o Guerra Peixe, e o Antônio José Madureira, e ainda o Capiva, mais litorâneo.

Você acha que faz sentido fazer um paralelo entre Suassuna e Mário de Andrade? Suassuna era um estudioso, intelectual e pautava esses compositores que você cita, mais ou menos o que Mário de Andrade fez em São Paulo.

Mário de Andrade era mais músico do que Ariano. Sempre admirei muito os trabalhos dele, de Mário de Andrade, sobretudo o trabalho de pesquisador. Digamos que esse segmento da atividade intelectual de Mário foi um pouco menos vivenciado, por exemplo, que *Macunaíma*. E sua presença na Semana de Arte Moderna de 22 é tão forte que faz com que ainda não se tenha em vista a complexidade de seu trabalho etnográfico. Ele

tinha uma habilidade extraordinária de notar música, os cocos, por exemplo. E ele fez tudo aquilo com lápis e papel, notou mais de 300, 400 peças, com refinamento, criou até símbolos para representar procedimentos que a notação da música tradicional não usava. Ele faz ainda uma reflexão sobre a origem dos espetáculos populares no Brasil que ainda hoje ninguém conseguiu superar. Ariano, a meu ver, não se interessou muito em fazer um estudo mais técnico, formal sobre a música, tal como Mário de Andrade fez. O universo de reflexão de Ariano, que reflete sua obra poética e artística, é uma percepção um pouco mais ampla em relação à cultura brasileira.

E por meio dessa reflexão é que Ariano pautava os outros compositores?

É eu acho que ele se valia da sua intuição, da escuta que ele fizera da música dos compositores brasileiros, Villa-Lobos, com quem tinha uma afinidade muito grande. Ele também escutava muita música, tinha uma admiração muito grande por esses compositores mais modernos, por exemplo, Stravinsky, sobretudo. Nunca conversamos sobre Béla Bartók, mas ele admirava todos aqueles que vieram depois, na cola de Stravinsky: Ravel, Debussy, um pessoal que teve inclusive muita presença na obra de Villa-Lobos. E isso lhe deu uma sensibilidade musical muito grande, uma intuição musical. E ele não tinha aquele papel de “faça isso, faça aquilo”, não. Houve um encontro muito rico entre ele e Antônio José Madureira, um jovem compositor, aluno dele na Escola de Belas Artes: houve uma mútua afeição e eu tenho para mim que, nessas conversas, o Antônio José Madureira foi como que redirecionando seu fazer musical, dentro daquilo que Ariano postulava. Tanto é que Madureira é um músico presente nos vários trabalhos de Ariano até hoje.

Quais são as referências musicais de seu trabalho?

É um conjunto de procedimentos que utilizo, e que faz com que eu explore a dança, o trabalho de atuação, de intérprete, criatura e criador. São vários aspectos que convergem para um determinado contexto. O primeiro deles é que eu tive uma formação intelectual da qual posso dizer, muito boa. Porque eu tive um pai que foi compreensivo e me botou para estudar música muito cedo; tive um avô que era intelectual, Manual da Nóbrega, um português que veio para São Paulo e depois para Recife. Era um intelectual que tinha uma biblioteca extraordinária, uma das melhores da cidade de Recife, e eu adorava conversar com esse homem. Ele era muito preocupado socialmente. Ele trabalhava para uma multinacional americana e se rebelava contra os trustes americanos, escrevendo nos jornais contra eles. Escreveu três livros, era um intelectual, muito curioso.

Depois, conheci Ariano e também um grupo quando comecei a estudar Direito, participei de um grupo de jovens, que me instigava muito. Porque o Quinteto Armorial sempre teve uma ala intelectual, digamos, e sempre foi acusado de ser um movimento elitista e até certo ponto reacionário. Então eu tinha amigos que compartilhavam desse pensamento, com os quais eu tinha um viés afetivo, e isso era um sofrimento também. Com esses elementos pulsando dentro de mim, quando me encontrei com a cultura popular, eu não me interessei somente pela experiência de aprendizado vivo. Comecei a me interessar intelectualmente por aquele universo e comecei a ler os livros ligados àquele universo, Sílvio Romero, Gustavo Barroso, Leonardo Dantas, e vários outros. Todos eles fizeram os primeiros registros desse universo. Cheguei então a Câmara Cascudo e o último a que cheguei foi Mário de Andrade. Então meu trabalho é um reflexo de todas essas formações, uma coisa catalizada por tudo isso, como que me amparando quando faço uma canção.

Tudo isso me coloca questões que acho muito importantes para avaliar a cultura brasileira: por exemplo, qual é a importância de um trabalho dessa natureza e em que medida a presença desse universo musical, desses modos na música brasileira, se faz necessária? Isso é apenas um registro, o ato de preservar, de colocar em uma prateleira, ou isso tem algum significado, tem conteúdos contemporaneizados?

Nesse contexto, como surge sua ligação com a dança?

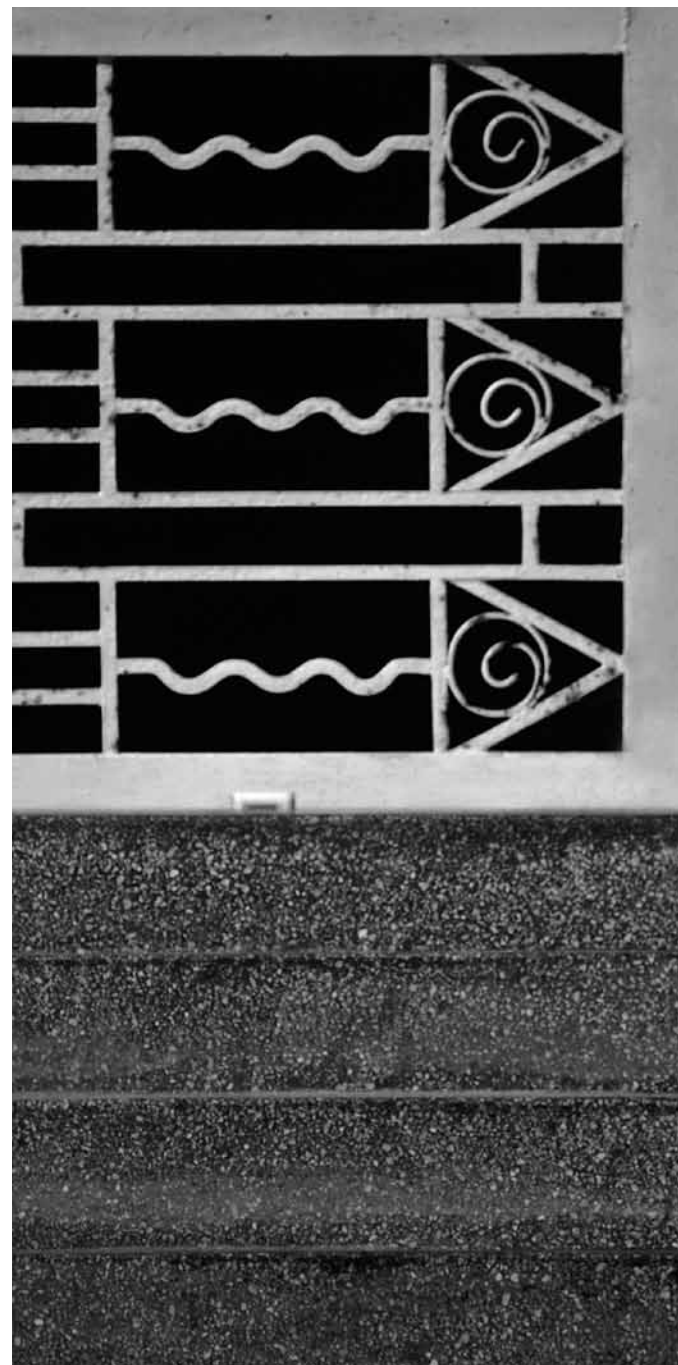
Eu nunca me prontifiquei a ser dançarino, mas, ao me deparar com a figura de bumba-meu-boi, fiquei muito seduzido por aquela cultura corporal, aquela dança, os trejeitos. Daí comecei a me inteirar sobre aquela figura e aprender aqueles movimentos. Depois também, ao tomar conhecimento do frevo, aquilo também me fascinava, aquele jogo, aquele vocabulário, aquele universo cultural. Conheci um grande dançarino, um amazonense, Nascimento de Bastos, em uma época em que o frevo não era institucionalizado. O frevo é uma manifestação cultural muito rica e variada: temos o frevo de rua, temos o frevo-canção, que é o frevo em andamento rápido, usando a orquestra de metais, e temos o frevo de bloco, que é um frevo cantado mais lento com uma orquestra de pau e cordas. E temos então o passo de frevo, uma instituição que foi muito pouco estudada. Uma instituição tão rica, tão vigorosa, como o frevo instrumental tem uma plêiade de compositores (Levi Ferreira, Dorival Oliveira) tão importantes quanto o panteão dos compositores do choro (Abel Ferreira, Caximbinha, Jacó do Bandolim, Pixinguinha). A diferença é que o frevo nasceu em uma área periférica do Brasil, ao passo que o choro é da capital federal e teve todos os elementos para ganhar sucesso. O frevo chegou a ir para lá, mas era sempre uma ida dificultosa, imagine 40, 50 homens numa orquestra indo para o Rio. Sequer Mário de Andrade estudou o frevo!

Então a dança foi se tornando cada vez mais presente no meu espetáculo e curiosamente é através dela que eu faço uma reflexão sobre a importância da cultura popular brasileira. Essa reflexão surge do fato de a dança ter uma presença muito pequena na arte brasileira, diferentemente da música, do cinema, do teatro, da literatura. Nós identificamos uma literatura brasileira, temos um cinema brasileiro, artes plásticas brasileiras. Mas não temos a dança brasileira. E em qualquer cultura pode-se encontrar essa escola nacional de dança. Essa constatação me impulsionou a estudar a dança, porque, no entanto temos uma cultura corporal muito rica.

O caminho foi a dança, mas a partir dela fui compreendendo melhor a música. A justaposição brasileira entre música e dança é muito forte. A dança que nós temos só poderia ter se realizado a partir de nossa música. Sempre que falávamos sobre a dança brasileira, dizíamos que essa dança brasileira, assim como nossa música, tem um certo jeitão, um certo balanço, são conceitos abstratos.

O que é esse balanço, o que é esse gingado? Será que conseguimos compreender formalmente, tecnicamente o que é isso? E foi quando eu comecei a estudar e vi, por exemplo, que na dança, os dançarinos obedeciam muito ao tempo fraco da música. Essa é uma característica muito forte de nossa música, presente, por exemplo, no choro. A polca tem um ritmo regular, quadrado, quando chega aqui torna-se irregular. No frevo é a mesma coisa, em relação à marcha dobrada. O passo doble espanhol, a música das touradas, não passou por esse processo. Houve então uma consanguinidade entre vários elementos e a coisa foi mudando. Isso aconteceu com a dança, por isso eu insisto muito no conceito de unidade, unidade na diversidade. Há ritmos diferentes localmente, mas somos um povo que foge da primazia do tempo forte, que joga o tempo fraco para cima: isso cria outras instâncias de expressão que não são amordaçadas pelo tempo forte. Quando incorporamos isso, nós, que vivemos em uma sociedade muito ocidental, muito cerebral (o que casa muito com a primazia do tempo forte, do masculino), verificamos que podemos trazer outra energia, até mesmo psíquica. São reflexões que me animam, sempre a partir da cultura popular.

A minha questão central é a seguinte: para que a cultura popular serve? Qual é a função que ela tem para gente? Vai acabar, vão acabar os folguedos populares? Eu acho que vai acabar, tal como a gente percebe hoje, não sei se vão continuar dessa maneira. Isso porque temos de entender que as manifestações culturais têm uma função que não é a mesma da recriação. Por exemplo, a capoeira é uma luta, em tese é uma arte marcial. Mas trata-se de uma arte marcial realizada brincando, dançando. Ou seja, passou pelo mesmo processo do tempo forte que descrevia há pouco: é uma luta dura que se transformou em uma luta frouxa, ou seja, é uma luta que se faz dançando. Isso tem um significado, isso não foi criado aleatoriamente, em um ambiente de uma cultura





gestual rica em significados. São esses parâmetros que eu pinço e coloco dentro do conceito de dança. Uma congada é uma festa, um cortejo devocional. É claro que essa devoção religiosa não tem o mesmo significado para o homem da cidade nem para os mais jovens. Então a função daquilo já começa a ser dissolvida. Devemos nos perguntar: o que é que fica dele? O que é importante para retermos e usarmos como arte?

Essa é a questão central da cultura popular. Num momento em que o Brasil está dinamizando esse universo cultural, o que ele tem para nos dizer? O que temos a aprender? Claro que há uma dimensão pedagógica nisso tudo. Por exemplo, a cultura que nossas crianças aprendem em nossas escolas hoje, qual é? É a dos esportes, é jogar bola, é jogar basquete. Tudo bem, mas será a única, será a melhor? Será que dentro da capoeira – uma manifestação que tem música cantada, que tem ritmo, que tem fluência de movimento – será que isso não pode ser compreendido, apropriado, uma pedagogia para as pessoas? Talvez não estejamos conseguindo ver isso. No meu entender, há uma crosta muito grossa que sombreia nossa cultura popular. Nesse sentido a cultura chamada globalizada é uma penumbra, ela desfacilita essa

compreensão. Estamos sendo bombardeados com tanta informação, todo dia, que a gente não consegue olhar para frente, não consegue se conectar com aquilo que é mais importante, tanto no nosso consciente pessoal, quanto no coletivo.

Com relação à percepção coletiva, temos o frevo. Mas, é bom ter o frevo? Quando vemos um passista, achamos bonito. Mas é só isso? Então que acabe logo. O contrário é olharmos para aquilo ali e irmos lá ver se tem conteúdo, se há algo que, se for assimilado, ajudará no nosso desenvolvimento humano. Soa como uma expressão grandiloquente, mas é essa a questão. A arte ocidental teve muitos grandes momentos, e vai continuar tendo, mas ela vem se exaurindo. A música de concerto moderna hoje, na maioria das vezes, é uma música cerebral, muito dependente da técnica. Temos de vitalizar essa técnica. Como é que essa técnica pode dialogar com outros elementos, com esses conteúdos de nossa cultura popular? São conteúdos antiquíssimos, que vêm guardados dentro de nossa vitalidade, dentro de cada um de nós. Mais importante, se esses conteúdos permanecerem, deve haver algo ali. É porque mereceram.