

Antonio Nóbrega e a biodiversidade da cultura popular brasileira

Antonio Nóbrega and the biodiversity of the Brazilian popular culture

Rosane Muniz Rocha

Doutoranda em Artes Cênicas (Universidade de São Paulo, Brasil)

Profª Pós-Graduação em Cenografia e Figurino (Centro Universitário Belas Artes)

romuniz@gmail.com

RESUMO

O artigo aborda o trabalho do artista brasileiro Antonio Nóbrega, que une teatro, circo, poesia, música e dança, com o intuito de sentir a atmosfera da cultura popular e a proximidade de Nóbrega com o Brasil por meio do seu universo poético: a cultura popular brasileira. Mesmo recriando um universo popular que não perde suas principais características, o objetivo é perceber como ele levanta seu desempenho a uma dimensão de arte contemporânea e como a visualidade da cena é apresentada.

PALAVRAS CHAVE: Cultura Popular; Identidade; Traje de cena.

ABSTRACT

The article discusses the work of Brazilian artist Antonio Nobrega, which unites theater, circus, poetry, music and dance, in order to feel the atmosphere of popular culture and the proximity of Nobrega with Brazil through his poetical universe: Brazilian popular culture. Even recreating a popular universe that does not lose its main features, the goal is to understand how it lifts your performance to a dimension of contemporary art and how the visual scene is presented.

KEYWORDS: Popular Culture; Identity; Costume Design.

1. INTRODUÇÃO

Vinde, vinde, moços e velhos, vinde todos apreciar. Como isso é bom. Como isso é belo. Como isso é bom, é bom demais. Olhai, olhai, admira. Como isso é bom, é bom demais.¹

A alegria da música, da voz, da dança, da interpretação levada aos palcos pelo performer Antonio Nóbrega é contagiante. No Brasil e no exterior, ele já foi premiado e homenageado diversas vezes. A proposta de uma reflexão sobre

um artista que é considerado, pela mídia e por intelectuais, um representante da cultura popular brasileira, traz em si não só a oportunidade de analisar as intenções que compõem a visualidade posta em cena no seu trabalho, como a ideia de cultura no país e questões conceituais que daí emergem. É o próprio Antonio Nóbrega, em entrevista ao programa Roda Viva, da TV Cultura (12/04/2004), que inspira o título deste artigo:

[...] acho que ela (*a cultura popular*) é a nossa grande biodiversidade cultural. Acho que nosso pulmão cultural, pelo menos para um país como o nosso; assim como nós temos o Amazonas, que representa nosso pulmão de biodiversidade, eu acho que nossa cultura popular representa, no plano cultural, a mesma coisa.

Nóbrega (ibid.) salienta que "o alicerce, o chão, a base maior de tudo" o que faz é a cultura popular e declara abertamente uma enorme crítica à adoção da palavra folclore, apesar de ser o termo mais comumente usado para designar a cultura de raiz de um povo. Segundo Câmara Cascudo (2002, p. 240), folclore "é a cultura do popular, tornada normativa pela tradição. [...] estuda a solução popular na vida em sociedade. [...] estuda todas as manifestações tradicionais na vida coletiva."

Porém, uma diferença fundamental exposta por Nóbrega (ibid.) é que o conceito de folclore revela uma compreensão estigmatizada do que é a cultura popular. E para explicar o porquê, retoma a origem da palavra, cunhada em meados do século XIX, na Alemanha², ao se referir às manifestações que já não faziam mais parte da cultura do momento, que eram "resíduos arcaicos do que fora a cultura alemã nos primórdios". Apesar de ser uma rica referência, que abastece, por exemplo, os contos dos irmãos Grimm, para ele, não se compara à cultura popular brasileira, que é "viva, não é uma cultura que se empedrou".

Esse é um conceito bastante polêmico. Este ensaio pretende lançar ideias sobre debates que inevitavelmente são despertados acerca de uma possível identidade nacional ao analisar a sua trajetória e composição da obra, valorizando sempre o imaginário e um universo simbólico. Passaremos pela visualidade da cena, para perceber como seus conceitos se aplicam nos figurinos e adereços que utiliza.

2. BAILADO NO TEMPO

O Brasil é um país de uma ampla dimensão geográfica e, conseqüentemente, cultural. Como poderia, então, um artista ser representante da cultura popular brasileira, do ponto de vista nacional? É fundamental traçar uma breve trajetória do pernambucano Antonio Carlos Nóbrega de Almeida para entender a sua origem e as influências presentes na construção de sua obra como artista múltiplo, já que escreve, atua, dirige, dança, compõe, canta e toca instrumentos.

2.1. NASCENTE

Filho de um médico cearense com mãe paulista, Antonio Nóbrega nasceu em 1952 no Recife, cidade na qual os pais se conheceram. Ao perceber o batuque que seu filho fazia na mesa nas horas das refeições, seu pai logo o colocou para estudar violino. Ele tinha 11 anos.

Sua formação se deu no Recife, capital de Pernambuco, estado que possui uma cultura bastante plural e sedimentada nas tradições. O carnaval pernambucano é peculiar, com grupos de caboclinhos, os maracatus, a música e a dança do frevo, além dos costumes característicos dos blocos, ou seja, manifestações culturais diversas, embora locais.

Apesar do ambiente da cidade em que vivia, Nóbrega não conhecia os artistas populares, nem as passistas de frevo ou tocadores de maracatu. Com um avô intelectual e filho de classe média, sua formação era clássica. Estudou no Colégio Marista e na Aliança Francesa, cursou violino na Escola de Belas Artes. Seu desejo era ser médico ou advogado, mas, com a iniciação no campo da música, logo descobriu sua vocação e teve o apoio de seu pai.

Aos 18 anos, quando tocava um concerto de Johann Sebastian Bach (1665-1750) com orquestra de Câmara em uma das igrejas do Recife, foi convidado pelo escritor Ariano Suassuna a integrar o Quinteto Armorial. Momento decisivo que viria a influenciar toda a sua história a partir daí.

2.2. FORÇAS INSPIRADORAS

O Quinteto Armorial era um braço musical do movimento Armorial, que buscava criar uma arte erudita brasileira com raízes populares. O quinteto misturava os sons de um conjunto de câmara clássico aos toques da música nordestina com batuque e rabeca.

O Movimento Armorial foi criado pelo paraibano Ariano Suassuna após vasta experiência no teatro com a poesia viva e pulsante do Teatro do Estudante de Pernambuco (1946-1952), com o papel de centro cultural do Teatro Popular do Nordeste (1959-1961), com o âmbito nacional que alcançou o Movimento de Cultura Popular (1961-1964) e com a direção na pesquisa multidisciplinar sobre as raízes da cultura brasileira que exerceu no Departamento de Extensão Cultural da Universidade Federal de Pernambuco (1969-1974). É notório como representante da raiz popular da arte e da literatura nordestinas.

Pode-se considerar que foi em julho de 1971 que o Movimento Armorial passou a ser conhecido além das fronteiras nordestinas ao apresentar-se no programa "Concertos para a Juventude. As críticas foram positivas e salientaram que "o forte caráter das composições apresentadas vem mais uma vez descerrar-nos os filões de brasilidade criadora" (Newton Junior, 1990, p. 125-126 apud COSTA, 2007, p. 52). Uma tendência do momento, segundo a crítica, era que a música de concerto estavam mais abstratas e não nacionais, sob o pretexto principal de que o nacionalismo estava superado nos centros musicais do exterior. Assim, ressaltavam: "a essa altura, um banho de sentimento brasileiro é altamente salutar" (ibid.)

Sobre Suassuna, a pesquisadora Suely Pinheiro (2002) destaca as influências que ele também possui, em suas criações, das culturas colonizadoras do país:

Seus tipos heroicos pertencem aos ciclos cômico, satírico e picaresco, cujos personagens são variantes do pícaro ibérico de origem popular, dos graciosos do teatro de Calderón de la Barca e de Lope de Vega, do Sancho Pança e do Don Quixote. Tipos que se entrelaçam a outros da Literatura de Cordel, do Bumba-meu-boi, do Mamulengo, da oralidade, dos desafios dos cantadores e dos autos populares religiosos publicados em folhetos, no Nordeste.

A partir desse contato com Suassuna, Antonio Nóbrega conhece o trabalho de vários artistas populares. Como foi convidado para o Armorial na condição de tocador de violino ou rabeça³, uma das primeiras coisas que fez foi procurar um rabequeiro. Daí foi só um pulo para encontrar o tocador de viola, o cantador, o Bumba-meu-boi⁴ e seus personagens. Ficou tão seduzido por Mateus, a figura dramática que protagoniza a encenação do cavalo-marinho⁵, que foi aprender aquilo que ele fazia, a sua maneira de dançar, suas artimanhas, sua maneira de cantar.

O movimento tinha um cunho nacionalista, e propunha, no disco *Do Romance ao Galope Nordestino* (1974), um diálogo entre o cancionero folclórico medieval e as práticas criativas e interpretativas nordestinas. Na parte visual, apesar de uma profunda ligação com a cultura popular e com a arte do gravurista Gilvan Samico⁶, a reprodução de seu trabalho constava só da capa do LP e não na visualidade do grupo em cena. Os figurinos do Quinteto não parecem ser uma preocupação neste princípio, até o LP de 1978, quando os cinco componentes aparecem com calça preta e blusa branca de gola rolê e mangas compridas, retratando uma característica forte na gravura de Samico, que é o claro e escuro, os contrastes, como nas xilogravuras.

Segundo Antonio José Madureira (2005), convidado em 1970 por Suassuna para liderar o Quinteto Armorial, a proposta do grupo era "fazer uma música popular com elementos eruditos". Assim, o fato dele trabalhar de uma forma que une e cruza as linhas culturais erudita e popular, não é só devido à sua formação erudita na juventude e mais ligada à linha cultural popular após sua inclusão no Movimento Armorial, como também à própria concepção do movimento criado por Suassuna.

A partir de 1976, no entanto, começa a desenvolver um estilo próprio de concepção em artes cênicas, dança e música, apresentando vários espetáculos, a maioria concebida e dirigida por ele.

2.3. NA ESTRADA

Desde então, o artista divulga a cultura e o imaginário nordestino Brasil afora e no exterior. Nóbrega se reconhece como um multiartista e diz: "sou, sobretudo,

um artista, um criador no palco. Quer dizer, eu sou como, às vezes, as pessoas falam, um multiartista, um brincante, mas uma pessoa cuja criação se realiza sobretudo no palco."

Em 1983 ele escolheu como sede a cidade de São Paulo. Dirigiu dois espetáculos (*Figural* e *Brincante*) em parceria com o artista plástico Romero de Andrade Lima, sobrinho de Ariano Suassuna, que estreou como diretor de arte. No mesmo ano de sua estreia com Nóbrega, assinou os figurinos de *Vem Buscar-me que Ainda sou Teu*, peça que consagrou o diretor, cenógrafo e figurinista mineiro Gabriel Villela como um dos grandes nomes do teatro, e ganhou diversos prêmios. A peça era composta por uma criação visual que misturava culturas, mas se tornava fortemente brasileira.

Lima é também fruto da cultura "armorial", afinal, ouvia Suassuna em sua própria casa. Assim, também tinha como ideal estético a transmissão do clima e dos ingredientes da cultura popular nordestina, porém sem distinguir "fronteiras claras entre o Nordeste e a Península Ibérica. (...) fontes como a 'era do ouro' espanhola e as tragédias gregas - além do brilho e das sombras do catolicismo". (SÁ, 1998) Usava tons terra, sobreposições, retalhos e formas exuberantes, quiçá alegóricas e simbólicas.

Aos poucos, Nóbrega foi criando o Teatro Brincante e uma linguagem visual resultado de várias inspirações, entre elas, arte de gestos e máscaras, entre o teatro do oriente e um pouco de Commedia dell'arte. Apesar de firmar sua base na cultura popular, o artista não prescinde de um grande conhecimento de outras culturas para fortalecer e ampliar o trabalho que realiza, mas sempre sem perder as características de festa, conagração de linguagens, para não se tornar uma leitura teatral dramatizada, com certa introspecção intelectual, como Nóbrega (2002) mesmo diz.

Em 1992, simultaneamente à estreia de espetáculo homônimo, fundou em São Paulo o Teatro Brincante, um espaço onde oferece cursos, oficinas com artistas populares brasileiros, apresentações de teatro, dança, música e mais, com objetivo de conhecimento e valorização da cultura brasileira.

3. "BRASILIDADE"?

Em uma série de 12 programas realizados para a televisão, Antonio Nóbrega viaja pelo Brasil visitando comunidades nas quais encontra manifestações populares de dança. Sua ideia era elaborar uma linguagem brasileira de dança, fundada nas diversas danças brasileiras ainda pouco conhecidas do circuito da criação artística.

Buscar uma linguagem brasileira ou identidade cultural brasileira não é tarefa fácil. Neste ensaio, tem nos interessado compreender como o artista Antonio Nóbrega percebe e trabalha com as características culturais do Brasil. Para isso, vamos tomar como parâmetro três entrevistas concedidas por Nóbrega: para o site Terra (2002), para o programa Roda Viva, da TV Cultura (2004), e para o projeto Ocupação no Itaú Cultural (2013).

A cultura popular, quando é folclorizada, se torna débil, se torna fraca, se fragiliza [...] quando a gente vê qualquer manifestação da cultura popular e a reconhece como coisa folclórica, de certa forma, está a diminuindo. [...] os meios de comunicação no geral se apropriam da cultura popular pelo seu lado exótico, pelo exotismo. [...] Oficializam o folclore ou folclorizam a cultura popular. (2004)

Essa folclorização da cultura pode se dar, segundo ele, se o Brasil não respeitar o que tem, fazendo com que seus elementos formadores, a dança, a música ou a representação, percam seu papel social, sua função social, caindo na situação de folclore. "O frevo, por exemplo, é uma dança codificada que reúne mais de 80 passos e está em progressão, mas se for desvalorizada, pode se tornar uma dança folclórica." (ibid.)

Os criadores brasileiros nas artes cênicas não nutrem interesse e respeito pela cultura popular brasileira. [...] No Oriente eles buscam no moderno uma forma de revitalizar seu antigo teatro. Se brincarmos, os estrangeiros são capazes de viajarem para cá, para beber no nosso universo cênico e fortalecer o deles. Temos uma cultura tão bonita. Existe uma espécie de "síndrome burguesa" no Brasil. Cultura popular não é folclore, que é visto sempre como algo fantasioso, exótico, sem substância vital para a transformação. (2002)

No geral, para ele, faz parte de uma cultura burguesa e urbana, descartar conceitos que dão ares de "arcaico". Até por falta de palavras que deem uma dimensão renovada do que seja trabalhar com cultura popular, os termos

escolhidos são variantes como: cultura popular, cultura regional, cultura tradicional, autor coletivo, cultura anônima... Porém, os termos em inglês são mais valorizados. Por exemplo, clown tem sido mais usado ao invés de palhaço. "A gente está perdendo, nessa história, a oportunidade de conhecer um Brasil que precisa ser conhecido não para a gente, mas para o mundo." (2004)

A professora e crítica de dança Helena Katz (2013), em depoimento sobre o artista, reforça o problema da visão interna que o brasileiro em geral faz de seu país. Com o Brasil é muito grande, muitas vezes não há uma familiaridade com a cultura geral e ela acaba por ser olhada com um olhar estrangeiro, ou seja, sem vê-la na integridade. "A cultura popular aqui no Brasil ainda não está no lugar que lhe é de direito, que é o lugar fora dessa visão estrangeira, [...] que transforma isso numa coisa exótica."

Um número significativo dentro da produção de Antonio Nóbrega remete a duas propostas do Armorial, no reforço da cultura popular brasileira: a identificação dos temas históricos em respeito à formação do povo brasileiro a partir do branco, negro e índio, e a indicação da "região nordestina como detentora de características singulares, portadora da expressão mais autêntica da cultura brasileira." (COSTA, 2007, p. 106)

4. OCUPAÇÃO ANTONIO NÓBREGA

Ao avaliar o aspecto visual no trabalho de Antonio Nóbrega, não é possível desassociar toda sua formação e conceito do que reconhece como cultura popular e folclore. Muitas vezes não é possível desassociar também de sua música, pois uma característica bastante forte em suas criações é o aspecto visual presente nas letras.

Na Ocupação Antonio Nóbrega, realizada de 04 de abril a 26 de maio de 2013, no Itaú Cultural, em São Paulo, sua música esteve presente não só como fundo, mas também nos vídeos dos espetáculos, apresentados em uma praça ao final do percurso da Ocupação. Se não fosse assim, não seria possível "viajar" pelo universo imagético da obra do artista. A partir de figurinos,

adereços, pequenos quadros e uma cenografia que compunha a cena, era possível caminhar pelo universo de Nóbrega, criando múltiplas narrativas inspiradas no circo, no carnaval e no cordel, para somente no fim do túnel conhecer a construção simbólica de Nóbrega, ao conferir seus trabalhos em vídeo. Ou ao vivo, pois ele participou de diversos encontros dentro da programação da mostra.

Os adereços, desenhos e figurinos funcionam como uma espécie de representação do imaginário que foi se construindo ao longo de sua carreira.



Figura 1 - Trajes expostos na Ocupação Antonio Nóbrega

4.1. MADEIRA QUE CUPIM NÃO RÓI

Apesar dos trajes na Ocupação estarem sem legendas ou contextualização em relação a cada trabalho, estavam agrupados por espetáculos, porém apresentados como um conjunto imagético simbólico da cultura popular. No entanto, ao analisar cada criação, verifica-se que há conceitos diferentes e coerentes com o todo de cada projeto.

No seu primeiro disco, Na Pancada do Ganzá, a imagem da capa trazia instrumentos de origem popular e aspectos do homem rural. Já neste segundo disco, Madeira que Cupim não Rói - Na Pancada do Ganzá II, que tomamos como estudo de caso, o sentimento que floresce é de nostalgia. Capiba é o compositor de frevos mais conhecido do Brasil e autor da música que deu nome ao show e DVD lançados em 1997 por Antonio Nóbrega. A música relembra uma injustiça cometida no julgamento da competição de blocos de carnaval de 1963 e já remete à saudade por si só, sendo considerado um hino

de resistência. A presença do carnaval está presente na capa, com sutis confetes caindo do alto.

O traje de Nóbrega retrata um período clássico, com o detalhe de ter sido feito de maneira artesanal. "Observa-se que existe uma preocupação em fundir elementos populares e eruditos [...] A rabeça [...] está ali representando o elemento popular que divide espaço com outros aspectos mais eruditos, como o próprio traje do artista." (COSTA, 2007, p. 108)



Figura 2 - Capa do segundo DVD de Antonio Nóbrega

A partir deste trabalho, quem assina os figurinos não é mais Romero de Andrade Lima, mas Eveline Borges, também sobrinha de Ariano Suassuna, que já havia feito alguns trabalhos com Nóbrega quando ele era professor de danças brasileiras da Unicamp, no Departamento de Artes Corporais, que ajudou a fundar. É o início de uma linguagem visual que vai se rebuscando a cada trabalho, com mais costuras, aplicações de botões e adereços e que vai se "solidificar" com o espetáculo O Marco do Meio Dia, uma homenagem ao Bispo do Rosário.

Tomando como base a entrevista concedida por Eveline Borges a Luiz Naim Haddad (2002, p. 198-206), acessamos o processo criativo para o show Madeira que Cupim não Rói. Borges criou os trajes do show a partir da estética das navegações, pois de um momento em que Nóbrega falava de Portugal e suas navegações, passava para o negro escravo e depois para a música do índio. A transformação precisaria acontecer em cena e o figurino da sua parceira Rosane deveria ter uma força grande no contexto.

Ao começar com a ideia do descobrimento, Borges associou ao recobrimento, com um traje que se associava à nobreza, com anquinhas e um figurino mais rebuscado, que tinha a rosa dos ventos no seu epicentro. Ao despir-se, havia uma estrutura de arame que funcionava como anágua - "como a das baianas antigas no Brasil" - representando os negros, que serviram de base para a criação do país. O traje era composto de penas, pedaços de conchas e de retalhos coloridos. O bustiê era todo recoberto com "elementos do sincretismo brasileiro: cartas de tarô, búzios, quartzo...". Por fim, ela retirava essa gaiola e ficava com a pintura corporal, revelando o que Borges chamou de "essência", que é a essência indígena.

A sintonia entre Nóbrega e Borges na questão da conceituação foi imediata e ali foi o início de muitos trabalhos em conjunto. A transformação precisaria aparecer em cena enquanto eles cantavam. Para representar a ideia náutica, Borges usou cordas, pedacinhos de madeira, de metal como se fossem peças de uma Nau. Nas mãos um remo, que se tornaria um estandarte, recorrente em seus espetáculos e trabalhado em bricolagem, como o do Madeira, que foi feito com sobras de tecido para servir como um estandarte pró-hino da resistência.

Nóbrega tem consciência em relação ao universo do qual participa, o que reflete na escolha dos materiais e a arte popular brasileira. Opta pelo uso de cores puras, com uma coloração que vai do vinho, à cor de barro, ocre, cores da terra.



Figura 3 - Detalhes de aplicações em um de seus figurinos

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um questionamento, que permanece nos últimos anos de pesquisa, é até que ponto será possível a existência de uma arte considerada nacional, vide que entramos na era da chamada "globalização", com uma premente eliminação de fronteiras, uma comunicação intercultural dinâmica e múltiplas influências que se misturam e se diluem.

Este ensaio sobre a obra de Antonio Nóbrega proporciona a oportunidade de pensar sobre um importante tópico. Quando questionado se a apropriação que faz de imagens de um mundo que está desaparecendo seria a busca de uma resistência, da raiz ou se seria uma intenção de trazer um Brasil moderno, asfaltado também na cultura popular, Nóbrega (2004) explica que ao trazer elementos como reis e rainhas, por exemplo, "há sempre uma metáfora que é contada através desses símbolos". E ressalta que quando se vincula à cultura popular, a ideia não é trazer um passado supostamente morto, mas atualizar a cultura por meio daquilo que lhe é peculiar. E assim, realizar uma obra de arte que contenha poesia, verdade, com um sentimento que toque a todo mundo. Só assim existe o que ele chama de "obra de arte universal", que é o que procura fazer.

Luís Adriano Mendes Costa (2007, p. 17) levanta duas hipóteses para entender como o artista pernambucano tem conseguido tornar a arte armorial mais assimilável a um maior público. A primeira é que, pela questão da memória coletiva ser presente na arte armorial, Nóbrega consegue acabar com a distinção de público, fazendo com que "tanto o público mais erudito, quanto o mais popular, se reconheçam no Armorial". Na segunda, lança a questão: será que o artista subtrai "elementos de manifestações populares para deixá-la mais próxima de um público erudito", reelaborando a linguagem popular e tornando-a mais assimilável a uma outra classe que não as camadas mais populares?

Já o pesquisador Antonio Cadengue (1999, p. 46) conclui que a defesa da "identidade cultural" proposta por Suassuna e, por extensão, por Nóbrega, nos projetos artístico-culturais que desenvolvem, levam a uma anomia cultural, sem perspectiva para o multiculturalismo, pois acredita que aí estão embutidas

tendências que desrespeitam a diferença. Estes projetos "escamoteiam as contradições sócio-culturais do país, tornando-se monolíticos e centrados na imagem de que o Brasil tem 'unidade na diversidade'."

Mas Nóbrega (2013) também se questiona sobre a existência de uma cultura brasileira e do que ela seria, sobre qual o sentido desta sua busca, qual a dimensão da sua arte, entre outras questões que diz fazer continuamente:

O meu discurso não é no sentido de colocar a cultura popular como força do nosso país, dentro de uma visão ufanista, mas ver o que essa cultura tem de conteúdo, de valores, que podem, dentro do dinamismo da sociedade contemporânea, ser valorativo. Para que o mundo seja melhor, para que nós sejamos melhores.

Neste sentido de valorar a cultura popular que há em um país, transformando e atuando com o que há de significativo no conteúdo e, conseqüentemente, trazendo estas características para a visualidade de uma cena, tem mais um sentido universal do que global. Afinal, o global é considerado com um todo, por inteiro ou em conjunto, atinge a todos pelo mesmo gosto. Enquanto universal tem como ponto comum a todos o sentido de atingir uma emoção, a verdade de cada um, sendo, no entanto, um conjunto de coisas singulares, que forma um todo suscetível de ser apreçado.

Esse trabalho de recriação que Nóbrega vem desenvolvendo ao longo de toda a carreira dele se repete nas gerações. Essa busca que ele vive em prol de que podemos elevar a dança, os elementos da cultura popular pra uma linguagem universal que, embora venha do Brasil, embora venha de certas regiões do nordeste, pode conversar com outras culturas, de outros lugares do mundo. E como pode ser reconhecível, sem ser exclusivo do Brasil. (FERRO, 2013)

REFERÊNCIAS CITADAS

A. PUBLICAÇÕES

BORGES, Eveline. Entrevista com Eveline Borges (figurinista). In: HADDAD, Luiz Naim. **A presença cênica na obra de Antonio Nóbrega**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Orientador: José Roberto Zan. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

CADENGUE, Antonio. Educação pela máscara: recortes de uma genealogia de Antonio Nóbrega. In: **Folhetim**, nº 5, out. 1999, p. 44-59.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**: revisto, atualizado e ilustrado. 11ª ed., São Paulo: Global, 2002.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. A festa em perspectiva antropológica: carnaval e os folguedos do boi no Brasil. In: (c) **Artelogie**, nº 4, jan. 2013. Disponível em: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article183>>. Acesso em: 01 jun. 2013.

COSTA, Luís Adriano Mendes. **Movimento Armorial**: o erudito e o popular na obra de Antonio Carlos Nóbrega. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual da Paraíba. Orientador: Prof. Dr. Sebastien Joachim. Campina Grande, PB: [s.n.], 2007.

HADDAD, Luiz Naim. **A presença cênica na obra de Antonio Nóbrega**. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Orientador: José Roberto Zan. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

MADUREIRA, Antonio José. Entrevista. **Jornal O Povo**. out. 2005 apud WOITOWICZ, Karina Janz.

NÓBREGA, Antonio. Antônio Nóbrega defende popular e crítica "síndrome burguesa". Entrevista [26 ago. 2002]. Entrevistador: Ricardo Ivanov / Redação Terra. Site Terra. Disponível em: <<http://www.terra.com.br/musica/2002/08/26/004.htm>>. Acesso em: 3 jun. 2013.

OLIVEN, Ruben George. Identidade Nacional: Construindo a Brasilidade. In: BOTELHO, André; SCHWARCZ, Lilia Moritz (Orgs.). **Agenda Brasileira**: temas de uma sociedade em mudança. SP: Companhia das Letras, 2011. (versão digital)

PINHEIRO, Suely Reis. O Gótico na Obra Picaresca de Ariano Suassuna: o Tribunal celeste de 'Auto da Compadecida'. In **Revista Hispanista**: Primera Revista Electrônica de los Hispanistas de Brasil. HISPANISTA, vol. II, nº. 8, Jan. / Mar. 2002. Disponível em: <<http://www.hispanista.com.br/revista/artigo72esp.htm>>. Acesso em: 01 jun. 2013.

REVISTA Continente Multicultural/ Março de 2004. Cartilha de dança. In **Giros**. Disponível em: <http://www.giros.com.br/institucional/midia_03_04.htm>. Acesso em: 09 jun.2013.

SÁ, Nelson. Yerma aproxima García Lorca do Brasil. São Paulo: **Folha de S.Paulo**, Ilustrada, 07 de agosto de 1998.

SAMICO, Gilvan. Entrevista. O Mestre do Talho Firme e Armorial. Recife: **Jornal do Commercio**, Caderno C, 30 de julho de 1998. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/JC/_1998/3007/cc3007a.htm>. Acesso em: 02 jun. 2013.

B. NÃO PUBLICADOS [TRANSCRITOS PELA AUTORA]

CARVALHO, Walter. **Walter Carvalho**: depoimento [abr. 2013]. Entrevistadora: Maria Clara Matos. São Paulo: Itaú Cultural, 2013. 3 partes. Entrevista concedida ao Projeto Ocupação Antonio Nóbrega. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=WpwnlPi4GFM>>. Acesso em: 06 jun. 2013.

FERRO, Flaira. **Flaira Ferro**: depoimento [mai. 2013]. Entrevistadora: Maria Clara Matos. São Paulo: Itaú Cultural, 2013. 2 partes. Entrevista concedida ao Projeto Ocupação Antonio Nóbrega. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=jHyYQvjgUVw>>. Acesso em: 08 jun. 2013.

KATZ, Helena. **Helena Katz**: depoimento [mai. 2013]. Entrevistadora: Maria Clara Matos. São Paulo: Itaú Cultural, 2013. 2 partes. Entrevista concedida ao Projeto Ocupação Antonio Nóbrega. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=ciZON1Tk0cA>>. Acesso em: 08 jun. 2013.

NÓBREGA, Antonio. **Antonio Nóbrega**: entrevista [abr. 2004]. Entrevistador: Paulo Markun, Danilo Miranda, José Nêumane, Helena Katz, Jefferson Del Rios, Lázaro de Oliveira e Valmir Santos. São Paulo: TV Cultura, 12 abr. 2004. Entrevista concedida ao Programa Roda Viva. Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/157/entrevistados/antonio_nobrega_2004.htm>. Acesso em: 04 jun. 2013.

NÓBREGA, Antonio. **Antonio Nóbrega**: depoimento [abr. 2013]. Entrevistadora: Maria Clara Matos. São Paulo: Itaú Cultural, 2013. 5 partes. Entrevista concedida ao Projeto Ocupação Antonio Nóbrega. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bZsEW7NVAQQ>>. Acesso em: 05 jun. 2013.

¹ Música *Vinde, Vinde, Moços e Velhos*, de domínio público, recriada por Antonio Nóbrega e utilizada como um convite que o cantor e compositor faz à plateia (ouvintes/espectadores) no início do show e CD "Pernambuco Falando para o Mundo". Também consta em "Na Pancada do Ganzá". Este chamamento já "existe há mais de meio século, despertando paixões dos partidários dos cordões azul e encarnado do Pastoril, na eterna disputa entre os dois lados." (COSTA, 2007, p. 79)

² A palavra *folclore* foi criada por William John Thoms (1803-1885), em 22 de agosto de 1846. Ele inventou essa palavra composta para substituir os vários outros termos usados na época, incluindo

"antiguidades populares" ou "literatura popular". Ele gostava das obras de Jacob Grimm, que considerou notável. (CASCUDO, 2002, p. 240) A palavra inglesa *folk* é derivada da palavra alemã *fulka*, que significa *pessoas*. A palavra *folk* se tornou coloquial, usualmente no plural e era considerada indelicada no início do século XIX até retomar seu caráter formal, com a invenção da palavra *folclore*.

³ Rabeca é a latinização da palavra *kebab*, um instrumento de cordas norte-africano, tocado pelo arco e que chegou à península Ibérica pelos árabes. Foi trazido ao Brasil pelos colonizadores portugueses com o nome de rabeca. Quando esse instrumento se juntou à família das violas na Europa Central, ganhou o nome de violino, tornando-se parte da música erudita. Pelo rabequeiro popular é tocado de outra forma e é um elemento recorrente nos ritmos tradicionais nordestinos.

⁴ Bumba-meu-boi é uma dança do folclore popular brasileiro, que surgiu no nordeste do país, com personagens humanos e animais fantásticos, que gira em torno da morte e ressurreição de um boi.

⁵ Cavalo Marinho é um folguedo cênico brasileiro. Seu auto integra o ciclo de festejos natalinos, e presta homenagem aos Reis Magos. As apresentações se processam ao som da orquestra conhecida como banco, composta de rabeca, ganzá, pandeiro, bage de taboca e zabumbas. O folguedo possui 76 personagens divididas em três categorias: humanas, fantásticas e animais. Entre as humanas está Mateus. O auto reúne encenações, coreografias, improvisos e toadas, além de uma série de danças tradicionais, tais como o coco, o mergulhão e a dança de São Gonçalo.

⁶ Gilvan José de Meira Lins Samico, gravurista brasileiro conhecido por suas meticulosas xilogravuras, inspiradas na temática e estilo da gravura popular do nordeste.