

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE LETRAS
COORDENAÇÃO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LÍNGUA PORTUGUESA**

JORGE MOUTINHO

**ANTONIO NÓBREGA:
A EXPRESSÃO LINGÜÍSTICO-POÉTICO-MUSICAL
DE UM BRINCANTE PERNAMBUCANO**

Rio de Janeiro
2006

Jorge Luís Moutinho Lima

**Antonio Nóbrega:
a expressão lingüístico-poético-musical
de um brincante pernambucano**

Tese submetida à Coordenação de Pós-Graduação do Instituto de Letras – Centro de Educação e Humanidades – da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor.

Área de concentração: Língua portuguesa.

Orientador: Professor Doutor André Crim Valente.

Rio de Janeiro

2006

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEH/B

N754 Lima, Jorge Luís Moutinho.
Antônio Nóbrega : a expressão linguístico-poético-musical de um
brincante pernambucano / Jorge Luís Moutinho Lima. – 2006.
255 f. : il.

Orientador : André Crim Valente.
Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro,
Instituto de Letras.

1. Nóbrega, Antonio, 1952- - Crítica e interpretação. 2. Lingüística
– Teses. 3. Música popular - Brasil – Teses. 4. Língua portuguesa –
Estilo -Teses I. Valente, André Crim. II. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 78.067.26(81)-95



CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
Doutorado em Língua Portuguesa

ATA nº 417

Aos três dias do mês de abril de dois mil e seis
procedeu-se ao exame da tese de Doutorado "Antônio Nóbrega: a
expressão lingüístico-poético musical de um brincante
pernambucano" de Jorge Luís Moutinho Lima, que foi considerada:

- não-aprovada
 aprovada
 aprovada com distinção

Assinaram a presente Ata, bem como o Parecer que lhe é anexo, os examinadores.

Maria Teresa Gonçalves Pereira
Maria Teresa Gonçalves Pereira (Doutora, UFRJ,
1990)

Mário Eduardo Toscano Martelotta
Mário Eduardo Toscano Martelotta (Doutor,
UFRJ, 1994)

José Carlos Santos de Azeredo
José Carlos Santos de Azeredo (Doutor, UFRJ, 1983)

Júlio César Valladão Diniz
Júlio César Valladão Diniz (Doutor, PUC-RJ, 1995)

André Crim Valente
André Crim Valente (Doutor, UFRJ, 1994)
ORIENTADOR(A)



CENTRO DE EDUCAÇÃO E HUMANIDADES
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
Doutorado em Língua Portuguesa

PARECER 417

A tese de Jorge Luís Moutinho Lima - "Antônio Nóbrega: a expressão lingüístico-poético musical de um brincante pernambucano", por suas características a seguir enunciadas, foi considerada:

- não-aprovada
 aprovada
 aprovada com distinção

- a qualidade da escrita
- articulação entre aspectos culturais, estéticos e lingüísticos
- a relevância da pesquisa e a pertinência do tema
- apresentação segura na exposição
- solidez argumentação nas respostas à Banca

Rio de Janeiro, 03/04/06.

Maria Teresa Gonçalves Pereira
Maria Teresa Gonçalves Pereira
(Doutora, UFRJ, 1990)

Mário Eduardo Toscano Martelotta
Mário Eduardo Toscano Martelotta
(Doutor, UFRJ, 1994)

José Carlos Santos de Azeredo
José Carlos Santos de Azeredo
(Doutor, UFRJ, 1988)

Júlio Cesar Valladão Diniz
Júlio Cesar Valladão Diniz
(Doutor, PUC-RJ, 1995)

André Crim Valente
André Crim Valente (Doutor, UFRJ, 1994)
ORIENTADOR(A)

*A todo artista popular brasileiro que se esforça dignamente
para mostrar a cada dia que a linguagem com que
se expressa é madeira de lei que cupim não rói.*

AGRADECIMENTOS

A todos os professores e colegas da primeira turma – assim como aos funcionários da secretaria – do curso de Doutorado em Língua Portuguesa (Coordenação de Pós-Graduação em Letras) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, no período de 2002 a 2005.

Ao professor orientador e amigo André Crim Valente pela calorosa acolhida desde o início do doutorado, entreabrindo-me as portas para as leituras teóricas referentes à estilística, à semântica e à dialetologia, fascinantes campos de estudo da língua portuguesa. Por trás dele, eu não poderia deixar de agradecer a Leila Valente, sua esposa e também professora de português, pela constante simpatia ao me atender nas freqüentes vezes em que precisei ligar para a residência do casal, em busca de meu preclaro orientador. Também sou muito grato a André pelo decisivo apoio durante os diversos eventos acadêmicos em que estivemos juntos ao longo desses quatro anos, incluindo o VII e o VIII Congresso Nacional de Lingüística e Filologia, na UERJ; nossa viagem a João Pessoa (Paraíba) para participar do II Encontro Nacional de Ciências da Linguagem Aplicadas ao Ensino (Eclae), promovido pelo Grupo de Estudos Lingüísticos do Nordeste (Gelne), onde dividimos uma sessão com Lucia Helena Lopes de Matos, a quem também agradeço o estímulo; e minha ida a Minas Gerais para participar do X Simpósio Nacional de Letras e Lingüística na Universidade Federal de Uberlândia.

Ao professor e acadêmico Evanildo Bechara, pelo estímulo, pelas lições e pela atenção desde as primeiras aulas no Doutorado.

Aos professores Maria Teresa Gonçalves Pereira e Júlio Cesar Valladão Diniz pelas pertinentes observações que fizeram durante o Exame de Qualificação, as quais foram de grande valia na elaboração do texto final e incorporadas na medida do possível.

À professora Nelly Carvalho pelas proveitosas indicações de leituras e pela atenção dispensada em minha ida ao Departamento de Letras da Universidade Federal de Pernambuco.

À professora Maria Helena Duarte Marques pelas oportunas sugestões dadas ao trabalho que apresentei (*Madeira que cupim não rói: introdução ao universo de referência da obra de Antonio Nóbrega*) como encerramento de disciplina ministrada por ela (*Descrição do Português Contemporâneo*) no curso de Doutorado em Língua Portuguesa na UERJ.

A Bráulio Tavares, pela disposição com que me acolheu em sua casa, no bairro de Laranjeiras, no Rio de Janeiro, para uma boa conversa sobre sua obra, sua ligação com Antonio Nóbrega e a poesia popular brasileira. E pela sua influência decisiva para que eu conseguisse conversar pessoalmente com o próprio Nóbrega, em São Paulo.

A Wilson Freire, pela prosa amistosa que mantivemos por telefone e via internet, eu no Rio de Janeiro e ele no Recife. A ele e a Bráulio, aproveito para agradecer as rápidas, porém consistentes, lições sobre poesia popular brasileira.

À amiga e irmã Tereza Marques de Oliveira Lima, também professora universitária (literatura americana), pelo *Abstract*, pela troca de idéias sobre a vida acadêmica e pelas constantes conversas reflexivas que tanto nos

estimulam em nossas caminhadas nesse mundão de meu Deus. Aproveito e agradeço a Eduardo Golodne pela costumeira boa vontade em sua consultoria nos assuntos referentes à informática.

A Denise Gusmão, pelo estímulo constante – de outros carnavais – no trabalho com a nossa memória e com a nossa cultura popular.

A Mônica Dourado, pelo permanente incentivo cearense-paraibano e pelas consultas referentes à língua inglesa sempre que precisei utilizar esse idioma ao longo do doutorado – afinal, penso em português.

A Irene Ernest Dias, pela colaboração desde o preparo do anteprojeto com que ingressei no Doutorado até a presteza na elaboração do *Résumé*.

A Stella Caymmi, pelo apoio na “busca bibliográfica”.

A Anna Paula de O. Mattos Silva pela atenção e pelo envio, via internet, de sua dissertação de mestrado sobre Ariano Suassuna e Chico Science.

A Carmem Lélis, do Centro de Estudos e Pesquisa em Cultura Popular Casa do Carnaval (Recife – PE), pela atenção e pelos livros presenteados sobre a cultura pernambucana, quando ali estive recolhendo material para minha pesquisa.

Ao jornalista Luiz Freitas, com quem trabalhei como jornalista em determinada empresa ao longo desse período, por ter compreendido que eu poderia conciliar perfeitamente minhas atividades profissionais de redator e revisor com as aulas do doutorado e os eventos relacionados ao curso.

A Denílson Botelho, pelo estímulo decisivo na “arrancada” final para a defesa da tese.

A Lucia Niquet, que está em alguma página do meu *Lunário perpétuo*. Que ela possa crescer cada vez mais ao descobrir a beleza guardada no aroma dos jasmims e na luminosidade dos vaga-lumes.

A Antonio Moutinho, apoio fraternal em muitas horas H, entre elas a da defesa.

A Dorival e Lisette, meus Pais, pela sementeira, pelo plantio, pelos sólidos alicerces e pela farta, proveitosa e perene colheita. Que assim seja!

Aos “Heróis do Maravilhoso” (aproveitando expressão da canção *Lunário perpétuo*), companheiros que povoam o meu cotidiano e o meu *Ideário* (assim como Nóbrega tem o dele), ensinando-me a ser melhor a cada dia. Eles saberão a quem me refiro.

E ao próprio Antonio Nóbrega, que me recebeu no escritório da Brincante Produções, em São Paulo, a princípio meio desconfiado, mas aos poucos abrindo-se para uma fluente e amistosa prosa sobre sua vida e obra. Como se ele fosse, literalmente, Pernambuco falando para o mundo.

RESUMO

Esta tese tem por objetivo abordar o universo lingüístico-poético-musical em que se expressa o cantor, compositor, ator, dançarino, violinista e rabequeiro pernambucano Antonio Nóbrega, tomando como base três campos da língua portuguesa: estilística, semântica e dialetologia. O estudo tem como ponto de partida o repertório dos cinco CDs gravados por ele no período de 1996 a 2002 (*Na pancada do ganzá*, *Madeira que cupim não rói*, *Pernambuco falando para o mundo*, *O marco do meio-dia* e *Lunário perpétuo*), discos que resultam de espetáculos homônimos. Com base no *corpus* aqui analisado, serão feitas aproximações entre os pressupostos teóricos referentes aos campos de estudo indicados e o que se verifica nas letras que fazem parte desse universo lingüístico, realçando-se a presença dos parceiros Bráulio Tavares e Wilson Freire e levando-se em conta aspectos relativos à importância da cultura popular brasileira na formação desse brincante nordestino – que tem como referenciais preponderantes em seu trabalho o escritor Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. As reflexões sobre o trabalho de Antonio Nóbrega são contribuições desta tese no sentido de mostrar como se pode analisar uma obra literário-musical utilizando elementos teóricos da língua portuguesa, estabelecendo diálogos entre mais de um campo de estudo.

Palavras-chave: estilística; semântica; dialetologia; cultura popular brasileira; música brasileira.

ABSTRACT

This doctorate dissertation has as its aim to deal with the musical-poetic-linguistic universe in which Antonio Nóbrega, an artist from the state of Pernambuco, Brazil, expresses himself as singer, composer, actor, dancer, violinist, and rebec player, taking as its basis three fields of the Portuguese language: stylistics, semantics and dialectology. The study has as its starting point the repertoire of the five CDs recorded by him in the period from 1996 to 2002 (*Na pancada do ganzá, Madeira que cupim não rói, Pernambuco falando para o mundo, O marco do meio-dia e Lunário perpétuo*), records which result from the homonymous spectacles. Having as basis the corpus which was analyzed here, approximations will be accomplished among the theoretical presuppositions related to the fields of study mentioned before, and the one which is verified in the lyrics which are part of this linguistic universe, giving prominence to the presence of his partners Bráulio Tavares and Wilson Freire, and taking into consideration aspects concerning the importance of Brazilian popular culture in the formation of this northeastern artist – who has the writer Ariano Suassuna and the cultural movement known as Movimento Armorial as prominent referentials in his work. The reflections on the work of Antonio Nóbrega are the contributions of this doctorate dissertation in the sense of showing how it is possible to analyze a musical-literary work by using theoretical elements of the Portuguese language, establishing dialogues among more than one field of study.

Key words: stylistics; semantics; dialectology; brazilian popular culture; brazilian music.

Sumário

Introdução.....	13
1 – Considerações sobre a cultura popular nordestina.....	23
2 – Diálogos e parcerias.....	37
2.1 – Ecos do Movimento Armorial - A influência de Ariano Suassuna.....	38
2.2 – Os parceiros fiéis.....	47
2.2.1 – Wilson Freire.....	48
2.2.2 – Bráulio Tavares.....	53
3 – Pressupostos teóricos.....	70
3.1 – Aspectos estilísticos.....	70
3.2 – Aspectos semânticos.....	80
3.3 – Aspectos dialetológicos.....	94
4 – <i>Corpus</i>	101
4.1 – Apresentação.....	101
4.2 – Análise do <i>corpus</i>	110
4.2.1 – <i>Na pancada do ganzá</i>	111
4.2.2 – <i>Madeira que cupim não rói</i>	130
4.2.3 – <i>Pernambuco falando para o mundo</i>	144
4.2.4 – <i>O marco do meio-dia</i>	148
4.2.5 – <i>Lunário perpétuo</i>	160
5 – Conclusão.....	170
Referências Bibliográficas.....	177
Bibliografia de Apoio.....	184
Referências Discográficas (CDs e DVD).....	186
Anexos.....	187
Anexo 1 – Letras.....	187
Anexo 1.1 – <i>Na pancada do ganzá</i>	187
Anexo 1.2 – <i>Madeira que cupim não rói</i>	195
Anexo 1.3 – <i>Pernambuco falando para o mundo</i>	204
Anexo 1.4 – <i>O marco do meio-dia</i>	211
Anexo 1.5 – <i>Lunário perpétuo</i>	219
Anexo 2 – Entrevista com Antonio Nóbrega.....	227
Anexo 3 – Glossário.....	250
Anexo 4 – Imagens (reproduções de capas de CDs e DVD).....	252

Introdução

(em que o autor desta tese conta como tomou conhecimento da existência do artista Antonio Nóbrega e apresenta sua carta de intenções)

Senhores desta sala,
licença, eu vou chegando, eu vou.
A voz e a rabeca,
o coração cantando, eu vou.
(Loa de abertura – Na pancada do ganzá)

Corria o ano de 1993 e eu dava prosseguimento ao meu curso de educação artística, habilitação em música, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNI-RIO). Certo dia, fui informado de que haveria uma aula-espetáculo com um artista pernambucano, cujo nome eu não conhecia. Enquanto aguardava, chamou a minha atenção um sujeito franzino, de baixa estatura, que observava os livros expostos no saguão da referida instituição de ensino, atento aos títulos especialmente da área de música e cultura popular, hábito que também me é comum. Quando me sentei para assistir à apresentação, qual não foi a minha surpresa ao constatar que aquele cidadão é que daria a tal aula-espetáculo. Ao subir no palco, ganhou um fôlego especial e transformou-se num ser grandioso. Cantou, dançou, contou histórias, jogou capoeira com pessoas da platéia. Manteve o domínio absoluto do público o tempo todo. A partir de então, não pude mais ouvir o seu nome ou referências a seu trabalho e ficar indiferente.

Antonio Carlos Nóbrega de Almeida¹ nasceu no dia 2 de maio do ano da graça de 1952, no Recife, em Pernambuco. Compositor, cantor, violinista, rabequeiro, violeiro, violonista, tocador de ganzá, pandeiro, alfaia² etc. – músico de amplo espectro, portanto. Ator, dançarino, pesquisador de cultura popular brasileira, sobre a qual muito aprendeu com o escritor Ariano Suassuna quando integrou o Quinteto Armorial, no início dos anos 70.³ Em linhas gerais, esta é a forma mais sucinta de apresentar o nosso personagem principal. Falar sobre sua obra, no entanto, não é algo tão fácil assim, uma vez que tal empreendimento pode ser feito segundo vários enfoques, conforme o ponto de vista e a área de interesse do observador.

Como sempre tive grande interesse pela cultura popular brasileira em suas mais diversas manifestações, o trabalho desse artista popular nordestino, ou brincante, como é habitualmente chamado naquela região, passou a fazer parte do meu foco de atenção tanto em termos musicais como, conseqüentemente, no que diz respeito aos textos que se relacionam com as canções, em sua maior parte criados em conjunto com seus constantes parceiros Wilson Freire e Bráulio Tavares. Mas por que a escolha da obra de Antonio Nóbrega como tema de uma tese de doutorado em língua portuguesa, uma vez que ele é um artista essencialmente ligado à música e à dança? Pela oportunidade de reunir no mesmo objeto de estudo aspectos que dizem respeito tanto à linguagem escrita quanto à linguagem oral, unindo a palavra no

¹ Apesar de a norma culta da língua portuguesa recomendar a acentuação do nome Antonio, optou-se aqui por registrá-lo sem acento, conforme o próprio artista assina e segundo aparece em capas e encartes de seus CDs.

² Ver *Glossário*.

³ A influência de Ariano Suassuna e a importância do Quinteto Armorial no trabalho de Antonio Nóbrega serão estudadas no capítulo 2.

papel (verso) ao jeito de falar (canto), destacando aspectos que possam contribuir para caracterizar o trabalho do artista em questão, por meio de elementos teóricos de determinados campos de estudo da língua portuguesa. E o que se pretende estudar aqui? Vamos por partes, de modo a apresentar os principais elementos que levaram o autor desta tese a escolher como tema a obra desse brincante pernambucano.

Nesta tese, será estudada a expressão lingüístico-poético-musical de Nóbrega levando-se em conta aspectos da língua portuguesa como semântica, dialetologia e principalmente estilística, analisados sob um viés cultural em que se destaca a importância da cultura popular nordestina na formação do artista em questão.⁴ Afinal, o fato estilístico é tanto de ordem lingüística como psicológica e social, lembrando conceito de Marcel Cressot (1980).

Inicialmente, explique-se o que se entende por brincante: “participante de folguedo popular” (Ferreira, 1985: 286); “aquele que brinca; brincador; participante de folguedo folclórico ou auto popular, ou de qualquer folia, como o carnaval” (Houaiss & Villar, 2001: 513). Em resumo, trata-se dos artistas populares ou folgazões, como o próprio Antonio Nóbrega conta durante as apresentações de seus espetáculos. São aqueles que participam dos brinquedos, como explica Mário de Andrade (1989: 71):

[Brinquedo] No Nordeste é sinônimo de canto e de dança. Empregado especialmente como nome genérico das danças dramáticas (Pastoris, Cheganças, Bois, Congos, Caboclinhos, etc.). Também se usa no mesmo sentido brincadeira, brincar.

⁴ Estudar a expressão corporal e a dança, elementos indissociáveis do trabalho de Nóbrega, está além dos limites desta tese, que tem como objetivo central a análise de aspectos referentes aos citados campos teóricos da língua portuguesa.

Existe até uma definição francesa para o termo, conforme consta no dicionário português-francês das manifestações folclóricas de Pernambuco (Coimet, 2002: 33): “[Néo. Comp. de *brincar* (jouer, danser, s’amuser) et du suff. *-ante* (qui indique une action, un agent)]. (..) manif. pop. Participant d’un groupe folklorique qui s’amuse, tout en divertissant le public.” É um termo muito usado no Nordeste brasileiro. Devido à importância da figura do brincante na cultura popular nordestina e ao fato de o próprio Nóbrega se definir prazerosamente como um deles (inclusive o selo pelo qual grava seus CDs tem o nome de Brincante, assim como um teatro que mantém no bairro de Vila Madalena, na cidade de São Paulo, onde mora),⁵ esse conceito será devidamente aproveitado ao longo desta tese.

Sobre o despertar do meu interesse para a obra do brincante nordestino Antonio Nóbrega, o que acarretou a motivação para este estudo, já se falou há pouco. Tal identificação, por sinal, provocou esse tom um tanto confessional na narrativa em primeira pessoa nesta introdução, o qual será deixado de lado nos capítulos teóricos, dando vez à objetividade típica do texto acadêmico. Devo acrescentar que, como profissional também da área de letras, percebi no trabalho apresentado pelo artista uma boa oportunidade para estudar as inter-

⁵ A proposta do Teatro Escola Brincante é servir como local de valorização e promoção da cultura brasileira. Criado em 1992, desde então oferece, além da apresentação de espetáculos, cursos e oficinas de dança, capoeira, teatro, percussão e formação de educadores brincantes, por exemplo, todos ministrados por diversos profissionais dessas áreas. O letrista Bráulio Tavares, um dos parceiros mais importantes de Nóbrega, já ministrou no local um curso sobre poética popular do Nordeste. Nóbrega ali estreou os espetáculos *Brincante*, *Segundas histórias*, *Na pancada do ganzá* e *Madeira que cupim não rói*. Também ali já apresentou muitas vezes sua aula-espetáculo. Com a notoriedade que conquistou, o seu teatro ficou pequeno para suas apresentações e não comporta o grande público que o artista atrai hoje. Devido à excelente receptividade da iniciativa, Nóbrega criou o Instituto Brincante, que por sua vez gerou o Centro Brasileiro de Estudos e Folganças, o qual – por meio de patrocínio e parcerias – oferece aulas gratuitas para comunidades, instituições sociais e jovens de baixa renda. A repercussão chegou a além-mar: em 1993, a Oficina Municipal de Teatro, em Coimbra (Portugal), homenageou Nóbrega com a abertura do Espaço Brincante.

relações linguagem poética–música–cultura popular brasileira, de modo a responder à pergunta básica que servirá de mote em nosso trajeto ao longo desta tese: como estabelecer elementos estilísticos que possam caracterizar a expressão lingüístico-poético-musical de Antonio Nóbrega?

Dessa forma, serão abordados aspectos lingüísticos constantes do repertório dos cinco discos de Nóbrega lançados no período de 1996 a 2002 (*Na pancada do ganzá, Madeira que cupim não rói, Pernambuco falando para o mundo, O marco do meio-dia e Lunário perpétuo*)⁶ como se fossem cinco roteiros que seguem a mesma seqüência ou lógica e que, na verdade, formam um único e longo roteiro de proporções muito maiores, pode-se dizer, que é a própria trajetória artística desse pernambucano radicado em São Paulo. Deve-se informar que, antes dos espetáculos e CDs homônimos mencionados, Nóbrega criara e apresentara outros no início de sua trajetória solo pós-Quinteto Armorial. São eles: *Bandeira do Divino* (1976), *A arte da cantoria* (1981), *O maracatu misterioso* (1982), *Mateus presepeiro* (1985), *O Reino do Meio-Dia* (1989), *Figural* (1990), *Brincante* (1992) e *Segundas histórias* (1994). Depois viriam *Pernambouc* (1999)⁷ e *Antonio Nóbrega e banda* (2005). Há ainda a aula-espetáculo *Sol a pino*, encenada com freqüência nos mais diversos locais, na qual Nóbrega conta eventualmente com a participação de Rosane Almeida, sua esposa, dançarina e acrobata, e seu filho Gabriel, percussionista.

⁶ As letras de todos os CDs estão relacionadas no *Anexo 1*, incluindo as de outros autores que não Nóbrega e seus parceiros. No final de 2005, ele lançou o CD *Nove de frevereiro*, o qual não é analisado aqui, devido ao fato de este texto já estar em fase de conclusão na época.

⁷ Versão apresentada pelo artista, na França, do espetáculo *Pernambuco falando para o mundo*.

Nosso percurso está dividido nos seguintes temas: considerações gerais acerca da cultura popular nordestina; a influência do escritor Ariano Suassuna e do Movimento Armorial no trabalho de Nóbrega, assim como a forte presença de seus fiéis parceiros Wilson Freire e Bráulio Tavares; pressupostos teóricos (aspectos estilísticos, semânticos e dialetológicos); apresentação e análise do *corpus*; e conclusão reunindo as principais características do que se chama aqui de expressão lingüístico-poético-musical de nosso brincante nordestino.⁸ Cada capítulo tem como epígrafe um trecho de uma das letras contidas nos discos de Nóbrega, de canções de sua autoria, com a respectiva indicação do nome do CD em que se encontra.⁹

Como referenciais teóricos, serão utilizados conceitos de autores ligados à estilística (assim como à semântica e à dialetologia), de modo a se construir um arcabouço consistente para o estudo da obra desse artista, em busca das características principais de sua linguagem. Afinal, compete à estilística investigar a expressão dos fatos da sensibilidade pela linguagem e a ação dos fatos de linguagem sobre a sensibilidade (Bally, 1951). Uma vez que se falará de estilo, entre tantas definições citem-se aqui a de John Middleton Murry (1968), para quem estilo é uma qualidade de linguagem peculiar ao escritor, que comunica emoções ou pensamentos, e a de Joaquim Mattoso Câmara Júnior (1978), que diz ser a definição de uma personalidade em termos lingüísticos. Nilce Sant'Anna Martins (2000: 2) relaciona diversas outras, incluindo a de Jules Marouzeau: "Estilo é a qualidade do enunciado, resultante

⁸ Ao longo da análise de elementos lingüísticos empreendida nesta tese, propõe-se também uma interpretação dos textos contidos nas letras do *corpus* em questão.

⁹ A indicação dos respectivos parceiros dos versos (fragmentos de letras de música) citados nas epígrafes pode ser encontrada no *Anexo 1*.

de uma escolha que faz, entre os elementos constitutivos de uma dada língua, aquele que a emprega em uma circunstância determinada.” Para completar, outro especialista no assunto, Pierre Guiraud (1978: 9), ressalta que a estilística “não é mais que o estudo da expressão lingüística; e a palavra *estilo*, reduzida à sua definição básica, nada mais é que uma maneira de exprimir o pensamento por intermédio da linguagem.” O capítulo 3.1 desta tese vai explorar detidamente diversos aspectos estilísticos que podem ser apreciados na obra de Antonio Nóbrega.

Para situar termos e expressões que aparecem nas letras em questão, a semântica estará ao nosso lado, levando-se em conta que

o ponto de partida de um ato lingüístico é o significado em sentido estrito, determinado pela gramática. (...) [e o] significado em sentido estrito é colocado em uso com a ajuda da totalidade de nossas capacidades cognitivas (percepção, estratégias inferenciais não estritamente lingüísticas etc.) (Chierchia, 2003: 235).

Assim, serão analisados determinados elementos das teias de significados estabelecidas nos campos semântico e lexical em questão.

Estudos sobre dialetologia servirão para dar base ao caráter regionalista do trabalho de Nóbrega, incluindo aspectos do seu jeito de falar e cantar, uma vez que, ao falar, cada indivíduo transmite, além da mensagem contida em seu discurso, “uma série de dados que permite a um interlocutor atento não só depreender seu estilo pessoal – seu idioleto –, mas também filiá-lo a um determinado grupo” (Brandão, 1991: 6). Serão aproveitadas noções dadas por Ferreira e Cardoso (1994) para a interpretação de dados lingüísticos no que toca à dialetologia.

Conceitos retirados de estudos fonológicos (como os de Leite & Callou, 2002) aparecerão eventualmente, quando forem necessários para reforçarem

determinados aspectos de nosso estudo, como a pronúncia de Nóbrega caracteristicamente nordestina. Mário Marroquim (1996: 21), por exemplo, afirmou que “a pronúncia do nordestino é a que caracteriza em geral o falar brasileiro: é demorada, igual, digamos mesmo arrastada, em contraste com a prosódia lusitana, áspera e enérgica”. E de modo a estabelecer referenciais com relação a um solo tão rico de marcos culturais, onde surgiu a arte desse brincante, teóricos da cultura popular não ficarão de fora, sendo aproveitadas idéias de Bakhtin (1999) em seu célebre estudo sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, aqui transplantadas para o universo nordestino brasileiro. Ressalte-se que ao longo desta tese aparecerão conceitos de diversos outros autores – relacionados aos campos de estudo em questão – que não são citados nesta introdução.

Como o referencial teórico privilegiará a estilística, voltemos a Marcel Cressot (1980: 16):

Podemos estudar os meios de expressão de um indivíduo, de um grupo ou de uma época. O indivíduo, ao fazer uma escolha dentro do material fornecido pela língua, é influenciado pela sensibilidade lingüística do grupo e da época a que pertence; na medida em que reflete essa sensibilidade, contribui para consolidar as fórmulas estilísticas que lhe são próprias. A sua sensibilidade pessoal pode, no entanto, desempenhar também um papel afetivo. Pode, neste sentido, influenciar o seu grupo, que, por sua vez, influenciará zonas mais vastas (...). *É esta sensibilidade que tentaremos destacar, partindo da escolha do vocabulário, do material gramatical, da ordem das palavras, do movimento e da música da frase* (destaque do autor desta tese).

Esta última frase de Cressot reúne importantes elementos que servirão para “compor” a linguagem de Nóbrega no plano estilístico: escolha do vocabulário, material gramatical, ordem das palavras, movimento e “música da frase”. Este é um aspecto fundamental que será levado em conta, uma vez que a obra estudada é a de um músico que traduz nas letras que canta um caráter

eminentemente regional, devido à sua dicção e à utilização de termos específicos de sua região: o Nordeste brasileiro, especialmente o estado de Pernambuco. E para a investigação sobre a “dicção” artística de Antonio Nóbrega será válida a lembrança de conceitos do lingüista Luiz Tatit, também cantor e compositor, que estuda o que chama de dicção do “cancionista” brasileiro, com suas específicas maneiras de dizer, cantar, musicar, gravar e compor, incluindo aspectos como a gestualidade oral.

O cancionista mais parece um malabarista. Tem um controle de atividade que permite equilibrar a melodia no texto e o texto na melodia, distraidamente, como se para isso não dependesse qualquer esforço. (...) Cantar é uma gestualidade oral, ao mesmo tempo contínua, articulada, tensa e natural, que exige um permanente equilíbrio entre os elementos melódicos, lingüísticos, os parâmetros musicais e a entoação coloquial. O cancionista é um gesticulador sinuoso com uma perícia intuitiva muitas vezes metaforizada com a figura do malandro, do apaixonado, do gozador, do oportunista, do lírico, mas sempre um gesticulador que manobra sua oralidade, e cativa, melodicamente, a confiança do ouvinte (1996: 9).

Os personagens sugeridos por Tatit são “encarnados” pelo artista pernambucano na interpretação de suas canções, que podem ganhar um caráter lírico, apaixonado ou gozador – como faz o personagem *Tonheta*, que será apresentado aos leitores no próximo capítulo. E Nóbrega não deixa de ser um malabarista das canções, no sentido de que também é um exímio dançarino e tem grande domínio de palco, costumando conquistar as platéias por onde se apresenta.

Antes de prosseguir, lembre-se uma vez mais que os aspectos de língua portuguesa – como estilística, semântica e dialetologia – no trabalho do “cancionista” Antonio Nóbrega serão analisados aqui sob um viés cultural, de modo a integrar diversos fragmentos que se reúnem para compor esse caleidoscópio lingüístico-poético-musical formado por sua arte, traduzindo uma

“expressão lingüística da vida”, para aproveitar aqui um conceito de Charles Bally (1957).

Comecemos por situar o universo artístico e poético em que surgiram Antonio Nóbrega e sua arte popular.

1 – Considerações sobre a cultura popular nordestina

(em que se fala sobre o universo regional onde surgiu e fermentou-se a arte de Antonio Nóbrega)

Meu povo, meus senhores,
aqui estou no meu destino,
estou no meu desatino,
vim brincar neste lugar.
(Mateus Embaixador – Na pancada do ganzá)

Este capítulo pretende traçar um breve panorama do universo em que nasceram a arte e o artista aqui estudados, uma região cuja cultura popular traz marcas peculiares que a diferenciam do que se verifica em outras partes do Brasil.¹⁰ O ponto de partida é a figura do brincante, já apresentada na *Introdução*. Na definição mais simples, costuma-se dizer que é um artista popular, um participante de folgado popular. De forma mais ampla, esta tese procurará mostrar que uma das melhores definições de brincante atende pelo nome de Antonio Nóbrega.

É na cultura popular nordestina que ele se inspira para desenvolver o seu trabalho, buscando elaborar as manifestações artísticas a que assiste

¹⁰ A intenção aqui é apresentar um panorama geral, como já dito, uma vez que não é o objetivo deste trabalho se aprofundar em questões como a definição de cultura ou de cultura popular, muito menos fazer um histórico ou uma análise em profundidade das diversas manifestações da cultura popular pernambucana, especialmente da música, já que tal tarefa foi ou vem sendo feita com o devido esmero, há anos, por especialistas no assunto, como Alvarenga (1960), Andrade (1982, 1983, 1984, 1987, 1989), Araújo (1973), Ayala & Ayala (2000), Cravo Albin (2003), Marcondes (1999), Mota (1962), Tinhorão (1988, 1991) e Valente (1979), por exemplo. Consulte-se também o *Dicionário Cravo Albin de Música Popular Brasileira* (www.dicionariompb.com.br). Especificamente sobre gêneros musicais pernambucanos, no final de 2005 começou a ser editado o *Batuque book*, de Climério de Oliveira Santos e Tarcísio Resende (Recife: Governo de Pernambuco; Prefeitura do Recife; Chesf, 2005), que tem 15 volumes planejados, incluindo temas como o coco e o cavalo-marinho. O primeiro volume registra notações melódicas e rítmicas e letras de toadas de maracatu. O prefácio é assinado pelo etnomusicólogo Carlos Sandroni. Ressalte-se que a proposta deste capítulo é reunir

desde a infância, dando-lhes um tratamento mais sofisticado – sofisticado no sentido de que as transpõe para o palco e para gravações em CD e mesmo em DVD,¹¹ o que exige os conseqüentes cuidados de produção referentes a tais empreitadas. No entanto, ele tem a preocupação de sempre preservar as características essenciais dessas manifestações, tanto na música quanto na dança ou na encenação.

As fontes populares são inspiração inesgotável para Nóbrega, assim como o foram para o escritor francês François Rabelais, conforme esmiúça o clássico estudo de Mikhail Bakhtin (1999) sobre a cultura popular na Idade Média e no Renascimento, em que são estudados, sempre em relação à obra de Rabelais, aspectos como o vocabulário da praça pública, formas e imagens da festa popular, o banquete, a imagem grotesca do corpo, o “baixo” material e corporal, as imagens e a realidade do tempo em questão. Essas fontes determinaram não apenas o conjunto do seu sistema de imagens como também a sua concepção artística, no que se permite aqui fazer um paralelo com o nosso brincante nordestino, guardadas as devidas proporções, naturalmente.

Rabelais foi procurar a sabedoria na voz popular de antigos dialetos, refrões, provérbios, farsas dos estudantes, na boca dos simples e dos loucos. É na fonte desses dialetos,¹² refrões, provérbios e farsas, naquilo que disseram as bocas nordestinas dos simples e “loucos”, que bebeu Nóbrega para criar e

elementos importantes que relacionem a cultura popular nordestina e o trabalho de Nóbrega, os quais poderão servir como parâmetros para o estudo empreendido ao longo desta tese.

¹¹ No período de elaboração deste texto, o único DVD lançado por Nóbrega refere-se ao espetáculo *Lunário perpétuo* (v. *Referências Discográficas*).

¹² Segundo Joaquim Mattoso Câmara Júnior (2001: 95), “do ponto de vista puramente lingüístico, os dialetos são falares regionais que apresentam entre si coincidência de traços

desenvolver o seu trabalho artístico. Pode-se comparar aqui a realidade social brasileira ao universo rabelaisiano. Afinal, segundo Bakhtin (1999), são duas as concepções do mundo que se entrecruzam no realismo renascentista: enquanto a primeira deriva da cultura cômica popular, a outra, tipicamente burguesa, expressa um modo de existência preestabelecido e fragmentário. Dessa forma, o trabalho de Nóbrega une a erudição de sua formação como violinista¹³ à simplicidade e aparente rusticidade do “macrocosmo” cultural que sempre o envolveu.

Os folguedos populares que apresentam elementos recriados por Nóbrega, como a nau-catarineta e o cavalo-marinho, por exemplo, são prenes de figuras emblemáticas da cultura popular pernambucana, como o Doutor, o Bastião, o Mateus e tantos outros.¹⁴ Para afirmar que tudo isso não deixa de estar relacionado ao mundo da *commedia dell'arte*,¹⁵ lembre-se aqui o que disse Justus Möser em estudo publicado em 1761, citado por Bakhtin (1999: 31):

Arlequim é uma parcela isolada de um microcosmos ao qual pertencem Colombina, o Capitão, o Doutor, etc., isto é, o mundo da *commedia dell'arte*. Esse mundo possui uma integridade e leis estéticas especiais, um critério próprio de perfeição não subordinado à estética clássica da beleza e do sublime.

lingüísticos fundamentais”. Esta definição de dialeto mostra-se suficiente para o trabalho a ser desenvolvido aqui.

¹³ No próximo capítulo serão feitas considerações sobre o Quinteto Armorial, do qual Nóbrega foi integrante, como violinista, nos anos 70.

¹⁴ Para uma visão aprofundada dos folguedos populares nordestinos e de seus personagens, cf. Alvarenga (1960), Andrade (1982, 1984, 1987, 1989), Araújo (1973), Câmara Cascudo (s.d.), Carvalho, Mota & Paes Barreto (2000), Mota (1962), Pinto (1997), Tavares (s.d.), Valente (1979) e o endereço eletrônico <http://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes>.

¹⁵ “Gênero teatral espirituoso e nitidamente popular, de origem italiana, que floresceu na Europa durante o séc. XVII e cuja ação, de gestos estereotipados, é sempre improvisada, embora os enredos e as personagens sejam fixos; algumas destas (o Arlequim, a Colombina, o Pantaleão, o Doutor, etc.) usavam máscaras, e permanecem até hoje como tipos

O mundo regional recriado por Nóbrega tem mesmo sua estética própria de beleza e do sublime, contrastando com o mundo globalizado dos tempos atuais, em que os meios de comunicação dificilmente veiculam manifestações culturais brasileiras alheias a interesses comerciais. Como discutir estética e indústria cultural não é propósito deste trabalho, então eis-nos de volta aos personagens dos folguedos nordestinos e sua importância mítica.

Pode-se dizer que a reunião de tantos “alter egos” levou à criação do emblemático personagem *Tonheta*, o qual é sucesso garantido nas apresentações de Nóbrega e cuja gênese foi desenvolvida por ele juntamente com seu parceiro Bráulio Tavares. Folgazão, *Tonheta* conta “causos”, canta, dança, toca rabeca, implica com os músicos que o acompanham, enfim, “agita” a platéia. Nele ouvimos com a maior clareza as vozes da praça pública, para aproveitar uma idéia de Bahktin (1999). Este autor, por sinal, ao falar sobre o também emblemático personagem *Gargântua* (que poderia ser um antepassado francês de *Tonheta*), costuma carregar nos elogios, valorizando o superlativo. “Mas não se trata de maneira alguma de um superlativo retórico; ele é exagerado, inflado, não sem ironia ou aleivosia; é o superlativo do realismo grotesco”, diz Bakhtin (1999: 139). Segundo ele, “é o avesso (ou melhor, o direito) das grosserias” (*id. ibid.*). Assim é o vocabulário de *Tonheta*: gozador, sem ser grosseiro, como se observa nas músicas interpretadas por ele, a exemplo de *Minervina* e *Meu foguete brasileiro* (v. letras no Anexo 1).

Apesar de distantes temporal e geograficamente, mais uma vez os mundos de *Gargântua* e de *Tonheta* se aproximam nas referências: enquanto

característicos do carnaval. [Sin.: comédia de improviso, comédia-de-arte e comédia italiana.]” (Ferreira, 1995: 438.)

Bakhtin (1999: 176) fala do jogo do “boi violado” na época de Rabelais, Nóbrega tem a seu dispor o boi do cavalo-marinho, uma das dezenas de figuras presentes neste folguedo.

Outra comparação: em *Viagem fantástica* (Nóbrega, Wilson Freire e Bráulio Tavares), a comilança descrita na composição – que inclui dobradinha, marisco, feijoada, baião-de-dois, arroz de polvo, galinha de cabidela etc.¹⁶ – lembra as imagens dos banquetes que são narradas detalhadamente por Rabelais. “As imagens do banquete associam-se organicamente a todas as outras imagens da festa popular. O banquete é uma peça necessária a todo regozijo popular. Nenhum ato cômico essencial pode dispensá-lo” (Bakhtin, 1999: 243).

Quanto ao poder das palavras para traduzir corretamente as idéias pretendidas pelos falantes, cite-se uma vez mais esse teórico russo:

Os aspectos elogiosos e injuriosos são evidentemente próprios de toda linguagem, de toda língua viva. Não existem palavras neutras, indiferentes, não pode haver, na realidade, senão palavras artificialmente neutralizadas. O que caracteriza os fenômenos mais antigos da linguagem é aparentemente a fusão do elogio e da injúria, a dupla tonalidade da palavra. Em seguida, essa dupla tonalidade mantém-se, mas adquire um sentido novo nas esferas não oficiais, familiares e cômicas onde observamos esse fenômeno (1999: 379).

Tanto Rabelais quanto Nóbrega (este na companhia de seus parceiros) retratam de forma bastante cuidadosa seus respectivos universos, explorando significativamente o léxico e a sonoridade das palavras que utilizaram/utilizam. Afinal, a intenção na escolha das palavras é que dá a “temperatura da frase”, aproveitando aqui uma imagem de Cressot (1980: 55). E antecipando um

¹⁶ Ver a letra completa no *Anexo 1.4*.

pouco mais os pressupostos estilísticos que serão vistos no capítulo 3.1, lembre-se o que disse Bakhtin ao abordar o que chama de “vida estilística” na obra de Rabelais:

Ele tomou de *fontes orais* um número considerável dos elementos da sua linguagem: trata-se de *palavras virgens* que, saídas pela primeira vez das profundezas da vida popular, da língua falada, entraram para o sistema da linguagem *escrita e impressa*. Os léxicos de quase todos os ramos da ciência saíram, na sua maior parte, da linguagem oral e *pela primeira vez participaram* de um *contexto livresco, de um pensamento livresco sistemático, de uma entoação escrita livresca, de uma construção sintática escrita e livresca*. Na época de Rabelais, a ciência mal começava a conquistar, às custas de um grandioso esforço, o direito de falar e de escrever na língua nacional, dita vulgar. Nem a Igreja, nem as universidades, nem o ensino a reconheciam. Ao lado de Calvino, Rabelais foi o criador da prosa literária francesa. Ele mesmo devia apoiar-se, em todas as esferas do conhecimento e da prática (mais numas que noutras), sobre o elemento oral da língua, daí retirando as riquezas verbais. As palavras vindas dessa fonte eram perfeitamente *novas, não polidas ainda pelo contexto escrito e livresco* (1999: 402-403; destaques no original).

Muitos anos depois que o francês Rabelais explorou/elaborou uma linguagem específica com foco na cultura popular da Idade Média e do Renascimento, um pernambucano faria o mesmo por aqui, só que reunindo à linguagem oral a linguagem musical, criando um trabalho cheio de características próprias que são estudadas ao longo desta tese. Como inspiração maior, a cultura popular nordestina.

Dizer que a cultura popular nordestina é rica não é novidade; não o fosse, não teria atraído o interesse de tantos estudiosos, entre os quais destaca-se Mário de Andrade, que escreveu importantes obras sobre o

assunto, como *Ensaio sobre a música brasileira, Danças dramáticas do Brasil, O turista aprendiz, Os cocos, As melodias do boi e outras peças* e o *Dicionário musical brasileiro* (Andrade, 1972, 1982, 1983, 1984, 1987, 1989). Uma figura que se tornou emblemática para Mário e que anos depois também se tornaria para Nóbrega é a do coquista ou coqueiro¹⁷ Chico Antônio (Francisco Antônio Moreira). Exímio cantor e tocador de coco, sempre acompanhado por seu ganzá,¹⁸ este artista – filho, por sua vez, de Antônio Chico – mereceu de Mário os mais rasgados e emocionados elogios, conforme escreveu o nosso “turista aprendiz”:

Que artista. A voz dele é quente e duma simpatia incomparável. A respiração é tão longa que mesmo depois da embolada inda Chico Antônio sustenta a nota final enquanto o coro entra no refrão. O que faz com o ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na “pancada do ganzá”, Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável (...). Porque Chico Antônio não é só a voz maravilhosa e a arte esplêndida de cantar: é um coqueiro muito original na gesticulação e no processo de tirar um coco (Andrade, 1983: 277-278).

Mesmo com tanta reverência, Mário acabou não escrevendo o livro em que reuniria o material de suas pesquisas musicais no Nordeste e faria uma homenagem especial a Chico Antônio, obra que teria o título de *Na pancada do ganzá*. Admirador de ambos – Mário e Chico –, outro Antonio (o Nóbrega) resolveu prestar uma homenagem a ambos ao escolher esse nome para seu primeiro trabalho solo em CD (e conseqüente espetáculo musical), resultado de suas pesquisas e recriações artísticas inspiradas na cultura popular nordestina.

¹⁷ Ver *Glossário*.

¹⁸ Mais informações sobre o instrumento conhecido como ganzá estão no capítulo *Análise do corpus*, no trecho em que se aborda a letra da música *Na pancada do ganzá* (4.2.1). Ver também *Glossário*.

O próprio Nóbrega afirma no texto do encarte do CD (selo Brincante, BR 0001, 1996): “Disco e espetáculo são dedicados à memória de Mário de Andrade e Chico Antônio, cujo encontro revela e celebra um Brasil com o qual continuo sonhando.”

Os documentos que formariam o livro *Na pancada do ganzá* foram recolhidos na viagem etnográfica realizada por Mário ao Nordeste no período de dezembro de 1928 a fevereiro de 1929. Nos 245 cocos reunidos no livro intitulado *Os cocos*, a expressão “na pancada do ganzá”, como diria Oneyda Alvarenga (Andrade, 1984: 10),

definidora da função do instrumento como apoio não só do ritmo, mas da invenção músico-poética em seu conjunto, aparece exclusivamente, e sempre heptassílabo completo, nos Cocos de Chico Antônio, que, se não for o dono dela, é sem dúvida a fonte do nome escolhido.

Ao partir do Rio Grande do Norte, naquela ocasião, Mário levaria consigo, para São Paulo, um ganzá presenteado por seu amigo Chico Antônio.¹⁹

Numa de suas cartas a Manuel Bandeira, datada de 22-4-1933 (Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira, 2001: 557), o autor de *Macunaíma* contava:

Na verdade não estou atualmente trabalhando senão em dois livros, a *Pancada do ganzá*, que é técnico, e o *Café*, que é lirismo. Deste pretendo acabar este ano, se Deus quiser, a segunda parte (são cinco), e ao mesmo tempo terminar os estudos pra escrever no ano que vem o *Pancada*, que fica delicioso assim rabió, *Pancada*, loucura, tolice, divinização.

A maior parte das melodias reunidas na obra *Os cocos* é que iria formar o emblemático e, como livro, inexistente *Na pancada do ganzá*, destinado ao

¹⁹ No curta-metragem *Chico Antônio, o herói com caráter*, dirigido por Eduardo Scorel e lançado em 1983, o cineasta conversa com Chico Antônio no Rio Grande do Norte e o deixa emocionado ao lhe mostrar o mesmo ganzá que Mário de Andrade levava de presente para

folclore musical nordestino, como bem explicou Manuel Bandeira, assim sistematicamente anunciado em todas as listas de obras em preparo incluídas nos livros publicados de 1929 a 1935, e assim referido em vários documentos, segundo escreveu Oneyda Alvarenga nas explicações introdutórias em Andrade (1984). Os seis apêndices de *Os cocos* (1984: 345-495) trazem as fichas e notas de Mário relacionadas à organização e ao prefácio de *Na pancada do ganzá*.

É nesse universo com figuras humanas tão proeminentes como Chico Antônio que também se destacam figuras fantásticas que gozam de grande aceitação popular, como as personagens do cavalo-marinho – de onde fazem parte, entre dezenas de outras figuras, o Capitão, o Mestre Ambrósio, a Ema, o Bastião e o Mateus (este, por sinal, nome original do personagem *Tonheta*, de acordo com Bráulio Tavares²⁰) – e de tantos outros folguedos.

Com relação à literatura específica sobre as danças dramáticas brasileiras e os textos e melodias a elas relacionados, Andrade (1982), em três tomos, continua sendo referência certa pela forma minuciosa como estuda os temas abordados, incluindo partituras. Sebastião Nunes Batista (1982) relaciona aspectos formais da cantoria e da literatura de cordel, do “ABC” (forma utilizada na *Excelência*, toada popular com recriação literária de Ariano Suassuna e interpretada por Nóbrega em *Lunário perpétuo*) ao “Vai-e-vem” (ou “Quadrão de meia quadra”). Tais formas poéticas de cantoria ou recitação seguem numerosas regras; explicar todas elas aqui estaria além dos limites da

São Paulo. Chico Antônio – o oposto de Macunaíma, herói sem caráter criado por Mário – faleceu em 1993.

²⁰ Ver capítulo 2.2.2, em que o letrista Bráulio Tavares presta diversas informações sobre a gênese do personagem *Tonheta*.

proposta em questão. Assim, privilegiar-se-ão naturalmente as que aparecem no trabalho de Nóbrega, como se verá no capítulo 4.

No final desta tese, há indicações bibliográficas voltadas para o estudo da cultura popular brasileira, na *Bibliografia de Apoio*. Cite-se desde já a referência explícita de um parceiro de Nóbrega que é especialista no assunto: *Cantoria, regras e estilos* (Bráulio Tavares, s.d.). Bráulio é citado na relação de “poetas eruditos que escreveram cordéis” na obra *Cantadores, repentistas e poetas populares*, do cantador paraibano José Alves Sobrinho (2003: 102).

A cultura popular nordestina conta cada vez mais com títulos (tanto acadêmicos quanto destinados ao público em geral) que buscam estudar suas diversas manifestações. No caso de Pernambuco, há desde análises teóricas profundas a obras pontuais como *Getúlio Cavalcanti: o menestrel do frevo-de-bloco* (Paes Barreto, 2000), *Quadrilha junina, história e atualidade* (Almeida, 2001), *Festejos juninos: uma tradição nordestina* (Paes Barreto & Pereira, 2002), *Carnaval: cortejos e improvisos* (Amorim & Benjamin, 2002) e o *Itinerário lírico do carnaval de Pernambuco* (Santos & Paes Barreto, 2003). Para aprofundar conhecimentos históricos sobre a terra natal de Antonio Nóbrega, *O Recife: histórias de uma cidade* (Rezende, 2002) é uma indicação bibliográfica recente. O *Dicionário do frevo* (Carvalho, Mota & Paes Barreto, 2000), *Dito e feito!* (Santuzza Silva, 2004) – sobre expressões regionais – e o *Dicionário do Nordeste: 5.000 palavras e expressões* (Navarro, 2004) não podem ficar de fora dessa lista de indicações bibliográficas para se conhecer mais a fundo aspectos da cultura popular nordestina. Destaque-se ainda o

Pequeno dicionário do Natal, sobre termos natalinos, de Roberto Benjamin (1999).

Uma obra que propõe reflexões sobre a importância do coco para as comunidades onde este ritmo é praticado é *Cocos: alegria e devoção*, organizada por Ayala & Ayala (2000), do Laboratório de Estudos da Oralidade (LEO) da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Os textos abordam não só o gênero poético-musical em si como também o perfil dos coquistas, a instrumentação, a dança, o seu papel dentro de uma tradição regional.

Com enfoque sociológico, uma pesquisa sobre cantoria foi desenvolvida por Ramalho (2000a), *Cantoria nordestina: música e palavra*. Esta mesma autora publicou *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão* (2000b), em que estuda a relação música-poesia na obra do Rei do Baião. *Cultura e tradição nordestina: ensaios de história cultural e intelectual* (Andrade, 2000) se aprofunda na interpretação da cultura nordestina com foco antropológico.

Na área de literatura popular nordestina, um legítimo representante dela mereceu um estudo sociológico de fôlego feito por Feitosa (2003): o poeta cearense Patativa do Assaré. E um bom conjunto de elementos ligados à cultura popular brasileira, com mais de cinquenta itens como romances, abecês, adivinhas, quadras e desafios, preces, orações e “benzeções”, está compilado em Weitzel (1995).

A pesquisadora Márcia Abreu é voz contrária à tendência de se estabelecer na Península Ibérica a origem da literatura popular brasileira, ou literatura de folhetos. Em seu livro *Histórias de cordéis e folhetos*, ela procura mostrar detidamente a desvinculação entre a literatura de cordel lusitana e a

nordestina. “A expressão ‘literatura de cordel nordestina’ passa a ser empregada pelos estudiosos a partir da década de 1970, importando o termo português que, lá sim, é empregado popularmente” (Abreu, 1999: 17). Desta forma, contestando a visão de diversos historiadores e especialistas em cultura popular, ela afirma ao longo de sua obra que a “literatura de folhetos” (como prefere chamar as composições nordestinas) brasileira e a “literatura de cordel” portuguesa são completamente diferentes. A intenção aqui não é polemizar, mas destacar uma visão diferente em relação à apontada pelos demais estudos sobre o assunto. A autora diz, por exemplo, que o termo “literatura de cordel portuguesa” engloba textos em verso e prosa, de diversos gêneros, provenientes de várias tradições culturais, produzidos e consumidos por amplas camadas da população. Em sua pesquisa, ela sinaliza para a uniformidade da literatura de folhetos produzida no Nordeste do Brasil, a qual é codificada, ao contrário da variedade da literatura de cordel portuguesa. As diferenças são estabelecidas da seguinte forma:

entre o final do século XIX e os anos 20, a literatura de folhetos consolida-se: definem-se as características gráficas, o processo de composição, edição e comercialização e constitui-se um público para essa literatura. Nada nesse processo parece lembrar a literatura de cordel portuguesa. Aqui, haviam *[sic]* autores que viviam de compor e vender versos; lá, existiam adaptadores de textos de sucesso. Aqui, os autores e parcela significativa do público pertenciam às camadas populares; lá, os textos dirigiam-se ao conjunto da sociedade. Aqui, os folhetos guardavam fortes vínculos com a tradição oral, no interior da qual criaram sua maneira de fazer versos; lá, as matrizes das quais se extraíam os cordéis pertenciam, de longa data, à cultura escrita. Aqui, boa parte dos folhetos tematizavam o cotidiano nordestino; lá, interessavam mais as vidas de nobres e cavaleiros. Aqui, os poetas eram proprietários de sua obra, podendo vendê-la a editores, que por sua vez também eram autores de folhetos; lá, os editores trabalhavam fundamentalmente com obras de domínio público (Abreu, 1999: 104-105).

Segundo a pesquisadora, pode-se entender a literatura de folhetos nordestina como mediadora entre o oral e o escrito, uma vez que as exigências pertinentes às composições orais permanecem, mesmo quando se trate de um texto escrito – mediação essa, entre o oral e o escrito, também feita por Nóbrega em seu trabalho como cantor e compositor. Entre as histórias mais famosas da literatura de folhetos que Márcia Abreu registra está a do boi Mão de Pau, que serviu de inspiração para poema de Ariano Suassuna musicado posteriormente por Nóbrega (*A morte do touro Mão de Pau*, que consta do repertório de *Lunário perpétuo*).

Ao se falar em oralidade, lembre-se Paul Zumthor (1983, 1993), associando-se a suas palavras o papel desempenhado por Nóbrega com sua arte:

No caleidoscópio do discurso que faz o intérprete de poesia na praça do mercado, na corte senhorial, no adro da igreja, o que se revela àqueles que o escutam é a unidade do mundo. Os ouvintes precisam de tal percepção para... sobreviver. Apenas ela, pela dádiva de uma palavra estranha, faz sentido, isto é, torna interpretável o que se vive. Mas o homem vive também a linguagem da qual ele provém, e é só no dizer poético que a linguagem se torna verdadeiramente signo das coisas e, ao mesmo tempo, significante dela mesma (1993: 74).

Dessa forma, torna-se imprescindível a relação palavra escrita-palavra cantada para que se realize a expressão lingüístico-poético-musical do criador de *Tonheta*, constituindo o caleidoscópio bem particular de seu discurso, em que se fundem regionalismos, fortes referências à cultura popular brasileira e um universo literário povoado por personalidades como Aleijadinho, Garrincha e Arthur Bispo do Rosário, sem falar em Antônio Conselheiro, *Riobaldo* e *Diadorim*. Tais referências serão vistas mais detidamente adiante.

Ao encerrar este capítulo, diga-se uma vez mais que, por não se tratar aqui da elaboração de um trabalho específico sobre a cultura popular nordestina, mas sim sobre a obra de um artista específico – e com foco em aspectos relacionados ao estudo da língua portuguesa –, não serão aprofundadas as considerações referentes às diversas manifestações culturais nordestinas; comentários serão feitos, entretanto, à medida que elas aparecerem durante a análise das letras, no capítulo 4.

Dentro desse universo cultural tão amplo onde germinou a obra de Antonio Nóbrega, uma figura ainda não foi citada mas merece destaque absoluto, tamanha influência exerceu sobre a formação de seu pupilo. Trata-se de Ariano Suassuna, idealizador do Movimento Armorial. É tanta a sua importância na gênese da obra do brincante pernambucano aqui estudado que ele merece um capítulo à parte, no qual também se destacam os dois parceiros mais constantes de Nóbrega: Wilson Freire e Bráulio Tavares.

2 – Diálogos e parcerias

(em que se estabelecem as bases indispensáveis à gênese da expressão lingüístico-poético-musical de Antonio Nóbrega)

Ariano Suassuna pode ser considerado uma espécie de mandarim milagroso na formação cultural e pessoal de Antonio Nóbrega, para aproveitar uma imagem cunhada por Travassos (1997) em seu trabalho sobre as obras de Mário de Andrade e Béla Bartók, duas personalidades fortemente envolvidas com a pesquisa e o estudo da música popular (brasileira e húngara, respectivamente). É o próprio Nóbrega quem diz: “Ariano é o mestre maior. Da arte e do mundo.”²¹

Num plano um pouco abaixo, pode-se dizer, do “mestre maior” situam-se os poetas Bráulio Tavares e Wilson Freire, parceiros diletos e contemporâneos de Nóbrega, que os considera indispensáveis ao seu trabalho:

Tanto Wilson como Bráulio são pessoas sem as quais não existiria o meu cancioneiro. O meu cancioneiro só existe porque eu encontrei esses dois parceiros. A minha música instrumental, a minha dança existiriam. Mas o meu cancioneiro, não. Eles são figuras absolutamente fundamentais e vitais.²²

Este capítulo procurará mostrar por que Ariano, Wilson e Bráulio assumem esse caráter proeminente no trabalho de Nóbrega.

²¹ Ver entrevista no *Anexo 2*.

²² *Idem*.

2.1 – Ecos do Movimento Armorial – A influência de Ariano Suassuna

(em que se fala sobre o criador de João Grilo, Chicó, do Auto da compadecida e de tantas coisas mais)

A bandeira do sol estrala ao vento
e soa a minha voz de cantador,
num protesto do sonho contra a dor,
a pobreza do povo e o sofrimento.
(*Martelo d'o marco do meio-dia – O marco do meio-dia*)

Ele é o criador de personagens que devem figurar em qualquer antologia que se preze sobre a literatura ou a dramaturgia brasileiras, como *Quaderna* (do *Romance d'a Pedra do Reino*) ou *João Grilo e Chicó* (da peça *Auto da compadecida*). Nascido em 16 de junho de 1927 no Palácio da Redenção, na cidade da Paraíba, como era então chamada a capital do estado de mesmo nome e que é a atual João Pessoa, Ariano Villar Suassuna é o oitavo dos nove filhos de João Urbano Pessoa de Vasconcellos Suassuna e Rita de Cássia Dantas Villar. Quando ele nasceu, seu pai era o presidente (ou governador) da Paraíba. Em função de fortes desavenças na política paraibana, João Suassuna foi assassinado por um pistoleiro no Centro do Rio de Janeiro, em 1930, e tal episódio marcaria para sempre a trajetória artístico-pessoal de seu filho Ariano.

Inspirado nesse trágico acontecimento, o poema *A morte do touro Mão de Pau*, que seria musicado por Antonio Nóbrega (faz parte do repertório de *Lunário perpétuo*), é uma homenagem pungente que Ariano presta a seu pai: “Corre a Serra Joana Gomes / galope desesperado: / um Touro se defendendo,

/ homens querendo humilhá-lo, / um Touro com sua vida, / os homens em seus Cavalos”.²³ No início e próximo ao final da canção, Nóbrega entoa um aboio, melodia de tom melancólico, repetitiva, interpretada pelos boiadeiros ou vaqueiros enquanto conduzem a boiada ou chamam os bois dispersos. Na letra contida no encarte do CD, esses momentos são indicados pela palavra aboio entre parênteses. Dessa forma, o compositor busca tornar mais plangente ainda o drama relatado na letra, em seus versos de sete pés (ou sílabas).²⁴

Datam de 1946 a 1948 os primeiros poemas de Ariano ligados ao romanceiro popular nordestino, como *A morte do touro Mão de Pau*.

A rima toante, às vezes usada nesses poemas, é influência do romanceiro ibérico; por outro lado, em vez da quadra ibérica (quatro versos de sete sílabas, rimadas em ABCB), Ariano dá preferência à sextilha, ou repente, a estrofe mais usada pelos cantadores do sertão nordestino, formada por seis versos de sete sílabas, rimadas em ABCBDB (Cadernos de Literatura Brasileira – Ariano Suassuna, 2000: 132).

Suassuna, “apelido familiar adotado como nome pelo bisavô de Ariano, é uma palavra tupi, que significa *cervo negro*” (Newton Júnior, 1999: 132), daí o codinome Albano Cervonegro utilizado por ele e que dá nome a sua obra *Sonetos de Albano Cervonegro*, edição manuscrita e iluminogravada pelo autor lançada no Recife, em 1985. Iluminogravuras são as ilustrações que o próprio Ariano cria para os seus poemas, porque resultam da fusão da iluminura medieval com os processos modernos de gravação em papel.

²³ Ver letra completa no *Anexo 1.5*.

²⁴ A rigor, em versificação, pé significa “unidade rítmica e melódica do verso, constituída de duas ou mais sílabas, sendo uma forte e outra(s), fraca(s), característica da versificação em línguas onde há acento de intensidade, como o português; pé métrico”; “cada uma das unidades de duas ou mais sílabas, que, articuladas e ordenadas, compõem os versos nas línguas com acento de quantidade, como o latim, o grego antigo e as línguas orientais; compasso” (Houaiss & Villar, 2001: 2159). No entanto, utiliza-se aqui um pé como equivalente a uma sílaba poética, tal como fazem os cantadores e poetas populares.

Sobre o Movimento Armorial, em linhas gerais trata-se de uma iniciativa liderada por Ariano, nos anos 70, no sentido de criar uma arte erudita brasileira inspirada na cultura popular, englobando música, literatura, pintura, escultura, dança – as artes da forma mais ampla possível. É motivo de diversos estudos acadêmicos, como os empreendidos por Newton Júnior (1999), Santos (1999), Moraes (2000) e Nogueira (2002). “O substantivo ‘armorial’ designa, em português, a coletânea de brasões da nobreza de uma nação ou de uma província. Sua utilização como adjetivo constitui um neologismo” (Santos, 1999: 25). Esta autora conta que o próprio Ariano diz ter descoberto que o nome *armorial* servia ainda para qualificar os cantares do romanceiro, os toques de viola e rabeca dos cantadores, toques que ele denominava de ásperos, arcaicos, acerados como gumes de faca-de-ponta. Dessa inspiração veio o título dado por Ariano a *Ponteio acutilado*, primeiro tema instrumental composto por Nóbrega para o Quinteto Armorial e que ele regravou em *Lunário perpétuo*. É a música que abre e encerra o espetáculo, apresentando uma sonoridade característica do movimento (com o uso do marimbau),²⁵ que buscava fundir o antigo e o novo nesse campo das artes.

O estilo *armorial* caracterizou-se pela investigação e recuperação de melodias barrocas preservadas pelo romanceiro popular, dos sons de viola, dos aboios e das rabeças dos cantadores. Baseando-se nesses elementos musicais, o movimento *armorial* realizava a sua “recriação”. Procurava articular elementos de um passado preservado com uma linguagem musical que nomeava de nova, autêntica e representativa da cultura brasileira (Moraes, 2000: 102-103).

Pode-se dividir o Movimento Armorial em duas partes: a fase de 1970 a 1975, considerada por Ariano Suassuna como experimental, e a fase

²⁵ Ver *Glossário*.

denominada por ele de romançal, que teve início em 1975 com a estréia, no Teatro Santa Isabel (no Recife), da Orquestra Romançal Brasileira. Esta fase seria a mais criativa, segundo Newton Júnior (1999: 92-93), por pelo menos três motivos: “O trabalho da Orquestra Romançal, o lançamento do Balé Armorial (origem do atual Balé Popular do Recife) e a estréia de Antonio Carlos Nóbrega de Almeida como teatrólogo, com o espetáculo *A bandeira do Divino*”, conferindo ao criador de *Tonheta*, por meio do uso da palavra teatrólogo, o *status* de dramaturgo, autor de peças teatrais, qualquer indivíduo que se ocupa de teatro (Ferreira, 1995).

Como a meta do Movimento Armorial era realizar uma arte brasileira erudita com base nas raízes populares da cultura brasileira, um dos fundamentos da sua estética era a preocupação de ligar a criação artística a um alicerce nacional-popular (Newton Júnior, 1999). O Movimento Armorial preconizava, ao mesmo tempo, não apenas a retomada de uma herança cultural assinalada por sua perenidade como também a reafirmação da originalidade regional, incluindo a renovação dos modelos formais por meio de uma temática nova, o recurso a formas populares em obra não popular e a passagem do oral ao escrito, ou seja, a reelaboração erudita com base em um modelo popular (Cadernos de Literatura Brasileira – Ariano Suassuna, 2000).

Como escreve Idelette Muzart Fonseca dos Santos, especialista na obra do criador do *Auto da compadecida*:

Eis, talvez, a mais profunda originalidade de Ariano Suassuna e de alguns artistas do Movimento Armorial: tomaram emprestada da literatura popular, além dos seus temas e dos seus modelos poéticos, uma estética nova, herdeira da voz, do instante, do improviso, do provisório, uma estética em movimento que não imobiliza a obra, convertendo-a em “obra-prima” imutável, uma estética que se alimenta de suas próprias obras tanto quanto das obras alheias, num ciclo infinito

de retomadas e empréstimos (Cadernos de Literatura Brasileira – Ariano Suassuna, 2000: 101).

A estética armorial refletir-se-ia no trabalho-solo de Nóbrega após o encerramento das atividades do quinteto, no qual atuou como violinista por cerca de dez anos. Aliando à música instrumental o trabalho com a palavra escrita e o canto, esse malabarista da canção²⁶ passou a desenvolver seu próprio estilo, exprimindo assim seu gênio individual, como diria Guiraud (1978). Vale destacar a idéia de complemento e ao mesmo tempo de renovação que a voz (o canto) oferece ao texto escrito:

a escritura (do folheto) não exclui a voz (da cantoria, do romance, do conto): completa-a e renova-a, desempenhando o papel de arquivo da improvisação e do fugitivo. Tal escritura não marginaliza a dimensão oral; tornou-se objeto preferencial de estudo por ser relativamente estável, embora o texto do folheto esteja também submetido à variação, reescritura e atualização. Em compensação, a cantoria, poesia do instante e, por essência, fugitiva, institucionalizou-se com um conjunto de regras e códigos poéticos, genéricos e teatrais, permitindo assim ao cantor improvisar livremente, sem prejuízo da coerência e inteligibilidade da mensagem. É a esta ambivalência oral-escrita que recorre o poeta armorial para estabelecer os fundamentos de uma nova arte poética (Santos, 1999: 19-20).

Ao realizar essa ambivalência oral-escrita, Nóbrega tem como seu mentor Ariano Suassuna, o principal articulador do Movimento Armorial, que aglutinou interesses comuns a uma geração de artistas nordestinos, identificou tendências e promoveu um encontro de criação em torno dos signos da literatura de cordel, como relaciona Anna Paula de O. Mattos Silva em sua dissertação de mestrado intitulada “O encontro do Velho do Pastoril com Mateus na Manguetown ou as tradições populares revisitadas por Ariano Suassuna e Chico Science” (2004). Ao abordar questões referentes à cultura popular e à intelectualidade, ela afirma:

²⁶ Expressão inspirada em Tatit (1996).

Pode-se reconhecer, assim, no interesse pelas manifestações da chamada cultura popular, uma atitude própria aos intelectuais da modernidade, que, movidos por um ideal romântico de identidade, atribuem valor às expressões originais da cultura nacional de acordo com critérios de antigüidade, conservação e espontaneidade, em contraste com a efemeridade, ruptura e artificialidade da cultura moderna (cap. 1: 24).

Tal afirmação vai ao encontro da idéia já citada de “mandarim milagroso” (Travassos, 1997), que também pode ser atribuída a Ariano. Nóbrega chega a considerar Ariano como o pai espiritual de um povo, o pai do Brasil, conforme afirmou em mesa-redonda que homenageou o criador do *Auto da compadecida* no Teatro Sesc-Copacabana, no Rio de Janeiro, no dia 6 de maio de 2004. Declaração semelhante ele deu ao jornalista Beto Freitas na TV Senado, em entrevista exibida no dia 10 de junho de 2005: “Ariano é a representação mais altissonante do povo brasileiro.” Exageros à parte, é inegável a simbiose entre Nóbrega e Ariano, servindo este de referência cultural incontestada para aquele.

Antes de se chegar aos outros parceiros fundamentais de Nóbrega, abordar-se-á rapidamente a questão “popular *versus* erudito” contida na obra desse artista, questão que não deixa de ser a mesma enfrentada por Ariano. Aproveitando-se uma expressão de Peter Burke (1989), o criador de *Tonheta* pode ser analisado como um artista “bicultural”, ou seja, participa da cultura popular e ao mesmo tempo mantém fortes contatos com o mundo da erudição. Ele próprio não se considera um artista popular.²⁷ Como ao se penetrar o campo dos estudos culturais uma série de fatores entra em jogo, e não é pretensão deste trabalho aprofundar essas questões, ressalte-se que a

²⁷ Ver entrevista no *Anexo 2*.

intenção é apenas sinalizar tópicos que contribuam para o estudo aqui desenvolvido.

Stuart Hall, especialista no assunto, afirma em seu ensaio “As culturas nacionais como comunidades imaginadas”:

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um *discurso* – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. (...) As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre “a nação”, sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (2005: 50-51).

Em sua interpretação, a identidade nacional é muitas vezes simbolicamente baseada na idéia de um povo ou *folk* puro, original, mas nas realidades do desenvolvimento nacional esse povo (*folk*) primordial raramente persiste ou exercita o poder. Segundo ele, a tradição funciona, em geral, menos como doutrina do que como “repertórios de significados”. Cada vez mais os indivíduos recorrem a vínculos e estruturas nos quais se inscrevem para dar sentido ao mundo, mas sem ser rigorosamente atados a eles em cada detalhe de sua existência. Dessa forma, fazem parte de uma relação dialógica mais ampla com “o outro”.

No ensaio “Notas sobre a desconstrução do ‘popular’”, Hall afirma que não existe uma “cultura popular” íntegra, autêntica e autônoma, situada fora do campo de força das relações de poder e de dominação culturais.

Creio que há uma luta contínua e necessariamente irregular e desigual, por parte da cultura dominante, no sentido de desorganizar e reorganizar constantemente a cultura popular; para cercá-la e confinar suas definições e formas dentro de uma gama mais abrangente de formas dominantes. Há pontos de resistência e também momentos de superação. Esta é a dialética da luta cultural. Na atualidade, essa luta é contínua e ocorre nas linhas complexas da resistência e da aceitação, da recusa e da capitulação, que transformam o campo da cultura em

uma espécie de campo de batalha permanente, onde não se obtêm vitórias definitivas, mas onde há sempre posições estratégicas a serem conquistadas ou perdidas (2003: 255).

Um termo que tem sido utilizado para caracterizar as culturas cada vez mais mistas e diaspóricas, como as chama Hall, é “hibridismo”, tema também estudado por Canclini (1998). Como já dito, no entanto, não é preocupação aqui desenvolver tais questões, nem aspectos concernentes à autenticidade ou não de manifestações culturais populares.²⁸

É preciso atentar para o fato de que se tende a pensar as formas culturais como algo inteiro e coerente, ou inteiramente corrompidas ou inteiramente autênticas, enquanto que elas são profundamente contraditórias, jogam com as contradições, em especial quando funcionam no domínio do “popular”, como afirma Hall (2003). Para ele, o essencial em uma definição de cultura popular são as relações que a colocam numa tensão contínua (de relacionamento, influência e antagonismo) com a cultura dominante.

Ainda no entender de Stuart Hall (2003), cultura popular constitui-se de tradições e práticas culturais populares e da forma como estas se processam em tensão permanente com a cultura hegemônica. Assim, ela não se resume à tradição e ao “folclore”, nem ao que mais se consome ou vende; não se define por seu conteúdo, nem por qualquer espécie de “programa político popular” preexistente. Sua importância reside em ser um terreno de luta pelo poder, de consentimento e resistência populares, abarcando, assim, elementos da cultura de massa, da cultura tradicional e das práticas contemporâneas de produção e consumo culturais.

²⁸ Para aprofundar esses temas, ver Andrade (1972) e Sapir (1970).

Excluindo elementos da cultura de massa, acredita-se ser esse o terreno (cultura tradicional aliada a práticas contemporâneas de produção e consumo culturais) em que atuam não só Antonio Nóbrega como também seu grande mentor, Ariano Suassuna. Por aí também transitam dois outros diletos parceiros, que serão vistos a seguir.

2.2 – Os parceiros fiéis

(em que são apresentados dois diletos “escudeiros” de nosso “Quixote” nordestino)

Aí, um dia,
eu sentado na cadeira,
um estalo-de-Vieira
clareou a minha mente.
Eu percebi
que tinha de procurar,
descobrir e encarar
minha terra e minha gente.
(*Viagem maravilhosa – O marco do meio-dia*)

Se a figura de Dom Quixote é tão emblemática como inspiração para Ariano Suassuna, tome-se aqui a liberdade de associá-la a seu diletto discípulo, ainda que as semelhanças físicas não sejam tantas.²⁹ E esse “Quixote” nordestino não poderia deixar de ter ao seu lado fiéis escudeiros como parceiros. Entre eles destacam-se Wilson Freire, poeta e médico pernambucano, e Bráulio Tavares, paraibano, também poeta, letrista de música popular brasileira, cronista, roteirista e especialista em ficção científica. Ambos são profundos conhecedores da cultura popular nordestina. Ao analisar as parcerias de cada um deles com Nóbrega, buscar-se-á reunir elementos que contribuam para o estudo da expressão lingüístico-poético-musical desse brincante pernambucano.

Viagem maravilhosa teve um de seus trechos escolhido como epígrafe deste capítulo justamente por representar a parceria a seis mãos de nosso “Quixote” com seus dois “Sanchos”. A longa letra (a maior da obra de Nóbrega)

²⁹ Ressalte-se que em 2005, ano de elaboração deste texto, comemoraram-se quatrocentos anos do lançamento de *Dom Quixote*, do espanhol Miguel de Cervantes, romance considerado

traz 176 versos, mais cinco do refrão que é apresentado quatro vezes, e pode ser lida na íntegra no *Anexo 1.4*.

Entre os seus parceiros, são esses dois que aparecem com mais frequência (há parcerias esporádicas com outros autores, como Dimas Batista Patriota, Marcelo Varella e Zezinho Pitoco). Como a ligação de ambos com Nóbrega é bastante estreita, eles contribuem decisivamente para o estabelecimento dos traços estilísticos da obra do artista, vista sob um amplo prisma pelo qual passam não só a citada variedade de influências culturais como também elementos que caracterizam a linguagem de uma região.

2.2.1 – Wilson Freire³⁰

”Médico ‘xistossomista’ consumado, poeta, escritor, amigo e pau pra toda obra.” Assim Nóbrega apresenta seu parceiro, cujo ganha-pão vem de suas atividades como gastroenterologista.³¹ No repertório dos cinco discos estudados, há 17 canções originais dos dois e quatro canções de domínio público que ambos adaptaram, além de duas parcerias a seis mãos (incluindo Bráulio Tavares).

um dos maiores clássicos da literatura universal e inspiração fundamental para Ariano Suassuna.

³⁰ O texto a seguir reúne informações e comentários com base em entrevista dada por Wilson Freire ao pesquisador por telefone, do Recife, no dia 22 de novembro de 2005.

³¹ Ver endereço eletrônico www.antonionobrega.com.br, texto de Nóbrega referente ao espetáculo *Madeira que cupim não rói*.

Nascido em 1959 em São José do Egito (PE), Wilson Freire diz que escreve desde que se entende por gente. Sua sobrevivência financeira, no entanto, vem de sua atividade profissional como médico, especializado em endoscopia digestiva, trabalhando em hospitais públicos do Estado de Pernambuco e da Prefeitura de Olinda. Fez seu doutorado nessa área na Alemanha.

Seu aprendizado de poesia popular começou com a atenta observação de numerosos cantadores, como os irmãos Batista (Dimas, Lourival e Otacílio). “Certa vez, aos 14 anos, assisti a uma cantoria de Pinto de Monteiro *versus* Lourival Batista, em Sertânia (PE). Foi uma enxurrada tão violenta de versos que fiquei sem dormir”, ressalta. “Os cantadores são uns verdadeiros heróis, guardam tudo na memória”, acrescenta.

Pinto de Monteiro foi o maior cantador, em sua opinião. Não é à toa que ele é homenageado na *Sambada dos Mestres*, que faz parte do repertório de *Madeira que cupim não rói* (“No improviso da viola / de todos sou o primeiro, / porque sou cobra criada / pelo Pinto de Monteiro”).

Wilson conheceu Nóbrega (*Toinho*, como ele chama, da mesma forma que Bráulio) nos anos 80, na época do festival *Frevança*, em que o criador de *Tonheta* interpretou a música *Maracatu Misterioso*. Ao passar por ele na praia de Casa Caiada, em Olinda, dias após a apresentação, Wilson parou para cumprimentá-lo e trocar idéias. Ali começou a fermentar-se a parceria, cujo primeiro resultado seria a composição *Na pancada do ganzá*, que conquistou na época o Prêmio Sharp de melhor música e também o de melhor disco regional.

Entre os escritores que cita como fundamentais para a sua formação literária, ao lado dos cantadores populares, Wilson destaca Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, os irmãos Augusto e Haroldo de Campos; na área musical, Arnaldo Antunes e Caetano Veloso, por exemplo. Ele diz que, na adolescência, sua “Bíblia” foi Maiakovsky. Também acompanha com interesse o trabalho de novos autores, como Marçal Aquino e Marcelino Freire.

Os dois parceiros discutem com bastante vagar o tema de cada composição. Há muita conversa e troca de idéias: Nóbrega em São Paulo, Wilson no Recife. Eventualmente, quando há necessidade de uma concentração especial para a conclusão de algum trabalho, Wilson “se interna” durante pequenas temporadas de duas ou três semanas intensas na casa de Nóbrega, no bairro Alto de Pinheiros, na capital paulista. É a “Sibéria”, como chama, por apresentar temperaturas bem inferiores à média verificada em Pernambuco.

A linguagem literária e musical de ambos goza de boa afinação. Wilson raramente mexe em algum detalhe da melodia. Com relação à forma final da letra, ele costuma dizer a Nóbrega: “A palavra final é sua, porque é você que vai cantar.” É *Toinho* quem bate o martelo, como destaca.

“Nóbrega é um batalhador, um idealista no que acredita, fortalecendo-se cada vez mais em sua meta de mostrar um Brasil que o próprio Brasil pouco conhece, que passa por fora da comunicação de massa”, salienta, reforçando conceito citado no final do capítulo anterior, baseado em Stuart Hall (2003).

Assim como Nóbrega tem seu *Ideário*, ou seja, o seu baú de idéias, as sobras e sugestões de versos desse trabalho em parceria, que poderão ser

aproveitadas, constituem o *Refugo* de Wilson. Mas ao contrário de seu parceiro, que toca vários instrumentos, ele diz que toca, no máximo, “sino de igreja”.

Uma das parcerias com Nóbrega que mais comoveram Wilson foi *Canudos*: “Eu, viandante, de um chão poento. / Dias queimosos, vida sem idílio. / Preces voltadas para sóis ardentes, / luares claros a buscar o Auxílio. / Para os meus olhos, confusão pasmosa, / batalha surda, secular martírio.” Ele conta: “Tínhamos lido *Os sertões*, de Euclides da Cunha, para retratar na letra aquela realidade. Aí veio forte a lembrança da minha infância, a aridez e as dificuldades do interior de Pernambuco.”

Dedicada ao índio Galdino Jesus dos Santos, outra letra que ele destaca é *Chegança*, devido às imagens que retrata com relação à descoberta do Brasil sob o ponto de vista do índio. Wilson tinha um avô que era índio fulniô. Lembra que Galdino foi queimado vivo no mesmo dia em que ele e Nóbrega terminaram de compor *Flecha fulniô*, em homenagem a Garrincha, para o repertório do espetáculo *O marco d’o meio-dia*. Ainda sobre *Chegança*, informa que essa letra ganhou o *status* de objeto de estudo em livro didático de língua portuguesa, já tendo sido aproveitada inclusive em exame de vestibular.

O romance de Riobaldo e Diadorim foi outra parceria marcante. “A poética veio rápida, violenta e intensa. Buscamos recriar o clima de Guimarães Rosa, aproveitar palavras que ele usou.”

Ao falar sobre *O marco do meio-dia*, fortaleza poética imaginária, seguindo a idéia original de marco, como será visto na análise do *corpus* referente a esse CD, Wilson acentua a presença de dois marcos na literatura

brasileira, em seu entender: Euclides da Cunha e Guimarães Rosa – daí terem sido a inspiração para canções como *Canudos* e *O romance de Riobaldo e Diadorim*. “Ambos fizeram seus marcos, suas fortalezas literárias, assim como o Aleijadinho [cantado em *O romance do Aleijadinho*] fez de sua obra um marco”, assinala. Note-se que Euclides também é uma personalidade constantemente exaltada por Ariano Suassuna, mentor do Movimento Armorial, no qual começou a brotar a arte de Antonio Nóbrega. As referências, portanto, se fortalecem e se expandem há mais de uma geração.

Assim como para Nóbrega e Bráulio Tavares, o universo do *Lunário perpétuo* é comum a Wilson, que já o conhecia desde garoto, tal como a sua mística. Dessa forma, povoar com versos mais essa vertente do universo musical de Nóbrega não foi uma tarefa difícil, devido à sintonia que se torna cada vez mais fina com o passar dos anos. De *Na pancada do ganzá* ao *Lunário*, cada vez mais a parceria se fortalece, a ponto de Wilson ser considerado indispensável por Nóbrega para a constituição do seu cancionário. E como fonte de inspiração de ambos estarão sempre os mestres cantadores e os poetas de bancada (aqueles que não cantam, mas recitam e editam os seus versos). São os Mestres com letra maiúscula, devidamente homenageados na *Sambada dos Mestres de Madeira que cupim não rói*, que exalta personalidades como Chico Antônio, Mestre Salustiano, Zé Alfaiate, Leandro de Barros e o aqui já decantado Pinto de Monteiro. Para Wilson, o verdadeiro “Mestre” tem de ser com letra maiúscula. “Tem-se de respeitá-los na sua grandeza. É algo divino, que está acima do humano”, afirma.

2.2.2 – Bráulio Tavares³²

Natural de Campina Grande (PB), Bráulio Tavares, nascido em 1950, conheceu Antonio Nóbrega por volta de 1972, quando estudava ciências sociais na Universidade Federal da Paraíba e o Quinteto Armorial³³ foi contratado pelo então reitor da UFPB, Linaldo Cavalcanti de Albuquerque, para se sediar em Campina Grande. Nóbrega, no entanto, continuou morando no Recife. Na época, Bráulio lia o *Romance d'a Pedra do Reino*, de Ariano Suassuna, e havia escrito a peça *O casamento de Trupizupe com a filha do rei*. “*Trupizupe* é uma espécie de *João Grilo* meu”, explica ele, fazendo menção ao célebre personagem de Ariano que protagoniza o *Auto da compadecida*. A peça também foi montada com o nome de *Trupizupe, o raio da silibrina*. No início do espetáculo, era apresentado *O coco do nascimento*, que contava como a mãe de Trupizupe engravidara e as peripécias em decorrência da gestação e do parto.

O texto chegou às mãos de Nóbrega e atraiu a sua atenção, no que seria o germe da futura parceria. “Viemos para o Sudeste na mesma época: 1982. Ele para São Paulo e eu para o Rio de Janeiro”, conta Bráulio. “Em 1989 ele me chamou oficialmente para começarmos a trabalhar juntos.”

Como Nóbrega já cantava, dançava, representava, tocava rabeca, violão etc., disse a Bráulio que não poderia além disso tudo escrever o texto. “Ele até

³² O texto a seguir reúne informações e comentários com base em entrevista concedida por Bráulio Tavares ao autor desta tese no dia 15 de agosto de 2005, no Rio de Janeiro.

³³ Era formado por Antônio José Madureira (viola sertaneja, tambor e zabumba), Edílson Eulálio Cabral (violão, ganzá e matraca), Fernando Torres Barbosa (marimbau, flauta e tambor), Egildo Vieira do Nascimento (flauta), substituído por Antônio Fernandes de Farias, e Antonio Carlos Nóbrega (violino e caixa).

poderia, porque Nóbrega é muito bom de texto. Escreve muito bem. Tem versos muito bons e uma fluência verbal muito grande”, elogia o parceiro.

Desassombrado, por exemplo, é uma música lindíssima, tem uma letra que eu gostaria de ter feito. Mas Nóbrega não gosta de escrever sozinho. Ele “corrige” muito os versos, dizendo: “Vamos trocar aquela palavra por essa, aquele verso por esse”...

Os dois trabalharam em várias versões do espetáculo *Brincante*, primeiro resultado concreto da parceria, até chegar na de 1992, que finalmente foi levada ao palco. Bráulio escreveu o texto do espetáculo. Ele conta:

A gente se afina bem. Para você trabalhar em parceria, é preciso ter um universo cultural semelhante e uma linguagem semelhante. Por exemplo: essa cena aqui está muito séria, vamos fazer um negócio um pouco mais... Rabelais. Pronto! Falou-se em Rabelais... Eu sou louco por Rabelais e ele também, então já sabemos como é: uma coisa séria, mas dita de maneira caricatural, exagerada. São certas unanimidades que nós temos: Rabelais, Cervantes, cordel, o próprio Ariano.³⁴

Brincante traz como personagem principal *Tonheta* – inicialmente chamado *Mateus*, inspirado nesta figura do cavalo-marinho – e conta a sua gênese. Com o sucesso inicialmente em São Paulo e depois no Rio de Janeiro, os dois deram prosseguimento às aventuras de *Tonheta* com um novo espetáculo em 1994: *Segundas histórias*.

Nóbrega sempre fez um tipo de espetáculo em que mistura dança e música. Houve um momento em que ele, conscientemente ou não, isso é uma inferência minha, disse a si mesmo: “Olha, eu faço teatro musical e coloco quinhentas pessoas na platéia. Se eu fizer uma música teatralizada, eu posso botar duas mil pessoas no Canecão.” E foi exatamente o que ele fez com *Na pancada do ganzá*, o segundo espetáculo fundador da carreira dele (o primeiro foi *Brincante*), o que marcou um novo começo. *Brincante* foi o espetáculo fundador do ponto de vista teatral.

³⁴ Essas afirmações de Bráulio comprovam a influência de Rabelais e da praça pública no universo cultural de Nóbrega, vista no capítulo 1, tomando como base Bakhtin (1999).

Assim como Wilson, Bráulio chama seu parceiro de *Toinho*, apelido comumente dado em Pernambuco a quem se chama Antonio. “Ele pesquisa muito e tira verdadeiros tesouros do fundo do baú”, conta.

De 1989 a 1991 a parceria deles foi muito intensa. Quando Nóbrega começou a fazer os shows de música, passou a conviver mais intensamente com Wilson Freire. “Wilson escreve desde pequeno, é um excelente poeta, um poeta maravilhoso. Aliás, todo nordestino é poeta desde a infância”, destaca Bráulio.

Na carreira discográfica de Antonio Nóbrega, as letras de Bráulio só aparecem a partir de *O marco do meio-dia*, uma vez que nos três primeiros discos ele gravou canções populares, de domínio público ou parcerias suas com Wilson.

“Na nossa parceria, há uma coisa interessante: praticamente todas as músicas utilizam formas fixas dos cantadores de viola, como a décima, a sextilha, o martelo, o galope-à-beira-mar e assim por diante”, diz Bráulio. Essas formas são fixas porque têm estrofes fechadas, com número determinado de versos, número certo de sílabas por verso, rimas em posição determinada, como se fosse um soneto. Bráulio diz que seu grande interesse é o verso, a questão técnica do verso: metrificação, rima.

Às vezes *Toinho* diz assim: “Eu tô com uma melodia de décima aqui. Faça uma letra.” Quando ele pede uma melodia para décima, eu faço a letra sem precisar ouvir a melodia, porque eu já sei o que é uma décima. O máximo que pergunto é se é uma melodia alegre, movimentada, dolente. Aí ele responde: “É uma coisa bem nostálgica.” Basta dizer: vamos fazer um martelo agalopado? Pronto! Já sei do que se trata sem ele precisar me mostrar a melodia. A melodia dele não vai ser a tradicional do martelo agalopado, mas tem que ser uma melodia que se encaixe: larari, larari, lararirá; é o verso que se chama de três, três, quatro. É como digo aos alunos para memorizarem, quando dou oficinas: maracá, maracá, maracatu. Qualquer martelo agalopado tem

que ter essa cadência: são dez linhas de dez pés, agrupadas em quatro, quatro e dois versos.

Com relação à extensa letra de *Meu foguete brasileiro*, do repertório do *Lunário perpétuo*, ele diz que é baseada num poema chamado *O navio brasileiro*, cuja autoria não sabe ao certo, sobre uma pessoa contando que vai construir um navio fantástico, com banheiro de ouro maciço, quinhentos marinheiros tomando conta, motor com mil toneladas etc., “essas gabolices que são típicas do poeta popular”, como ressalta. Nóbrega disse a ele que queria fazer uma coisa parecida com *O navio brasileiro*.

A minha primeira idéia foi fazer no formato de galope à beira-mar, aquele verso de 11 sílabas que termina com o verso “cantando galope na beira do mar”. É uma estrofe parecida com o martelo, só que em vez de 3-3-4 (tá-tá-ti, tá-tá-ti, tá-tá-tá-tá), é 2-3-3-3 (tá-ti, tá-tá-tá, tá-tá-tá, tá-tá-tá). Por exemplo: “Eu fiz um foguete de andar pelo espaço / Igual um que eu vi pela televisão / Não sei se era coisa da China ou Japão / Mas basta ver gringo fazer eu já faço”. Qualquer melodia você encaixa aí, nessa forma fixa, com o seguinte esquema de rimas: ABBAACCDDC. Mesmo quando você está improvisando, quando você diz o primeiro verso já sabe que o quarto e o quinto versos vão ter que rimar com aquele, então você diz o primeiro verso terminando em *ão* ou *ar*, por exemplo.

Uma curiosidade dessa letra é que tanto a palavra oxigênio como tungstênio ganham uma sílaba a mais para caber na métrica, como se verá no capítulo 4.2.5.³⁵

Isso é um jogo que você tem que fazer. Você cria hiatos quando eles não existem, manipula os ditongos e as coisas todas. Muitas vezes, você distorce a pronúncia de uma palavra para seguir a cadência, porque as notas musicais seguem aquela cadência, e para cada nota tem que ter uma sílaba. Isso é uma lei da música.

Sobre o deslocamento da sílaba tônica, nas ocasiões em que ela não coincide com o tempo forte da melodia – como galope e cavalo, por exemplo,

³⁵ Tal expediente de liberdade na utilização de rimas aparece na poesia brasileira desde o século XIX em autores como Gonçalves Dias, citado por Souza da Silveira (1934) em *Lições de português*, ao registrar que o escritor maranhense, na poesia *Como eu te amo*, rima “jamais” com “voraz”, por exemplo.

que se transformam em *gálope e *cávalo na letra de *Viagem maravilhosa* –, Bráulio conta que isso é feito constantemente:

Há um cantador que termina um verso assim: “Ainda guardo as saudades do sabor dos beijos (pronuncia-se ‘beijus’) dela.” O outro responde: “Cantador não sabe o verso que produz / O ouvido é quem comanda / A toada é quem conduz / Quando vai falar em beijos / Finda dizendo beijus.” Porque muitas vezes, para se referir aos beijos, de acordo com a melodia, você acaba dizendo beijus. É que você quer dizer uma coisa e a melodia não se encaixa. Aí entra o chamado jogo da prosódia. Na hora em que está cantando, você tem que ficar numa região limítrofe entre a pronúncia gramatical e a pronúncia melódica. Você tem que fazer o deslocamento, quando está cantando, de modo a acentuar ambas as sílabas. Em vez de acentuar só a primeira ou a segunda, eu acentuo a que vem primeiro e a seguinte também. Você acende uma vela a Deus e outra ao Diabo. O caso mais famoso na música popular brasileira é de Adelino Moreira quando fez *A volta do boêmio*: “Boemia, aqui me tens de regresso...” Por causa desse verso com um deslocamento da sílaba tônica, reforçou-se o uso da palavra boemia no lugar da clássica forma “boêmia”.

No caso de *Viagem maravilhosa*, nos versos “Nesse momento mais um galope (“*gálope”) se ouviu / outro cavalo (“*cávalo”) surgiu passando perto da gente”, ele diz que canta o “ca” com a acentuação normal da melodia e abre a vogal da sílaba tônica da palavra para mostrar que ela também tem um peso ali dentro. Então fica: “mais um *gálope se ouviu, / outro *cáválo surgiu”.

É como o contratempo no ritmo: é um aparente erro, mas se você volta para o lugar certo, mostra que não errou. Você sabe o que está acontecendo. E depois que você canta tudo certinho, diz: “Vou flutuar um pouco em cima disso, não preciso ser tão exato assim! Vou dançar um pouco em cima disso.” É o *swing*. Então quando você já domina a cadência básica, fica fácil. É o que o músico de jazz faz o tempo todo.

Para quem considera isso um erro, ele diz que pode até ser uma visão correta, mas muito limitada.

Se você seguir essa visão, vai ser contra o *enjambement* num poema, quando você começa uma frase na primeira linha e termina na segunda; faz um ponto e no meio da segunda linha começa uma outra frase. A arte do sonetista, no caso do *enjambement*, é fazer com que orações gramaticais não coincidam exatamente com os versos. As orações gramaticais vão se distribuindo no interior do poema independentemente da cesura, aquele corte ou pausa aparente, no final

de cada verso. Terminou a linha, mas a frase continua. Inclusive as regras para leitura de poesia dizem assim: “Não faça pausa no fim de cada linha.” A pausa você faz quando tiver uma vírgula ou um ponto.

Profundo conhecedor de poesia, Bráulio recita de duas maneiras os versos iniciais de *Via Láctea*, de Olavo Bilac, para exemplificar a possibilidade de mais de uma leitura para o poema:

“Ora, direis, ouvir estrelas? Certo / perdeste o senso e eu vos direi no entanto”; “Ora, direis, ouvir estrelas? / Certo perdeste o senso e eu vos direi no entanto.” Você tem duas opções. Há gente que prefere ler fazendo uma pausa no final de cada verso para marcar a rima, destacando as unidades gráficas dos versos. Outras pessoas preferem a leitura gramatical, seguindo o fluxo da oração que está sendo dita, como se fosse um texto em prosa. É a mesma coisa que seguir a acentuação natural da palavra ou a acentuação imposta pela melodia e pelo ritmo da canção.

Com relação à letra de *Viagem maravilhosa*, Nóbrega queria fazer uma viagem que fosse um superespetáculo, com coisas engraçadas. “Wilson deu a partida, fez uns 30% da letra. Eu fiz os 70% finais”, conta Bráulio.

Destaquem-se os versos “Aí, um dia, / eu sentado na cadeira, / um estalo-de-Vieira / clareou a minha mente. / Eu percebi / que tinha de procurar / descobrir e encarar / minha terra e minha gente”. Os hifens na expressão “estalo-de-Vieira” – a qual se refere ao Padre Antônio Vieira e é citada por Antenor Nascentes no *Tesouro da fraseologia brasileira*³⁶ – foram acrescentados por Bráulio. “Eu uso o hífen toda vez que crio uma expressão que, como se diz tecnicamente, é um sintagma inteiro.” Ele chama de “hífen evidenciador de sintagma”, para dizer que “estalo-de-Vieira” é uma palavra só, como guarda-chuva.

³⁶ “Sentir o estalo de Vieira. Ficar inteligente de uma hora para outra. Conta João Francisco Lisboa na *Vida do Padre Antônio Vieira* que o grande orador fez grandes progressos intelectuais depois que sentiu na cabeça um estalo em ocasião em que pedia à Virgem em oração que o iluminasse” (Nascentes, 1966: 119).

Já que se falou no uso do hífen, a pontuação é algo primordial para

Bráulio:

Eu pontuo muito as coisas que escrevo. Letra minha é sempre muito pontuada, os encartes dos discos é que são descuidados. Não é um excesso de purismo. É que às vezes as frases ficam ininteligíveis por falta de pontuação, e eu não gosto de frases escritas em caixa-alta nos encartes. Dá a impressão de que a pessoa está gritando. Uma coisa de que eu gosto, e isso tem muito a ver com Nóbrega e o Barroco, são as “maiúsculas simbólicas”. Ao escrever “O meu *Lunário perpétuo* / é meu Livro precioso”, com a palavra Livro em letra maiúscula você está dando um peso especial àquilo, é algo bem barroco, esse uso das maiúsculas, porque eu não estou me referindo a um simples livro, mas é “O Livro”. Eu uso muito isso nas coisas que escrevo, incluindo as letras de música.

Voltando a *Meu foguete brasileiro*, Bráulio conta que Nóbrega sugeriu que os dois fizessem um outro navio brasileiro em forma de galope-à-beira-mar. Aí ele disse: “*Toinho*, vamos fazer o seguinte. Em vez de outro navio, vamos fazer uma coisa diferente, um avião ou um foguete, porque eu coloco o meu lado de ficção científica, que eu gosto muito.” Aí a criatividade entrou em jogo: “Eu disse a ele: vamos fazer um galope-à-beira-mar de ficção científica! Em vez de dizer ‘cantando galope na beira do mar’, a gente diz: ‘cantando galope e voando no ar’. Você vai mais longe do que todos os outros.”

A letra tem oitenta versos e sua realização foi muito simples, segundo Bráulio, porque existe um repositório de imagens em sua cabeça. E como ela foi criada para *Tonheta* interpretar, os versos têm um jeito galhofeiro, exagerado, brincalhão. À medida que ele apresentava os versos, Nóbrega ia fazendo as “correções de rumo”. “Eu fazia duas estrofes num dia e mandava para ele. No outro dia ele me dizia: “Está ótimo. Mas vamos dizer que ele está levando coisas para vender.” Muitos versos ficaram de fora. A letra final de *Meu foguete brasileiro* tem 70% do que foi feito. “Fiz uma estrofe dizendo que

Tonheta não está viajando sozinho, que encheu o foguete de mulheres de todas as raças para povoar os outros planetas, mas essa estrofe não ficou na versão final”, conta Bráulio.

Assim como Wilson Freire relata que Nóbrega mexe alguma coisa em seus versos, com Bráulio não é diferente. “Às vezes ele me diz: ‘Olha, não gostei de tal palavra.’ Aí eu digo: ‘Mas *Toinho*, que besteira!’ E ele responde: ‘Não, eu não gosto!’ Aí troca.”

Um bom exemplo está em *Meu foguete brasileiro*, nos versos “mas eu que não minto não quero falar, / e o resto eu só conto aqui pra você / no próximo espetáculo ou em outro CD, / cantando galope e voando no ar”. O verso original era “no próximo show ou em outro CD”, mas Nóbrega não gosta da palavra show, como Ariano também não, porque é uma palavra americanizada, então para eles lembra Broadway – no caso de Nóbrega, também por considerar que a palavra show está atrelada mais a apresentações musicais, e o que ele apresenta vai além de um simples show musical. “Eles dizem: ‘O que eu faço não é um show, é um espetáculo”, conta Bráulio. “Eu respeito, mas não tenho esse tipo de coisa; pelo contrário, também tenho bastante influência da cultura americana. Esse lado mais *pop*, por exemplo, uso em minhas parcerias com Lenine,³⁷ que gosta muito disso.”

Toinho tem, assim como Ariano, não vou dizer que uma rejeição cega, mas um certo afastamento de coisas americanas em geral. Não é um preconceito cego, radical, mas uma falta de afinidade. Você conta nos dedos as coisas do cinema americano de que Nóbrega gosta: Chaplin, por exemplo. Nóbrega é louco por Chaplin, tem todos os seus filmes e os estuda.

³⁷ Cantor, compositor e violonista pernambucano, um dos outros parceiros poético-musicais de Bráulio Tavares.

Bráulio não se acha tão “nacionalista” porque tem forte influência da cultura americana, gosta de rock, blues, jazz, do cinema de Hollywood. Escreve ficção científica, se acha mais cosmopolita, muito mais voltado para as coisas de fora do que Nóbrega e Ariano, principalmente as norte-americanas. “Nóbrega não gosta de palavras inglesas; tudo bem. Quando estou escrevendo para ele, procuro evitar palavras que remetam à cultura de massas norte-americana, porque sei que ele não simpatiza com elas”, esclarece. “É que nem a dança: você procura se adaptar à parceira ou ao parceiro.”

Voltando ao encarte do CD, ficou a palavra “show” (apesar de Nóbrega ter gravado “espetáculo”) porque não foi feita a correção da letra impressa que Bráulio enviara a ele. No verso, o polissílabo “espetáculo” faz as vezes do monossílabo “show” e encaixa-se na métrica. “O engraçado é que no meio de um verso que tem uma contagem exata de sílabas você tira um monossílabo e bota uma palavra de cinco sílabas e o verso não quebra”, acentua Bráulio. “Você tem que dizer: ‘no *próxim’espetáclouem* outro CD’. Utilizar as elisões é uma das artes que você tem ao alcance e que não é todo cantador ou cantor que faz com espontaneidade.”

Ao longo dos anos da bem-sucedida parceria, Bráulio diz ter observado que Nóbrega tem um modo mais “civilizado” de falar do que ele.

Eu sou do interior (Campina Grande-Paraíba), minha mãe é do Cariri. Falo de maneira muito indisciplinada. Só me acostumei a botar “os plurais das palavra” (ênfatisa o “palavra” no singular) depois de adulto, quando vim morar no Rio de Janeiro. Porque eu era analfabeto, ignorante? Não, porque era um modo totalmente informal de falar na rua.

O resultado de tal prática reflete-se na fluência das letras que escreve para Nóbrega.

Quanto mais a fala é informal, mais há elisão de sílabas, criação de hiatos, fusão de ditongos. E quanto mais a fala vai se formalizando na direção da gramática, do dicionário, da academia, mais as sílabas vão ficando duras. Você distingue uma pessoa bem-educada pela nitidez das sílabas que ela emite. São diferenças de falar. De acordo com a necessidade do canto, você pode utilizar uma técnica de escandir as sílabas com mais nitidez ou misturar tudo e falar de modo quase incompreensível.

Sobre os temas das canções, às vezes Nóbrega sugere o mote. “*O rei e o palhaço*, por exemplo, foi uma sugestão dele, que disse querer aquele tipo de verso que diz ‘você é isso, eu sou aquilo’”, conta Bráulio, “com cada verso respondendo ao anterior: ‘Você é glorioso, poderoso, forte; eu sou pequenininho, descontraído, brincalhão’”. A inspiração veio da dicotomia entre o rei e o palhaço feita por Ariano Suassuna.³⁸ É a décima dos cantadores, só que em cada estrofe do samba de maracatu rural (ou de baque solto) o cantor apresenta seis versos, o povo repete os dois últimos, e depois ele canta os quatro versos finais. Tal é a estrutura de *O rei e o palhaço*, também chamada de samba em dez. O esquema de sílabas é sempre o mesmo: ABBAACDDC.

Sobre o uso tão comum do verso de sete pés, a redondilha maior, Bráulio lembra a influência de Portugal e diz ser um tamanho bom em versificação analisando-se do ponto de vista técnico, porque nem é muito pequeno, de modo a comprimir demais as idéias, nem é muito longo, de maneira a se ter de inventar coisas demais. “Parece que o verso de sete

³⁸ Ver Newton Júnior (1999), Santos (1999), Moraes (2000) e Nogueira (2002), especialistas na obra de Ariano Suassuna.

sílabas se incorporou de tal maneira na música e na poesia brasileiras que a fala brasileira de certa forma já se metrifica inconscientemente nesse formato”, afirma. “A redondilha já está dentro do ritmo natural da fala do brasileiro.”

Bráulio é tão envolvido com o trabalho que realiza como criador de versos em formas fixas que está sempre atento a motes que possam ser glosados, ou seja, desenvolvidos.

Outro dia fui a um restaurante e li no cardápio: *fetuttine*; embaixo, “com tomate, ricota e camarão”. Pronto! “Com tomate, ricota e camarão” é um verso de martelo, conforme o número e a acentuação das sílabas! Então eu disse: “Eu prefiro comer um *fetuttine* / com tomate, ricota e camarão” (dois versos de martelo). Os amigos até brincam comigo. Você acha motes se tiver o ouvido ligado naquilo. Por que um cantor de viola improvisa tanto? Porque ele fica com o ouvido ligado. Um fotógrafo também faz isso. Opa! Há aqui uma coisa que obedece àquela configuração. Você fica com o filtro ligado enquanto as coisas vão passando, é o filtro do pensamento. Aí você percebe: isso aqui é um mote, isso aqui é um verso.

Outra canção criada por Nóbrega e Bráulio, incluindo a parceria de Zezinho Pitoco (na melodia), é *Estrela-d’alva*.

É uma cadência que eu chamo de 4-4-4: “Caixa-de-guerra, maracá, porta-bandeira, / rainha negra batendo palma de mão”. Todas as linhas têm essa cadência, menos a última, que é 4-4-2: “bombo profundo ressoou trovão”, por exemplo. Aí não tem uma forma fixa necessariamente, foi algo sugerido pela música. Esse formato é livre, “nosso”, arranjado para essa canção especificamente.

A letra inicial era sobre carnaval, descrevendo os maracatus do Recife, mas Nóbrega disse a ele que era um assunto já muito explorado, era lugar-comum. Pediu a Bráulio para aproveitar o segundo verso (“rainha negra batendo palma de mão”) e puxar para o lado das cerimônias religiosas: mouros e cristãos, andor, procissão, romaria. “É isso que Nóbrega faz. É como você

empurrar um carrinho de supermercado: às vezes dá só um toquezinho e o desvia para outra direção”, afirma.

O formato da canção *Lunário perpétuo* (parceria a seis mãos: Nóbrega, Bráulio e Wilson Freire) foi inventado por Nóbrega. Ele quis fazer um formato diferente, como se fosse uma septilha com quatro versos de sete pés, dois versos de galope (11 sílabas, divididas em 2-3-3-3, acentuação na segunda, na quinta, na oitava e na décima primeira) e mais um verso de sete sílabas. “Eu só ouvi essa música quando estava pronta”, conta Bráulio, referindo-se ao fato de que não conhecia a melodia, mas fez a letra com base na forma proposta por Nóbrega.

A se observar o “jeitinho” poético do seguinte verso (de galope): “De Norte a Sul, de Pai para Filho”; não há elisão em “Norte a Sul” e, a rigor, deveria ser “De Norte a Sul e de Pai para Filho”, para completar 11 sílabas. No entanto, como Bráulio explica, por ser uma música muito difícil de ser cantada, o “e” fica subentendido pela vírgula como espaço para a respiração do cantor, não deixando de transmitir assim a intenção de um verso de 11 sílabas. Bráulio diz que, nas primeiras apresentações do espetáculo *Lunário perpétuo*, Nóbrega recitava a letra antes de cantá-la porque a música ficou veloz demais e acabava-se não distinguindo as palavras.

Assim como Nóbrega criou uma relação poético-afetiva com o *Lunário perpétuo*, Bráulio diz ter uma relação afetiva e vontade de fazer um disco, um livro ou alguma outra coisa com o *Almanaque do pensamento*, o *Lunário* da sua geração, que seu pai colecionava. Vendido nas bancas, era um almanaque

astrológico cheio de charadas, piadas, palavras cruzadas. Tratava-se de um sucedâneo do *Lunário perpétuo* tradicional, lançado pela Editora Pensamento.

Quanto à gênese da canção *Lunário perpétuo*, Nóbrega mandou a melodia tanto para Bráulio quanto para Wilson escreverem simultaneamente os versos, cada um fazendo a sua parte em sua cidade, independentemente. Quando um fazia uma estrofe mandava para o outro.

Isso é bom porque espicaça você a dizer assim: “Vou superar o outro.” É um desafio entre dois caras que se gostam, que se admiram. Porque você gosta muito do que o outro escreve e vai querer fazer algo melhor do que ele. É um desafio sem agressividade, sem antagonismo.

Dessa forma, o compositor propôs um desafio, no bom sentido, entre seus dois fiéis letristas. Ao falar sobre como seria a letra, Nóbrega disse que deveria elogiar o *Lunário*, falar sobre sua importância, seu trajeto histórico para as comunidades “séculos a fio”.

Assim como Nóbrega trocou a palavra show por espetáculo na letra de *Meu foguete brasileiro*, ele também mexeu em outra letra de Bráulio, *Carrossel do destino*. Originalmente, era: “Enquanto eu puder sentir / o mundo com a minha mente / o tempo estará presente / passando sem resistir.” Segundo Bráulio, Nóbrega disse que não gostava do segundo verso porque a palavra “mente” dá impressão de uma coisa muito intelectual, e ele queria falar da emoção, do coração... “Mas Toinho! O coração é um mero músculo propulsor do sangue. Ele não sente nada”, disse Bráulio na época ao seu parceiro. “Quando o cérebro sente alguma coisa, o coração se acelera ou não. Mas quem sente tudo, a sede da emoção, é o cérebro. O coração é o eco de uma emoção sentida pelo cérebro.”

Apesar do argumento de Bráulio, o verso teve de ser mudado e ficou: “Enquanto eu puder viver / tudo o que o coração sente, / o tempo estará presente / passando sem resistir.”

A canção tem para mote um verso do poeta popular Zé Limeira: “Adeus que eu já vou rodar / no carrossel do destino”. Uma das estrofes ficou de fora, por ser datada com relação à guerra do Afeganistão, daí a referência a Kandahar:

Quero deixar de ser eu / porque ser eu é ser muitos / eu sou tantos outros juntos / que nenhum prevaleceu / Eu tenho um lado judeu, / tenho outro palestino / um lado nova-iorquino / e outro de Kandahar / Licença, que eu vou rodar / no carrossel do destino.

Bráulio e Wilson se encontram praticamente uma vez por ano; mesmo assim, sentem ter grande afinidade poética. O primeiro nunca trabalhou com o segundo sem ter Nóbrega no meio; este é o catalisador dos dois poetas.

Na condição de co-criador de *Tonheta*, Bráulio ressalta que Nóbrega tem algo que chama de “Universo Tonhetânico”, um *Ideário* no qual cabem algumas coisas referentes ao personagem e outras não. “É quando muitas vezes a gente entra em choque. Às vezes eu penso em alguma coisa que acho a mais genial do mundo, mas ele diz: “Não pertence ao ‘Universo Tonhetânico’”, afirma. “E ele é o dono do personagem. Eu estou servindo ao personagem.”

Sobre o trabalho de Nóbrega, o que Bráulio acha mais interessante é a proposta de brasilidade total.

Essa proposta de brasilidade é muito importante porque são poucos artistas na música brasileira que têm alguma proposta estética de pensar o Brasil, que tem uma “genealogia” estética para o Brasil. Caetano Veloso e Gilberto Gil têm a deles, Chico Buarque também, pois existe uma coerência temática poética, cultural, antropológica. A maioria dos artistas da música popular brasileira dança conforme o ritmo, nada

para onde a onda leva, vai surfando nas ondas. Nóbrega é um cara que cria a sua própria onda, vai surfando na onda criada por ele. Ele fez o seu próprio estilo. Caetano, Gil e os tropicalistas de modo geral surfam até hoje na onda criada por eles nos anos 60. Chico Buarque surfa numa onda própria. Os outros surfam em ondas coletivas, ondas feitas pelo inconsciente coletivo, pelo mercado e pelo talento.

O letrista chega a fazer uma comparação entre a homeopatia unicista e pluralista³⁹ e a linguagem de Nóbrega. “O unicista olha para você e só lhe dá um remédio em diferentes dosagens ao longo da sua vida”, diz. “O outro lhe dá uma série de coisas: ‘três gotas disso, quatro daquilo, dois papezinhos disso’ e assim por diante.” Daí vem uma definição que ele dá ao trabalho de seu parceiro:

Nóbrega é unicista porque entende de cultura de uma forma geral, se propõe a dar uma visão unificada e intensamente nacionalista; e é pluralista na forma, porque captura elementos da música popular e da erudita, da dança, da cultura popular como um todo. Nesse ponto ele é multimídia.

De acordo com Bráulio, o trabalho de Nóbrega tem grande importância para a cultura brasileira, em primeiro lugar, porque ele é um artista que pensa o Brasil, tem uma teoria própria da cultura e da estética brasileiras.

Não são todos os artistas que têm isso. Muita gente dá a impressão de ter porque o seu trabalho sugere as idéias de uma interpretação de Brasil, mas são artistas intuitivos. Se você for discutir com eles, não se mostram teóricos, são artistas. São pessoas que não têm leitura, não têm base teórica, não se interessam em teorizar. Não é o caso de Nóbrega, que é um erudito, uma pessoa que lê muito, tem uma biblioteca maravilhosa em casa. É uma pessoa que passou muitos anos se preparando para fazer o que hoje faz, lendo Câmara Cascudo, Sílvio Romero, Euclides da Cunha. Nóbrega é, num certo sentido, uma cria de Ariano.

O criador da letra de *Meu foguete brasileiro* lembra uma frase do jornalista e escritor paraibano José Nêumane Pinto, radicado em São Paulo, que diz que um dos grandes triunfos de Ariano é Nóbrega: “Ele afirma que

³⁹ Não cabe aqui detalhar esses conceitos. O que merece atenção é a comparação feita por Bráulio.

Ariano tem três grandes obras, três grandes contribuições para a cultura brasileira: o *Auto da compadecida*, o *Romance d'a Pedra do Reino* e Antonio Nóbrega.” E Bráulio acrescenta:

O próprio Nóbrega não diz “Tudo que eu sou devo a Ariano”, mas sim: “Foi Ariano que me jogou nesse universo onde estou até hoje.” E de fato foi, porque ele tinha 17 anos quando conheceu Ariano. Já tocava violino muito bem na Escola de Música da Universidade Federal de Pernambuco. Era uma pessoa de classe média, e foi Ariano quem o apresentou à cultura popular. Nóbrega tem uma relação emotiva filial com Ariano.

Para concluir este capítulo, destaque-se também a forte influência de Ariano na trajetória artística de Bráulio, sem deixar de lado cantadores e poetas que ele faz questão de citar, como Ivanildo Villa-Nova – com quem compôs *Nordeste independente* e de quem diz ter aprendido as “manhas” da poesia popular –, Geraldo Amâncio, Zé Gonçalves e José Alves Sobrinho. Quando Bráulio estudava cinema em Belo Horizonte (MG), na década de 70, passou a receber do pai recortes de jornal sobre o Movimento Armorial e ficou fascinado. Começou a pesquisar sobre cantoria de viola e poetas populares nas bibliotecas mineiras, aprofundando-se em Câmara Cascudo. Ao retornar a Campina Grande, leu o *Romance d'a Pedra do Reino*, de 1972 para 1973.

Foi uma revelação. A figura de Ariano sempre foi muito importante para mim. Ele é um mestre. Comecei a escrever meus martelos agalopados após ouvir Ariano recitando e sendo acompanhado pelo Quinteto Armorial. Mas ao mesmo tempo tenho influências do Tropicalismo. Então tenho uma visão mais híbrida das coisas.⁴⁰

Devidamente apresentados os parceiros de Nóbrega e ouvidos os “ecos” do Movimento Armorial na sua obra, serão introduzidos a seguir os pressupostos teóricos estilísticos, semânticos e dialetológicos que servirão

⁴⁰ O que lembra o conceito de hibridismo de Stuart Hall (2003), citado em capítulo anterior.

como ponto de partida para o estudo da expressão lingüístico-poético-musical desse brincante pernambucano, com base na análise do repertório de seus cinco CDs lançados no período de 1996 a 2002.

3 – Pressupostos teóricos

Este capítulo reúne os principais elementos teóricos relacionados à estilística, à semântica e à dialetologia que servirão de base para o estudo da expressão lingüístico-poético-musical de Antonio Nóbrega sob um viés cultural, como salientado na *Introdução*.

3.1 – Aspectos estilísticos

(em que se apresentam as ferramentas ou os princípios teóricos que ajudarão a traduzir o estilo ou os principais traços estilísticos de nosso brincante)

Quem nunca viu amor assim tão roxo...
Vai fazer fuxico quando “ver” Minervina.
“Desvergonhada”, não conhece alvoroço,
na hora H é minha estrela matutina.

(Minervina – Na pancada do ganzá / Pernambuco falando para o mundo)

Aqui são apresentados os principais parâmetros levados em conta para uma abordagem teórica de aspectos estilísticos na obra de Antonio Nóbrega. Como ponto de partida, leve-se em conta a idéia de que o sentido de um termo, dentro de um enunciado, mantém estreita relação com o contexto (relação sintagmática) e com as classes morfológica e semântica a que pertence (relação paradigmática). Ao mesmo tempo internas e externas ao enunciado, a rede dessas relações é extremamente complexa e passível de uma infinidade de variações. São esses caracteres que dão a qualquer mensagem organizada e a qualquer texto literário a sua qualidade única (Cressot, 1980).

O texto musical de Nóbrega – chamemos desta forma o texto das canções interpretadas por ele, ainda que sejam versos não somente de sua autoria, mas criados também por seus parceiros – conserva uma unidade estilística em função dos elementos que o inspiram e lhe servem de base, tendo no caráter regional um aspecto indissociável. É a relação entre o que podemos nomear de elementos teóricos estilísticos e sua aplicação no texto artístico desse brincante pernambucano que é investigada neste trabalho. Antes de prosseguir, no entanto, destaquem-se aqui as principais idéias do que disseram importantes teóricos sobre estilo e estilística.

Charles Bally (1951), em seu *Traité de stylistique française*, cuja primeira edição é de 1902, já definia o objeto da estilística da expressão, que é o conteúdo afetivo da linguagem. Segundo ele, o que caracteriza o estilo não é a oposição entre o individual e o coletivo, mas o contraste entre o emocional e o intelectual (Bechara, 2001). Quanto a exemplos de afetividade, eles não faltam na linguagem poético-musical de Nóbrega, caracterizando seu modo de se exprimir artisticamente. São referências que o músico e dançarino traz de toda a sua formação cultural – fortemente caracterizada por manifestações regionais ligadas à dança, ao canto, à poesia, ao teatro de rua – que se reúnem num expressivo caleidoscópio no qual têm vez a ciranda, o frevo, a cantoria, o martelo agalopado, o maracatu rural, a moda de viola, a nau-catarineta e tantas outras formas características com que se expressa a criatividade popular, conforme salientado no capítulo *Considerações sobre a cultura popular nordestina*.

Como nos ensina Joaquim Mattoso Câmara Júnior (1978: 13), “O estilo é a definição de uma personalidade em termos lingüísticos”. Assim, uma abordagem estilística deve ter como ponto de partida um traço lingüístico peculiar do autor, o que pode se chamar de *desvio* estilístico que se aparta do uso normal da língua, como escreve Luiz Toledo Machado, o prefaciador da edição brasileira de *A estilística* (Guiraud, 1978). Segundo ele, enquanto o estilo é uma linguagem autárquica, a qual mergulha suas raízes exclusivamente na mitologia pessoal e secreta de um autor, a escrita pressupõe um compromisso interpessoal que é definido nos seus limites de classes, grupos sociais ou ideológicos. José Lemos Monteiro (1991: 12) completa: “O estilo, em última instância, seria uma forma peculiar de encarar a linguagem com uma finalidade expressiva.” Trata-se de um “conjunto objetivo de características formais oferecidas por um texto” – Lemos cita Herculano de Carvalho – “como resultado da adequação do instrumento lingüístico aos propósitos específicos do ato em que foi produzido” (*id. ibid.*).

Mattoso Câmara, ao definir estilo, toma duas premissas como base: a clássica dicotomia saussuriana *langue* – que é a língua, o lado social da linguagem – e *parole* – que é a fala ou o discurso, o lado individual. Para ele, estilo é um conjunto de processos que tornam a língua representativa um meio de exteriorização psíquica e apelo, no sentido de Bühler. Por sinal, a respeito das três funções primordiais da linguagem, foram elas depreendidas pelo alemão Karl Bühler da seguinte forma: representação, expressão e apelo, que correspondem, respectivamente, às faculdades de inteligência, sensibilidade e desejo ou vontade. Como escreve Carvalho (2004: 87),

A representação é a linguagem referencial e denotativa, operando linearmente no eixo sintagmático. A expressão é a exteriorização psíquica de nossos anseios e sentimentos, e o apelo é o meio pelo qual exercemos influência sobre nossos interlocutores ou leitores, no caso da língua literária.

Na obra *Contribuição à estilística portuguesa*, Mattoso Câmara (1978) estabelece então sua concepção de estilística com base nas três funções da linguagem propostas por Karl Bühler – correspondendo a representação à linguagem intelectual, e a expressão (ou manifestação psíquica) e o apelo (ou atuação sobre o outro) à linguagem afetiva de Bally (Martins, 2000). Assim, segundo Mattoso Câmara, a estilística estuda a língua como um meio de exprimir estados psíquicos (função de expressão) ou então de atuar sobre o interlocutor (função de apelo).

Castelar de Carvalho (2004), em artigo sobre o lado estilicista de Mattoso Câmara, sintetiza a divisão básica de Guiraud para a disciplina que é foco deste capítulo: estilística da língua ou da expressão (na linha estruturalista de Charles Bally, que dá ênfase à expressividade latente no sistema) e a estilística genética ou do autor (que é a corrente idealista de Vossler e Leo Spitzer, a qual enfatiza a criação expressiva individual). Esta trabalha com categorias básicas como funções da linguagem, estilo, escolha, desvio, enunciação/enunciado. A estilística individual ou genética (*new stylistics*), de Leo Spitzer (1968), procura anular a divisão entre o estudo da língua e o da literatura. Destina-se basicamente à análise do estilo individual, expressão do espírito do autor. E nessa corrente, também chamada de estilística literária, merecem destaque aqui algumas idéias do poeta, filólogo e lingüista espanhol Dámaso Alonso, o qual atribui a significado e significante conceitos diferentes dos estabelecidos por Ferdinand de Saussure. Para Alonso, o significante,

além da imagem acústica, é o som físico; e o significado não é apenas um simples conceito, mas “uma complexa carga psíquica que pode incluir emoção, afetividade, volição, intencionalidade, imaginação” (Martins, 2000: 9). Assim, como “significantes totais” têm-se a obra, o poema, a estrofe, o verso, o vocábulo; e como significantes parciais aparecem o ritmo, a entoação, a sílaba, o acento. “O significado total é a representação da realidade e os significados parciais são os múltiplos elementos sensoriais, afetivos e conceptuais que essa representação comporta” (Martins, 2000: 9).

De acordo com Amado Alonso, estilo é o uso especial do idioma pelo autor, mestria ou virtuosismo idiomático como parte da construção. É toda a revelação do artista, é o homem – “le style c’est l’homme même”, como afirmou Georges Buffon (apud Martins, 2000). E ainda segundo Amado Alonso, a expressividade emocional não é obtida apenas pela seleção dos vocábulos, mas também por sua colocação na frase (Monteiro, 1991).

Na escolha está a alma do estilo, conforme salienta Gladstone Chaves de Melo (1976), em seu clássico *Ensaio de estilística da língua portuguesa*. Como a língua oferece possibilidades, o sujeito elege uma e rejeita outra. Para este autor, estilo “exige conhecimento, gosto, requinte, senso de proporção e adequação, musicalidade, ritmo, novidade, poder de surpresa, constante reinvenção” (Melo, 1976: 24). Ele prossegue: “Acho que conseguiu caracterizar bem ‘estilo’ Sílvio Elia, quando diz: ‘Estilo significa o máximo de efeito expressivo que se consegue obter dentro das possibilidades da língua’” (*id. ibid.*), reproduzindo trecho de *Orientações da lingüística moderna*, do filólogo citado (Elia, 1955). Pode-se dizer, assim, que o efeito estilístico também resulta

de uma escolha diante das virtualidades oferecidas pelo sistema lingüístico, em face dos aspectos apresentados até aqui.

Uma vez que as normas obrigatórias pertencem à gramática e as facultativas à estilística, justificam-se as liberdades no uso da língua portuguesa encontradas numa obra regional tão rica como a de Antonio Nóbrega. Afinal, “falar bem ou escrever bem não é só ater-se às normas da gramática: é escolher com justeza as palavras, as construções, o ritmo” (Melo, 1976: 25). E é também Melo (1976: 29) quem diz que cabe à estilística estudar “as funções ou valores expressivos e impressivos, ligados a esta ou àquela forma, a esta ou àquela combinação, a este ou àquele sintagma, a esta ou àquela seqüência sonora, a este ou àquele ritmo”.

Ao lembrar que, para Mattoso Câmara, estilo é um conjunto de processos que fazem da língua representativa um meio de exteriorização psíquica e apelo, Carvalho (2004) destaca que este autor chamava a atenção para o fato de que o desvio só é tolerável quando a serviço de uma finalidade estética. José Lemos Monteiro (1991), ao estudar o desvio estilístico, salienta o papel desempenhado por metaplasmos (alterações ou desvios que incidem na forma das palavras, em sua constituição sonora; ex.: aférese, síncope, apócope, prótese, epêntese e paragoge), metataxes (desvios que afetam a estrutura sintática), metassememas (figuras que substituem um semema por outro, ou seja, que modificam os conjuntos de semas do grau zero; ex.: sinédoque, metáfora, oximoro), metalogismos (figuras de pensamento que rompem com os aspectos lógicos do discurso; ex.: hipérbole, antítese,

eufemismo, ironia, paradoxo). Algumas dessas figuras serão vistas no capítulo 4, na análise das letras do repertório de Nóbrega.

Já tem-se, portanto, o aval de especialistas no assunto para se compreender (ou aceitar) os desvios que vierem a ser encontrados nos textos musicais de Antonio Nóbrega. Só que,

para que o desvio produza efeito estilístico, é necessário que esteja impregnado de uma carga afetiva partida do autor (lado individual) e partilhada com o leitor (lado social), o qual, por sua vez, precisa ter um mínimo de sensibilidade e percepção estético-lingüística para poder fruir o achado estilístico que ele tem em mãos (Carvalho, 2004: 90).

Os admiradores do trabalho de Nóbrega, tanto ouvintes quanto espectadores, costumam preencher esses pré-requisitos; mesmo para os que não conhecem sua obra, não é difícil adquiri-los ao assistirem pela primeira vez a um espetáculo do artista.

Ainda falando sobre estilo, numerosas outras definições podem ser encontradas em obra exemplar de Nilce Sant'Anna Martins (2000), assim como um consistente apanhado dos principais estudiosos da estilística e de suas diversas correntes de análise. Uma vez que não se trata aqui da elaboração de um tratado de estilística, recomenda-se a obra em questão para um estudo pormenorizado dessa disciplina.

Como o objeto de estudo deste trabalho é uma obra musical, vale destacar a importância da estilística do som ou fônica, também chamada fonoestilística, que

trata dos valores expressivos de natureza sonora observáveis nas palavras e nos enunciados. Fonemas e prosodemas (acento, entoação, altura e ritmo) constituem um complexo sonoro de extraordinária importância na função emotiva e poética (Martins, 2000: 26).

Também as tonalidades emotivas das palavras são levadas em conta para uma análise estilística: seu significado afetivo, o julgamento que exprimem, as palavras evocativas (estrangeirismos, arcaísmos, regionalismos e gírias, ainda de acordo com Martins, 2000). Aqui, naturalmente, para o estudo empreendido interessam mais os regionalismos, que

permitem a evocação de certos aspectos de determinada parte do País, produzindo efeitos diferentes conforme o ouvinte ou leitor seja ou não dessa região. Se for, o regionalismo, por comum e natural, pode passar despercebido; caso ele esteja distante do seu torrão, ouvindo a expressão aprendida na infância, poderá ela despertar-lhe várias reminiscências. Se o ouvinte-leitor não for da região, ouvindo a expressão que não lhe é habitual, sentirá o sabor de algo pitoresco ou exótico (Martins, 2000: 87-88).

Esta mesma autora lembra que nos textos de escritores classificados como regionalistas encontram-se formas populares que têm a função de evocar o nível cultural das personagens ou marcar a língua arcaica das zonas rurais ou do sertão. Ela cita, naturalmente, o exemplo de Guimarães Rosa na literatura, com seu estilo inconfundível de tratar as suas Minas Gerais. Pode-se acrescentar: também o Nordeste, especialmente Pernambuco, é traduzido de forma bastante sugestiva na expressão lingüístico-poético-musical de Antonio Nóbrega.

Para a análise aqui empreendida, um aspecto que também se torna útil é a harmonia imitativa: combinações peculiares de fonemas, repetições de fonemas, palavras, sintagmas ou frases, do ritmo do verso ou da frase (Melo, 1976; Martins, 2000). Gladstone Chaves de Melo assinala que o valor expressivo de um som ou conjunto de sons depende do contexto, está ligado ao sentido da frase e ao significado da palavra. E o vocábulo pode ainda ser

tratado na condição de massa sonora, segundo um capítulo deste autor (1976: 79-87) dedicado ao assunto.

No entender de Cressot (1980), a estilística não tem por função elaborar um inventário, mas destacar razões e conseqüências quanto à criação de palavras, os neologismos. Ele diz que é conveniente “tomar em consideração a psicologia do neologismo, o desejo que o utente tem desse neologismo” (*id. ibid.*: 79). Ao mesmo tempo, acrescenta: “A renovação das expressões é talvez mais importante do que a construção de palavras novas” (*id. ibid.*: 80).

Já que se está no plano da criação de palavras, Joaquim Mattoso Câmara Júnior (1978: 52) diz ter chegado a uma conclusão inicial sobre estilística léxica: a de que existe uma tonalidade afetiva para as palavras, decorrente de uma natureza mais ou menos convencional atribuída às coisas designadas: “A função informativa as evita ou procura empregá-las de maneira a reduzi-las ao seu significado neutro. A expressividade, ao contrário, faz delas instintivamente cabos elétricos da mais alta tensão.”

Estilisticamente falando, nenhum termo escolhido para expressar determinada coisa ou situação é melhor que outro. “Tudo depende das circunstâncias e da temperatura da frase. Quando a palavra satisfaz todas estas condições, pode dizer-se que é exata” (Cressot, 1980: 55). Ele cita La Bruyère, lembrando que dentre todas as diferentes expressões que podem traduzir um pensamento há somente uma adequada, mas nem sempre a encontramos, seja na fala, seja na escrita; no entanto, “não deixa de ser verdade que ela existe, que tudo o que não é ela é fraco e não satisfaz um homem de espírito que quer fazer-se entender” (Cressot, 1980: 55). Ao abordar

o que chama de estética do termo próprio, este autor enfatiza: para qualquer coisa que pretendamos dizer, há apenas uma palavra para exprimi-la, aquela que traduz o pensamento com uma exatidão a um tempo qualitativa e quantitativa.

Ressalte-se, como acréscimo às idéias apresentadas, que a frase não só tem ritmo como também volume. A frase periódica e a frase curta apresentam características próprias, segundo Cressot (1980). É o sentido da palavra que leva à procura de um efeito musical num grupo de sons.

Para encerrar este capítulo, lembre-se o filósofo Theodor Adorno (1983: 194): “só entende aquilo que o poema diz quem escuta em sua solidão a voz da humanidade”. A obra de Nóbrega tem as características próprias do artista, é certo; mas também traz referências inequívocas do universo cultural à sua volta. A “solidão” do artista ganha, assim, contornos da “humanidade” que ele representa. E são os efeitos prismáticos de sua obra, para usar uma expressão de Joaquim Mattoso Câmara Júnior (1978: 3), que se tornarão motivo de estudo no capítulo 4, segundo o ângulo de observação aqui escolhido: um viés cultural que tem como um de seus principais objetivos reunir os traços estilísticos do autor.

3.2 – Aspectos semânticos

(em que se reúnem elementos que possam servir de “chão” para estudar significados da obra do criador de Tonheta)

Eu, viandante, de um chão poento.
 Dias queimosos, vida sem idílio.
 Preces voltadas para sóis ardentes,
 luas claros a buscar o Auxílio.
 Para os meus olhos, confusão pasmosa,
 batalha surda, secular martírio.
 Ai, desatino!
 Ai, meu penar!
 Ai, velho medo!
 Sombra e malpassar!
(Canudos – Madeira que cupim não ró)

Uma vez que à gramática cabe especificar e determinar os mecanismos utilizados pelos indivíduos para criarem um número infinito de seqüências sonoras que tenham algum sentido, com base num mesmo repertório lingüístico, a semântica tem como papel justamente explicitar os mecanismos que tornam possível produzir e interpretar, intuitivamente, o sentido dessas seqüências sonoras. Qual o sentido das seqüências sonoras encadeadas por Nóbrega, contando com o auxílio de seus parceiros? Difícil responder “qual”, mas pode-se arriscar a sugerir “quais” sentidos e significados estão implícitos em sua obra, em que letra e música – e por que não dizer também a dança? – se amalgamam e se complementam. Na busca dos sentidos da obra desse brincante pernambucano, tome-se como ponto de partida o estudo do significado.

No plano lingüístico estrito, os estudos do significado costumam distribuir-se em três domínios básicos: o da semântica lexical, o da semântica

da sentença (independentemente de condicionamentos contextuais ou situacionais) e o da semântica do texto (relativo ao uso concreto da língua em textos falados ou escritos, contextual e/ou situacionalmente condicionados) (Marques, 2001). É a semântica do texto de Nóbrega que interessa aqui, relativa ao uso concreto da linguagem do artista em seu texto poético-musical, contextual e/ou situacionalmente condicionado.

Aristóteles definia as palavras como as menores unidades significativas da fala; na lingüística contemporânea, tais unidades são chamadas de morfemas.⁴¹ Uma palavra é definida pela associação de um determinado sentido a um determinado conjunto de sons, susceptível de um emprego gramatical determinado. Para Leonard Bloomfield, a palavra é a “forma livre mínima”; e uma frase pode ser definida como uma forma livre, inteiramente formada por duas ou mais formas livres menores (Ullmann, 1970).

Na epígrafe de seu *Tratado de semântica brasileira*, Silveira Bueno (1965) cita o Frei Pedro de Poyares (*Dicionário lusitano-latino*, Lisboa, 1657): “Nada digo de minha cabeça e sempre sigo bom autor ou autores e se errar seguindo-os, *errare honestum*.” Os bons autores seguidos por Nóbrega, assim como por Wilson Freire e Bráulio Tavares, são os incontáveis artistas populares que povoam suas vidas desde a infância, fermentando seu trabalho até o ponto em que se vê hoje nos palcos e se ouve nos CDs, no caso do intérprete de

⁴¹ O termo morfema tem mais de um uso. Em *Morfologia portuguesa*, Monteiro (2002: 13-14) reúne cinco definições para morfema: “Os morfemas são os elementos mínimos das emissões lingüísticas que contêm um significado individual” (Charles Hockett); “Um morfema é a unidade mínima no sistema de expressão que pode ser correlacionada diretamente com alguma parte do sistema do conteúdo (H. A. Gleason Jr.); “Um morfema pode ser definido como ‘unidade gramatical mínima distintiva’, uma subunidade da palavra, que não pode ser significativamente subdividida em termos gramaticais” (Mervyn F. Lang); “Os morfemas são as menores unidades significativas que podem constituir palavras ou partes de palavras” (Eugene A. Nida); “Morfema

Tonheta. Só que, adaptando-se a afirmação de Frei Pedro de Poyares, Nóbrega muito diz de “sua cabeça”, uma vez que é por meio da forma como ele pensa e entende a cultura popular nordestina, traduzindo a linguagem popular através de sua própria linguagem, que dá unidade e individualidade ao seu trabalho, reelaborando artisticamente o universo cultural no qual nasceu e foi criado.

Ao abordar a relação entre língua e fala, pode-se dizer que a língua é um veículo de comunicação, enquanto a fala é o uso desse veículo por um dado indivíduo numa determinada ocasião (Ullmann, 1970). Segundo este autor, a língua é potencial, ao passo que a fala é atualizada.

A fala é o uso que uma pessoa faz da língua numa situação específica; é um ato individual. Por seu lado, a língua transcende o individual: é propriedade da sociedade em geral. Só pode servir como meio de comunicação se for substancialmente a mesma para todos os que a falam; é, nas palavras de Saussure, uma “instituição social” (...). Por outras palavras, a língua é a sùmula total dos sistemas lingüísticos que os membros individuais da comunidade têm na memória (1970: 44-45).

O seguinte quadro traçado por Ullmann (1970) destaca as diferenças entre língua e fala:

<i>Língua</i>	<i>Fala</i>
Código	Codificação de uma mensagem
Potencial	Atualizada
Social	Individual
Fixa	Livre
Move-se lentamente	Efêmera
Psicológica	Psicofísica

A divisão anterior estabelece o contraste entre o atual e o potencial, entre o individual e o social. Entra aí o que se poderia chamar de língua

é a menor parte indivisível da palavra que, por sua vez, tem uma relação direta ou indireta com a significação” (Milos Dokulil).

individual ou idioleto, conforme designação de lingüistas como Charles F. Hockett e Robert A. Hall Jr., em destaque na obra de Ullmann:

Este novo termo fica a meio caminho entre os dois pólos de Saussure: é individual como a fala, em oposição à língua, que tem um caráter social; ao mesmo tempo, é potencial como a língua, em oposição à fala, que é, por definição, actual. Também de outro ponto de vista ele representa um termo médio: o sistema lingüístico, tal como existe na memória de um indivíduo, é menos concreto, menos diretamente acessível ao observador que os atos particulares da fala, mas é mais concreto e de mais fácil acesso que a língua de uma comunidade inteira (1970: 48).

Em Saussure (1972), *langue* e *parole* são dois aspectos complementares de uma entidade mais ampla, *le langage*. E é de uma linguagem comum a todos (no caso, o povo brasileiro, para não ampliar a idéia aos povos falantes de língua portuguesa, uma vez que Nóbrega usa termos caracteristicamente regionais do Nordeste do Brasil) que o criador de *Tonheta* se serve para estabelecer uma forma bastante individual de utilizar a língua em seu trabalho artístico, como se verá em diversos exemplos ao longo do capítulo 4.2 (*Análise do corpus*). Essa atitude do indivíduo falante em relação à fala e à língua é acentuada por Ullmann (1970), para quem ele, indivíduo, é o senhor absoluto da sua fala e é apenas dele que depende o que quer dizer, da mesma forma como o dirá e até mesmo quando o dirá. O indivíduo pode, se assim o desejar, desviar-se do uso vulgar e criar uma língua especial para si. Segundo Barthes (1977), constituem a fala as combinações graças às quais o falante pode usar o código da língua visando exprimir o pensamento pessoal.

Também pode-se dizer que a fala tem dois aspectos diferentes: um físico, outro psicológico. “Os sons efetivos são acontecimentos físicos, enquanto que os significados por eles expressos são fenômenos psicológicos” (Ullmann,

1970: 47). Há, portanto, uma relação definida entre a língua e a personalidade.

Assim, ao se abordar o universo lingüístico de Nóbrega, deve-se lembrar que

A língua é um produto social, um conjunto de convenções, sistema de signos (código) potencial, que permite aos indivíduos o exercício da faculdade da linguagem. A fala é o uso individual, momentâneo, concreto da língua. Enquanto a língua é relativamente estável e se situa no plano psicológico, a fala é variada, circunstancialmente condicionada, de natureza psicofísica e motora (Marques, 2001: 44).

Ao historiar a semântica e suas tendências, Maria Helena Duarte Marques (2001: 23) ressalta, com base em estudos desenvolvidos recentemente, “o interesse pelas características semânticas dos atos concretos de fala, no nível da *‘parole’* e do desempenho ou *‘performance’*, em textos inerentemente condicionados contextual e circunstancialmente”. É necessário que se levem em conta os contextos lingüísticos e os extralingüísticos, os intervenientes no discurso, seus conhecimentos e sua experiência, porque são as condições históricas, culturais e sociais que tornam pertinentes determinados segmentos lingüísticos. É por isso que as palavras, muitas vezes, se esvaziam de significado descritivo e ganham apenas valor sociocomunicativo. É a justaposição de condições culturais, sociais, históricas e mesmo afetivas que dará significado, por exemplo, a textos como o refrão de *Na pancada do ganzá* (“Meu ganzá, meu ganzarino, / meu ganzarino real, / gira o mundo, treme a terra, / e eu na pancada do ganzá”), como se verá na análise constante no capítulo 4.2.1.

Ao abordar a diferença entre língua (*langue*) e fala (*parole*) feita por Ferdinand de Saussure, Palmer (1979) acrescenta que essa distinção reaparece nos trabalhos de Noam Chomsky e seus adeptos em termos de

competence (competência) e *performance* (atualização). Ele lembra a distinção entre enunciados (*utterances*) e frases (*sentences*):

...o que é importante é que um enunciado é um acontecimento no tempo – é produzido por uma pessoa qualquer num momento qualquer, ao passo que a frase é uma entidade abstrata, sem existência no tempo, mas fazendo parte do sistema lingüístico de uma língua (Palmer, 1979: 19).

Este autor destaca a importância da entoação para a tradução de fato do que se está querendo dizer, pois muitas vezes a intenção é transmitir a idéia oposta das palavras pronunciadas. Tanto Palmer (1979) quanto Ullmann (1970) citam uma passagem de *Alice através do espelho*, de Lewis Carroll, que ressalta a importância de se manejar bem as palavras. É quando o personagem Humpty Dumpty diz, com ar de troça, que quando usa uma palavra ela significa exatamente aquilo que ele quer que ela signifique, nem mais nem menos. E não é exatamente isto o que faz *Tonheta* ao interpretar canções como *Minervina* e *Meu foguete brasileiro*? Na primeira, ao referir-se à personagem-título, ele canta: “É minzinguenta quando vai pra brincadeira, / não dá bandeira na hora da cavilação.” “Minzinguenta” quer dizer implicante, que faz pirraça; e “cavilação” é falsidade, fingimento, hipocrisia (Navarro, 2004). A picardia desse personagem não fica mais bem traduzida pela escolha dessas duas palavras do que pelo uso dos sinônimos indicados? Certamente que sim.

No caso de *Meu foguete brasileiro*, há versos como estes: “Fiz logo uma escala no chão marciano, / vendi rapadura, comprei tungstênio, / enchi os meus tanques de oxigênio, / parti outra vez no começo do ano.” Cada verso tem 11 sílabas e respeita uma determinada seqüência de rimas. Para caber na métrica, tanto tungstênio quanto oxigênio ganham uma sílaba a mais do que

sua divisão normal”: “tun-guis-tê-(nio)” e “o-qui-si-gê-(nio)”. É a liberdade da palavra falada apropriando-se da palavra escrita para chegar a um objetivo poético, como diz o autor da letra, Bráulio Tavares.⁴²

O mundo humano parece definir-se essencialmente como o mundo da significação. E o mundo somente pode ser chamado “humano” na medida em que significa algo, como diria Greimas (1971). Na busca de sentidos para o que se deseja expressar, ninguém deve negar a importância crucial do contexto na determinação do significado das palavras. Além do contexto verbal, deve-se prestar atenção ao “contexto de situação”, conceito introduzido por Bronislaw Malinowski que “significa, em primeiro lugar, a situação efetiva em que uma expressão ocorre, mas leva a uma visão ainda mais ampla do contexto que abrange todo o fundo cultural contra o qual é colocado um ato de fala” (Ullmann, 1970: 106). Para este autor, a concepção de contexto deve ultrapassar os limites da mera lingüística e transportar-se para a análise das condições gerais em que uma língua é falada. Dessa forma, o estudo de qualquer língua deve ser conduzido simultaneamente com o estudo da sua cultura e do seu meio ambiente.

Outro fator que depende largamente do contexto é o aspecto emotivo do significado da palavra. Em princípio, praticamente qualquer termo pode adquirir tonalidades emotivas num contexto apropriado; inversamente, palavras com uma forte carga emotiva podem ocasionalmente ser empregadas de um modo puramente objetivo (Ullmann, 1970: 110).

A linguagem escrita pode, em grande parte e sem perdas, ser convertida em discurso. No entanto, o inverso não é verdadeiro, porque se costuma

⁴² Ver capítulo 2.2.2.

perder algo sempre que se escreve alguma coisa que foi dita, uma vez que a linguagem falada tem características marcantes que não podem ser facilmente representadas na linguagem escrita. Em particular, possui o que se chama de elementos prosódicos e paralingüísticos. “Os elementos prosódicos incluem, em primeiro lugar, tudo o que diz geralmente respeito à entoação e à acentuação” (Palmer, 1979: 20). A entoação, assim, está inteiramente a serviço do falante; sabemos quanto *Tonheta* “carrega” no seu deboche por meio da forma como entoa determinadas palavras.

Também o significado é transmitido por elementos paralingüísticos como o ritmo, o tempo, a altura do som (gritar ou falar em surdina, por exemplo, é muito significativo).

Cumulativamente, quando falamos, usamos muitos sinais extralingüísticos (por vezes usa-se também, para os referir, o termo paralingüísticos) – um sorriso ou um piscar de olho podem ser uma indicação tão exata de que o que dissemos não deve ser tomado em sentido literal, como a entoação ‘sarcástica’” (Palmer, 1979: 21).

É o mesmo Palmer (1979) quem estabelece diferença entre sentido e referência, destacando que a referência trata da relação entre os elementos lingüísticos, palavras, frases etc. e o mundo da experiência, extralingüístico. Já o sentido está relacionado ao complexo sistema de relações que os próprios elementos lingüísticos (sobretudo as palavras) estabelecem entre si. Refere-se apenas às relações internas da língua. Assim, a referência diz respeito às relações entre a língua e o mundo extralingüístico da experiência; o sentido ocupa-se das relações internas da língua.

Introduzir-se-ão agora três conceitos que se mostrarão úteis no capítulo 4: trata-se de palavras transparentes e opacas e frases idiomáticas. Costuma-se classificar as palavras em transparentes e opacas, sendo transparentes

aquelas cujo significado pode ser determinado a partir do significado das partes que as compõem, e opacas aquelas que não permitem a utilização dessa técnica (Ullmann, 1970). E frase idiomática é uma seqüência de palavras cujo significado global não pode ser determinado a partir do significado das palavras que a constituem. Trata-se de expressões como “fazer das tripas coração”. Saussure (1972) dividiu as línguas em dois grupos: línguas “lexicológicas”, que têm preferência por palavras opacas, e “gramaticais”, nas quais predomina o tipo transparente.

 Todos os idiomas contêm certas palavras arbitrárias e opacas, sem qualquer conexão entre o som e o sentido, e outras que, pelo menos em certo grau, são motivadas e transparentes. Há três aspectos principais da motivação que agora podemos ver mais claramente: como funciona numa língua particular; como pode variar no decurso do tempo; finalmente, como varia o seu âmbito de uma língua para outra (Ullmann, 1970: 169).

Ressalte-se ainda que a etimologia popular pode fornecer motivação semântica a um termo opaco:

 A etimologia popular não difere essencialmente da sua irmã culta, a etimologia dos filólogos. Mais viva, mais “operante” que esta última, faz intuitivamente, intuitivamente e logo à primeira vista o que a outra faz intencionalmente, com grande reforço de livros e de verbetes (J. Orr, apud Ullmann, 1970: 217).

A *Análise do corpus* destacará exemplos de palavras transparentes e opacas e de frase idiomática no repertório de Nóbrega, levando-se em conta que em semântica não é possível considerar a existência de capacidade lingüística desligada do conhecimento do mundo (Palmer, 1979).

O significado dos elementos lingüísticos pode ser considerado como totalmente explicável em termos da situação em que é usado. Analisando elocuições específicas, podemos identificar as unidades que formam a língua.

Em face da natureza mista, psicofísica, da fala, dois caminhos se nos abrem: podemos analisar um pedaço de discurso ligado, do ponto de vista físico, como uma cadeia de sons, e do ponto de vista psicológico, como um veículo de significado. Uma vez que a maioria das elocuições são formadas por mais que um elemento significativo, necessitaremos também de um terceiro critério: teremos que estudar as relações que existem entre as diversas unidades (Ullmann, 1970: 51).

Leve-se em conta que as alterações semânticas podem ser devidas a três causas gerais (lingüísticas, históricas e sociais) provenientes de fatores relacionados à imprecisão intrínseca do sentido das palavras, assim como à perda progressiva das suas origens etimológicas e também à descontinuidade do processo de transmissão da linguagem.

Assim, toda mudança de sentido é uma inovação semântica, que deve ser interpretada como um acontecimento histórico particular, que tem causas lingüísticas próprias, ocorre num momento histórico e num dado meio social, condicionada por um conjunto de circunstâncias que não só lhe dão origem, mas propiciam a sua difusão e generalização no uso da comunidade (Marques, 2001: 35).

A expressão lingüístico-poético-musical de Nóbrega também pode ser analisada tendo como base um dos quatro tipos básicos⁴³ de mudanças de significados propostos por Léonce Roudet: alterações semânticas decorrentes de semelhanças formais entre palavras (etimologia popular, homonímia, paronímia) (Marques, 2001).

É preciso ainda levar em conta aspectos psicológicos ligados à afetividade que podem explicar as alterações de sentido e a criação vocabular.

⁴³ Os outros três tipos básicos de mudanças de significados apresentados por este autor são: alterações semânticas decorrentes de semelhança entre duas noções (metáforas); alterações semânticas decorrentes de contigüidade entre duas noções (metonímias); e as alterações semânticas decorrentes de contigüidade entre palavras (elipses) (Marques, 2001: 36).

Assim, de modo a dar vazão à afetividade e à emoção centradas num dado tema, é possível tomá-lo como núcleo de expansão semântica para a criação de novos significados por meio de comparações mentais, referências indiretas e processos metafóricos em geral. Em razão dos mesmos motivos de afetividade e emoção centradas num dado tema, é possível tomá-lo como núcleo de atração semântica, através de meios diversos de nomeá-lo ou a ele fazer referência, em processos sinonímicos, metonímicos e designações figuradas indiretas, por exemplo.

Numa dada comunidade, circunstâncias históricas individuais ou coletivas se tornam, em determinado momento, os focos de atração de expansão afetiva, dos quais se originam motivações psíquicas que, de um lado, produzem inovações e criações vocabulares que caracterizam as alterações semânticas e, de outro lado, permitem apreender os centros de interesse afetivo, intelectual e moral daquela comunidade, num dado momento de sua história. Adquirem particular importância, nesse duplo movimento de expansão e atração, os fenômenos ligados à origem de tabus, eufemismos, disfemismos, evoluções pejorativas e valorativas de palavras e criações lexicais, locucionais etc. (Marques, 2001: 36).

Ao longo das letras que formam o repertório de Nóbrega, as inovações lingüísticas e as alterações de significado podem ser interpretadas como resultado de um permanente esforço de ajuste entre a expressão, o pensamento e o sentimento, com base em associações entre a forma e o sentido das palavras. É nessa incessante busca por uma expressão adequada de idéias e emoções por meio da linguagem que atuam fatores internos e externos, os quais desencadeiam mudanças de significados das palavras em relação aos conceitos básicos ou aos referentes que evocam para os falantes e os ouvintes (Marques, 2001).

Edward Sapir (1961) não via a linguagem como fenômeno independente de condicionamentos históricos, culturais, sociais e aspectos psicológicos dos

indivíduos que a falam. Para ele, estudar o significado é estudar a própria linguagem, já que a língua serve não só para exprimir idéias como também para veicular uma representação e uma determinada interpretação da realidade. A linguagem torna-se, no entender de Sapir, um fenômeno simbólico inseparável da cultura, da filosofia e da psicologia; é um inventário complexo de idéias, interesses e ocupações que mobilizam a atenção da comunidade.

Outro estudioso do assunto, John Rupert Firth, acentuou essa visão contextual dos fenômenos lingüísticos, destacando a função social como o traço mais importante da linguagem. Ao desenvolver o pensamento deste teórico, Marques (2001: 42) assinala:

Cada enunciado numa língua ocorre num contexto de situação culturalmente condicionado, e o significado dos enunciados é a totalidade de traços que deles participam, para indicar os padrões culturais da sociedade em que o falante vive, o papel social e as características de personalidade desse falante, no seio da sociedade.

O universo regional de Antonio Nóbrega é aspecto indissociável de sua obra, assim como o é de seus parceiros, os quais também são nordestinos.

Para a *Análise do corpus*, também valerá a idéia da distinção feita por Henry Sweet entre palavras-plenas e palavras-forma.

Palavras-plenas são essencialmente aquelas que podem ser tratadas com uma certa propriedade pelo dicionário, ao passo que as palavras-forma (apesar de virem sempre referidas no dicionário) têm de ser tratadas pela gramática da língua (apud Palmer, 1979: 131).

As palavras-plenas têm algum significado mesmo quando aparecem isoladas, enquanto as palavras-forma não têm significado próprio independente, sendo elementos gramaticais que contribuirão para o significado da frase ou da oração, quando usados em conjunção com outras palavras.

Segundo Ullmann (1970), as palavras plenas são “auto-semânticas”, significativas por si próprias, enquanto que os artigos, preposições, conjunções, pronomes, advérbios e outros são “sinsemânticos”, isto é, significativos apenas quando aparecem acompanhados por outras palavras.

Ludwig Wittgenstein afirmou que o significado de uma palavra pode ser definido como o seu uso na língua (apud Ullmann, 1970). Em sua interpretação, a língua é um instrumento, assim como os seus conceitos são instrumentos. Ele faz um paralelo com uma caixa de ferramentas, na qual há utensílios como martelo, alicate, serrote, chave de parafusos etc. As funções das palavras tornam-se diversas como as funções desses objetos. Pode-se associar as ferramentas contidas nessa caixa à quantidade de utensílios que *Tonheta* leva em sua nave, como relata a letra de *Meu foguete brasileiro*: “Mandei buscar logo cem chapas de aço, / latão, alumínio, ferro de soldar, / dez mil arrebites para reforçar / a parte de fora da infra-estrutura”, por exemplo; ou então: “tem saca de açúcar, tonel de carvão, / baú de café, tora de madeira”; “barraca de praia, caixa de bebida, / ganzá, cavaquinho, tantã, realejo...” Cada palavra é uma ferramenta que compõe o universo fantástico desse personagem. Nessa letra, parceria de Nóbrega com Bráulio Tavares, a escolha de cada palavra deve-se não só à sua sonoridade, mas especialmente ao seu significado, com a função de estabelecer o caráter rabelaisiano e multifacetado desse “foguete brasileiro”. Assim, o verdadeiro significado de uma palavra deve ser buscado na observação do que um homem faz com ela, não no que diz acerca dela; e exemplifica-se claramente como a expressividade de certas

combinações sonoras influencia um autor na escolha das palavras que utiliza em sua obra.

Para encerrar esses pressupostos teóricos referentes à semântica, deve-se dizer que qualquer palavra, mesmo a mais vulgar e prosaica, pode ser rodeada de uma aura emotiva, conforme o contexto. Como diz H. Delacroix,

Toda a linguagem tem um certo valor emotivo: se o que eu digo me fosse indiferente, não o diria. Ao mesmo tempo, toda a linguagem aspira a comunicar qualquer coisa. Se não se tivesse absolutamente nada para dizer, não se diria nada (Ullmann, 1970: 265).

Nóbrega tem muito a dizer, com sua obra, de seu universo cultural. A seus mestres, ele presta constante tributo, como esclarece *Sambada dos Mestres*: “As sete chaves das artes / eu trago todas comigo. / Com elas na minha mão / enfrento qualquer perigo. / As tenho como presentes / dos Mestres, grandes amigos.” As palavras apresentam uma independência relativa, mas o contexto é de fundamental importância na determinação do seu significado (Ullmann, 1970). Os mestres que Nóbrega louva não são simples mestres, mas Mestres, com inicial maiúscula. A eles muito deve sua inspiração de brincante. E foi a arte desse nobre discípulo de tantos “Mestres” que deu o mote para que se glosasse aqui essa série de considerações sobre o significado de tão numerosos versos escritos e cantados, que serão estudados canção a canção no capítulo *Análise do corpus*.

3.3 – Aspectos dialetológicos

(em que se mostram elementos teóricos relacionados à influência da gênese regional na obra de um artista popular brasileiro)

Me casei com uma mestiça,
eu mestiço por inteiro.
Tivemos muitos mestiços
cada vez mais verdadeiros,
cada vez mais misturados,
cada vez mais brasileiros.
(Mestiçagem – O marco do meio-dia)

No subtítulo deste capítulo, pensou-se em chamar Nóbrega de “artista popular nordestino”, o que seria uma forma simplista de “classificá-lo”, uma vez que o alcance de seu trabalho vai muito além de seu estado e sua região de origem, extrapolando as linhas isoglóssicas⁴⁴ – e até os limites territoriais – em que foi gerado e ultrapassando mesmo as fronteiras do Brasil (em julho de 2005, por exemplo, o espetáculo *Lunário perpétuo* foi apresentado na França e na Rússia; em 2003, já havia chegado a Portugal). Dessa forma, pretende-se mostrar que o regionalismo pode influir decisivamente na formação de um artista, mas de modo algum circunscrevê-lo à sua área de nascimento e formação. É o que se verá neste capítulo, com base na reunião de elementos teóricos com base em estudos dialetológicos.

Segundo Mattoso Câmara Júnior (2001: 94), a dialetologia é “o estudo do arrolamento, sistematização e interpretação dos traços lingüísticos dos dialetos”. Este autor apresenta duas técnicas para o desenvolvimento da dialetologia: a da geografia lingüística, que busca a distribuição geográfica de

⁴⁴ De acordo com Joaquim Mattoso Câmara Júnior (2001: 160), dá-se o nome de linha isoglóssica “a uma linha convencional que se traça no mapa de um território lingüístico para aí assinalar os pontos onde vigora um dado traço lingüístico”.

cada traço lingüístico dialetal, consolidado nos atlas lingüísticos; e a da descrição dos falares por meio de monografias dedicadas a uma dada região, compondo gramáticas e glossários regionais. Assim, a dialetologia estuda as variações lingüísticas delimitadas no espaço geográfico e nos agrupamentos sociais dos diferentes sistemas lingüísticos ou dialetos que caracterizam as diversificações de uma língua, restritas ao espaço geográfico que ocupa. Conseqüentemente, tem como campo de estudos os falares regionais com suas delimitações geográficas, caracterizadas por diferenças próprias na fonética, no léxico e na gramática.

Jean Dubois (1978) reforça os dois aspectos enfocados na dialetologia: a descrição dos diferentes sistemas ou dialetos em que se diversifica uma língua e o estabelecimento dos limites de um espaço geográfico de uma fala que pode ser tomada isoladamente, sem se preocupar com os falares vizinhos ou com os que pertençam à mesma família lingüística.

A condição de mutabilidade da língua é abordada por Eugênio Coseriu (1979), quando diz que ela é uma característica essencial e necessária, uma vez que a língua não está feita, mas faz-se continuamente pela atividade lingüística. No seu entender, a língua muda porque é falada; como o falar é uma atividade criadora e livre, é sempre novo. Ressalte-se ainda que Coseriu faz uma distinção entre a língua abstrata, aquela que não muda, e a língua real, que muda. A primeira existe no interior de cada falante, onde se encontram todas as possibilidades oferecidas pela estrutura interna da língua que os falantes usam individualmente, provocando alterações e mudanças na língua real em seu existir concreto. Tais alterações são lentas e progressivas e

refletem uma tendência geral dos falantes, a de buscar se expressar individualmente e de maneira clara. Dessa forma, qualquer alteração na língua só existe quando parte dos seus usuários “impõe”, ainda que inconscientemente, mudanças a que ela está sujeita. Essa criatividade e essa liberdade no uso da língua aparecem nas letras de Nóbrega, Bráulio Tavares e Wilson Freire, como será visto no próximo capítulo.

A geografia lingüística, ao mesmo tempo que revela variados mecanismos de diferenças entre as línguas, por meio de dados fonéticos, morfológicos, vocabulares e semânticos, permite a interpretação de valores evocativos e afetivos no plano semântico-lexical (Marques, 2001). Muitas vezes os dialetologistas ou os geógrafos lingüistas partem em busca de palavras que possam designar objetos ou processos particulares em determinada área.

É na linguagem que se refletem a identificação e a diferenciação de cada comunidade e também a inserção do indivíduo em diferentes agrupamentos, estratos sociais, faixas etárias, gêneros, graus de escolaridade. A fala, assim, tem um caráter emblemático, que indica se o falante é brasileiro ou português (...) e, mais ainda, sendo brasileiro, se é nordestino, sulista ou carioca (Leite & Callou, 2002: 7).

Na vasta extensão do território brasileiro há uma unidade lingüística, a língua portuguesa, o que é de conhecimento geral; no entanto, deve-se destacar que dentro dessa unidade há uma grande diversidade, que são os falares brasileiros. Apesar de se notarem grandes variações no léxico e na pronúncia de uma região para outra do país, tal fato não prejudica a unidade mais ampla de compreensão e comunicação entre os falantes brasileiros.

A grande variação lingüística brasileira é explicada, no entender do filólogo Antônio Houaiss, pelo processo de colonização do país: “dialetação horizontal por influxo indígena e diferenciação vertical entre a fala do luso e a

fala do nascido e criado na terra” (Leite & Callou, 2002: 9). Da reunião dessa variedade de componentes vem a máxima de que o português do Brasil caracteriza-se, ao mesmo tempo, pela unidade na diversidade e pela diversidade na unidade.

Como disse Sílvia Elia, o que se verifica na linguagem das diferentes áreas em que se subdivide o português do Brasil é uma oposição entre o campo e a cidade, entre as áreas rurais e as urbanas, as quais se interinfluenciam continuamente. A seleção vocabular, a norma gramatical e o “polimento do bem-dizer” são dados pelas cidades, ao passo que os campos contribuem com o que o autor chama de força viva da linguagem, com as grandes tendências coletivas e com o material intenso, no entanto genuíno e despreocupado (Elia, 1976).

Os estudos dialetológicos no Brasil vêm se ampliando cada vez mais.⁴⁵ De modo a filtrar, entre tantas informações constantes nas indicações dadas na nota anterior, aquelas consideradas mais adequadas para a realização do trabalho empreendido nesta tese, tome-se como ponto de partida o fato de que numa língua histórica, como é o caso do português, há três tipos fundamentais de diferenças internas: as de espaço geográfico (*diferenças diatópicas*); aquelas entre os distintos estratos socioculturais de uma mesma comunidade

⁴⁵ A intenção aqui é reunir elementos teóricos que sirvam para embasar o estudo dialetológico da obra de Antonio Nóbrega. Para um estudo mais profundo sobre a geografia lingüística no Brasil, ver, entre outros, os seguintes títulos: Brandão (1991), Ferreira & Cardoso (1994), Ferreira et al. (1994), Aguilera (1998), Castro (2001), Razky (2003). Leite & Callou (2002) traçam um sintético porém consistente panorama sobre o jeito de falar dos brasileiros. Com relação aos primórdios dos estudos dialetológicos em âmbito internacional, cite-se *La géographie linguistique* (Dauzat, 1922), obra que tem como foco a elaboração de um atlas lingüístico para a França, abordando fenômenos internos e externos à linguagem. Acresçam-se a esses títulos os clássicos estudos *O dialeto caipira*, de Amadeu Amaral (1920); *O linguajar carioca* e *O idioma nacional*, de Antenor Nascentes (1953, 1960); e o *Guia para estudos dialectológicos*, de Serafim da Silva Neto (1957), além de Dubois (1978) e Coseriu (1979).

idiomática (*diferenças diastráticas*); e aquelas entre os tipos de modalidade expressiva, de estilos distintos, de acordo com as circunstâncias em que se realizam os atos de fala (*diferenças diafásicas*). Acrescentem-se a esses tipos as diferenças de idades e de gerações (Ferreira & Cardoso, 1994).

Deve-se observar, no entanto, que dentro dessa variedade existe a unidade em função de relativa homogeneidade garantida pela soma dos traços lingüísticos comuns, o que nos leva à elaboração do seguinte quadro, com base em Ferreira & Cardoso (1994):

<i>Diferenças diatópicas</i>	<i>Diferenças diastráticas</i>	<i>Diferenças diafásicas</i>
Unidades sintópicas (dialetos: dialeto nordestino, dialeto de Pernambuco etc.) ⁴⁶	Unidades sinstráticas (linguagem culta, linguagem popular, de classe média etc.)	Unidades sinfásicas (estilo de língua: linguagem formal, familiar, literária etc.)

Em cada uma dessas unidades pode haver diferenças, como indicado a seguir:

<p>Unidade sintópica (dialeto de determinada região) ⇒ diferenças diastráticas (socioculturais) ou diafásicas (de estilo).</p> <p>Unidade sinstrática (como a linguagem popular) ⇒ diferenças diatópicas (regionais) e diafásicas (de estilo).</p> <p>Unidade sinfásica (como a linguagem familiar, literária, formal etc.) ⇒ diferenças diatópicas (regionais) e diastráticas (socioculturais).</p>

Retomando a idéia de isoglossas (linhas virtuais que marcam limites de formas e expressões lingüísticas): elas não só podem delinear contrastes e semelhanças em espaços geográficos (isoglossas diatópicas) como também

⁴⁶ Aprofundar a questão teórica referente a dialeto não é objetivo desta tese.

mostrar contrastes e semelhanças lingüísticas socioculturais (isoglossas diastráticas), podendo ainda configurar diferenças de estilos (isoglossas diafásicas) (Ferreira & Cardoso, 1994). Estas autoras também destacam que uma isoglossa pode ser lexical (isoléxica), fônica (isófona), morfológica (isomorfa) e sintática.

Veja-se agora o “caso” Antonio Nóbrega:

<i>Unidade sintópica</i>	<i>Unidade sinstrática</i>	<i>Unidade sinfásica</i>
“Dialeto” nordestino, especificamente o de Pernambuco.	Linguagem popular, sem descuidar da linguagem culta.	Estilo informal, familiar, simultâneo à utilização de um estilo literário, poético.

Tanto a entonação quanto a pronúncia, a escolha vocabular e a preferência por determinadas construções frasais, assim como os mecanismos morfológicos que lhes são peculiares, podem servir de índices que identifiquem:

- a) o país ou a região de que se origina [o falante];
- b) o grupo social de que faz parte (seu grau de instrução, sua faixa etária, seu nível socioeconômico, sua atividade profissional);
- c) a situação (formal ou informal) em que se encontra (Brandão, 1991: 6).

Sem dúvida alguma, os aspectos históricos, sociais e culturais subjacentes à região de onde se origina cada falante são fundamentais para definir a sua forma de se exprimir lingüisticamente – e Antonio Nóbrega é um grande exemplo dessas premissas. Exemplifique-se com um trecho da letra de *Nascimento do Passo*: “No frevedouro / fiz um grande rebuliço, / preto, branco

e mestiço, / eu chamei pro bafafá. / Azuretada, / a corriola destrambelha, / sacoleja, se destelha, / no maior calunguejar.” Mais um exemplo, agora de *Pernambuco falando para o mundo*: “Pitomba, preaca, pife e pandeiro / Esse é o encontro, é essa emoção / (...) / Ascenso, arrecifes, angolas arteiros / Maraca, mascates e maracatu.” Um leitor do Sul, do Sudeste ou do Centro-Oeste do Brasil poderá ter dificuldade para compreender imediatamente algumas das palavras usadas, o que um leitor ou ouvinte do Nordeste ou do Norte do país fará com muito mais facilidade.

Os diversos termos regionais que formam o repertório lingüístico de Nóbrega – como os apresentados nos versos reproduzidos há pouco – serão destacados ao longo do próximo capítulo, de modo a se esmiuçar da melhor maneira possível a forma como esse brincante nordestino se comunica com seu vasto público, traduzindo perfeitamente a linguagem de sua região de origem.

4 – Corpus

(em que se tecem comentários sobre uma rede de versos que, casados com determinadas melodias e aliados a um modo bastante particular de interpretá-los, traduzem a expressão lingüístico-poético-musical de Antonio Nóbrega)

Dando início à jornada
de toques, loas e canções,
celebrando a alegria
com o fervor das orações,
licença peço pra entrar
em vossos bons corações.
(Apresentação dos músicos – O marco do meio-dia)

4.1 – Apresentação

Tanto os espetáculos quanto os CDs de Antonio Nóbrega seguem uma estrutura semelhante em seu roteiro, desde a saudação ao público até a despedida, passando por gêneros musicais como romance, frevo, coco, maracatu rural e ciranda (caracterizando o momento de bis dos espetáculos), entre outros, além de números instrumentais. Tal é a estrutura dos espetáculos populares nos quais ele se inspira, os reisados. No final de suas apresentações, é comum praticamente toda a platéia se dar as mãos para participar de uma ciranda, dançando um frevo em seguida. Nas palavras de Walter Carvalho, cineasta e fotógrafo que dirigiu a gravação do DVD *Lunário perpétuo*,⁴⁷ Nóbrega tece, em seu trabalho, “uma renda a partir do romance oral e do encontro das raízes mouras com o folclore do Nordeste”.⁴⁸

⁴⁷ Ver *Referências Discográficas*.

⁴⁸ Jornal *O Globo*, 30/10/2003 (www.oglobo.com.br).

A canção de abertura, seguindo a tradição de cantadores do Nordeste, costuma trazer um pedido de licença para que o artista possa se apresentar (*Loa*⁴⁹ *de abertura, Abrição de portas, Apresentação dos músicos*), ou então um convite ao público para assistir à cantoria e ao espetáculo (*Vinde, vinde, moços e velhos*). Temas populares são recriados por Nóbrega, aproveitando a diversidade de manifestações artísticas regionais como o cavalo-marinho e a nau-catarineta.

Ele interpreta não só suas próprias canções, feitas com os parceiros Wilson Freire, Bráulio Tavares (os dois mais freqüentes, conforme visto no capítulo 2), Ariano Suassuna, Marcelo Varella, Zezinho Pitoco e Dimas Batista Patriota, como também adaptações de temas de domínio público e obras de outros autores. O artista ainda dedica momentos de seus discos e espetáculos à apresentação de temas instrumentais, de sua autoria (*Rasga do Nordeste, Ponteio acutilado*) ou de outros compositores, com a intenção de mostrar a diversidade da música brasileira (*Pagão*, choro de Pixinguinha; *Risada da Chiquinha*, polca de Jair Pimentel; os frevos *Lágrimas de um folião*, de Levino Ferreira; *Cocada, Corisco e Canjiquinha*, de Lourival Oliveira; *Formigão*, de Felinho; e *Luzia no frevo*, de Antonio Sapateiro). Também o *1º movimento do concerto de Bach em ré menor para rabeca e flauta* faz parte do repertório de *Na pancada do ganzá*, assim como a guarânia *Serenata suburbana*, gênero normalmente associado ao Centro-Oeste brasileiro, mas aqui uma composição (letra e música) do pernambucano Lourenço Fonseca Barbosa, o popular Capiba. O frevo *Vassourinhas*, de Matias da Rocha e Joana Batista, uma

⁴⁹ “Discurso laudatório; elogio, apologia” (Ferreira, 1995: 1042); “discurso elogioso em que se enaltece o mérito de alguém, de algum feito, ou de algo” (Houaiss & Villar, 2001: 1775).

espécie de hino do carnaval pernambucano, aparece em *Pernambuco falando para o mundo* em ritmo de valsa, em arranjo do violonista Edmilson Capeluppi, demonstrando o virtuosismo dos músicos que costumam acompanhar Nóbrega nos espetáculos: além de Edmilson (violões de seis e de sete cordas, viola, cavaquinho e bandolim), Zezinho Pitoco (clarinete, saxofone, percussão), Antonio Bombarda (acordeom), Eugênia Nóbrega (flautas), Daniel Alain (saxofone e flauta), Edson Alves (violão e viola), Gabriel Almeida (percussão), Mário Gaiotto (percussão, incluindo o marimbau). Eugênia é irmã de Nóbrega e Gabriel é filho dele. Uma presença mostra-se indispensável nas apresentações e na carreira do artista: sua mulher, Rosane Almeida – que, além de dançar, apresenta números de acrobacia. A filha dos dois, Maria Eugênia, faz participações esporádicas como dançarina.

O roteiro dos espetáculos vai “esquentando” aos poucos: se no início Nóbrega fica sentado em um banco (já ensaiando os primeiros passos de dança) ou então diante do microfone, com o violão, a viola, a rabeca ou o pandeiro, aos poucos ele passa a tomar conta de todo o palco e chega a dar verdadeiras aulas de como dançar frevo – ritmo ágil por excelência – e coco.

Há espetáculos em que ele cede a vez para um entremez de seu “alter ego” *Tonheta*, garantia de boas risadas da platéia. Em seguida, é a vez de um número musical mais lírico que prepara o encerramento do espetáculo, com a canção temática, espécie de fio condutor (*Na pancada do ganzá, Madeira que cupim não rói, Pernambuco falando para o mundo, O marco do meio-dia* ou *Lunário perpétuo*). No final, um tema de despedida, agradecendo a atenção do

público e desejando um breve reencontro. No bis, é hora de todos dançarem ciranda, coco e frevo.

A seguir, estão relacionadas as músicas de todos os CDs, cujas letras aparecem completas no *Anexo 1*. Será feita uma análise, à luz dos elementos teóricos apresentados no capítulo anterior, apenas das obras que levam a assinatura de Nóbrega, incluindo suas parcerias e as adaptações que ele fez de temas de domínio público. Eis a lista de músicas, cuja seqüência normalmente é seguida à risca nos espetáculos:

Na pancada do ganzá

- 1 – *Loa de abertura* (Domínio público – Recriação musical de Antonio Nóbrega).
- 2 – *Vinde, vinde, moços e velhos* (Domínio público – Recriação musical de Antonio Nóbrega).
- 3 – *Trulêu da Marieta* (Domínio público – Recriação musical de Antonio Nóbrega).
- 4 – *A vida do marinheiro* (Domínio público – Recriação musical de Antonio Nóbrega).
- 5 – *Trulêu, léu, léu, léu, léu, léu* (Domínio público – Recriação musical de Antonio Nóbrega).
- 6 – *Serenata suburbana* (Capiba).
- 7 – *Marcha da folia* (Raul Moraes).
- 8 – *Boi Castanho* (Getúlio Cavalcanti).
- 9 – *O romance de Clara menina com Dom Carlos de Alencar* (Domínio público – Recriação musical de Antonio Nóbrega).
- 10 – *1º movimento do concerto de Bach em ré menor para rabeça e flauta* (Johann Sebastian Bach – Transcrição de Toninho Ferragutti e Edmilson Capeluppi) (Instrumental).
- 11 – *Desassombrado* (Antonio Nóbrega).
- 12 – *Mexe com tudo* (Levino Ferreira) (Instrumental).
- 13 – *Minervina* (Antonio Nóbrega e Marcelo Varela).
- 14 – *Mateus Embaixador* (Antonio Nóbrega).
- 15 – *Na pancada do ganzá* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 16 – *Despedida* (Domínio público – Recriação musical de Antonio Nóbrega).

Madeira que cupim não róí

- 1 – *Abrição de portas* (Domínio público – Adaptação de Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 2 – *Canudos* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).

- 3 – *Chegança* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 4 – *Quinto império* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 5 – *Olodumaré* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 6 – *Nascimento do Passo* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 7 – *Andarilho* (Dalton Vogeler e Orlando Silveira).
- 8 – *O vaqueiro e o pescador* (Antonio Nóbrega e Dimas Batista Patriota).
- 9 – *Quando as glórias que gozei...* (Domínio público).
- 10 – *Madeira que cupim não rói* (Capiba).
- 11 – *Corisco* (Lourival Oliveira) (Instrumental).
- 12 – *Monga* (Domínio público – Adaptação de Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 13 – *Coco da lagartixa* (Domínio público – Adaptação de Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 14 – *Maracatu Misterioso* (Antonio José Madureira e Marcelo Varella).
- 15 – *Rasga do Nordeste* (Antonio Nóbrega) (Instrumental).
- 16 – *Lição de namoro* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 17 – *Sambada dos Mestres* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 18 – *Vou-me embora* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).

Pernambuco falando para o mundo

- 1 – *Vinde, vinde, moços e velhos* (Domínio público – Recriação musical de Antonio Nóbrega).
- 2 – *Festa da padroeira* (Capiba).
- 3 – *Chegança* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 4 – *Olodumaré* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 5 – *Cantigas de roda* (Getúlio Cavalcanti).
- 6 – *A dor de uma saudade* (Edgard Moraes).
- 7 – *Cocada* (Lourival Oliveira) (Instrumental).
- 8 – *Pau-de-arara* (Luiz Gonzaga e Guio de Moraes).
- 9 – *Mulher-peixão* (Luiz de França).
- 10 – *Minervina* (Antonio Nóbrega e Marcelo Varella).
- 11 – *Seleção Capiba* (*De chapéu-de-sol aberto, Oh! Bela, Cala a boca, menino, Frevo e ciranda, Trombone de prata*).
- 12 – *Vassourinhas* (Matias da Rocha e Joana Batista).
- 13 – *Formigão* (Felinho) (Instrumental).
- 14 – *Pernambuco falando para o mundo* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 15 – *Despedida* (Domínio público – Adaptação de Wilson Freire).

O marco do meio-dia

- 1 – *Apresentação dos músicos* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 2 – *Dança do mergulhão* (Domínio público) (Toque instrumental de banda cabaçal).⁵⁰
- 3 – *Mestiçagem* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 4 – *Viagem maravilhosa* (Antonio Nóbrega, Bráulio Tavares e Wilson Freire).

⁵⁰ Ver Glossário.

- 5 – *Zumbi* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 6 – *Risada da Chiquinha* (Jair Pimentel) (Instrumental).
- 7 – *Coco da bicharada* (Recriação de cantiga e versalhada popular por Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 8 – *Nau* (Antonio José Madureira) (Instrumental).
- 9 – *Estrela-d'alva* (Antonio Nóbrega, Bráulio Tavares e Zezinho Pitoco).
- 10 – *Flecha fulniô* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 11 – *Romance do Aleijadinho* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 12 – *Galope beira-mar para Bispo do Rosário* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 13 – *Dança dos arcos* (Domínio público – Adaptação de Manuel Salustiano) (Tema de São Gonçalo e da “Pata piou”).
- 14 – *Martelo d'o marco do meio-dia* (Antonio Nóbrega e Ariano Suassuna).

Lunário perpétuo

- 1 – *O rei e o palhaço* (Antonio Nóbrega e Bráulio Tavares).
- 2 – *Ponteio acutilado* (Antonio Nóbrega) (Instrumental).
- 3 – *Romance da filha do imperador do Brasil* (Antonio Nóbrega e Ariano Suassuna).
- 4 – *Carrossel do destino* (Antonio Nóbrega e Bráulio Tavares).
- 5 – *Romance da nau-catarineta* (Romance tradicional recriado por Ariano Suassuna com base em toadas populares).
- 6 – *Canjiquinha* (Lourival Oliveira) (Instrumental).
- 7 – *A morte do touro Mão de Pau* (Antonio Nóbrega e Ariano Suassuna).
- 8 – *Pagão* (Pixinguinha) (Instrumental).
- 9 – *Excelência* (Recriação literária de Ariano Suassuna com base em toadas populares).
- 10 – *Meu foguete brasileiro* (Antonio Nóbrega e Bráulio Tavares).
- 11 – *Luzia no frevo* (Antonio Sapateiro) (Instrumental).
- 12 – *Delírio* (Antonio José Madureira e Marcelo Varella).
- 13 – *Lágrimas de um folião* (Levino Ferreira) (Instrumental).
- 14 – *O romance de Riobaldo e Diadorim* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire).
- 15 – *Lunário perpétuo* (Antonio Nóbrega, Wilson Freire e Bráulio Tavares).

Agora veja-se esta mesma relação de músicas dividida conforme os parceiros, incluindo as obras adaptadas ou feitas só por Nóbrega:

Na pancada do ganzá

Canções de domínio público com recriação musical de Antonio Nóbrega:

Loa de abertura
Vinde, vinde, moços e velhos
Truléu da Marieta
A vida do marinheiro
Truléu, léu, léu, léu, léu
O romance de Clara menina com Dom Carlos de Alencar
Despedida

Letra e música só de Nóbrega:

Desassombrado

Mateus Embaixador

Nóbrega e Marcelo Varella:

Minervina

Nóbrega e Wilson Freire:

Na pancada do ganzá

Madeira que cupim não rói

Canções de domínio público adaptadas por Nóbrega e Wilson Freire:

Abrição de portas

Monga

Coco da lagartixa

Nóbrega e Wilson Freire:

Canudos

Chegança

Quinto império

Olodumaré

Nascimento do Passo

Lição de namoro

Sambada dos Mestres

Vou-me embora

Poema de Dimas Batista Patriota musicado por Nóbrega:

O vaqueiro e o pescador

Canção indicada apenas como de domínio público no encarte do CD:

Quando as glórias que gozei...

Tema instrumental de Nóbrega, original do Quinteto Armorial:

Rasga do Nordeste

Pernambuco falando para o mundo

Indicada apenas como de domínio público no encarte do CD:

Vinde, vinde, moços e velhos

Nóbrega e Wilson Freire:

Chegança

Olodumaré

Pernambuco falando para o mundo

Nóbrega e Marcelo Varella:

Minervina

Domínio público com adaptação de Wilson Freire:

Despedida

O marco do meio-dia

Nóbrega e Wilson Freire:

Apresentação dos músicos

Mestiçagem

Zumbi

Flecha fulniô

O romance do Aleijadinho

Galope beira-mar para Bispo do Rosário

"Recriação de cantiga e versalhada popular por Antonio Nóbrega e Wilson Freire":

Coco da bicharada

Nóbrega, Wilson Freire e Bráulio Tavares:

Viagem maravilhosa

Nóbrega, Bráulio Tavares e Zezinho Pitoco:

Estrela-d'alva

Nóbrega e Ariano Suassuna:

Martelo d'o marco do meio-dia

Lunário perpétuo

Nóbrega e Bráulio Tavares:

O rei e o palhaço

Carrossel do destino

Meu foguete brasileiro

Nóbrega e Wilson Freire:

O romance de Riobaldo e Diadorim

Nóbrega, Wilson Freire e Bráulio Tavares:

Lunário perpétuo

Tema instrumental de Antonio Nóbrega, original do Quinteto Armorial:

Ponteio acutilado

Nóbrega e Ariano Suassuna:

Romance da filha do imperador do Brasil

A morte do touro Mão de Pau (aboio)

Romance tradicional recriado por Ariano Suassuna com base em toadas populares:

Romance da nau-catarineta

Recriação literária de Ariano Suassuna com base em toadas populares:

Excelência

Quatro canções aparecem em dois CDs: *Vinde, vinde, moços e velhos*, *Chegança*, *Olodumaré* e *Minervina*. Nóbrega também aproveita temas instrumentais que compôs no período em que integrou o Quinteto Armorial, como *Rasga do Nordeste* (chamada então apenas de *Rasga*) e *Ponteio acutilado*. *O romance do Aleijadinho*, que recebeu letra de Wilson Freire, também é daquela época (aparece no disco *Sete Flechas*, do grupo citado, com a autoria de Antonio José Madureira, inspirado em tema popular), assim como a *Excelência* (tema nordestino de canto fúnebre), já interpretada pelo quinteto em adaptação de Antonio José Madureira e que depois passou a ser cantada por Nóbrega, em adaptação de Ariano Suassuna. Composições de outros autores da época armorial também são aproveitadas, como *Cocada* e *Marcha da folia*.

Vamos agora às considerações sobre os textos poéticos criados por Nóbrega, sozinho ou com seus parceiros. Neste capítulo são citados fragmentos de letras (eventualmente, letras integrais). Apesar de a análise se deter nas composições de Nóbrega (estudar as dos outros autores estaria além dos limites deste trabalho), no *Anexo 1* aparecem as letras integrais de todas as músicas dos cinco CDs, como já dito, incluindo as que não foram compostas por ele.

4.2 – Análise do *corpus*

Com base nos pressupostos teóricos apresentados até aqui, será feito um estudo das letras das músicas à luz de elementos da estilística, da semântica e da dialetologia, sem deixar de lado comentários sobre o léxico, com o propósito de caracterizar o universo em que se situa a arte de Antonio Nóbrega para que se determinem traços estilísticos que identifiquem a expressão lingüístico-poético-musical desse brincante pernambucano. Este item subdivide-se conforme os roteiros dos CDs-espetáculos.

Lembre-se inicialmente que, nos estudos estilísticos, como diz Ullmann (1970), um dos métodos mais freqüentes é a investigação do emprego de palavras de determinado escritor de modo a averiguar o que é único e idiossincrático no seu manejo da língua. Ele cita Schopenhauer, que, fazendo eco da famosa fórmula de Buffon, “Le style, c’est l’homme même”, definiu estilo como “a fisionomia da mente”, e tal fisionomia pode ser captada melhor examinando-se o “idioleto” do autor conservado nos seus escritos de forma mais ou menos estilizada.

Como os constituintes sonoros ou gráficos das formas lingüísticas “adquirem valores simbólicos por associação de seu significado e de seus sons a outras formas ou pela sua reiteração, total ou parcial, em novas seqüências discursivas” (Marques, 2001: 154), procurar-se-á mostrar como se verificam essa associação e essa análise tendo como ponto de partida o trabalho de um artista popular do Nordeste brasileiro.

4.2.1 – *Na pancada do ganzá*

Com a *Loa de abertura* (domínio público – recriação musical de Antonio Nóbrega), o artista pede licença para entrar na “casa” dos ouvintes/espectadores⁵¹ e dar início à cantoria. É uma prática bastante comum entre os cantadores nordestinos: saudar seu público e, por meio dessa louvação, conquistar sua simpatia logo no início da apresentação, para a qual é pedida a devida licença.

Senhores desta sala
licença eu vou chegando, eu vou.
A voz e a rabeca,
o coração cantando, eu vou.

Nóbrega apresenta duas de suas ferramentas básicas como artista: a rabeca e a voz. Sem falar no caráter metafórico contido no verso “o coração cantando, eu vou”, coração visto aqui como uma espécie de instrumento que o músico também apresenta a quem o ouve ou a quem assiste a seu espetáculo, na intenção de demonstrar a autenticidade dos sentimentos que impregnam o seu trabalho artístico, instigando desde então, por meio da simplicidade e da singeleza, a cumplicidade de todos que estão diante dele.

Ao ouvi-lo, com seu jeito característico de cantar, com a melodia ou musicalidade peculiar de seu sotaque, não é difícil para um falante de língua portuguesa familiarizado com os diferentes jeitos brasileiros de falar,⁵² conforme as diferentes regiões desse país de dimensões continentais,

⁵¹ Ao se utilizar a expressão ouvintes/espectadores, pensa-se tanto em quem escuta o CD, em sua própria casa, quanto em quem assiste ao espetáculo.

⁵² Para aprofundar a questão sobre como falam os brasileiros, ver Leite & Callou (2002) e Ferreira & Cardoso (1994).

perceber de imediato a presença de um artista nordestino, por meio de traços característicos de sua fala. “Em geral a entonação do falar nordestino, no interior, principalmente, segue uma orientação descendente. As vogais são marcadas e abertas. Daí a fama de falarmos cantando”, acentua Mário Marroquim (1996: 25).

Ao cantar os versos, pode-se dizer que Nóbrega decompõe a melodia com o texto, mas recompõe o texto com a entoação, de acordo com a idéia de cancionista elaborada por Luiz Tatit (1996) e apresentada aqui na *Introdução*. Com sua dicção própria (também aproveitando conceito deste teórico), ou seja, com seu modo particular de compor/interpretar canções, Nóbrega insinua na *Loa de abertura* os primeiros elementos que servirão como tentativa de definir o seu estilo ao longo desta tese.

O próximo tema é *Vinde, vinde, moços e velhos* (domínio público – recriação musical de Antonio Nóbrega), que também serve para abrir *Pernambuco falando para o mundo*. De forma imperativa, o artista faz um convite irresistível a toda a platéia para apreciar o espetáculo a ser apresentado: “Como isso é bom, como isso é belo. / Como isso é bom, é bom demais. / Olhai, olhai, admirai, / como isso é bom, é bom demais.” É tema bastante conhecido no Nordeste por fazer parte das apresentações do pastoril, dança dramática de origem europeia e ainda hoje comum naquela região brasileira durante os festejos de Natal (Andrade, 1982, 1989; Câmara Cascudo, s.d.). Apesar do caráter eminentemente popular da composição, note-se o uso da segunda pessoa do plural: não se diz “venham, venham, moços e velhos”, “olhem, olhem, admirem”, mas sim “vinde, vinde, moços e velhos”, “olhai, olhai,

admirai”, buscando desse modo enfatizar o convite à platéia por meio do rebuscamento da linguagem na escolha da forma verbal. “É curiosa a persistência, entre o povo, do tratamento familiar na segunda pessoa do plural”, já dizia Mário Marroquim na década de 40 em estudo clássico sobre a língua do Nordeste (Marroquim, 1996). Ao recriar esse tema em seu espetáculo, conservando a forma original de expressão lingüística, Nóbrega preserva a essência da comunicação entre o brincante do pastoril e o seu público.

Seguindo o roteiro, *Truléu da Marieta*, *A vida do marinheiro* e *Truléu, léu, léu, léu, léu* (todas de domínio público com recriação musical de Antonio Nóbrega) compõem uma trilogia inspirada na manifestação cultural de origem portuguesa chamada nau-catarineta, que narra uma travessia no Atlântico em circunstâncias trágicas.⁵³ Participam figuras como o gajeiro (que será visto no capítulo 3.2.5, na análise do *Romance da nau-catarineta*, que faz parte do repertório de *Lunário perpétuo*) e a saloia (camponesa portuguesa, em geral rude).

Um elemento caracteriza de imediato a busca por uma definição do estilo da linguagem de Antonio Nóbrega aqui empreendida: a unidade temática. O Nordeste é sua inspiração, as manifestações culturais locais o estimulam a recriá-las, gravá-las e levá-las para o palco. É por meio da unidade constituída por essas letras que ele vai contando a seu modo a história de seu povo, de sua gente, dos brincantes que contribuíram sobremaneira para a sua formação cultural.

⁵³ Frise-se que não é intenção esmiuçar aspectos referentes à nau-catarineta. Para aprofundar o assunto, ver Andrade (1982), Câmara Cascudo (s.d.) e Romero (1977). Aspectos referentes à linguagem contida nas letras é que serão aqui privilegiados.

Paralelamente a essa unidade temática tem-se a unidade sintópica, o “dialeto” nordestino, especificamente o de Pernambuco, como visto no capítulo 3.3 (*Aspectos dialetológicos*); a unidade sinstrática, que é o uso da linguagem popular; e a unidade sinfásica, que é o estilo informal ou familiar da linguagem de Nóbrega, sem se descuidar do caráter literário e poético na forma de se expressar. Pode-se dizer que todos esses aspectos estão presentes em toda letra aqui analisada, cada qual sendo parte de um mosaico poético-lírico-musical característico do artista estudado.

Sobre as figuras de linguagem utilizadas nas letras dos cinco CDs em questão, nessa trilogia referente à nau-catarineta aparece a aliteração: “Quando o mar *balança a barca*”; “no *porto de Portugal*”; “Ó, marujo, *lá do leme*”; “eu *tenho* recordação / do meu bem que *está em terra*” (*Truléu da Marieta*); “e a minha *nau naufragar*” (*A vida do marinheiro*). Os versos em geral têm sete sílabas, ou pés, típicos da lírica popular nordestina, o que caracteriza ainda mais a unidade temática (já referida há pouco) em função da sua forma poética.

Quanto ao universo lingüístico utilizado, diante dos versos “Em risco de uma tormenta, ô ipá / e a minha nau naufragar, / as feras do oceano / vão o meu corpo estragar” (*A vida do marinheiro*), não parecem próximos os riscos enfrentados pelos marinheiros da nau-catarineta aos narrados por Luís de Camões (1970) nas apaixonadas navegações dos *Lusíadas*, devido ao seu caráter épico, assim como à melancolia que perpassa as aventuras marítimas contidas em *Mensagem*, de Fernando Pessoa (1995)? As “feras do oceano” são os antagonistas dos nossos “heróis” marinheiros, ameaçando estragar

seus corpos, como assinala a letra em questão. Dessa forma, além do contexto verbal, leva-se em conta o contexto de situação (Ullmann, 1970) ao se analisarem os termos e as expressões constantes no repertório lingüístico que é objeto desta tese.

Como esclarecido na *Introdução*, estudam-se aqui as canções compostas por Nóbrega, sozinho ou em parceria, mas ao longo da análise é indicada a entrada das composições de outros autores, de modo a se ter em mente a ordem em que constam no roteiro, tanto de cada espetáculo como de cada CD. Assim, agora vêm *Serenata suburbana*, de Capiba; *Marcha da folia*, de Raul Moraes; e *Boi Castanho*, de Getúlio Cavalcanti.⁵⁴

A próxima canção, *O romance de Clara menina com Dom Carlos de Alencar*, foi recriada por Nóbrega com base em tema de domínio público e apresenta a estrutura básica do romance cantado de inspiração ibérica. O romance é um poema em versos octossílabos pela versificação castelhana e setissílabos ou heptassílabos pela nossa, de acordo com Câmara Cascudo (s.d.: 788-790),

refundidos e recriados nos sécs. XV e XVI, com rimas assonantes nos pares, e os ímpares livres, vindos dos sécs. X, XI, XII, como as canções de gesta, registrando as façanhas guerreiras de espanhóis e franceses. Foram poemas feitos para o canto nas cortes e saraus aristocráticos, e não a poesia democrática e vulgar, feita para o povo. (...). O séc. XVI foi a época do romance em Portugal e justamente a fase do povoamento do Brasil. Os romances vieram, cantados, e resistiram até, possivelmente, o séc. XVIII, quando foram esquecidos no uso, mas não nas memórias coloniais.

Também são classificadas como romances as publicações de poemas narrativos com 24, 32, 48 ou 64 páginas, extrapolando os limites dos folhetos.

⁵⁴ Ver letras completas no *Anexo 1.1*.

Los romances son, además, piezas de inestimable valor literario: poesía pura, sin artificios, en la que late el alma de la raza y la gracia y el misterio que viven en la verdadera poesía (Fermín Estrella Gutiérrez, *História de la literatura española*; apud Weitzel, 1995: 85).

Por ser uma típica narrativa em verso, cantada ao som de algum instrumento, o romance é bastante aproveitado por Nóbrega em seu repertório, especialmente pelo caráter teatral que oferece. Esta forma lítero-musical data do século XIV e remonta às canções de gesta, poemas que narravam feitos valorosos de heróis nacionais. Seu apogeu foi nos séculos XV e XVI, na Espanha, na época dos reis católicos, quando se difundiu por toda a Península Ibérica. Chegou à América com as grandes navegações, tendo gozado aqui de grande prestígio (Weitzel, 1995). O seu texto pode ser narrativo ou dialogado, caso este do *Romance de Clara menina com Dom Carlos de Alencar*, em que Nóbrega, ao som da sua viola de dez cordas, instrumento típico do acompanhamento da cantoria nordestina, interpreta (por meio da variação de sua voz) cinco personagens: o narrador, Clara menina, Dom Carlos de Alencar, o rei e o caçador.

Sílvia Romero (1977) relaciona variantes sergipanas deste romance, intituladas *Dom Carlos de Montevalbar* e *Dona Branca* (versões do município de Lagarto), com destaque para a semelhança da estrutura de versos entre a primeira versão citada e o texto aqui estudado. São histórias de procedência européia que falam de reis, príncipes, princesas, cavalheiros e donzelas. O *Romance de Clara menina com Dom Carlos de Alencar* também aparece no entremez *O homem da vaca e o poder da fortuna*, que Ariano Suassuna escreveu, baseado num folheto popular, para sua peça *Farsa da boa preguiça*.

Nesse romance cantado por Nóbrega, há 14 estrofes totalizando 103 versos de sete sílabas cada, sem refrão. A aliteração reaparece como recurso estilístico: “e isto que estou vendo aqui”; “isto que tu viste”; “porque o que eu vi aqui”; “me mandaram me calar”. A sonoridade das palavras é bastante explorada, reforçada pela variedade de vozes emitida pelo intérprete conforme o personagem que está “em cena”. Por meio da acentuação de determinadas palavras no momento em que as pronuncia, valendo-se do ritmo, do tempo e da altura do som, que funcionam como elementos paralingüísticos (Palmer, 1979), Nóbrega reforça o ponto de vista do personagem que está com a palavra, dando “cores” particulares aos diversos momentos da história contada/cantada. A entoação, assim, torna-se decisiva para determinar o significado – mais do que isso, a intenção – das palavras da canção; é um “comentário perpétuo” da palavra, segundo Charles Bally (1957). Para este autor, os movimentos da entoação constituem fenômeno de extrema delicadeza e complexidade, correspondendo assim às mais variadas emoções.

Veja-se agora o caso de um vocábulo específico que aparece nessa letra. No verso “estava nua pra enjambrar”, o uso do termo enjambrar caracteriza o regionalismo da linguagem, pois essa palavra é de uso comum em Pernambuco e significa envergonhar, embaraçar, acanhar (Navarro, 2004). Este autor, por sinal, na obra indicada (*Dicionário do Nordeste*), ilustra o verbete justamente com essa passagem do *Romance de Clara menina com Dom Carlos de Alencar*, assim como exemplifica diversos verbetes com outras passagens do repertório de Nóbrega. Ferreira (1995) também aponta Pernambuco como a região de uso da palavra enjambrar. Na letra em questão,

seu duplo sentido permite uma interpretação de cunho nitidamente sexual, devido ao contexto em que aparece. Vale ressaltar aqui parte da definição dos verbetes “brinquedo, brincadeira” do *Dicionário do folclore brasileiro*, de Câmara Cascudo (s.d.: 188), que destaca uma variante da letra interpretada por Nóbrega, citando o *Folclore pernambucano*, de Pereira da Costa:

Nos velhos *romances*, brincar é a junção carnal: “Apanhei a Claralinda / com D. Carlos a brincar, / De braços e boquinhos, / Não podiam desgarrar, / Da cintura para baixo, / Não tenho que lhe contar”.

Com relação à fusão da preposição *de* com o pronome pessoal *ela* antes do infinitivo falar (“depois dela assim falar”), trata-se de uma prática perfeitamente comum na linguagem coloquial tanto falada quanto escrita. Basta imaginar como soaria antinatural o rei, pai de Clara menina, dizer “depois *de ela* assim falar” por meio de seu intérprete Antonio Nóbrega.

Após o instrumental *1º movimento do concerto de Bach para rabeca e flauta* (Johann Sebastian Bach), transcrição de Toninho Ferragutti e Edmilson Capeluppi, *Desassombrado* (letra e música de Nóbrega) dá seqüência ao roteiro. A canção é permeada por termos que caracterizam bem a região de seu autor/intérprete: “azouguei”, “farofa de embuá” (azougado significa irritado e embuá é o mesmo que lesma),⁵⁵ “Bruzacã” (a “coisa ruim”, uma das formas do Demônio segundo Quaderna, personagem mítico de Ariano Suassuna em seu *Romance d’a Pedra do Reino* [2004b]; pode-se interpretar também como uma variação de “bruaca”, mulher feia e velha, como consta em Bernardino 1996), “bacamarte”, “fui ponteando a rabeca”, “e galopando / no chitão de

⁵⁵ As definições para “azougado” e “embuá” são de Bernardino (1996).

minha burra”, “no trote de Caluzinha” (Caluzinha é a burra ou burrinha⁵⁶ usada por *Tonheta*, que interpreta a canção). Logo no começo, a palavra “odisséia” dá bem a idéia do caráter épico das narrativas e das aventuras desse personagem de inspiração rabelaisiana,⁵⁷ como se verá novamente em *Meu foguete brasileiro* (4.2.5).

Nessa letra aparece uma figura de estilo ainda não explorada no repertório em questão: a onomatopéia. “Eu vi os jatos / pelos céus fazendo zum! / Ouvi as bombas, tebedum! / Os fuzis, taratátá!” Três onomatopéias em seguida: zum, tebedum e taratátá, ilustrando o desassombro do personagem diante do panorama de guerra encontrado em “Saravejo”. Aqui a ordem dos fonemas da palavra original (“Sarajevo”) é invertida propositalmente numa espécie de metátese⁵⁸ para atingir o efeito estilístico “ver em Saravejo” nos seguintes versos: “nas ruas de Saravejo / vi o mundo se acabar.” Mais um exemplo de onomatopéia já aparecera no trecho “eu carrego um bacamarte, / quando quero atiro: pá!”. O “pá” rima com “desanuviar” em “me lembrei de minha terra / pra eu me desanuviar”, demonstrando a criatividade do autor na formação de rimas inspiradas na poesia popular nordestina.⁵⁹

Nessa como em outras narrativas do repertório analisado, observe-se que, após as situações dramáticas presenciadas por *Tonheta*, ele passa ileso por elas e prossegue seu caminhar, retornando a sua terra e reencontrando a

⁵⁶ “Figura do bumba-meu-boi: armação de madeira, semelhante a uma alimária, que o brincante põe em volta da cintura, de modo que parece montado nela” (Ferreira, 1995). Ressalte-se que Calu é o nome típico da burra no cavalo-marinho (Andrade, 1989).

⁵⁷ Ver capítulo 1, quando se fala sobre a relação entre Rabelais e o trabalho de Nóbrega, com base em Bakhtin (1999).

⁵⁸ Metátese é a mudança fonética que consiste na transposição de um fonema dentro de um vocábulo (Câmara Júnior, 2001).

⁵⁹ Grande número de exemplos de versos criados especialmente para cantorias pode ser visto em Sobrinho (2003).

manga-espada, a manga-rosa e a manga-roxa. Essa é a sua “trouxa”, isto é, sua sina: ir por aí desassombrar, ou seja, clarear as coisas, serenar, desanuviar. É um “herói” bufão mas essencialmente lírico, na linha mesma de *Gargântua* e *Pantagruel* (Bakhtin, 1999). A letra de *Desassombrado*, inteiramente de Nóbrega, é motivo de elogios de seu parceiro Bráulio Tavares, como visto no capítulo 2.2.2.

A seguir vêm o frevo instrumental *Mexe com tudo* (Levino Ferreira) e *Minervina* (Antonio Nóbrega e Marcelo Varella), que é o nome da “companheira” de *Tonheta* (na verdade, uma boneca com quem ele dança e contracena). A letra é uma das menores do repertório (apenas dez versos), mas contém bons exemplos de regionalismos, como “desvergonhada”, “minzinguenta”, “cavilação”. Sem falar na “provocação” de rimas que soa perfeitamente natural na poesia falada ou cantada, como acontece aqui com o par “roxo/alvorço”. E é *Tonheta* quem está cantando, ressalte-se; portanto, a liberdade no uso das palavras e das rimas é maior ainda, configurando-se assim a sua peculiar dicção como “cancionista” (Tatit, 1996).

“Desvergonhada”, por meio de uma síncope,⁶⁰ perdeu o *a* original e conseqüentemente uma sílaba, para adequar-se à métrica do verso. Note-se que o verbete “desvergonhado” consta em Houaiss & Villar (2001), porém seu uso não é comum no Brasil fora da Região Nordeste.

“Minzinguenta” é a pessoa implicante, que faz pirraça, de acordo com o pernambucano Navarro (2004), que ilustra o verbete justamente com essa passagem da letra de *Minervina*, caracterizando assim o regionalismo do

⁶⁰ Perda do fonema medial de um vocábulo, como ensina Joaquim Mattoso Câmara Júnior (2001).

termo. “Cavilação” quer dizer falsidade, fingimento, hipocrisia, como visto no capítulo 3.2 (*Aspectos semânticos*). Por extensão, “caviloso” “no Nordeste é pessoa fingida, falsa, *cocório*, que agrada com a intenção de conseguir algo em troca. A acepção nacional é fraudulento, capcioso, desonesto” (Navarro, 2004: 105). Segundo a mesma fonte, “cocório” significa hipócrita, fingido ou sonso, em Pernambuco.

Note-se ainda, no segundo verso, a conjugação errada do verbo ver no futuro do subjuntivo: “vai fazer fuxico quando ‘ver’ Minervina”. O “vir”, forma correta segundo a norma culta da língua portuguesa,⁶¹ dá lugar ao popular “ver” nesse tipo de situação, forma mais utilizada na linguagem coloquial. Portanto, como a letra é de cunho eminentemente popular, em função mesmo do personagem que a interpreta, o uso do “ver” pelo “vir” fortalece a unidade sinfásica que caracteriza a linguagem utilizada no repertório de Antonio Nóbrega.

Mateus Embaixador (Antonio Nóbrega) é uma figura típica do cavalomarinheiro, como é chamado o bumba-meu-boi em Pernambuco. Em ritmo de maracatu,⁶² o personagem se apresenta como um brincante que chega não só para brincar, mas também para “invocar” ou impressionar a platéia com sua dança. Ao mesmo tempo que sua roupa de chita (representando a simplicidade) é seu lírio (traduz a poesia, a paz), ela é também seu gibão (no sentido de que ele está pronto para a guerra). Portanto, não o provoquem, não mexam com ele, pois o próprio personagem diz ser ainda uma “onça-tigre”.

⁶¹ Aprofundar os conceitos de padrão culto e padrão coloquial da língua portuguesa não é objetivo desta tese.

⁶² Para mais informações sobre o maracatu, ver Andrade (1989), Câmara Cascudo (s.d.), Santos & Resende (2005) e o sítio <http://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes>.

Ao contrário do que a rabeça representava para o cantador que, na *Loa de abertura*, pedira licença para entrar com ela na casa dos ouvintes ou espectadores, de forma suave e poética, a rabeça para *Mateus* é um azougue, um punhal, reforçando o caráter brincante/brigão do personagem. Note-se a marca regional na escolha do termo azougue; em *Desassombrado*, já aparecera “azougado”.

Presepeiro, *Mateus* identifica-se com figuras míticas do universo literário popular nordestino, como *Cancão de Fogo*, *João Grilo*, *Benedito*, *Tira-Teima* e *Tiridá*, algumas delas mencionadas no capítulo 1. No cavalo-marinho, *Mateus* faz par com *Sebastião* ou *Bastião*, duas espécies de palhaços que se vestem com roupas e chapéus extravagantes, pintam os rostos de preto e carregam duas bexigas de ar que batem seguidamente no chão e às vezes nos espectadores, demonstrando como os dois são azougados, inquietos. Em meio ao grande número de figuras que participam de uma apresentação do cavalo-marinho, são os dois que ficam em cena o tempo todo, buscando garantir a animação do espetáculo e da platéia. Ao encerrar o canto de *Mateus Embaixador*, Nóbrega solta o grito agudo de seu personagem, assim como acontece nas apresentações de rua desse folguedo popular.

Com relação à letra, observe-se o termo “pedra-lispe”, cuja forma oficial nos dicionários *Aurélio* e *Houaiss* é “pedra-lipes”, que quer dizer vitríolo azul, sulfato de cobre (Ferreira, 1995; Houaiss & Villar, 2001). A transformação de “lipes” em “lispe” por meio da metátese, fenômeno comum no linguajar popular do Nordeste brasileiro, demonstra a força no jeito de falar do povo e já consta

do *Vocabulário ortográfico da língua portuguesa* (Academia Brasileira de Letras, 2004).

Após *Mateus Embaixador*, o disco e o espetáculo chegam ao seu clímax com a música que dá título a ambos, homenagem a Chico Antônio e a Mário de Andrade, a qual traz um diálogo entre o cantador e seu instrumento de fé. Para frisar a importância simbólica do ganzá, o próprio instrumento servia como programa das músicas a serem apresentadas no espetáculo, podendo ser adquirido pelos espectadores. Tal fórmula se repetiria nas apresentações de *Madeira que cupim não rói*.

Por se tratar da composição que sintetiza o tributo que Nóbrega presta a seus dois mestres, a quem dedica tanto o espetáculo quanto o CD, aqui serão tecidas considerações mais extensas sobre o universo lingüístico abordado.

No coco intitulado *Na pancada do ganzá*, primeira parceria de Antonio Nóbrega e Wilson Freire, depara-se com uma valiosa amostra da linguagem com que o cantor, compositor e dançarino trabalha em seus discos e espetáculos musicais e teatrais, tendo sempre como base a cultura popular brasileira. Sobre a escolha do nome, já foi explicado no capítulo 1. Acrescente-se um trecho das “Explicações” iniciais do livro *Os cocos* (Andrade, 1984: 9), em que Oneyda Alvarenga diz que

parece ter havido um momento, talvez ainda em meio às pesquisas, em que a intenção de Mário foi dedicar um livro à música folclórica do Rio Grande do Norte, exclusivamente. No verso de uma carta (...) datada do Recife em 5-1-1929 e guardada entre “Cantos de Trabalho”, achei quatro desenhos parecendo rabiscados por Mário, dos quais dois, francamente capas de livros, registram: “Mário de Andrade / Populário Musical Potiguar / 1929”; “Populário Musical Potiguar / Mário.” O segundo foi cancelado; e em ambos se vê um ganzá.

Verifica-se aí como o instrumento tão difundido no Nordeste passou de símbolo gráfico a símbolo verbal do conteúdo do livro. Na escolha de ambos, ganzá desenhado e ganzá título, Oneyda supunha que estivesse implícita a admiração de Mário pelos cantadores de cocos e em especial uma homenagem, consciente ou não, ao coqueiro potiguar Chico Antônio, alvo da sua mais calorosa admiração, a quem ainda em viagem lhe dedicou três crônicas de *O turista aprendiz* (Andrade, 1983), datadas de 10, 11 e 12 de janeiro de 1929, e um artigo publicado em *A República* (Natal, 27-1-1929); em 1944 faria dele o motivo de 12 rodapés do “Mundo Musical” da *Folha da Manhã*, de São Paulo. “Tudo que o deliciava no nome escolhido era o que para ele constituía também o encanto da arte de Chico Antônio, ‘loucura, tolice, divinização” (Andrade, 1984: 9). Ressalte-se que a vida e a obra desse coquista são o tema de dois recentes lançamentos literários: *O canto sedutor de Chico Antônio*, de Gilmar Benevides Costa (2005), e *Usina brasileira: centenário de Chico Antônio*, de João Natal (2005).

No estudo da letra de *Na pancada do ganzá*,⁶³ de imediato vejam-se algumas acepções dadas por Ferreira (1995) e Houaiss & Villar (2001) para o substantivo feminino “pancada”: embate, batida, baque, bordoadas, pulsação, choque que um corpo dá e recebe no instante em que se encontra com outro; batimento. Com base em tantas acepções, pode-se dizer que a “pancada” da letra não deixa de representar um somatório de todas elas, pensando-se de uma forma poética. Essa palavra data do século XIII, segundo Houaiss & Villar (2001).

⁶³ Ver a letra completa no *Anexo 1.1*.

Completando o título da música, a próxima palavra a ser estudada é ganzá: espécie de chocalho de folha-de-flandres e formas diversas, tendo por variação a forma canzá e por sinônimos amelê (Bahia), pau-de-semente, xeque, xeque-xeque, xaque-xaque, xique-xique, reco-reco (Ferreira, 1995; Houaiss & Villar, 2001). Alguns destes termos resultam de onomatopéias em função do som produzido pelo instrumento (xaque-xaque, xeque-xeque e xique-xique, por exemplo). Com relação a essa motivação fonética, ou onomatopéia, é condição *sine qua non* que exista qualquer semelhança ou harmonia entre o nome e o sentido, no entender de Ullmann (1970). Para ele, os sons não são expressivos por si mesmos; só quando se ajustam ao significado é que as suas potencialidades onomatopaicas se destacam.

Antônio Geraldo da Cunha (1986) esclarece a etimologia deste substantivo masculino: vem do quimbundo *nã'za* 'cabaça', século XX. Houaiss & Villar (2001) dão 1938 como o ano do registro histórico da palavra, tomando como fonte o *Pequeno dicionário brasileiro da língua portuguesa*, editado naquele ano no Rio de Janeiro. Esses dois autores também registram ganza como variante de ganzá e, na etimologia, dão "origem obscura" para aquele termo.

Ainda sobre a palavra ganzá, escreveu Mário de Andrade (1989: 239):

Instrumento de percussão de origem africana muito difundido no Brasil em duas formas de construção bastante distintas, também conhecidas como anzá, canzá, gazá e pau de semente. O termo é sem dúvida de origem africana.

Já com referência à forma variante "ganzarino", que aparece na letra de *Na pancada do ganzá*, o *Dicionário musical brasileiro* (Andrade, 1989: 240) esclarece:

Mário de Andrade no diário do *Turista Aprendiz* (11 de janeiro de 1929) estuda a palavra. “O curioso é de ganzá terem os do povo feito ganzarino. Isso prova bem que nos verbos e palavras em *ar* ditas popularmente casá, amá, má, etc., subsiste virtualmente a noção do r final. Essa noção ou lhes fez confundir, imaginando que a palavra era ganzar e formarem por isso *ganzarino*; ou de fato inicialmente o *ganzá* se chamava *ganzar*.”

Abrindo-se o leque para o sentido das letras compostas para o gênero musical coco, no *Turista aprendiz* está registrado:

No geral as emboladas são mesmo assim. As mais das vezes não têm sentido (...). (...) Isto é: não é que não tenham sentido propriamente. Não se trata do verso “nonsense” feito pra dar habilidade rítmica. É um painel de sonho que passa, feito de frases estratificadas, curiosas como psicologia: “Bela mandou me chamar” ou “Porto de Minas Gerais” ou “Meu ganzá, meu ganzarino”, etc., etc., às quais se juntam verbalismos, frases tiradas do trabalho quotidiano, do amor; referências aos presentes e aos acontecimentos do dia; desejos, ânsias... Todos os coqueiros são assim (Andrade, 1983: 278).

Dessa forma justifica-se a utilização de vários termos nas letras dos cocos que muitas vezes não fazem sentido para o observador, mas cuja razão de ser está na sonoridade da palavra, que se torna mais importante do que o seu próprio significado. Esse poético jogo de palavras é que atrai o interesse dos ouvintes para o diálogo entre o coquista e o seu ganzarino. O próprio verso “Meu ganzá, meu ganzarino”, lido há pouco no texto de Mário, encabeça o refrão e aparece como fio condutor da letra de *Na pancada do ganzá*.

Dando prosseguimento ao estudo das palavras-chave que compõem o microcosmo lingüístico de *Na pancada do ganzá*, fale-se agora sobre o coco. “No Nordeste há o coco de ganzá, cantado pelo *coqueiro*, quase sempre meio improvisação, meio memoriado, no ritmo de um ou dois ganzás, balançados nas mãos”, ensina Câmara Cascudo (s.d.: 424). “Coqueiro”, aqui, ou coquista, como aparece na letra da música, nada mais é que o cantador de coco. Houaiss & Villar (2001) trazem dois verbetes referentes ao assunto que não

constam de Ferreira (1985): tirador-de-coco e cantador-de-ganzá (ambos regionalismos do Nordeste do Brasil), indicando a datação do século XX para esta última expressão. Desse modo, constata-se como o léxico vai se ampliando e pelo menos um dicionário já registra os termos que, a princípio, ficariam circunscritos a determinados segmentos da população brasileira – no caso, os praticantes e admiradores do coco.

Ressalte-se que a letra em questão inclui diálogos entre o coquista e o ganzá; o instrumento é personificado. O coquista dirige-se ora ao ouvinte, ora ao ganzá. Conversa até mesmo com uma estrela cadente que o apresenta a “um instrumento real / que ela chamava ganzá”. A linguagem utilizada é sempre coloquial, com grande aproveitamento de termos regionais, fortalecendo a unidade sinfásica já abordada neste capítulo. No trecho

Sou um instrumento / Pequeno, feio, chinfrim, / que trago dentro de
mim / basculho pra ‘saculejar’, / garrafa velha, / qualquer coisa
reciclada / dou beleza ritmada / quando vem me balançar,

o instrumento diz “basculho pra ‘saculejar’”, em que sobressai a forma variante “basculho”, menos comum que a tradicional “vasculho”. A idéia de vasculhar (varrer com vasculho, espécie de vassoura), com a conseqüente sonoridade associada ao ato, é bem aplicada aqui em comparação ao movimento realizado pelo tocador de ganzá. E “saculejar”, devidamente entre aspas no encarte do disco, destaca a pronúncia habitual dos falantes em detrimento do vernáculo sacolejar, segundo o padrão culto da língua portuguesa. Assim, a ação de sacudir ou agitar o ganzá é perfeitamente representada pela escolha do verbo “saculejar” (por sacolejar), o qual parece lhe conferir ainda mais musicalidade.

Mais algumas referências à cultura popular nordestina que aparecem na conversa entre o coquista e o seu instrumento merecem destaque:

Fomos cantando / o país do futebol, / da Amazônia, praia e sol / do Babau, do boi-bumbá, / do carnaval, do São João, da cavahada, / do repente, da congada, / da catira, do guará.

Babau (personagem do cavalo-marinho), boi-bumbá, carnaval, festa de São João, cavahada, repente, congada, catira... Mais uma vez a cultura popular impregna a inspiração de Nóbrega e Wilson Freire na construção de suas composições, caracterizando o seu universo regional lingüístico.

Observe-se agora um trecho da letra que confere importância histórica ao contexto regional da conversa entre o coqueiro e o ganzá:

E disse mais: / “Meu cantor, meu menestrel, / eu conheço esses céus / antes de Cabral chegar; / pode ir me ver / onde eu fui desenhado: / pelo homem pré-datado / lá na Pedra do Ingá.

A Pedra do Ingá fica a aproximadamente oitenta quilômetros de João Pessoa, capital paraibana, e contém grande número de inscrições rupestres que remontam à pré-história. Essas inscrições são também chamadas de Itaquatiras do Ingá. Trata-se de um dos monumentos arqueológicos mais representativos da Região Nordeste e conseqüentemente de todo o Brasil. Tais inscrições teriam sido feitas há mais de 6 mil anos e representam répteis, pássaros, frutas tropicais, figuras humanas, constelações e até a Via Láctea. Assim, a referência à Pedra do Ingá realça a importância do ganzá não só para o tirador-de-coco como também para a própria cultura popular nordestina, fortalecendo poeticamente o vínculo do instrumento com seus tocadores e ouvintes. Mais do que elemento-chave para se compreender o alcance da letra da canção analisada, o ganzá simboliza aqui um ícone de toda uma cultura regional.

A onomatopéia, figura de estilo bem aproveitada em *Desassombrado*, volta a aparecer na letra dessa composição, quando o cantador expressa o que sentiu ao apertar o ganzá em sua mão: “Fazia assim / tum, tum, tum, tum, tum, tum, tum, / como no peito o baticum / que tá pronto para amar.” E já que se falou em baticum, destaque-se uma das definições desse termo, que sintetiza bem a natureza da atividade do coquista: pulsação forte do coração e das artérias. É essa pulsação que deve percorrer não só a leitura como também a audição de *Na pancada do ganzá*, um microcosmo lingüístico que reúne referências regionais e apaixonadas dos autores Antonio Nóbrega e Wilson Freire à nossa cultura popular, aliadas à arte e aos ensinamentos que nos deixaram Câmara Cascudo, Mário de Andrade e o admirável Chico Antônio, cujo nome é louvado pelo próprio Nóbrega no final da gravação de *Na pancada do ganzá*.

Despedida (domínio público com recriação musical de Antonio Nóbrega) é a canção que encerra tanto o espetáculo quanto o CD. O cantador deseja boa sorte aos ouvintes e espera um reencontro em ocasião oportuna: “Tenho saudades dessa noite tão bonita / o meu coração palpita / que eu não posso tolerar.” A seqüência de versos iniciais (“Até para o ano / Se eu vivo for”), presente na primeira estrofe, é muito usada nas danças dramáticas nordestinas, de acordo com Mário de Andrade (1982, I: 42), que registrou a variante “Até para o ano / Si nós vivo fô...” nos reisados a que assistiu. Da mesma forma como saudou o público na entrada, delicadamente o artista popular anuncia sua saída, completando um ciclo de canções cujo roteiro se assemelha ao dos próximos trabalhos de Nóbrega, como se verá em seguida.

4.2.2 – *Madeira que cupim não róí*

Assim como *Na pancada do ganzá* começou com a *Loa de abertura*, o segundo espetáculo-CD estudado inicia-se com *Abrição de portas* (domínio público – adaptação de Antonio Nóbrega e Wilson Freire): “Salve esta casa, / nobre morada. / Nova jornada / vamos começar.” Trata-se de uma transcrição musical e uma adaptação literária de uma Cantiga de Santa Maria, grupo de cantigas compiladas pelo rei Afonso X, o Sábio, de Castela, antiga Espanha.

O termo *abrição*, ausente de Ferreira (1995), já consta em Houaiss (2001: 27): “ato ou efeito de abrir; abrimento”. É o momento em que o cantador pede licença ao dono da casa para começar a cantoria. São apresentados termos comuns ao universo musical nordestino, como instrumentos (rabecas, bombos e violas) e um tipo de manifestação folclórica: o *reisado* (que é uma “dança dramática popular com que se festeja a véspera e o Dia de Reis”, de acordo com Ferreira (1995: 1477); “tipo de auto natalino surgido no final do s.XIX, difundindo-se no Norte e Nordeste, constituído de um figurante acompanhado por um coro cantando peças em seqüência”, segundo Houaiss & Villar (2001: 2420).

Ressalte-se que na capa desse CD Nóbrega aparece tocando um instrumento chamado *urucungo*, espécie de ancestral do berimbau.⁶⁴ Esse instrumento, nada comum, já havia sido aproveitado literariamente no *Martim Cererê*, de Cassiano Ricardo: “E o urucungo que é um resmungo ... / E o cabelo enrediço ... do feitiço”, conforme aparece num dos numerosos exemplos

⁶⁴ Ver *Glossário*.

utilizados por Nilce Sant'Anna Martins (2000: 67) em seu aprofundado estudo sobre a estilística.

Na *Abrição de portas*, canta-se: “Nossa festa vai principiar / Com rabecas, bombos e violas. / Hoje, aqui, viemos festejar, / render graças à vida nessa hora”, tomando-se o “viemos” pela forma verbal “vimos” (conjugação correta do verbo vir na primeira pessoa do plural do presente do indicativo), prática bastante usual entre os falantes brasileiros. A coloquialidade aqui ocupa o lugar da forma culta, em prol da comunicação imediata com os ouvintes/espectadores, caracterizando a unidade sinfásica verificada no jeito de o artista se expressar, como visto no capítulo 3.3 (*Aspectos dialetológicos*).

Segue-se *Canudos* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire), música dedicada a “Mestre Ariano” [Suassuna], conforme consta no encarte, na qual é apresentado o árido universo do sertão norte baiano onde aconteceu a revolta liderada por Antônio Conselheiro, líder messiânico do Arraial de Canudos. A cantiga (excluindo-se o refrão) é tema de um guerreiro alagoano,⁶⁵ espécie de guerreiro do maracatu rural de Pernambuco, só que do estado vizinho, como o próprio nome indica. Na busca de traduzir a expectativa de um mundo melhor prometido por Antônio Conselheiro, as dificuldades do sertanejo e o drama da batalha são narrados por esse viandante, sem deixar de apontar a esperança em dias melhores. Retirando-se os quatro versos centrais que compõem o refrão, as duas estrofes apresentam seis versos com dez sílabas, rimando ABCBDB, esquema rítmico da sextilha ou do repente.

Eu, viandante, de um chão poento.
Dias queimosos, vida sem idílio.
Preces voltadas para sóis ardentes,

⁶⁵ Ver *Glossário*.

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 anunciando o inverno benfazejo,
 em Monte Santo subiu pro calvário.

O próprio título da canção, *Canudos*, topônimo do Estado da Bahia, pode ter seu alcance ampliado para designar a região conhecida por “sertão de Canudos”. Encontra-se em seguida “viandante”, o que caminha, anda, segue por caminhos diversos. Através do viandante, surgem elementos que vão povoando o universo cantado pelo artista, por meio de unidades léxicas que caracterizam:

- Tempo/espaço: (chão) poento; (dias) “queimosos”, os “teimosos dias quentes”; (sóis) ardentes; (luares) claros.
- Intenção: (buscar o) Auxílio.
- Condições objetivas e subjetivas: confusão, pasmosa (uma confusão que deixa todos pasmos ao redor), batalha, surda, martírio, secular, desatino, penar, medo, sombra, malpassar.
- Habitantes da região: mameluco, pardo, cafuzo.
- Sofrimento: (rosto) marcado, Santo Sudário, calvário.
- Topônimos da região: Bom Conselho, Bendegó, Pontal, Monte Santo.
- Antropônimo: Conselheiro.

- Redenção: anúncio, inverno, benfazejo.

Com sua sofrida mas ao mesmo tempo esperançosa caminhada, esse viandante de *Canudos* povoa o universo dos personagens criados pelo imaginário de Nóbrega – aqui juntamente com Wilson Freire, para quem essa letra é uma das mais significativas na parceria da dupla, conforme visto no capítulo 2.2.1 – ao longo da trajetória de *Madeira que cupim não rói*.

As três canções a seguir (*Chegança*, *Quinto império* e *Olodumaré*) pertencem ao grupo que Nóbrega chama de “Cantigas do descobrimento do Brasil”. Toadas de reisados do Cariri e cantos dos emboladores do Recife são as fontes de inspiração.

Chegança (Antonio Nóbrega e Wilson Freire) é uma composição inspirada nos caboclinhos,⁶⁶ criada na época em que se comemoravam os quinhentos anos do descobrimento do Brasil (2000), e retrata essa “descoberta” do ponto de vista de um índio. Os autores mencionam os nomes de várias tribos e entendem que, para o índio, o fato de que "o Brasil vai começar" significa a perda da própria terra para os portugueses. Essa música também consta do repertório de *Pernambuco falando para o mundo*. Ela é dedicada a Zé Alfaiate, do Caboclinho Sete Flechas, tradicional manifestação cultural pernambucana, e em memória de Galdino Jesus dos Santos, índio que morreu queimado vivo em função de um ato selvagem de cinco adolescentes irresponsáveis de classe média em Brasília, em 1997, os quais atearam fogo no corpo dele, enquanto dormia num ponto de ônibus. A letra cita diversas tribos indígenas brasileiras e

⁶⁶ Ver *Glossário*.

fala sobre a “surpresa” trazida pelos “brancos de barba escura” que aqui chegaram em 1500.

No plano léxico e estilístico da letra dessa canção,⁶⁷ deve-se levar em conta:

a) Povos indígenas citados: pataxó, xavante, cariri, ianomâmi, tupi, guarani, carajá, pancararu, carijó, tupinajé, potiguar, caeté, fulniô, tupinambá.

b) Espaço: mar, continente, terra (diferente), mundo (novo), horizonte.

c) Intento ou modo de vida: rede (balançante), espreguiçar-se, porto (seguro), céu (azul), paz, ar (puro), pernas (pro ar), paraíso, sonhar.

d) Novos elementos: esquadra (portuguesa), nau, branco (de barba escura), barba (escura), escuro, armadura, apontar, pegar.

e) Novo estado ou modo de vida: assustado, pulo (da rede), forma, sede, acabar (no sentido de morrer), levantar, borduna.

f) Conclusão: Brasil, começar.

Pode-se interpretar que o Brasil estava começando não para os índios, mas para os portugueses, ansiosos por novas conquistas no período das grandes navegações, como conta a letra da próxima música, *Quinto império* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire). Agora são os portugueses rumo aos descobrimentos que inspiram os compositores. A travessia do Atlântico, o destino de navegar, a missão de descobrir – o imaginário sebastianista português deixando sempre para trás um mundo velho e seguindo em busca de um novo mundo: “Iaiá, me dá teu remo, / Teu remo pra eu remar. / Meu

⁶⁷ Ver letra completa no Anexo 1.2.

remo caiu, quebrou-se, iaiá, / Lá no alto-mar.” O tema é inspirado em canções populares como *Me dá teu remo*, registrada por Mário de Andrade (1984).

Termos como “mouros”, “lusitanos”, “dunas”, “pedras”, “oceanos”, “Netuno” e “leme”, palavras-plenas (Palmer, 1979) que aparecem na letra, preparam o ambiente para a pergunta-chave da canção: “O que será que além daquelas águas agitadas, turvas, calmas, eu irei lá encontrar?” É o mundo velho descobrindo um mundo novo.

Olodumaré (Antonio Nóbrega e Wilson Freire) encerra a trilogia sobre o descobrimento. Desta vez é o negro quem dá sua versão, falando sobre a dor de deixar a África e chegar numa terra desconhecida – onde, mesmo assim, nova raça fez brotar. Essa música completa, assim, o trinômio racial característico formador do povo brasileiro. Olodumaré, ou Olodumarê, é o “título atribuído a Ifá, orixá da adivinhação e do destino” (Houaiss & Villar, 2001: 2061), o “deus supremo, entre os iorubas, que mora no Orum, o Além, o Infinito (Ferreira, 1985), “Deus, Divino Espírito Santo; etimo. [em iorubá]: Oló (Senhor) – Odú [*sic*] (Destino) – Maré (Supremo): Senhor do Destino Supremo” (Fonseca Júnior, 1995: 487-488).⁶⁸

O negro traz, desde então, a religião africana como forte elemento identificador, marcando assim a singularidade de sua presença na terra recém-descoberta. O Nação Pernambuco, a quem a canção é dedicada como consta no encarte do disco, é um grupo de maracatu nação, ou maracatu de baque

⁶⁸ Informações mais aprofundadas sobre Olodumaré podem ser obtidas na célebre obra *Orixás*, de Pierre Fatumbi Verger (1997, especialmente p. 21-22).

virado,⁶⁹ do Recife. A música também consta do repertório de *Pernambuco falando para o mundo*.

Nascimento do Passo (Antonio Nóbrega e Wilson Freire), a próxima canção, homenageia o famoso dançarino e professor de frevo no Recife (PE).

O amazonense Francisco do Nascimento Filho (Nascimento do Passo) é um mestre *passista* famoso, atualmente professor e vice-diretor de uma escola de *frevo* para formar passistas, mantida pela prefeitura da cidade do Recife no bairro da Encruzilhada (Navarro, 2004: 89, grifos no original; informações contidas no verbete “calunguejar”).

Os compositores aproveitam para citar nomes de passos desse gênero musical pernambucano, muitos deles sistematizados por Nascimento.⁷⁰ Foi ele quem introduziu o uso da sombrinha (que deve ter oitenta centímetros de diâmetro) no frevo, em substituição aos pesados guarda-chuvas que eram utilizados. Pela importância que tem na divulgação e na sistematização do frevo como dança, o nome Nascimento do Passo associa-se à própria idéia de que com ele os passos do frevo nasceram de fato e também por ele foram batizados. No entender de Antonio Nóbrega,⁷¹ foi Nascimento quem codificou os passos do frevo.

Na letra aparece o regionalismo “despranaviado”, vocábulo ausente em Aurélio (1995) e Houaiss (2001), mas que consta como “agitado” em Bernardino (1994).

Nesse passou eu vou,
despranaviado.
Eu sou o abre-alas,
vou no meu gingado.
(...)

⁶⁹ Ver *Glossário*.

⁷⁰ Ver *Dicionário do frevo* (Carvalho, Mota & Paes Barreto, 2000), que traz numerosas definições de passos e diversas informações sobre esse gênero musical.

⁷¹ Ver entrevista no *Anexo 2*.

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 rebuliço,
 preto, branco e mestiço,
 eu chamei pro bafafá.
 Azuretada,
 a corriola destrambelha,
 sacoleja, se destelha,
 no maior calunguejar.

Vejam-se os termos regionais que aparecem: “despranaviado”, “frevedouro”, “azuretada”, “calunguejar” e os nomes de diversos passos de frevo, em geral sugeridos por algum movimento que lembra o substantivo em questão: morcego, siri, tesoura, dobradiça. “Frevedouro” junta à palavra frevo o sufixo *-douro* com a função de indicar o local em que se passa a noção expressa pelo primeiro termo, ou seja, o local onde se dança o frevo; também pode ser analisado como uma metátese de fervedouro, ou seja, efervescência, traduzindo a idéia de movimento similar ao da ebulição de um líquido. “Azuretar” traduz-se por provocar ira, deixar bravo, enraivecer (Bernardino, 1994). “Calunguejar” é “balançar que nem um calunga”, ou seja, que nem um ajudante que anda em cima de caminhão (Navarro, 2004). “Calungas” também se chamam as bonecas do maracatu nação, que têm origem religiosa e são carregadas no desfile por mulheres de destaque na agremiação. Ressalte-se ainda que, no final da letra, “destrambelha” ganha o e aberto para rimar com “destelha”.

No roteiro de *Madeira que cupim não rói* vêm então *Andarilho* (Dalton Vogeler e Orlando Silveira) e *O vaqueiro e o pescador*, poema de Dimas

Batista Patriota – um dos “três irmãos cantadores do Pajeú” (PE), ao lado de Otacílio e Lourival, segundo Carlos Newton Júnior (1999)⁷² – sobre o qual Nóbrega colocou melodia. Trata-se de um galope com versos de 11 sílabas, em três estrofes. Tanto o vaqueiro quanto o pescador, figuras simbólicas do universo do trabalho nordestino, são aqui vistos de forma lírica, sem a angústia de *Canudos*.

O tema de domínio público *Quando as glórias que gozei...* dá continuidade ao roteiro para em seguida vir a canção-tema do espetáculo, dedicada no encarte à lembrança de Chico Science.⁷³ *Madeira que cupim não rói* é o nome de um dos mais famosos frevos de Capiba, feito em homenagem à agremiação carnavalesca pernambucana Madeira do Rosarinho. Representa os anseios de todo bloco de carnaval: ser o campeão do desfile a todo custo, por considerar de antemão o seu desfile o mais belo. E mesmo que oficialmente não seja o campeão, moralmente assim se considera – afinal, é mesmo “madeira de lei que cupim não rói”, expressão que se interpreta aqui como uma frase idiomática (Ullmann, 1970).

Apesar de não ser uma composição de Nóbrega, *Madeira que cupim não rói* merece essas considerações porque esse lema é igualmente apropriado por Ariano Suassuna em sua trajetória de “paladino” da cultura popular nordestina,⁷⁴ num sentido que a preserve de qualquer influência estrangeira que a descaracterize, e também – por que não fazer a associação?

⁷² Esses três irmãos influenciaram fortemente Wilson Freire, conforme visto no capítulo 2.2.1.

⁷³ Para mais informações sobre a obra de Chico Science e a polêmica estabelecida com Ariano Suassuna, ver a dissertação de mestrado “O encontro do Velho do Pastoril com Mateus na Manguetown ou as tradições populares revisitadas por Ariano Suassuna e Chico Science”, de Anna Paula de O. Mattos Silva (2004).

⁷⁴ Ver capítulo 2.1.

– pelo próprio criador de *Tonheta*, pois não foi à toa que escolheu o famoso frevo de Capiba como elemento-síntese de seu disco e espetáculo, cujo subtítulo é *Na pancada do ganzá II*:

Queiram ou não queiram os juízes
 O nosso bloco é de fato o campeão.
 E se aqui estamos cantando esta canção
 Viemos defender a nossa tradição.
 E dizer bem alto que a injustiça dói,
 Nós somos madeira de lei que cupim não róí.⁷⁵

Pela segunda vez no repertório do artista aparece a forma verbal “viemos” por “vimos”, como na *Abrição de portas*, caracterizando o uso popular consagrado, para o verbo vir, da primeira pessoa do plural do pretérito perfeito do indicativo fazendo as vezes do presente.

Monga (domínio público – adaptação de Antonio Nóbrega e Wilson Freire) representa um momento do espetáculo em que é valorizada a arte circense – aqui, com a simplicidade dos circos do interior do Brasil. *Monga* é uma mulher vestida de macaca, que usa de todos os artifícios ao seu alcance para agradar a platéia. Rosane Almeida, mulher de Nóbrega, é quem a interpreta em cena, fazendo malabarismos e divertindo o público. Ressalte-se que a cantiga que anima a chegada de *Monga* é a mesma cantada para apresentar o Velho Faceta, artista popular que inspirou Nóbrega inclusive na criação do nome de seu personagem *Tonheta*.

Em seguida, o *Coco da lagartixa* (domínio público – adaptação de Antonio Nóbrega e Wilson Freire) apresenta um típico gênero musical nordestino que favorece o improviso. Aqui aparece traduzido em 11 estrofes,

⁷⁵ Ver letra completa no *Anexo 1.2*.

com o coro repetindo a mesma frase (“redondo, sinhá!”) constantemente, numa espécie de resposta ao cantador. A inspiração vem de temas populares como *Lagartixa – Redondo, sinhá*, conforme Mário de Andrade (1984: 156-159) registrou em sua viagem à Paraíba em 1928-1929.

Na última estrofe (“Quem ver uma lagartixa / ‘redondo, sinhá!’ / no sertão, mata ou no mar”), note-se outra vez o uso da forma verbal “ver” pelo futuro do subjuntivo, “vir”, que seria o correto. A forma de uso corrente, ainda que errada gramaticalmente, é sempre a preferida, por uma questão de fidelidade de Nóbrega e Wilson Freire ao tema popular. Assim também ocorrera com *Minervina*, de *Na pancada do ganzá*.

Segue-se o *Maracatu Misterioso*, de Antonio José Madureira (companheiro dos tempos do Quinteto Armorial) e Marcelo Varella (parceiro em *Minervina*), homenageando figuras importantes de manifestações culturais pernambucanas, como Mateus, Catirina, Capitão Pereira e o boi (no caso, o Boi Misterioso de Afogados). O intérprete canta “Sou Mateus, sou Catirina, / na bexiga eu sou o tal” porque a bexiga é o objeto portado por Mateus ao longo das apresentações do cavalo-marinho. Quem interpreta Mateus fica batendo uma bexiga no chão durante a apresentação de todas as personagens do folguedo. A se observar ainda a forma verbal amostrar (“Ê boi, ê boi, ê Boi Maravilhoso / Ê boi, ê boi, venha logo se amostrar”), variante muito utilizada pelas camadas populares para o infinitivo do verbo mostrar.

Vem então o tema instrumental *Rasga do Nordeste*, que apresenta um caráter musical hindu na primeira parte, lembrando um pouco os ragas

indianos,⁷⁶ e segue-se *Lição de namoro* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire), que os compositores dedicam a suas mulheres, respectivamente Rosane e Lúcia. Em sua preocupação de valorizar os ritmos nordestinos, Nóbrega e Freire apresentam uma ciranda bastante lírica, convidando a platéia a fazer uma roda para dançá-la, de mãos dadas: “Menina, vou te ensinar / como é que se namora: / põe a alma no sorriso, / e o sorriso põe pra fora.”

Figuras emblemáticas do universo musical nordestino são homenageadas na *Sambada dos Mestres*, também de Nóbrega com Wilson. “Sambada” é a apresentação do maracatu rural, gênero em que o mestre (que se apresenta portando uma espécie de cetro) canta determinado número de versos e é seguido pelo coro. Referências primordiais para a formação cultural e pessoal de Nóbrega se fazem presentes na letra de Wilson: Dona Santa, Pinto de Monteiro, Cego Aderaldo, Capitão Antônio Pereira, Leandro de Barros,⁷⁷ Pastinha, Zé Alfaiate. Os autores agradecem a seus antecessores e inspiradores. Nóbrega afirma aqui sua condição de brincante, ou seja, um artista popular nordestino. A música é dedicada a Mestre Salustiano, rabequeiro e ícone do maracatu rural pernambucano, da região de Nazaré da Mata.

Na louvação aos mestres, a letra conta que foi com Faceta, do pastoril, que Nóbrega aprendeu a ser “mungangueiro”, regionalismo o qual designa aquele que faz “muganga” ou “munganga”, isto é, careta, trejeito, palhaçada

⁷⁶ Ver entrevista no Anexo 2.

⁷⁷ A obra desse cordelista pode ser apreciada no tomo V da *Antologia Literatura Popular em Verso*, dedicado a ele (Barros, 1980), com estudo introdutório do professor José Maria Barbosa Gomes, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba, que confronta duas edições do folheto *A força do amor*. A vida e a obra desse folheteiro também são contadas em versos por Antônio Klévisson Viana (2005) em *Leandro Gomes de Barros – 140 anos*.

(Navarro, 2004). Na arte de embolar com um ganzá, o mestre foi Chico Antônio; com Leandro de Barros, doutorou-se folheteiro; com o Capitão Pereira, do Boi Misterioso de Afogados, diplomou-se menestrel. Diante de tantas referências, a conclusão surge como uma homenagem a todos os *Mestres* no último verso: assim como eles, a sina de Nóbrega também é ser brincante.

Depois de sua viagem musical por diversos gêneros e situações, prestadas as devidas reverências na *Sambada dos Mestres*, é a hora de anunciar a despedida, fechando um ciclo de histórias e aventuras contadas em *Madeira que cupim não rói*. Com *Vou-me embora* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire), o brincante dá adeus – pelo menos até a próxima “abrição de portas”. O verso “vou-me embora, vou-me embora” é um “verso-feito luso brasileiro” apresentado em dezenas de variantes, segundo Mário de Andrade (1982, I: 23). O plano de referência léxico abrange os seguintes termos ou idéias: ir embora (quatro vezes); adeus (nove vezes) com os vocativos mana, palco, platéia, calor, vento, sombra, claridade, cidade; rabeca; ganzá; pandeiro; viola; bandolim; companheiros; ir (para outro terreiro); partir; (levar) lembrança; saudade. É mais um ciclo que se fecha para o brincante, da *Abrição de portas* até a partida, levando lembrança e muita saudade. Como consta no encarte do CD, Nóbrega espera que os ouvintes naveguem no rio das alegrias que ele teve ao criá-lo, “madeiramente” – neologismo criado pelo próprio artista, inspirado não só no título do frevo-de-bloco de Capiba como também em outra de suas grandes influências: Guimarães Rosa, cujas imagens servem de mote

para o *Romance de Riobaldo e Diadorim*, que será visto na análise de *Lunário perpétuo*.

4.2.3 – Pernambuco falando para o mundo

A primeira música é *Vinde, vinde, moços e velhos*, vista em *Na pancada do ganzá*. Nesse disco, são composições de Nóbrega apenas *Chegança*, *Olodumaré*, *Minervina* (as três já abordadas) e *Pernambuco falando para o mundo* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire). As demais são obras de outros compositores. Portanto, analisar-se-á aqui a última canção citada.

Pernambuco falando para o mundo
Tenho um gogó de ouro, meu cantar é meu tesouro (BIS)

Pitomba, preaca, pife e pandeiro
Esse é o encontro, é essa emoção
Rainhas e reis, reisado e rojão
Negros nagôs, navios negreiros
Ascenso, arrecifes, angolas arteiros
Maraca, mascates e maracatu
Baião, berimbau, batuque, bantu
Usina, umbigada, umburana, umbuzal
Capiba, calunga, calor, carnaval
Oxóssi, Obá, Oxum, Olodu

(Refrão)

Sou braço de mar, um rio caudaloso
No sertão sou seco, na mata estourado
Eu, nos arrecifes, sou um mar furado
A cova dos rios, salgado e formoso
E nesse meu céu azul luminoso
ao sul de estrelas Cruzeiro avistei
Por ele à noite no mar me guiei
Eu sou Paranã, sou Paranabuco
Falando pro mundo eu sou Pernambuco
a ler meu Brasil aqui comecei.⁷⁸

(Refrão)

Se alguém me escutar tinindo a garganta
verá que meu canto desvenda segredos.
Acaba mistérios, destrói todos medos
Herdeiro da voz sou de Dona Santa
Meu canto é sangue, é pedra que encanta

⁷⁸ No encarte do CD *Pernambuco falando para o mundo*, consta a informação de que esta estrofe é inspirada em poema do livro *Romançal de Pernambuco [sic]*, na verdade o *Romançal Paranabuco*, de Marcos Cordeiro (1995).

desterra o tesouro no chão mais profundo
 Eu sou um brincante, eu sou vira-mundo
 Se estou azougado, ninguém me segura
 Acima de mim, só Deus nas alturas
 Eu sou Pernambuco falando pro mundo.

(Refrão)

Vêm-se na letra anterior diversos elementos associados à cultura popular pernambucana: pitomba (fruta), preaca, pife, pandeiro, maraca, berimbau (instrumentos musicais), rainhas, reis, Dona Santa (figuras do maracatu e uma de suas principais incentivadoras), baião, batuque (gêneros musicais), Oxóssi, Obá, Oxum, Olodu (entidades da Umbanda e do Candomblé), Ascenso [Ferreira] e Capiba – o primeiro, poeta, e o segundo, compositor, ícones da criatividade artística de Pernambuco que conquistaram reconhecimento nacional. Note-se o uso do termo “bantu” em vez da forma dicionarizada “banto”, de forma a rimar com Olodu, redução de Olodumaré ou Olodumarê.

O título da música faz referência a um antigo bordão da Rádio Jornal do Commercio do Recife, a qual, inaugurada em 3 de julho de 1948, durante muito tempo foi a emissora brasileira de radiodifusão de maior alcance.

Com modernos transmissores e operando em cinco faixas de onda, as suas transmissões eram captadas na Europa, na América do Norte e em grande parte da América do Sul, fazendo jus ao seu *slogan*: “Pernambuco falando para o Mundo” (trecho inicial do texto do pesquisador, historiador e carnavalesco recifense Leonardo Dantas Silva escrito especialmente para o encarte do CD *Pernambuco falando para o mundo* [BR 0003], de Antonio Nóbrega).

Além da citação a elementos que caracterizam fortemente a cultura pernambucana, a homenagem dos autores a seu estado natal é reforçada pela utilização, na primeira estrofe, do acróstico, “composição poética na qual o

conjunto das letras iniciais (e por vezes as mediais ou finais) dos versos compõe verticalmente uma palavra ou frase” (Ferreira, 1995: 40). O ritmo, característico do “léxico musical” do artista, é o coco, tendo como referências inspiradoras primordiais a arte do coquista ou coqueiro Chico Antônio e um vasto trabalho desenvolvido por Mário de Andrade nas obras *O turista aprendiz* e *Os cocos* (respectivamente, Andrade, 1983, 1984). Em seu *Dicionário musical brasileiro* (Andrade, 1989), Mário desenvolve amplas considerações a respeito do coco.

A riqueza lingüística com que trabalha Nóbrega (no caso de *Pernambuco falando para mundo* ao lado de seu parceiro Wilson Freire) é associada à sua expressividade sonora, a qual tem como influência decisiva o Movimento Armorial, fundamental em sua formação artística. Como visto no capítulo 2.1, esse movimento foi estudado recentemente por Newton Júnior (1999), Santos (1999), Moraes (2000) e Nogueira (2002). Santos ressalta a importância da “poética da voz” no trabalho dos músicos armoriais, respeitando rigorosamente estruturas preconizadas pelos cantadores populares nordestinos.

Na letra que dá título ao CD e ao espetáculo, observem-se termos regionais como “preaca” (no Nordeste, é o conjunto de arco-e-flecha usado pelos caboclinhos, grupos de pessoas que se vestem de índios e desfilam no carnaval, tendo inspiração religiosa africana), “pife” (instrumento musical: píforo ou pífono) e “azougado” (inquieta, irritadiço), caracterizando as variantes diatópicas utilizadas pelos compositores.

A se registrar ainda a série de aliterações em cada verso da primeira estrofe, aproveitando as iniciais da palavra Pernambuco: pitomba, preaca, pife,

pandeiro; esse, encontro, essa, emoção; rainhas, reis, reisado, rojão; negros nagôs, navios negreiros; Ascenso, arrecifes, angolas arteiros; maraca, mascates, maracatu; baião, berimbau, batuque, bantu; usina, umbigada, umburana, umbuzal; Capiba, calunga, calor, carnaval; Oxóssi, Obá, Oxum, Olodu. Nesse conjunto de palavras transparentes (Ullmann, 1970) reaparece a figura de estilo já verificada, por exemplo, em *Trulêu da Marieta* e no *Romance de Clara menina com Dom Carlos de Alencar*, do repertório de *Na pancada do ganzá*. Com o canto e o ritmo que embala a música, o efeito poético e sonoro torna-se ainda mais proeminente, demonstrando novamente como a estilística fônica é uma característica primordial no trabalho de Nóbrega. É que “a matéria fônica desempenha uma função expressiva que se deve a particularidades da articulação dos fonemas, às suas qualidades de timbre, altura, duração, intensidade”, como diz Martins (2000: 26).

Assim como na *Sambada dos Mestres de Madeira que cupim não rói*, na canção-síntese de *Pernambuco falando para o mundo* o brincante assevera a sua condição de artista popular, de vira-mundo. Se ele estiver azougado, regionalismo para irritado, ninguém o segura; afinal, acima dele só Deus nas alturas, e sua voz assume o papel de representante do próprio estado de Pernambuco falando para o mundo.

Despedida (Domínio público – adaptação de Wilson Freire) encerra o roteiro do espetáculo e do CD, reforçando a estrutura apresentada em *Na pancada do ganzá* e *Madeira que cupim não rói*.

4.2.4 – O marco do meio-dia

Câmara Cascudo ensina:

[Marco] É uma construção imaginária, que os cantadores do Nordeste dizem ter mandado erguer, cheia de armas invencíveis, espécie de fortaleza inexpugnável, com segredos defensivos e forças mágicas, a que ninguém poderá resistir. Os velhos cantadores de outrora, no embate do desafio, descreviam os assombros do marco, cabendo ao adversário, no ímpeto da improvisação, desarmar o arsenal, num combate de viva imaginação (s.d.: 556).

O cantador e poeta popular José Alves Sobrinho (2003: 109) acrescenta: são “fortalezas imaginárias com que os poetas marcavam os limites do seu domínio na ribeira de seu nascimento ou onde residiam”. É o universo particular do poeta, com suas idiossincrasias e com a intenção de ser inconquistável, o que estimula o poeta “adversário” a tentar derrubá-lo, de acordo com Wilson Freire.⁷⁹

Tal qual uma sessão de cantoria, Nóbrega aqui canta histórias, fatos, mitos e peculiaridades que fazem parte da historiografia do Brasil e do seu fabulário coletivo. Como o próprio artista acentua no encarte do CD,

esse Marco é a semente de um povo em formação, ele é um canto de graças, um louvor à Criação. No centro aqui deste palco, o Marco fica plantado; o sonho e a alegria humana foram aqui celebrados.

Trata-se de um Marco com letra maiúscula, traduzindo a sua importância como peça de resistência da cultura brasileira para quem o ostenta. Essa é a idéia central que move o espetáculo e o disco, em que são homenageadas figuras emblemáticas da cultura popular brasileira: o jogador de futebol Garrincha (em *Flecha fulniô*), o mestre entalhador mineiro Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho (*Romance do Aleijadinho*), e o artista plástico Arthur Bispo

⁷⁹ Ver 2.2.1.

do Rosário (*Galope beira-mar para Bispo do Rosário*), que foi interno em manicômios e teve o despertar de sua arte incentivado pela psiquiatra Nise da Silveira. Esses três homenageados são ícones de uma homenagem ainda maior: aos quinhentos anos de “descobrimento” do Brasil.

O roteiro começa com a *Apresentação dos músicos* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire), quando o artista saúda um a um os companheiros instrumentistas com quem divide o palco e as gravações. Ressalte-se que pela primeira vez Nóbrega trabalha com uma letra recitada, sem melodia, porém respeitando a métrica (em seis estrofes) de seis versos com sete sílabas, com o seguinte esquema de rimas: ABCBDB. São apresentados os percussionistas, os músicos das cordas, dos sopros, do fole (acordeom), constituindo uma espécie de família musical. No final, o cantador avisa: “Dando início à jornada / de toques, loas e canções, / celebrando a alegria / com o fervor das orações, / licença peço pra entrar / em vossos bons corações”. Estabelece-se novamente a estrutura dos espetáculos populares em que Nóbrega se inspira, só que aqui ele festeja os músicos em vez do público, mantendo no entanto a tradição de pedir licença para se apresentar e para entrar “em vossos bons corações”.

Imediatamente após Nóbrega encerrar a recitação da letra de *Apresentação dos músicos* segue-se a *Dança do mergulhão* (domínio público), que é um toque instrumental de banda cabaçal. Depois é a vez de *Mestiçagem* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire), exaltando a mistura de raças na homenagem explícita aos quinhentos anos de descobrimento do Brasil. Aparecem os elementos negro, branco e índio que procriaram entre si, resultando mulatos, mamelucos, cafuzos, crioulos, mazombos (filhos de pais

estrangeiros, sobretudo portugueses, nascidos no Brasil). Também são citados o japonês, o sírio-libanês e a “alemoa” como componentes dessa mistura racial. Assim como na *Apresentação dos músicos*, são seis estrofes, cada uma com seis versos de sete sílabas no esquema de rimas ABCBDB. O início da última estrofe com o verso “Me casei com uma mestiça”, em vez do rigoroso “casei-me” da língua padrão, caracteriza uma vez mais a unidade sinfásica que permeia o estilo da linguagem utilizada por Nóbrega.

Viagem maravilhosa (Antonio Nóbrega, Bráulio Tavares e Wilson Freire) é a mais longa letra apresentada nos cinco CDs: 176 versos, como anunciado no capítulo 2.2. A comilança narrada tem nítida inspiração rabelaisiana.⁸⁰

Fiz um almoço
lá no Buraco da Jia,
começou ao meio-dia,
terminou pela manhã:
cuscuZ com fava,
bode assado, dobradinha,
macaxeira com farinha,
codorniz e ribaçã.

Bolo de milho,
marisco no vinagrete,
feijoada com croquete,
quitute e baião-de-dois.
Comi de tudo
sem pressa, sem me cansar,
só para me preparar
para o que vinha depois...

Arroz de polvo,
risoto de camarão,
maionese e macarrão,
salpicão, frutos do mar,
feijão-macassa,
galinha de cabidela
e um bife de panela
bem leve, pra descansar.

⁸⁰ Bakhtin (1999) fala especialmente num capítulo sobre o banquete (a comilança) em Rabelais e na comédia popular.

Um ensopado
de carne com batatinha,
feijão-verde e farofinha,
sanduíche de peru.
Pra terminar
um conhaque, um cafezinho,
mais um cálice de vinho
e três doses de Pitu.

O exagero é tanto que parte desses versos é recitada, como se o cantor estivesse de fato empanturrado após a ingestão de tanta comida, ainda mais com as exóticas combinações de alimentos indicadas, com base na cozinha nordestina. E tudo isso no Buraco da Jia, um restaurante muito conhecido na cidade de Goiana, em Pernambuco, pela fartura com que serve a comida regional.

Esta letra apresenta uma particularidade de Bráulio Tavares que aqui se ajusta ao estilo lingüístico-poético de Antonio Nóbrega. No verso “Aí, um dia, / eu sentado na cadeira, um estalo-de-Vieira clareou a minha mente”, a expressão estalo-de-Vieira com hífen (referindo-se ao padre e escritor Antônio Vieira) representa o que Bráulio chama de “hífen evidenciador de sintagma”. “É para dizer que estalo-de-Vieira é uma palavra só, como guarda-chuva”, ressalta o letrista.⁸¹

O esquema poético de *Viagem maravilhosa* inova em relação ao repertório mostrado até então. Suas 22 estrofes têm oito versos cada, no seguinte esquema métrico: quatro sílabas, sete, sete, sete; quatro sílabas, sete, sete, sete. Eis a estrutura de rimas: ABBCDEEC. O refrão “Cavalgar, cavalgar, / eu cavalguei. / No país dos brasileiros / conheci o mundo inteiro / e

⁸¹ Ver capítulo 2.2.2.

por ele eu passei” assume uma forma livre nos dois primeiros versos, com os três últimos apresentando a tradicional medida de sete sílabas cada.

Destaque-se a associação poética de idéias entre o trote da burrinha do personagem-cantador com a melodia do tradicional chorinho *Brasileirinho*, de Waldir Azevedo: “E mesmo antes / do sol, do cantar do galo, / do sino bater badalo, / eu saí pelo caminho... / Os cascos dela / velozes matraqueavam, / pareciam que estavam / tocando *Brasileirinho*”. Na homenagem aos quinhentos anos do Brasil, o subtexto de *Viagem maravilhosa* louva um gênero musical essencialmente brasileiro por meio do maior sucesso de um de seus mais importantes instrumentistas.

Em seu encerramento, essa canção prepara a entrada da próxima música, *Zumbi* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire), que fala sobre um mito da negritude brasileira e de sua resistência, “primeiro sonho / brasileiro de igualdade, / fraterno, de liberdade”. Segundo o próprio Nóbrega,⁸² a estrutura utilizada aqui é a da carretilha, uma estrofe em que o primeiro verso tem quatro sílabas e os três restantes tem sete, rimando o segundo com o terceiro e o último sempre em *-ar*, que fará par com a palavra que encerra a próxima seqüência de quatro versos: “Zumbi, um negro, / respirando rebeldia, / foge pra mata um dia / à procura do Lugar. / Era um quilombo, / a terra dos ex-escravos, / todos livres, sem os travos, / sem ter dono pra ferrar”. Note-se a palavra “Lugar” em letra maiúscula, reforçando a idéia de paraíso do local procurado por Zumbi e pelos quilombolas. Lembre-se de que o uso das maiúsculas acentua o peso de determinadas palavras para o letrista Wilson Freire.⁸³

⁸² Ver entrevista no Anexo 2.

⁸³ Como em *Sambada dos Mestres*, de *Madeira que cupim não rói*. Ver 2.2.1.

A polca instrumental *Risada da Chiquinha e o Coco da bicharada* (recriação de cantiga e versalhada popular por Antonio Nóbrega e Wilson Freire) dão seqüência ao roteiro. Nesta última, os autores humanizam os bichos citados na letra, imaginando-os em situações inusitadas:

Vi mosca de camisola,
vi cavalo num debate,
vi uma traça alfaiate,
guaxinim tocar viola,
um siri jogando bola,
vi um pica-pau ferreiro,
um veado arruaceiro,
vi um mosquito tossindo,
vi uma gata parindo
e o cachorro era o parteiro.

É uma décima de sete sílabas, com o esquema rítmico ABBAACCDDC.

Vem então *Estrela-d'alva* (Antonio Nóbrega, Bráulio Tavares e Zezinho Pitoco). O letrista Bráulio Tavares fala sobre essa toada:⁸⁴ “É uma cadência que eu chamo de 4-4-4: ‘Caixa-de-guerra, maracá, porta-bandeira, / rainha negra batendo palma de mão’.” Todas as linhas têm essa cadência, menos a última, que é 4-4-2: “bombo profundo ressoou trovão”, por exemplo. “Aí não tem uma forma fixa necessariamente, foi uma coisa sugerida pela música.” A letra inicial era sobre carnaval, descrevendo os maracatus do Recife, mas Nóbrega disse a ele que era um assunto já bastante explorado, como visto no capítulo 2.2.2. Pediu-lhe então para aproveitar o segundo verso (“rainha negra batendo palma de mão”) e levar para o lado das cerimônias religiosas, com mouros e cristãos, andor, procissão, romaria. Quanto ao formato, ele é livre, “nosso” – como diz Bráulio –, arranjado para essa canção especificamente.

⁸⁴ Ver 2.2.2.

No verso “Anjos-meninos, de olhos pretos e asas brancas”, em “anjos-meninos” note-se o “hífen evidenciador de sintagma” tão característico do estilo de Bráulio, assim como visto no “estalo-de-Vieira” de *Viagem maravilhosa*.

Flecha fulniô (Antonio Nóbrega e Wilson Freire) homenageia Garrincha, como dito há pouco. O jogador não é caro somente a Nóbrega e Freire: Ariano Suassuna anunciou em agosto de 2005 que pretende incluir o atleta na primeira parte do livro que escreverá sobre os povos que originaram a nação brasileira. O famoso craque do Botafogo e da Seleção Brasileira deverá figurar na primeira parte, dedicada aos índios. "Garrincha representou o que o Brasil tem de mais verdadeiro. E por meio dele quero homenagear a presença indígena no Brasil, antes até da chegada dos portugueses", afirmou o entusiasmado Ariano com relação a seu personagem.⁸⁵ O criador do *Auto da compadecida*, dessa forma, dá continuidade à homenagem que Nóbrega e Freire já haviam prestado a Garrincha, como um dos ícones do jeito brasileiro de ser, um “anjo torto” com as “pernas mágicas”.

Sumaúma grande
brotou curumim.
Ave miúda
nasceu passarim.

Sangue fulniô,
pegadas toré,
um arco no corpo,
a flecha Mané.

Fogo na galera
delira a aplaudir,
um anjo torto
barroco a sorrir.

Garrincha no nome,
nas pernas garruchas,

⁸⁵ O Estado de S.Paulo, 27/8/2005.

no chute um morteiro,
um canhão de buchas.

Um deus nos estádios
abrindo as retrancas,
um desengonçado
que as redes balança

Mandinga, catimba,
a lógica, a tática,
de nada valiam
para as pernas mágicas.

Mais um gol de letra,
de placa, um golaço,
a bola lhe adora,
e corre pro abraço.

Malasartes do jogo,
driblando zagueiros,
um bobo pra corte,
um herói brasileiro.

Sem Maracanã,
sem drible na área,
na noite sem grito,
estrela solitária.

Partiu, foi morar
na constelação,
deixou pátria órfã,
sem circo a nação.

Garrincha é comparado à subaúma, árvore frondosa, de grande estatura e raízes fortes, que funciona aqui como a própria imagem do povo brasileiro que Nóbrega e Wilson homenageiam por meio do craque das pernas tortas, contando a seu modo a sua história, do nascimento até a morte. Suas pernas eram garruchas (uma espécie de pistola) e ele era um malasartes⁸⁶ do jogo, uma espécie de trapalhão, no bom sentido, apresentando ao mesmo tempo o caráter de um anjo torto barroco a sorrir, com sua ingenuidade. Era um perfeito

⁸⁶ A grafia constante do *Vocabulário ortográfico da língua portuguesa* (Academia Brasileira de Letras, 2004), assim como em Ferreira (1995) e Houaiss & Villar (2001), é malas-artes.

artista de circo que fazia do campo de futebol o seu picadeiro – até partir, estrela solitária, para ir morar na constelação.

O *Romance do Aleijadinho* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire) aproveita o tema instrumental *Cantiga*, de Antonio José Madureira, presente no disco *Sete Flechas*, do Quinteto Armorial. A idéia de alçar o artista plástico Antônio Francisco Lisboa à condição de um dos ícones do povo brasileiro aparece clara nos versos a seguir, com sete sílabas e encadeados no esquema ABCBDB:

Do seu talhe então surgia
 uma nova identidade
 da nação que se formava,
 mestiça, sim, de verdade.
 Riscou na pedra e madeira
 carminhos da liberdade.

À medida que seu corpo
 ia se desfigurando,
 e com as chagas crescentes
 ia se despedaçando,
 o que caía no chão
 nova terra ia formando.

Talhando gente e frontões,
 nas Minas ele vagava,
 visionário, itinerante,
 uma nação, inventava.
 Era um mestiço, meu Deus,
 que um Brasil profetizava.

Em seguida vem *Galope beira-mar para Bispo do Rosário* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire):

Então, meia-noite, anjos emissários,
 em conta de sete, de aura azulada,
 falaram pra ele, “punhando” as espadas:
 “És tu O escolhido, Bispo do Rosário.
 Terás de fazer o teu inventário
 e reconstruir o Universo sem par,
 pra diante de Deus tu te apresentar
 vestido em teu manto vermelho-centelha.”
 Entrou no hospício da Praia Vermelha
 cantando galope na beira do mar.

Obedece-se à estrutura do galope: dez versos com onze sílabas, no esquema rítmico ABBAACCDDC. Note-se o verso “Terás de fazer o teu inventário”, em que uma respiração (após “Terás de fazer”) vale por uma sílaba para inteirar o total desejado de 11 sílabas. Mais um exemplo da liberdade autoral na hora de adaptar a linguagem oral à forma fixa da poesia popular.

Após o número instrumental *Dança dos arcos* (domínio público – adaptação de Manuel Salustiano – tema de São Gonçalo e da *Pata piou*), muito conhecido em Pernambuco por estar associado ao cavalo-marinho, segue-se a canção-síntese *Martelo d’o marco do meio-dia* (Ariano Suassuna e Antonio Nóbrega), que encerra o CD e o espetáculo. A letra segue fielmente a estrutura de rimas ABBAACCDDC. Os versos são decassílabos, característicos do gênero martelo:

A bandeira do sol estrala ao vento	[A]
e ressoa a minha voz de cantador,	[B]
num protesto do sonho contra a dor,	[B]
a pobreza do povo e o sofrimento.	[A]
Nas estrelas do canto, o pensamento	[A]
ergue um marco que é só anunciado.	[C]
Nossa sorte de povo injustiçado	[C]
é vencida por nós ao som da luta,	[D]
e no meio do palco o que se escuta	[D]
é o sol da justiça do sonhado.	[C]

Ao final desta dança bela e forte	[A]
eu que sou o cantador, dono da casa,	[B]
e com versos de sangue, fogo e brasa,	[B]
forjo o marco e celebro a minha sorte.	[A]
Na viola, eu vou batendo a morte	[A]
e assumindo a coroa do guerreiro.	[C]
Ao cantar meu país, sou o lanceiro,	[C]
olho o sangue ferido do meu povo	[D]
e sonho, ao meio-dia, um canto novo,	[D]
levantando este marco brasileiro.	[C]

No arranjo da música *Martelo do marco d’o meio-dia*, surge uma sonoridade típica em pelo menos uma de cada faixa dos CDs de Nóbrega: a do

maracatu rural, também chamado de baque solto, de orquestra ou, ainda, de trombone.⁸⁷ Entre as duas estrofes e no final da música, os sons dos metais e da percussão evocam essa referência musical tão característica no trabalho desse brincante.

Aliada à sonoridade própria do maracatu de baque solto, deve-se observar na letra dessa música a potencialidade expressiva dos fonemas, seguindo-se as idéias registradas por Monteiro (1991: 99-100):

Cada ordem de sensações é sugerida por fonemas específicos, em virtude de correspondências articulatórias ou impressões acústicas. (...) Fixemos de imediato que os efeitos expressivos se distinguem segundo a divisão dos fonemas em vocálicos e consonantais. Enquanto aqueles se prestam basicamente a intensificar as sensações visuais (forma, cor etc.) e os traços afetivos que delas decorrem, os consonantais se relacionam às demais espécies (auditivas, cinéticas, tácteis etc.). Ressalte-se, porém, que as vogais servem de apoio às consoantes e, por isso, prolongam ou acentuam o que estas são capazes de conotar.

Assim, note-se a expressividade sonora alcançada pelos versos do *Martelo do marco d'o meio-dia*, especialmente dos que compõem as rimas: vento-sofrimento-pensamento [A]; cantador-dor [B]; anunciado-injustiçado-sonhado [C]; luta-escuta [D] (primeira estrofe); forte-sorte-morte [A]; casa-brasa [B]; guerreiro-lanceiro-brasileiro [C]; povo-novo [D] (segunda estrofe). Essas palavras acentuam a idéia de uma “pequena epopéia” – se é que se pode chamar assim – contida nesse martelo, que resume em duas estrofes uma situação bastante comum ao povo nordestino, especialmente no sertão: pobreza, dor, sofrimento, falta de perspectivas. No entanto, por meio de uma série de ações heróicas anunciadas pelo protagonista desse *Marco*, novas esperanças anunciam-se para alterar o dramático panorama apresentado. O

⁸⁷ Ver *Glossário*.

povo injustiçado terá sua sorte mudada por meio de uma luta em que o sol, mais do que visto, é ouvido (sinestesia); afinal, trata-se do sol da justiça do sonhado, o próprio reino de Deus.

Com o pensamento na “construção imaginária” que é esse *Marco*, a luta do cantador contra a difícil situação de seu povo – cantada/contada no *Martelo do marco d’o meio-dia* – ganha novo vigor; as palavras revestem-se de uma carga emocional mais profunda; o sofrimento que compõe o pano de fundo da situação narrada recebe o alento, logo no primeiro verso, do vento. E com versos de sangue, fogo e brasa, o protagonista-narrador-autor assume sua viola, sua lança e sua coroa de guerreiro para tornar-se o paladino de seu povo.

Assim, o sofrimento da primeira estrofe cede definitivamente a vez à esperança apregoada no final da letra. Afinal, como diz M. Rodrigues Lapa (1988: 47), “o homem com tudo brinca, nas suas horas de desenfado; até com as palavras, que dão forma ao seu pensamento”. No canto e nas ações de nosso protagonista, mesmo se estas não forem bem sucedidas, está a esperança de um canto e de um mundo novos, em pleno sol do meio-dia, no qual é forjado esse Marco, “a que ninguém poderá resistir”, lembrando a citação de Câmara Cascudo.

Por meio da reunião de gêneros musicais e textuais apresentados em *O marco do meio-dia*, Nóbrega busca mostrar que, no caso do Brasil, especialmente no ano das comemorações dos quinhentos anos de seu descobrimento, a diversidade talvez seja a maneira mais vigorosa de afirmar a sua unidade como nação.

4.2.5 – *Lunário perpétuo*

O poeta popular, cantador e pesquisador paraibano José Alves Sobrinho, em sua obra *Cantadores, repentistas e poetas populares*, classifica os folhetos de cordel em 19 categorias⁸⁸ e faz menção ao *Lunário perpétuo* na categoria que intitula “Conselhos”. Segundo ele, há dois tipos de conselhos: o moralizante e o de gracejo; é neste caso que cita o seguinte exemplo, tirado de *Conselho aos solteiros*, de autoria atribuída a Manoel Camilo dos Santos:

Em um Lunário perpétuo,
Depois de muito estudar
O sistema planetário
Posso agora aconselhar
Com o meu conhecimento
Aos jovens no casamento
Para nenhum se enrascar (Sobrinho, 2003: 114).

Rabelais, com seu estilo desabrido de retratar sua época, além dos clássicos *Gargântua (As grandes crônicas de Gargântua, 1532)* e *Pantagruel* (escrito no mesmo ano), chegou a escrever o *Prognóstico pantagruelino*, referindo-se a seu irreverente personagem, e um *Almanaque*. O *Prognóstico pantagruelino* “é uma alegre paródia dos livros de predições do ano-novo, muito em voga na época. Essa breve obra, que só compreendia algumas páginas, teve várias reedições” (Bakhtin, 1999: 135). Já o *Almanaque* foi um calendário popular que circulou, em mais de uma versão, em meados do século XVI. “Esses dois tipos de obra, o *Prognóstico* e os almanaques, estão

⁸⁸ Sobre a literatura de cordel, Sobrinho (2003: 109) diz que os folhetos têm 8, 12 ou 16 páginas; se têm 24, 32, 48 ou 64, são romances ou histórias, conforme o conteúdo e o assunto. Eis as 19 categorias propostas por ele: 1 – peleja, debate, discussão e encontro; 2 – marcos e vantagens; 3 – história de inspiração popular; 4 – história de inspiração não-popular; 5 – fabulação; 6 – gracejos e espertezas; 7 – religião e beatismo; 8 – profecias; 9 – avisos; 10 – castigos e exemplos; 11 – política, sociedade e ciência; 12 – reportagens; 13 – heroísmo; 14 –

ligados muito diretamente *ao tempo, ao ano-novo*, e afinal ao chão da feira”, afirma Bakhtin (1999: 136), que acrescenta em sugestiva nota na mesma página: “O fato de que uma única e mesma personagem fosse ao mesmo tempo um sábio erudito e um autor popular é típico da época.”

O texto desta nota remete imediatamente ao caráter multifacetado do personagem *Tonheta*; e a que nos remetem o teor do *Prognóstico pantagruelino* e o dos almanaques senão ao conteúdo do *Lunário perpétuo*? Esta espécie de cartilha popular nordestina reúne orações, informações sobre a Lua, épocas para plantio etc. e inspirou Nóbrega na criação de um espetáculo que, além do respectivo CD, daria origem a seu primeiro DVD.

De acordo com Câmara Cascudo, o *Lunário perpétuo* foi

durante dois séculos o livro mais lido nos sertões do Nordeste, informador de ciências complicadas de astrologia, dando informações sobre horóscopos, rudimentos de física, remédios estupefacientes e velhíssimos. (...) Foi um dos livros mestres para os cantadores populares, na parte que eles denominavam “ciência” ou “cantar teoria”, gramática, história, doutrina cristã, países da Europa, capitais, mitologia. Decoravam letra por letra. É o volume responsável por muita frase curiosa, dita pelo sertanejo, e que provém de clássicos dos sécs. XVI, ou XVIII. A primeira edição é de Lisboa, em 1703, na casa de Miguel Menescal. O título inteiro, depois amputado nos volumes editados na última década do séc. XIX, denuncia o plano da “ciência popular”: “*O Non Plus Ultra do Lunário e Prognóstico Perpétuo, Geral e Particular para Todos os Reinos e Províncias, Composto por Jerônimo Cortez, valenciano, emendado conforme o Expurgatório da Santa Inquisição, e traduzido em português* (s.d.: 524).

Nenhum trecho do *Lunário* propriamente dito é musicado por Nóbrega, mas a publicação serve de inspiração para um novo mergulho do artista na alma do povo brasileiro, no que ele chama de “pedras do seu céu e estrelas do seu chão”, como afirma no espetáculo e está registrado no DVD.⁸⁹

proezas; 15 – miscelânea; 16 – profanação; 17– depravação; 18 – conselhos; 19 – escândalo e corrupção.

⁸⁹ Cf. *Referências Discográficas*.

Composição baseada na estrutura do maracatu rural (décimas de sete sílabas), em que alguns versos do cantador são repetidos pela audiência, *O rei e o palhaço* (Antonio Nóbrega e Bráulio Tavares) abre o CD e fala sobre a dicotomia entre o lado “rei” e o lado “palhaço” de todo ser humano, a partir de inspiração de Ariano Suassuna. Uma das estrofes acentua:

Você vem com a arma erguida,
 eu vou abaixando a guarda.
 Você vem vestindo a farda,
 eu de roupa colorida.
 Você disputa corrida, (BIS)
 eu corro pra relaxar.
 Sua marcha é militar,
 a minha é de carnaval.
 Seu traje é de general,
 eu visto pena e cocar.

Essa série de oposições permeia toda a canção, em imagens que pontificam claramente a polaridade entre o cantador e o seu “adversário”, na estrutura ABBAACCDDC.

Ponteio acutilado (tema instrumental de Nóbrega, já gravado pelo Quinteto Armorial), segunda música do CD, abre o espetáculo e o encerra, após fundir-se com os acordes finais de *Lunário perpétuo*. Dos cinco CDs, o único que tem a ordem alterada das canções no palco é este (*O rei e o palhaço*, por exemplo, é a penúltima música apresentada no espetáculo). Esse ponteio foi o primeiro tema que o artista compôs para o quinteto, inspirado em um toque de banda cabaçal (conjunto musical também conhecido por ternos-de-pífaros ou pífanos) dos Irmãos Aniceto, o qual ele ouviu no Crato (Ceará), conforme consta no programa do CD *Lunário perpétuo*.

A canção a seguir é o *Romance da filha do imperador do Brasil* (Antonio Nóbrega e Ariano Suassuna), tema de origem ibérica, recriado literariamente

por Ariano e musicado por Nóbrega. Está no *Romance d'a Pedra do Reino* (Suassuna, 2004b). Apresenta um tom brincalhão, também de certa forma rabelaisiano, com insinuações de fundo sexual, no final da história, mas sem cair jamais num caráter chulo. “A linguagem familiar converteu-se, de uma certa forma, em um reservatório onde se acumularam as expressões verbais proibidas e eliminadas da comunicação oficial”, disse Bakhtin, acrescentando: “pode-se afirmar que as grosserias são um gênero verbal particular da linguagem familiar” (1999: 15).

Carrossel do destino é uma lírica ciranda composta por Antonio Nóbrega inspirada em versos de Bráulio Tavares. São décimas de sete sílabas, que terminam com os dois versos: “Licença que eu vou rodar / no carrossel do destino”.

Romances e epopéias
me pedindo pra brotar
e eu tangendo devagar
a boiada das idéias.
Sempre em busca das colméias
onde brota o mel mais fino,
e um só verso, pequenino,
mas que mereça ficar...
Licença que eu vou rodar
no carrossel do destino.

O *Romance da nau-catarineta* (romance tradicional recriado por Ariano Suassuna com base em toadas populares) está presente no folheto XXXIV do *Romance d'a Pedra do Reino* (Suassuna, 2004b). As melodias cantadas por Nóbrega são as mesmas utilizadas por Antônio José Madureira na versão instrumental dos tempos do Quinteto Armorial. Entre as personagens citadas na letra, destaca-se o gajeiro, marinheiro que, nos navios a vela, tem a seu cargo um dos mastros, zela por ele e dirige os trabalhos que nele se executam,

e a quem outrora competia, ainda, subir ao cesto da gávea, nas proximidades de terra, a fim de procurar avistá-la antes dos demais elementos da tripulação (Ferreira, 1995).

Seguem-se o frevo *Canjiquinha*, de Lourival Oliveira, e *A morte do touro Mão de Pau* (Antonio Nóbrega e Ariano Suassuna), que é um dos primeiros poemas publicados do criador do *Auto da compadecida* e data do final dos anos 40. O poema foi escrito em memória do pai do escritor, assassinado em 1930 por motivos políticos, episódio bastante traumático na vida de Ariano, conforme visto no capítulo 2.1. Como Nóbrega escreve no encarte do CD, o poema, por sua vez, foi inspirado no folheto *O boi Mão de Pau*, do poeta e rabequeiro rio-grandense-do-norte Fabião das Queimadas.

O roteiro prossegue com mais um número instrumental, o choro *Pagão*, de Pixinguinha. Chega a vez de *Excelência* (recriação literária de Ariano Suassuna com base em toadas populares), canto de recomendação de almas, ainda muito cantado no meio rural nordestino. Na composição interpretada por Nóbrega há duas partes: a primeira em forma de lamento e a segunda em forma de abecê, que é uma composição poética popular (às vezes de cunho satírico) em que se celebram vidas de santos, cangaceiros, feitos heróicos e personagens famosos, na qual as estrofes começam sucessivamente pelas letras do alfabeto em sua ordem natural, inclusive o til. Os versos costumam ser quadras (os mais antigos eram sextilhas ou hendecassílabos), com rimas simples (Câmara Cascudo, s.d.; Houaiss, 2001).

O esquema rítmico é ABCB. Na primeira quadra (“Diz o A... Ave-Maria / Diz o B... Brandosa e bela / Diz o C... Cofrim da Graça / Diz o D... Divina

Estrela”), a rima “bela” com “estrela” demonstra novamente a liberdade que o cantor popular encontra na hora de ajustar os seus versos. Observe-se o uso de termos como “brandosa”, reforçando o caráter de branda para Nossa Senhora, e “cofrim”, diminutivo que ressalta uma intimidade com a santa.

A se destacar ainda o que dizem o K (“Coro dos Anjos”) – em que o *k* vale como fonema, e não como letra; o P (“Por vossos filhos”) – em que a preposição *por* é valorizada no abecê e dá início a um verso; e o Z (“Zelai o mundo”) – forma em que o verbo zelar aparece como transitivo direto e não é tão usual quanto seria “zelai pelo mundo”.

Vem em seguida o “tonhetânico” *Meu foguete brasileiro* (Antonio Nóbrega e Bráulio Tavares), cujos detalhes sobre sua criação são dados pelo próprio autor da letra.⁹⁰

O roteiro prossegue com o instrumental *Luzia no frevo* (Antonio Sapateiro), o frevo-canção *Delírio* (de Antônio José Madureira e Marcelo Varella, mesma dupla que compôs o *Maracatu Misterioso*, constante do repertório de *Madeira que cupim não rói*) e outro frevo instrumental, *Lágrimas de um folião* (Levino Ferreira). Segundo Nóbrega assinala no encarte do CD, o pernambucano Levino “foi provavelmente o maior compositor de frevos de todos os tempos”.

Chega então *O romance de Riobaldo e Diadorim* (Antonio Nóbrega e Wilson Freire), de franca inspiração rosiana.⁹¹ Conta o episódio em que *Riobaldo* descobre a verdadeira identidade de *Diadorim* na “Noite-grande-fatal” de *Grande sertão: veredas* (Rosa, 1994).

⁹⁰ Ver capítulo 2.2.2.

⁹¹ Ver entrevista no Anexo 2.

Sob as roupas de jagunço,
 corpo de mulher eu via.
 A Deus já dada, sem vida,
 o vau da minha alegria.
 Diadorim, Diadorim...
 Minha incontida sangria.

Na freqüente alteração na sílaba tônica das palavras no canto e na poesia popular nordestinos, “incontida” vira proparoxíttona e soa aqui como “*incôntida”, deslocamento que é muito comum, como visto no capítulo 2.2.2. Inspirados pelo mineiro Guimarães Rosa, os compositores aproveitam inclusive a palavra “vau” – baixio, local raso de um rio, mar, lagoa, por onde se pode passar a pé ou a cavalo (Houaiss & Villar, 2001) –, comum no universo lingüístico do autor de *Grande sertão: veredas*.

Lunário perpétuo (Antonio Nóbrega, Wilson Freire e Bráulio Tavares) encerra tanto o CD quanto o espetáculo – neste caso, emendando com a retomada do tema instrumental *Ponteio acutilado*, que servira de abertura.

Meu *Lunário* tem antigas
 alquimias de almanaques.
 Já enfrentou intempéries,
 roubos, incêndios e saques:
 dos homens, das traças, das garras, das eras,
 carrega segredos, decifra quimeras.
 Venceu todos os ataques.

O meu *Lunário perpétuo*
 sob o sol é luzidio.
 Meu *Lunário* foi forjado
 num fogo de desafio
 que vibra, esquenta, atíça, aperreia,
 faísca, enlouquece, que pega na veia.
 Pelos séculos a fio.

O meu *Lunário perpétuo*
 guarda as vozes seculares
 do Profeta de Canudos
 e do Mártir dos Palmares.
 Sonhando com o Reino do Espírito Santo
 na terra, no céu, em todo recanto.
 Nos terreiros e altares.

O meu *Lunário perpétuo*
 é meu Livro precioso,
 minha Cartilha primeira,
 minha Bíblia de Trancoso.
 João Grilo, Chicó, Malasartes, Mateus,
 os órfãos da terra, os filhos de Deus!
 Heróis do Maravilhoso!

Meu *Lunário* é a memória
 de um país que vai passando
 diante dos nossos olhos,
 rindo, mexendo, cantando.
 Mestiço, latino, caboclo, nativo,
 é velho, é criança, morreu e tá vivo...
 Presente, mas até quando?

Meu *Lunário* é conselheiro.
 é meu folheto, é meu missal,
 atravessando os milênios,
 cada ponto cardeal.
 De Norte a Sul, de Pai para Filho,⁹²
 de lá para cá, meu livrinho andarilho.
 Fabuloso Romançal!

A estrutura do *Lunário* já foi abordada no capítulo 2.2.2 (septilha com quatro versos de sete pés, dois versos de galope – 11 sílabas, divididas em 2-3-3-3, acentuação na segunda, na quinta, na oitava e na décima primeira – e mais um verso de sete sílabas).

Concluindo aqui o *corpus* analisado, cabe salientar a riqueza de imagens descritas na letra que, aliada à sonoridade da melodia, reúne elementos que povoam e caracterizam o universo lingüístico-poético-musical de Antonio Nóbrega: referências a “heróis” regionais, como o Mártir dos Palmares (Zumbi) e o Profeta de Canudos (Antônio Conselheiro). O próprio *Lunário perpétuo* funciona como uma metáfora de brasilidade para o que Nóbrega – escudado por Wilson Freire e Bráulio Tavares – entende por sua própria nação, definindo-a por meio de expressões que remetem a outras canções, ressaltando a

⁹² Sobre a possível “falta” de uma sílaba neste verso, ver análise na página 50.

variedade racial (*Mestiçagem*), as dificuldades ou intempéries (também enfrentadas pelo viandante de *Canudos*), o caráter de andarilho (há uma canção com este nome, de autoria de Dalton Vogeler e Orlando Silveira, no repertório de *Madeira que cupim não rói*), o sonho com o Reino do Espírito Santo (o “sol da justiça do sonhado”, do *Martelo d’o marco do meio-dia*), *Zumbi*, também tema de uma canção em *O marco do meio-dia*. São imagens, portanto, recorrentes ao longo dos cinco CDs. A título de explicação, ressalte-se que a expressão Bíblia de Trancoso, como explica o letrista Bráulio Tavares, refere-se às histórias de Trancoso, contos de fadas e histórias populares que no século XIX foram escritas pelo português Gonçalo Fernandes de Trancoso, intituladas *Histórias de proveito e exemplo*, que são contos morais populares colhidos em Portugal. Essas histórias se tornaram assunto para o *Lunário perpétuo* propriamente dito, um livro lido por gerações e gerações sucessivas. “Eu cresci ouvindo muito essa expressão no Nordeste: ‘Vamos contar histórias de Trancoso!’ Equivalem às histórias da Carochinha.”⁹³

Ressalte-se ainda que o *Lunário perpétuo* é não somente um livro precioso, uma cartilha, mas também os órfãos da terra, os filhos de Deus, não importa se os “Heróis do Maravilhoso” são reais ou imaginários, como *Mateus*, *Malasartes*, *João Grilo* e *Chicó*. O *Lunário* vem sendo transmitido de “Norte a Sul, de Pai para Filho” desde os tempos do valenciano Jerônimo Cortez por gerações a fio, até chegar a Ariano, que metaforicamente o passou ao Movimento Armorial, a Nóbrega e por extensão a Wilson Freire e Bráulio

⁹³ Informação dada por Bráulio Tavares ao autor desta tese em entrevista realizada no dia 15 de agosto de 2005, no Rio de Janeiro.

Tavares, de modo que seu conteúdo, sua ideologia, continue atravessando milênios, cada ponto cardeal.

Encerre-se este capítulo com palavras do próprio Antonio Nóbrega no encarte de *Lunário perpétuo*, definindo a importância dos artistas populares para ele, no CD e no espetáculo em que comemorou trinta anos de carreira:

Ao longo desses últimos trinta anos, aprendi loas, toadas e cantigas de cirandeiros, aboiadores e cantadeiras; aprendi choros, música de Banda Cabaçal e ponteados de violeiros, pifeiros e chorões; passos, gingados e mugangas de sambadores, dançarinos e brincantes. Esses cantos, toques e danças são as pedras do meu Céu e as estrelas do meu Chão. Com eles soletro, penso e espero meu sonho humano. Através deles aprendi a amar o meu país e o seu povo. Eles são o meu *Lunário perpétuo*.

Que esse *Lunário* continue guardando tantas vozes seculares e importante parte da memória de um país que vai passando “diante dos nossos olhos, rindo, mexendo, cantando”.

5 – Conclusão

(em que se pede licença para a despedida e se faz um balanço da expressão lingüístico-poético-musical de Antonio Nóbrega após uma longa visita a parte de sua obra)

Meu *Lunário* é a memória
de um país que vai passando
diante dos nossos olhos,
rindo, mexendo, cantando.
Mestiço, latino, caboclo, nativo,
é velho, é criança, morreu e tá vivo...
Presente, mas até quando?
(Lunário perpétuo – Lunário perpétuo)

A língua dispõe de toda uma gama de variantes fonostilísticas, entre as quais se distinguem efeitos como onomatopéia e aliteração, além dos efeitos por evocação: acentos de classe, província, pronúncia etc. Como diz Pierre Guiraud (1978: 83), “há palavras foneticamente motivadas, nas quais existe um vínculo entre o som e o sentido. (...) Os efeitos de evocação constituem o domínio por excelência da semântica do estilo”.

De acordo com Spitzer (1968), toda obra constitui um todo, em cujo centro se encontra o espírito de seu criador, que é o princípio de coesão interna da obra. O espírito do autor é uma espécie de Sistema Solar para cuja órbita são atraídas todas as coisas. A linguagem e o enredo, ou seja, as histórias contadas por meio dos signos que compõem essa linguagem, nada mais são do que satélites dessa entidade que é o espírito do autor.

O centro de tudo que se viu até aqui chama-se Antonio Carlos Nóbrega de Almeida, rabequeiro, cantador, dançarino, ator, brincante – o qual, por sua vez, recebeu forte influência de um “Sistema Solar” (para aproveitar a

expressão de Spitzer) mais amplo ainda, pode-se dizer assim, chamado Ariano Suassuna, uma vez que é inegável a referência deste para o trabalho daquele. Como inspiração de ambos os sistemas, o universo infinito da cultura popular brasileira, pelo qual perpassam Chico Antônio, Capitão Pereira, Pinto de Monteiro, Leandro Gomes de Barros, Zé Alfaiate, Mestre Salustiano, Nascimento do Passo e tantos outros. E ao redor do criador de *Tonheta* circulam “astros” fundamentais para a constituição do seu próprio universo, como Wilson Freire e Bráulio Tavares. Sem falar na importância singular de Rosane Almeida, Gabriel e Maria Eugênia para a perfeita realização de seu trabalho.⁹⁴

Nóbrega pode ser visto como um tradutor de tradições, uma vez que aproveita o universo popular tão decantado por Ariano e amplia a sua dimensão na posição de verdadeiro astro da música brasileira que é hoje, lotando casas de espetáculos, apesar de não se considerar um artista popular, uma vez que recria as manifestações musicais que o inspiram e lhes dá um toque sofisticado. Devido ao numeroso público que atrai atualmente, a ponto de o reduzido espaço na platéia do Teatro Brincante não comportá-lo mais, pode-se dizer que Nóbrega conquistou o *status* de artista *pop*, com sua extensa legião de admiradores. Até mesmo chegar a ele por meio de sua produção é tarefa difícil, o que o autor desta tese conseguiu por influência de seu parceiro Bráulio Tavares, entrevistado primeiramente.

Hoje, informações sobre o passo a passo de sua carreira podem ser obtidas no endereço eletrônico <http://www.antonionobrega.com.br> (bilíngüe: português e inglês). Há ainda o sítio (forma que se preferiu aqui a *site*, por

⁹⁴ Ver entrevista no Anexo 2.

inspiração de Ariano Suassuna) <http://www.teatrobrincante.com.br>, sobre as atividades do espaço cultural mantido pelo artista em São Paulo.

Em Nóbrega, o erudito e o popular aparecem como híbridos, aproveitando um conceito estudado por Stuart Hall. A cultura popular, como afirma este autor, é uma arena profundamente mítica.

É um teatro de desejos populares, um teatro de fantasias populares. É onde descobrimos e brincamos com as identificações de nós mesmos, onde somos imaginados, representados, não somente para o público lá fora, que não entende a mensagem, mas também para nós mesmos pela primeira vez (2003: 348).

Em uma cultura oral, que serve como fonte de inspiração para o trabalho de Nóbrega, o público costuma ser resistente a novidades, uma vez que a conservação de produções intelectuais depende exclusivamente da memória, criando uma propensão ao conservadorismo, ao tradicionalismo. “Novidade e repetição, individualidade e tradição constituem o espaço no qual o poeta se move” (Abreu, 1999: 117). Com base na série de repetições que fazem parte de sua formação cultural e pessoal, Nóbrega vai criando suas próprias novidades, com o apoio decisivo de seus parceiros Bráulio Tavares e Wilson Freire. São as raras variações que adquirem um destaque excepcional e um estatuto poético novo numa estrutura imutável (Santos, 1999), partindo das regras da cantoria que são complexas e incluem, além da definição estrófica e rítmica, modos de construção por variação de um mesmo verso ou de uma mesma estrofe.

Se Ariano tem seu romanceiro, Nóbrega tem seu cancionero. A base dos dois, independentemente de definições, é a cultura popular brasileira, como se afirmou há pouco. E o que ambos obtêm como resultado de suas

formas de se expressar artisticamente está próximo da seguinte reflexão de Paul Zumthor (1993: 216).

Nossa velha poesia – em maior ou menor grau segundo suas partes, mas sempre fundamentalmente – é rito: sua função primordial é operar um feitiço, capaz de tornar presente aquilo que não o é, inserir essa ausência num simbolismo não apenas evocador mas também criador de outra coisa.

As palavras são “multimoduladas”, já disse Stuart Hall (2005). Sempre carregam ecos de outros significados que elas colocam em movimento, apesar de nossos melhores esforços para cerrar o significado. Tudo que dizemos tem um “antes” e um “depois”, espécie de “margem” na qual outras pessoas podem escrever. É o sentido da palavra que leva à procura de um efeito musical num grupo de sons. Trata-se da busca e do encontro das palavras com a temperatura exata (Cressot, 1980). A expressividade faz das palavras, instintivamente, cabos elétricos da mais alta tensão, conforme lembra Joaquim Mattoso Câmara Júnior (1978). Esse uso expressivo leva a linguagem a tornar-se um fenômeno simbólico inseparável da cultura, configurando um complexo de idéias com significados próprios que traduzem realidades inseridas nessa cultura. Ao interpretar seu cancionário, alicerçado na poética popular nordestina, Nóbrega reveste as palavras que canta com uma temperatura peculiar, de modo a fortalecer o aspecto emotivo do significado dessas palavras (Ullmann, 1970).

De *Na pancada do ganzá* ao *Lunário perpétuo*, passando por *Madeira que cupim não rói*, *Pernambuco falando para o mundo* e *O marco do meio-dia*, procurou-se mostrar como o repertório dos CDs e dos espetáculos de Antonio

Nóbrega segue uma mesma trajetória que tem como referencial a estrutura dos espetáculos populares – os reisados, como ele chama.⁹⁵

Numa das imagens finais do DVD *Lunário perpétuo*, na parte referente ao espetáculo (e não show), há uma significativa tomada de Ariano Sussuana, como se estivesse conferindo a sua “cria” e aprovando com um sorriso discreto o que ela faz. “Tem um significado simbólico essa coisa do mestre e do aprendiz. É algo medieval, renascentista e popular. É aquela história: ‘Eu sou o mestre, e não quero morrer sem passar adiante o que eu sei’”, diz Bráulio Tavares. “E morre mais tranqüilo quando vê que o aprendiz o superou. O sonho de cada mestre é ser superado pelo seu aprendiz.”⁹⁶

Para o letrista, Ariano se realiza muito em seu “aprendiz” não só pela visão de Brasil, pela visão de cultura nacionalista, mas também pela fusão de artes, pelo lado multimídia de Antonio Nóbrega. “É isso o que Ariano gostaria de ver os artistas brasileiros fazendo”, afirma.

Como escreveu Mário de Andrade no *Ensaio sobre a música brasileira*,

é com a observação inteligente do populário e aproveitamento dele que a música artística se desenvolverá. Mas o artista que se mete num trabalho desses carece alargar as idéias estéticas senão a obra dele será ineficaz ou até prejudicial. Nada pior que um preconceito. Nada melhor que um preconceito. Tudo depende da eficácia do preconceito (Andrade, 1972: 27).

Preconceito Nóbrega não demonstra em seu trabalho, muito pelo contrário; mas por meio desse trabalho ele busca “alargar as idéias estéticas”, de modo que sua obra não é ineficaz (citando Mário), como se buscou mostrar aqui. Identificando-se com as idéias do autor de *Macunaíma*, não é à toa que

⁹⁵ Ver entrevista no *Anexo 2*.

⁹⁶ Informação dada por Bráulio Tavares ao autor desta tese em entrevista realizada no dia 15 de agosto de 2005, no Rio de Janeiro.

lhe dedica o CD e o espetáculo *Na pancada do ganzá*, assim como ao coquista Chico Antônio.

Na unidade sintópica que é o “dialeto” nordestino, especificamente o de Pernambuco, mostrou-se que a unidade sinstrática de Nóbrega é a linguagem popular, mas sem se descuidar da linguagem culta; e a unidade sinfásica é o estilo informal, familiar, simultâneo à utilização de um estilo literário, poético. Por meio dos diversos elementos relacionados ao longo da *Análise do corpus*, identificaram-se esses traços, que contribuíram para a caracterização da expressão lingüístico-poético-musical do artista.

Entre todas as atividades que Nóbrega exerce no palco, inclui-se a de contador de histórias – por meio do texto de suas canções – e, conseqüentemente, guardião delas. “A vida de um guardião de histórias é uma combinação de pesquisador, curandeiro, especialista em linguagem simbólica, narrador de histórias, inspirador, interlocutor de Deus e viajante do tempo” (Estés, 1998: 9-10). Nosso brincante não deixa de ser isso tudo. Essas histórias compõem a sua linguagem, formam sua expressão lingüístico-poético-musical.

No final do texto que escreveu para o encarte do DVD *Lunário perpétuo*, Nóbrega afirma: “é dentro da unidade de nossa diversidade que habita o coração do povo que somos”. Assim também ocorre no campo lingüístico: na vasta extensão do território brasileiro há uma unidade, a língua portuguesa, dentro da qual há uma grande diversidade, que são os falares brasileiros, como exemplificado neste trabalho com o estudo da obra desse artista.

Encerram-se aqui as considerações sobre a expressão lingüístico-poético-musical do brincante pernambucano Antonio Nóbrega – pelo menos até o *Lunário perpétuo*, uma vez que tal tarefa continua em função do dinamismo do trabalho que o artista realiza, pois está sempre no preparo de novos reisados. Afinal, como conclui a letra de *Sambada dos Mestres* (parceria com Wilson Freire), ele vive e brinca com seu povo, é um cavaleiro andante; nesse nosso mundaréu, sua sina é ser brincante. Nos terreiros e altares. Pelos séculos a fio.

Referências Bibliográficas

- ABREU, Márcia. *Histórias de cordéis e folhetos*. Campinas: Mercado de Letras; Associação de Leitura do Brasil, 1999. (Coleção Histórias de Leitura)
- ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Vocabulário ortográfico da língua portuguesa/Academia Brasileira de Letras*. 4.ed. Rio de Janeiro: A Academia, 2004.
- ADORNO, Theodor. Lírica e sociedade. In: ADORNO, Theodor et al. *Textos escolhidos*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 193-208.
- AGUILERA, Vanderci de Andrade (Org.). *A geolingüística no Brasil: caminhos e perspectivas*. Londrina: Editora da Universidade Estadual de Londrina, 1998.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1960.
- AMARAL, Amadeu. *O dialeto caipira*. São Paulo: Casa Editora O Livro, 1920.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3.ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972.
- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 2.ed., organizada por Oneyda Alvarenga. 3v. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984.
- ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1987.
- ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo/Editora da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil, 2ª série, v.162)
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura popular brasileira*. 2.ed. São Paulo: Melhoramentos, 1973.
- AYALA, Maria Ignez Novais & AYALA, Marcos (Orgs.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (EdUFRN), 2000.
- BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idéia Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4.ed. Tradução Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999. (Coleção Linguagem e Cultura, 12)

- BALLY, Charles. *Traité de stylistique française*. 3.ed. Paris: Librairie Klincksieck; Genebra: Librairie Geog & Cie., 1951.
- BALLY, Charles. *El language y la vida*. Tradução Amado Alonso. 3.ed. Buenos Aires: Editorial Losada, 1957.
- BARROS, Leandro Gomes de. *Antologia da Literatura Popular em Verso*. t.V. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 1980.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. 5.ed. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982. (Coleção Literatura Popular em Verso, Estudos, nova série, v.2)
- BECHARA, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37.ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Lucerna, 2001.
- BENJAMIN, Roberto. *Pequeno dicionário do Natal*. Recife: Sociedade Pró-Cultura, 1999.
- BERNARDINO, Bertrando. *Minidicionário de pernambuquês*. 2.ed. Recife: Bagaço, 1996.
- BRANDÃO, Sílvia Figueiredo. *A geografia lingüística no Brasil*. São Paulo: Ática, 1991. (Série Princípios)
- BRINCANTES. Prefeitura do Recife, projetos especiais. <http://www.recife.pe.gov.br/especiais/brincantes>.
- BUENO, Silveira. *Tratado de semântica brasileira*. 4.ed. São Paulo: Saraiva, 1965.
- BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA – ARIANO SUASSUNA. Instituto Moreira Salles. São Paulo, nº 10, nov.2000.
- CALLOU, Dinah & LEITE, Yonne. 8.ed. *Iniciação à fonética e à fonologia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Dicionário do folclore brasileiro*. 3.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.
- CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Contribuição à estilística portuguesa*. 3.ed. rev. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1978.
- CÂMARA JÚNIOR, Joaquim Mattoso. *Dicionário de lingüística e gramática: referente à língua portuguesa*. 22.ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

- CÂMARA, Renato Phaelante da & PAES BARRETO, Aldo. *Capiba: é frevo, meu bem*. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular, 1986. (Coleção MPB, 20)
- CAMÕES, Luís de. *Os lusíadas*. São Paulo: W. M. Jackson, 1970.
- CARVALHO, Castelar de. Mattoso Câmara estilicista. *Confluência*, 27 e 28. Revista do Instituto de Língua Portuguesa do Liceu Literário Português. Rio de Janeiro, 2004. p. 85-94.
- CARVALHO, Nelly; MOTA, Sophia Karlla & PAES BARRETO, José Ricardo. *Dicionário do frevo*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras; Topbooks, 2001.
- CHIERCHIA, Gennaro. *Semântica*. Tradução Luís Arthur Pagani, Lígia Negri e Rodolfo Ilari. Campinas: Editora da Unicamp; Londrina: Eduel, 2003.
- COIMET, Yaracilda Farias. *Dictionnaire portugais-français des manifestations folkloriques du Pernambouc*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2002.
- CORDEIRO, Marcos. *Romançal Paranambuco*. Recife: Cepe, 1995.
- CORRESPONDÊNCIA MÁRIO DE ANDRADE & MANUEL BANDEIRA. Organização, introdução e notas: Marcos Antonio de Moraes. 2.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Instituto de Estudos Brasileiros, 2001. (Coleção Correspondência de Mário de Andrade, v.1)
- COSERIU, Eugênio. *Sincronia, diacronia e história*. Rio de Janeiro: Presença, 1979.
- COSTA, Gilmara Benevides. *O canto sedutor de Chico Antônio*. Natal: Editora da UFRN, 2005.
- CRAVO ALBIN, Ricardo. *O livro de ouro da MPB: a história de nossa música popular de sua origem até hoje*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- CRESSOT, Marcel. *O estilo e as suas técnicas*. Tradução Madalena Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1980. (Coleção Signos, 27)
- CUNHA, Antônio Geraldo da. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- CUNHA, Celso & LINDLEY CINTRA, Luís F. *Nova gramática do português contemporâneo*. 3.ed. rev. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- DAUZAT, Albert. *La géographie linguistique*. Paris: Ernest Flammarion, 1922.
- DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA.
<http://www.dicionariompb.com.br>.
- DUBOIS, Jean et al. *Dicionário de lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1978.

- ELIA, Sílvio. *Orientações da lingüística moderna*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1955.
- ELIA, Sílvio. *Ensaio de filologia*. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1963.
- ELIA, Sílvio. *Ensaio de filologia e lingüística*. Rio de Janeiro: Grifo; MEC, 1976.
- ESTÉS, Clarissa Pinkola. *O dom da história: uma fábula sobre o que é suficiente*. Tradução Waldéa Barcellos. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- FEITOSA, Luiz Tadeu. *Patativa do Assaré: a trajetória de um canto*. São Paulo: escrituras, 2003. (Coleção Ensaio Transversais, 19)
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.
- FERREIRA, Carlota & CARDOSO, Suzana. *A dialetologia no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1994. (Coleção Repensando a Língua Portuguesa)
- FERREIRA, Carlota et al. *Diversidade do português do Brasil: estudos de dialectologia rural e outros*. 2.ed. rev. Salvador: Centro Editorial e Didático da Universidade Federal da Bahia, 1994.
- FONSECA JÚNIOR, Eduardo. *Dicionário antológico da cultura afro-brasileira*. São Paulo: Maltese, 1995.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semântica estrutural: investigação metodológica*. Versão espanhola de Alfredo de la Fuente. Madri: Editorial Gredos, 1971.
- GUIRAUD, Pierre. *A estilística*. Tradução Miguel Maillat. 2.ed. São Paulo: Mestre Jou, 1978.
- HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do "popular". In: HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003. p. 247-264.
- HALL, Stuart. As culturas nacionais como comunidades imaginadas. In: HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005. p. 47-65.
- HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001 (versão eletrônica: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Versão 1.0. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001).
- LAPA, M. Rodrigues. *Estilística da língua portuguesa*. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1988.
- LEITE, Yonne & CALLOU, Dinah. *Como falam os brasileiros*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002. (Coleção Descobrimos o Brasil)
- MARCONDES, Marcos Antônio (Ed.). *Enciclopédia da Música Popular Brasileira: erudita, folclórica e popular*. 2.ed. São Paulo: Art Editora/Publifolha, 1999.

- MARQUES, Maria Helena Duarte. *Iniciação à semântica*. 5.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.
- MARROQUIM, Mário. *A língua do Nordeste: Alagoas e Pernambuco*. 3.ed. Curitiba: HD Livros Editora, 1996.
- MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. 3.ed. rev. e aum. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. (Biblioteca Universitária de Língua e Lingüística, v. 8)
- MELO, Gladstone Chaves de. *Iniciação à filologia e à lingüística portuguesa*. 4.ed. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1971.
- MELO, Gladstone Chaves de. *Ensaio de estilística da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Padrão, 1976.
- MONTEIRO, José Lemos. *Morfologia portuguesa*. 4.ed. revista e ampliada. Campinas: Pontes, 2002.
- MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. São Paulo: Ática, 1991.
- MONTEIRO, José Lemos. O percurso da estilística. In: VALENTE, André (Org.). *Língua, lingüística e literatura: uma integração para o ensino*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1998. p. 173-198.
- MORAES, Maria Thereza Didier de. *Emblemas da sagração armorial: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial (1970/76)*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2000.
- MOTA, Leonardo. *Violeiros do Norte: poesia e linguagem do Sertão Nordestino*. 3.ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.
- MURRY, J. Middleton. *O problema do estilo*. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1968.
- NASCENTES, Antenor. *O linguajar carioca*. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1953.
- NASCENTES, Antenor. *O idioma nacional*. 3.ed. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1960.
- NASCENTES, Antenor. *Tesouro da fraseologia brasileira*. 2.ed. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1966.
- NATAL, João. *Usina brasileira: centenário de Chico Antônio*. Natal: Editora da UFRN, 2005.
- NAVARRO, Fred. *Dicionário do Nordeste: 5.000 palavras e expressões*. São Paulo: Estação Liberdade, 2004.
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O pai, o exílio e o reino: a poesia armorial de Ariano Suassuna*. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1999.
- NOGUEIRA, Maria Aparecida Lopes. *O cabreiro tresmalhado: Ariano Suassuna e a universalidade da cultura*. São Paulo: Palas Athena, 2002.

- PAES BARRETO, José Ricardo. *Getúlio Cavalcanti: o menestrel do frevo-de-bloco*. Recife: Cia. Pacífica, 2000.
- PALMER, F. R. *A semântica*. Lisboa: Edições 70, 1979. (Coleção Signos, 25)
- PESSOA, Fernando. *Mensagem*. São Paulo: Núcleo, 1995.
- RAZKY, Abdelhak (Org.). *Estudos geossociolingüísticos no estado do Pará*. Belém: Grafia, 2003.
- REZENDE, Antonio Paulo. *O Recife: histórias de uma cidade*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002. (Coleção Malungo, 6)
- RIBEIRO, João. *A língua nacional e outros estudos lingüísticos*. Seleção e coordenação de Hildon Rocha. Petrópolis: Vozes; Aracaju: Governo do Estado de Sergipe, 1979.
- ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*. 2.ed. Petrópolis: Vozes; Aracaju: Governo do Estado de Sergipe, 1977. (Coleção Dimensões do Brasil, 8)
- ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. In: ROSA, João Guimarães. *Ficção completa*. 2v. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- SANTOS, Climério de Oliveira & RESENDE, Tarcísio. *Batuque book*. Recife: Governo de Pernambuco; Prefeitura do Recife; Chesf, 2005.
- SANTOS, Gilberlande Pereira dos & PAES BARRETO, José Ricardo. *Itinerário lírico do carnaval de Pernambuco*. Recife: Ed. dos Autores, 2003.
- SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. *Em demanda da poética popular: Ariano Suassuna e o Movimento Armorial*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1999.
- SAPIR, Edward. *A linguagem*. Tradução Joaquim Mattoso Câmara Júnior. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1954 [original: *Language*, 1921].
- SAPIR, Edward. *Lingüística como ciência: ensaios*. Tradução e organização Joaquim Mattoso Câmara Júnior. Rio de Janeiro: Acadêmica, 1961.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. 2.ed. Tradução A. Chelini et al. São Paulo: USP; Cultrix, 1972.
- SILVA, Anna Paula de O. Mattos. *O encontro do Velho do Pastoril com Mateus na Manguetown ou as tradições populares revisitadas por Ariano Suassuna e Chico Science*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Departamento de Letras, 2004.
- SILVA, Santuzza Bandeira de Melo Domingues da. *Dito e feito!* Recife: Comunigraf, 2004.
- SILVA NETO, Serafim da. *Guia para estudos dialectológicos*. 2.ed. melh. e ampl. Belém: Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia, 1957.

- SILVEIRA, Souza da. *Lições de português*. 2.ed. melhorada. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1934.
- SPITZER, Leo. *Lingüística e historia literaria*. 2.ed. Tradução José Perez Riesgo. Madri: Gredos, 1968.
- SOBRINHO, José Alves. *Cantadores, repentistas e poetas populares*. Campina Grande: Bagagem, 2003.
- SUASSUNA, Ariano. *Auto da Compadecida*. Edição comemorativa, revista pelo autor. Com ilustrações de Manuel Dantas Suassuna e textos de Bráulio Tavares, Carlos Newton Júnior e Raimundo Carrero. Rio de Janeiro: Agir, 2004a.
- SUASSUNA, Ariano. *Romance d'a Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. 5.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004b.
- TATIT, Luiz. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.
- TAVARES, Bráulio. *Cantorias, regras e estilos*. Olinda: Casa das Crianças de Olinda, s.d.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Art Editora, 1988.
- TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular: da modinha à lambada*. 6.ed. rev. e aum. São Paulo: Art Editora, 1991.
- TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók*. Rio de Janeiro: Funarte; Jorge Zahar Editor, 1997.
- ULLMANN, Stephen. *Semântica: uma introdução à ciência do significado*. 2.ed. Trad. J. A. Osório Mateus. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970 (original: 1964).
- VALENTE, Waldemar. *Folclore brasileiro: Pernambuco*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte (Funarte), 1979.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. 5.ed. Salvador: Corrupio, 1997.
- VIANA, Antônio Klévisson. *Leandro Gomes de Barros – 140 anos*. Fortaleza: Tupynanquim, 2005.
- VILANOVA, José Brasileiro. *Aspectos estilísticos da língua portuguesa*. Ed. condens. e simpl. por Antônio Fernando Viana. Recife: A. F. Viana, 2001.
- WEITZEL, Antônio Henrique. *Folclore literário e lingüístico: pesquisas de literatura oral e de linguagem popular*. 2.ed. revista e ampliada. Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), 1995.
- ZUMTHOR, Paul. *Introduction à la poesie orale*. Paris: Éditions du Seuil, 1983.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Bibliografia de Apoio

- ALMEIDA, Magdalena (Org.). *Quadrilha junina, história e atualidade: um movimento que não é só imagem*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2001.
- AMORIM, Maria Alice & BENJAMIN, Roberto. *Carnaval: cortejos e improvisos*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002. (Coleção Malungo, 5)
- ANDRADE, Maristela Oliveira de. *Cultura e tradição nordestina: ensaios de história cultural e intelectual*. 2.ed. João Pessoa: Manufatura; Fundação João Fernandes da Cunha, 2000.
- BORBA, Francisco da Silva. *Introdução aos estudos lingüísticos*. 13.ed. Campinas: Pontes, 2003.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da. *Literatura oral no Brasil*. 3.ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: EdUSP, 1998.
- CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. *Série Encontros e Estudos 1 – Seminário Folclore e Cultura Popular*. Brasília: Ministério da Cultura/Instituto Brasileiro de Arte e Cultura, s.d. p. 28-38.
- CARVALHO, Nelly. *Empréstimos lingüísticos*. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2002.
- DINIZ, Júlio. Na clave do moderno (algumas considerações sobre música e cultura). *Semear*, 4. Rio de Janeiro: NAU, 2000. p. 237-261.
- FREIRE, Wilson. *As três Marias: romance de cordel*. Recife: Ed. do autor, 2002.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A obsessão pela cultura. In: PAIVA, Márcia & MOREIRA, Maria Ester (Orgs.). *Cultura: substantivo plural*. Rio de Janeiro: CCBB; São Paulo: Editora 34, 1996. p. 159-175.
- HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- ILARI, Rodolfo & GERALDI, João Wanderley. *Semântica*. São Paulo: Ática, 2002.
- MAMMI, Lorenzo. Erudito/popular. In: PAIVA, Márcia & MOREIRA, Maria Ester (Orgs.). *Cultura: substantivo plural*. Rio de Janeiro: CCBB; São Paulo: Editora 34, 1996. p. 185-191.
- MATOS, Cláudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de & TRAVASSOS, Elizabeth (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001.

- NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. (Coleção História &... Reflexões)
- NEWTON JÚNIOR, Carlos. *O circo da Onça Malhada: iniciação à obra de Ariano Suassuna*. Recife: Artelivro, 2000.
- PAES BARRETO, José Ricardo & PEREIRA, Margarida Maria de Souza (Orgs.). *Festejos juninos: uma tradição nordestina*. Recife: Nova Presença, 2002.
- PINTO, Mércia Vasconcelos. *The Brazilian pastoril: a history of a popular musical genre*. Tese de Doutorado. University of Liverpool/Institute of Popular Music. Liverpool, 1997.
- RAMALHO, Elba Braga. *Cantoria nordestina: música e palavra*. São Paulo: Terceira Margem, 2000a.
- RAMALHO, Elba Braga. *Luiz Gonzaga: a síntese poética e musical do sertão*. São Paulo: Terceira Margem, 2000b.
- RAMOS, Maria Jandira. Alguns aspectos da linguagem das cantorias nordestinas. *Letras&Letras*. Revista do Departamento de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, v. 3, n. 2, dezembro 1987.
- SANTIAGO, Silviano. Democratização no Brasil – 1979-1981 (cultura versus arte). In: ANTELO, Raul et al. (Orgs.) *Declínio da arte & ascensão da cultura*. Florianópolis: Abralic/Letras Contemporâneas, 1998. p. 11-23.
- SAPIR, Edward. Cultura autêntica e espúria. In: PIERSON, D. (Org.) *Estudos de organização social*. t.II. São Paulo: Martins, 1970.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *A lírica brasileira no século XX*. 2.ed. Rio de Janeiro: OPVS, 2002.
- SILVA, Maria Emília Barcellos da. O dinamismo lexical: o dizer nosso de cada dia. In: AZEREDO, José Carlos de (Org.). *Língua portuguesa em debate: conhecimento e ensino*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 142-146.
- SUASSUNA, Ariano. *Aula magna*. João Pessoa: Editora da Universidade Federal da Paraíba, 1994.
- SUASSUNA, Ariano. *Poemas*. Seleção, organização e notas Carlos Newton Júnior. Recife: Editora da Universidade Federal de Pernambuco, 1999.
- TAVARES, Bráulio. *Os martelos de Trupizupe*. Natal: Engenho de Arte, 2004.
- TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Editora 34, 2001.

Referências Discográficas (CDs e DVD)

ANTONIO NÓBREGA. CD *Na pancada do ganzá*. Selo Brincante. Brasil, BR 0001, 1996.

ANTONIO NÓBREGA. CD *Madeira que cupim não rói*. Selo Brincante. Brasil, BR 0002, 1997.

ANTONIO NÓBREGA. CD *Pernambuco falando para o mundo*. Selo Brincante. Brasil, BR 0003, 1998.

ANTONIO NÓBREGA. CD *O marco do meio-dia*. Selo Brincante. Brasil, BR 0004, 2000.

ANTONIO NÓBREGA. CD *Lunário perpétuo*. Selo Brincante. Brasil, BR 0005, 2002.

ANTONIO NÓBREGA. DVD *Lunário perpétuo*. Direção de Walter Carvalho e direção musical de Antonio Nóbrega. Filmado em película cinematográfica no Teatro da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), no Recife, em fevereiro de 2003 (além do espetáculo, inclui cenas extras). Brincante Produções Artísticas (São Paulo) e Central do Brasil Cultura e Meio Ambiente (Brasília). Brasil, BR 0006-5, AA 5000, 2003.