

Antônio Nóbrega: um artista multidisciplinar

MARCO ANTÔNIO COELHO
e ALUÍSIO FALCÃO

ANTÔNIO NÓBREGA é um caso excepcional no Brasil. É um desaguadouro de múltiplas vertentes. Entre elas as das criações de nosso folclore, das histórias picarescas, da literatura de cordel, do circo mambembe, das folias carnavalescas e etc., tudo isso trabalhado por alguém, com formação erudita, que se dedica a resgatar as melhores tradições nas artes populares. Mas que as relança como a arte brincante, na qual a vida e a arte se confundem. Brincante porque a arte tem de educar, mas divertindo, e como um dos elementos para a transformação da sociedade. Como entende tal mister, como chegou a ele e o que pretende continuar fazendo? Eis o que relata nesta entrevista a *Estudos Avançados*.

Marco Antônio Coelho – Você poderia nos dar alguns dados sobre sua trajetória, principalmente a respeito da fase inicial?

Antônio Nóbrega – Vim para São Paulo em 1983, com um espetáculo chamado *O maracatu misterioso*. Era um solo que contava com a participação de uma segunda pessoa fazendo uma espécie de “contra-regra-que-atua”. A pessoa que fazia essa contra-regragem era Rosane, minha mulher, que hoje atua comigo em *Brincante e Segundas histórias*.

Com a minha chegada a São Paulo dei início a um segundo estágio no desenvolvimento do meu trabalho artístico, pois a parte inicial, mais importante, penso, se dera no Recife. Eu, muito jovem, fui colocado a estudar música – violino – pelo meu pai. Minha mãe diz que eu batucava muito na mesa à hora das refeições e, por isso, parecia demonstrar inclinação para a música. De maneira que fui bater com os costados no estudo de violino através do batoque...

Durante muito tempo estudei violino e tive a sorte de ter um grande professor, um catalão chamado Luiz Soler, um homem muito austero no ensino do violino. Hoje, agradeço ao rigor e à disciplina desse professor, porque elas estão na base dos meus conhecimentos musicais. No período de seis ou sete anos, conciliei o violino com a atuação num conjunto de música popular, que eu man-

tinha com minhas irmãs. De vez em quando compunha músicas populares, que apresentava com esse conjunto em festivais, lá no Recife, naquela época dos famosos festivais da televisão. Em 1969 fui convidado por Ariano Suassuna para integrar o *Quinteto Armorial*. E aí me vi obrigado a conhecer o universo dos artistas e dos espetáculos populares, nordestinos em particular e brasileiros em geral. Até os meus dez anos de idade vivi em várias cidades do interior de Pernambuco, pois meu pai, médico sanitarista, era obrigado a mudar-se regularmente. Curiosamente eu não trago dessa fase da minha infância qualquer recordação especial sobre algum artista ou espetáculo popular que tenha assistido.

Da minha infância não me recordo de ter visto algum bumba-meu-boi, algum cantador de embolada, algum mamulengueiro. O povo, eu sempre o via no seu dia-a-dia. Ia com muita frequência ao sertão, a família de meu pai é do sertão do Ceará, e para lá viajávamos muito (as viagens que hoje se fazem em sete horas, eram feitas em três dias). Antes de chegar em Lavras da Mangabeira (nosso destino nessas viagens) parávamos em cidades como Patos, Campina Grande, etc. e, por diversas vezes, nelas chegávamos em dias de feira e, assim, tinha a oportunidade de ver e sentir de perto o povo do sertão. Essa é uma das ligações possíveis da minha infância com o encontro posterior que tive com os artistas populares. Acho, então, que quando comecei a *estudar* o universo dos artistas populares reencontrei esse mesmo povo em estado de festa, de exaltação dionisíaca, de poesia.

Quando estava no *Quinteto Armorial*, não só me interessei pela música, mas também pelo universo total desses artistas – dançarinos, cantadores, rezadeiras, emboladores etc. Durante mais de dez anos dediquei-me a aprender tudo o que eles faziam. Com os passistas de frevo eu inventei até de tomar aulas em período não carnavalesco. Às vezes me metia a conviver com algum mestre de bumba-meu-boi e com ele aprendia a modelar figuras, a catar cipós nos mangues para fazer a burrinha, o boi etc. Outras vezes, acompanhava longamente um tocador de rabeça e procurava aprender com ele sua maneira de tocar. Enfim, fui um franco-aprendedor integral em termos de estudo com artistas populares.

Tudo isso me levou, a partir de 1976, a elaborar espetáculos em que essas referências se mostravam muito presentes. O primeiro deles foi *A bandeira do Divino*, e o estreei em 1976, em Recife. Depois foi a vez de *A arte da cantoria*, espetáculo que, inclusive, veio a participar de um festival de artes cênicas, aqui em São Paulo, promovido por Ruth Escobar. Isso em 1981, há mais de dez anos. Depois criei *O maracatu misterioso*, com o qual me transferi para São Paulo e dei início a uma outra fase da minha vida artística.

A dança e a música

Aluísio Falcão – Você evoluiu do trabalho de instrumentista no *Quinteto Armorial* para o trabalho de dança em 1976. Pergunto: dançar é artisticamente mais exci-

tante do que tocar um instrumento?

Nóbrega – Essa é uma pergunta que às vezes me faço. Bem, pelo lado do prazer sinto que a música leva um pouco mais de vantagem; ela me traz uma satisfação, *percentualmente*, um pouco maior do que tenho com a dança. Não saberia viver sem qualquer das duas, mas a necessidade da música, em mim, ainda é maior. Não sei se é pelo esforço, pois quando você vai praticar um instrumento tem um dispêndio de energia diferente daquele empregado na dança. Nela você tem de criar um auto-impulso maior do que aquele necessário para tocar ou cantar.

Embora também componha, como músico considero-me mais um *intérprete*. Mas o mesmo não sucede com a dança, pois nesse campo sinto-me mais como um *criador*. Quem está procurando uma dança brasileira, através da tradição da cultura popular, encontra um campo aberto e favorável. São muito poucas as pessoas que incursionaram por esse caminho. Isso me traz, por conseguinte, um enorme fascínio. Na dança brasileira que pressinto tudo é novo, tudo é virgem ainda e, por essa razão, sinto que estou sempre encontrando coisas ainda não tocadas.

Aluísio – Noto um aspecto, um lado seu, ao qual não se referiu – o lado ator. Queria saber como desenvolveu isso e, engatando uma outra questão, os chamados *brincantes populares* tanto usam o corpo como as palavras? Podemos dizer que eles são mais completos do que os atores? Estes geralmente não usam o corpo e os bailarinos, os clássicos pelo menos, não utilizam as palavras. Então, esses *brincantes* são artistas mais plenos?

Marco Antônio – E a mímica, é a expressão

QUEM É ESSE TAL DE TONHETA?

JOÃO SIDURINO*

Posso dizer que eu, *João Sidurino*, epopeísta, mestre decerimônias, rapsodo, coreógrafo, cantor, homem-banda e encenador, só decidi-me a revelar ao mundo as extraordinárias façanhas do industrioso *Tonheta*, o carroceiro andante, depois que conheci Rosalina de Jesus, ex-rumbeira e malabarista do famoso circo Alakazan, hoje minha única, insuperável e inseparável *partner* e companheira de toda vida. Só com a união de nossas qualidades e exuberantes habilidades artísticas é que tal empresa seria possível. Mas quem é esse fabuloso *Tonheta*, cujas crônicas se acham dispersas em velhos alfarrábios desaparecidos, cujas histórias a quintessência dos meus sentidos mal pode escutar das longínquas vozes daqueles que há séculos foram conduzidos para o Outro-lado, amém?

Queridos amigos: *Tonheta* vive em mim como uma espécie de... pedrinha-caroco (tais são as palavras que me ocorrem!) que lateja sem parar no âmago profundológico da minha essência abismal recôndita! Será *Tonheta* então, por isso, um ser invisível? Vejamos. Quando rodamos, eu e Rosalina, com nosso Circo-Teatro Brincante pelas estradas do país, encontramos pelas feiras e praças velhos cantadores que contam as aventuras de João Grilo, Pedro Malazartes, Canção de Fogo, como se sabe, nomes menos usuais com que *Tonheta* é alcunhado. Um dia desses, ali perto do trevo que leva a Águas de Totorobó, encontra-

corporal que você usa?

Nóbrega – Vou ver se consigo organizar a resposta ou as respostas. Na verdade, o tipo de intérprete que sou é o que poderia se chamar de um *intérprete multidisciplinar*, pois tenho a dança, a mímica, a habilidade circense e a música como formas de expressão. Essa é a base de meu teatro e os espetáculos que crio têm essa característica aglutinadora.

Parece-me que com o ator moderno, já a partir do início do século passado, houve uma divisão profunda entre os intérpretes que falavam e aqueles que só se utilizavam do corpo. Esse processo foi acontecendo no Ocidente depois do período áureo da *Commedia dell'arte*. Ou seja, desde o teatro renascentista o ator vem desligando-se do universo multidisciplinar do qual participava. Os atores da *Commedia dell'arte* dominavam a voz falada e cantada e tinham extraordinário desempenho corporal. Eles compunham pequenos livros de textos – os Zibaldones – nos quais reuniam textos, histórias, canções, procedimentos retóricos, discursos etc. uma espécie de *banco* de repertório teatral para utilização em várias situações. Diferentemente, a dança clássica, o *ballet* clássico, em que pese ser um patrimônio cultural maravilhoso, levou a tal extremo o virtuosismo pirotécnico que o bailarino, ao se expressar, não dispõe de outro recurso a não ser o virtuosismo corporal. Por outro lado, o intérprete, que ficou à margem dessa rígida formação corporal, guardou apenas a familiaridade com as palavras para se expressar. .

Nos teatros-danças de outras culturas, como na Ópera de Pequim, em Bali, no Kabuki, não houve essa ruptura e seus atores têm um adestramento completo. Os atores da Ópera de Pequim se adestram na acrobacia, na mímica e no canto. Tudo isso de maneira conjunta, a ponto de eles não separarem essas expressões artísticas como nós, ocidentais, as separamos. Ao se referir a um intérprete no teatro hindu, não se diz que ele é um dançarino ou que ele é um ator. Eles são, a meu ver, verdadeiros *brincantes*.

Falei anteriormente sobre meu encontro com os artistas populares. Com eles descobri essa herança, essa permanência do espírito da brincadeira no que fazem. Não se autodenominam de atores, mas de *folgazões* ou *brincantes*. Para um *artista popular*, sua função é a de um brincador, de um folgazão, de um divertidor cujo espetáculo em que participa é o Brinquedo. Eles, por herança da Idade Média – via península ibérica –, são intérpretes que ora utilizam o canto, ora improvisam uma toada, ora usam uma associação de passos para caracterizar um personagem, ora usam máscaras etc. Achei sempre isso maravilhoso e fiquei fascinado por tal universo multidisciplinar.

Naturalmente, dentro do próprio universo dos artistas populares, há as

especializações. Os emboladores, e os cantadores sobretudo, cantam e improvisam versos. Os passistas de frevo dançam mais do que cantam. Mas num tipo de espetáculo como o bumba-meu-boi, a figura de um personagem como o *Mateus*, uma espécie de bufão-palhaço-arlequim, expressa-se cantando, dançando, tocando, mimizando... brincando.

No meu caso pessoal, senti o impulso de me familiarizar com tudo isso e criar espetáculos a partir dessa familiaridade. Aliás, parece que hoje em dia o teatro volta a se impregnar novamente desse espírito multidisciplinar. Tanto que, atualmente, na escola de teatro de Marcel Marceau estuda-se esgrima, pantomima, utilização de máscaras, dança, música. Na escola de teatro Dimitri, na Suíça, onde participei de seus cursos de verão, havia no currículo um elenco de matérias como acrobacia, dança clássica, dança flamenga, canto e *Commedia dell'Arte*.

No Brasil temos um patrimônio e uma herança cultural, via cultura popular sobretudo, maravilhosos! Sem fecharmos os olhos para o que nos vem de fora, para aquilo que verdadeiramente nos fortalece, temos um chão cultural que, para mim, tem sido uma fonte inesgotável de deslumbramentos a me inspirar continuamente.

Encontro com Mário de Andrade

Aluisio – Nesse patrimônio cultural, que gêneros você nomearia na dança? Em Pernambuco temos o frevo, o cabocolinho, o bumba-meu-boi, o maracatu. Outros estados também têm essa riqueza?

mo-nos com Mestre Saúba, um folgazão completo assim como eu, que brincava (atuava, para quem não é versado em nomenclatura tonhetânica) com o seu Bendito na sua tolda de mamu-lengos. Ora, consabidamente se sabe que Bendito e *Tonheta* são a mesma e única criatura!

Mas, voltando à minha pedrinha-carçoço que lateja, afirmo que o que me faz verdadeiramente relatar as bravatas e facécias do admirável *Tonheta* não é nada mais nada menos do que um imponderável impulso que se transforma numa louca vontade de brincar com o mundo, de nele fazer cócegas, um desejo incontrolável de lambuzar-me na desordem primitiva: dançando, pulando, cantando, piruetando, pinotando, mimizando, berrando, assobian-do, gingando, mugangando, até atingir o meu gozo no êxtase caótico da paz celestial endiabrada.

Às vezes as pessoas me dizem: tempos difíceis esses em que vivemos. Concordo. Só que, em sendo mestre-de-cerimônias, epepeísta etc. e tal, eu, *João Sidurino*, também conhecido como Mestre Siduca, não posso calar-me. Mestre que é mestre ensina, aconselha, serve para alguma coisa. Por isso digo sempre: queridos amigos meus, tonhetai-vos uns aos outros!

* Personagem de Antônio Nóbrega que conta as aventuras de *Tonheta*.

Nóbrega – Têm. O Brasil todo é muito rico em danças populares. Somos um povo de natureza dançarina. Embora constate que o Nordeste – principalmente os estados da Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Alagoas – tenha guardado uma herança cultural múltipla, maior do que aquela guardada em outras regiões do Brasil. Na Bahia, por exemplo, a herança da cultura negra é de tal forma significativa que se sobrepõe à herança indígena. A Bahia é a celebração da cultura afro-brasileira. Do Ceará para cima a cultura indígena predomina sobre a negra ou a ibérica. Assim o é em várias regiões do Brasil, mas em cada uma delas há a predominância de uma dessas culturas e etnias.



Lenise Pinheiro

João Sidurino (Antônio Nóbrega) e Rosalina de Jesus (Rosane Almeida) em frente ao Brincante

No Nordeste, os elementos negros, indígenas e europeus (portugueses e espanhóis sobretudo), deram origem a uma herança cultural que é a síntese das três. O Carnaval é um bom exemplo disso. Nele, há o cabocolinho, um bailado maravilhoso de reminiscências indígenas. Há o Maracatu, um cortejo-dança de origem africana. Há a Marujada, a Nau Catarineta e o próprio bumba-meu-boi que aglutina tudo.

Aluisio – Você vê isso, ainda que em escala menor, no Rio Grande do Sul, Minas Gerais ou em São Paulo?

Nóbrega – Vejo sim. Minas Gerais, por exemplo, é uma região fantástica. Lá, há os moçambiques, as congadas, as folias de reis. A riqueza cultural do Rio Grande

do Sul também é enorme. Você quer ver uma coisa? Conheço grandes capoeiristas que não estão na Bahia, nem são baianos. Conheço um deles que é gaúcho e um outro que é mestre de capoeira em Manaus. Aliás, o maior passista pernambucano é amazonense... A nossa cultura popular é um espelho maravilhoso para o Brasil se ver como ele é!

Marco Antônio – Qual foi a influência das pesquisas de Mário de Andrade nesse seu trabalho?

Nóbrega – Na verdade, essa influência não foi muito grande. Sua pergunta certamente remete ao fato de eu ter, no ano passado, realizado o recital *Na pancada do ganzá*, nome tomado de empréstimo ao grande Mário de Andrade. Ele, como se sabe, devotou uma paixão imensa pela cultura popular brasileira, principalmente a do Norte e do Nordeste brasileiros. Realizou duas viagens a essas regiões e lá coletou cantigas, toadas, benditos, cocos e aboios. Sua formação musical era extraordinária, o que em geral não acontece com a maioria dos nossos estudiosos de cultura popular.

Ao tomar conhecimento dos registros musicais que ele fizera, reencontrei muitos dos cantos e descrições dos bailados que eu tinha visto quando me dediquei a aprender com os artistas populares. Aquilo me comoveu. Mário de Andrade escreveu, em 1924, sobre um mestre de bumba-meu-boi que conheci em fins da década de setenta, o capitão Antônio Pereira (capitão por causa da figura que fazia no bumba-meu-boi, o capitão do Cavalo Marinho). Pelas descrições de Mário de Andrade era, sem dúvida, a mesma pessoa. Aliás, esse meu mestre veio a falecer anos atrás, com 88 anos. O mesmo ocorreu com o encontro de Mário de Andrade com um grande cantador de coco, o riograndense do norte Chico Antônio, que cantava e improvisava com um ganzá. Mário teve uma grande comoção ao encontrar esse cantador, que também cheguei a conhecer.

Aluísio – Ele foi para Mário de Andrade o que Miguelzão foi para o Guimarães Rosa...

Nóbrega – Acho que até mais, porque Mário lhe dedicou várias crônicas e pensava até em escrever um romance tomando-o como paradigma. O que houve, então, foi mais um encontro meu com a obra de Mário de Andrade, ou seja, identifiquei nele a mesma busca em que me empenhava.

Marco Antônio – Você já leu obras de outros pesquisadores de cultura popular, como Câmara Cascudo?

Nóbrega – Li até bastante, mas não me acho, de jeito algum, um pesquisador. As pesquisas que realizei (se assim posso chamá-las) foram exclusivamente para sub-

vencionar meu trabalho artístico e acho até perigoso para um artista enveredar demasiadamente pelo universo conceitual. Isto pode obstruir, às vezes, sua capacidade para a imaginação, cuja base é a intuição. De maneira que quando li Câmara Cascudo, Sílvio Romero, Pereira da Costa entre outros, os li para *degustar* as histórias, as lendas, os romances, os versos que eles *pesquisaram*. Agora mesmo estou lendo um livro maravilhoso – *O herói das mil faces* de Joseph Campbell, com o mesmo propósito. Há alguns dias, adquiri um livro chamado *A letra e a voz*, de um estudioso suíço, Paulo Zumthor, um livro difícil mas que me encanta, paradoxalmente, por aquilo que nele não é tese de estudioso. Gosto das descrições que estão no livro, como por exemplo essa: “um sermão dialogado em forma de mimo”. Isso para mim, como criador, é provocativo, inspirador.

O processo de criação

Aluisio – Como você desenvolve sua pesquisa e traduz os resultados para uma linguagem cênica de dança? Como é seu processo de criação? Você olha, fotografa, filma, grava, como se dá isso?

Nóbrega – As minhas referências são muito amplas. O exercício do ator em mim se dá, principalmente, através de uma figura chamada *Tonheta*. Ele é um misto de bufão, palhaço, vagabundo, arlequim, um pícaro estradeiro, um *amarelinho* das estradas. Chamo-o também de *O carroceiro andante*.

Para criá-lo, além das referências populares – os *Mateus* do bumba-meu-boi, os *Velhos* do Pastoris, os *Marungos* das Folias de Reis, os emboladores etc. – vali-me também de outras referências que da mesma forma me fascinavam: a novela picaresca, a obra de Cervantes, as personagens de Rabelais etc. Igualmente admirava os cômicos do cinema – Chaplin, Buster Keaton, Totó, Cantinflas, Oscarito etc. Tudo para mim pode se tornar referencial para que possa contar as aventuras, bravatas e galanterias de *Tonheta*. No verão passado, por exemplo, eu estava na praia de Tamandaré, em Pernambuco, e passou um rapaz vendendo latas de doce de passas de caju, arranjadas dentro de um caminhãozinho. Um caminhãozinho com um tipo de mecanismo de direção formidável. O *veículo* fascinou-me e terminei por adquiri-lo. Eu intuía que aquele caminhãozinho ia entrar na história de *Tonheta*. Quando montei *Segundas histórias*, numa cena em que relato a ligação de *Tonheta* com a música, na sua infância, lá coloquei o caminhãozinho, não mais carregando as latas de doce do rapaz vendedor, mas uns peões de lata que, ao girar, faziam música... Bem, esse é um exemplo de como funciona o meu processo de criação.

Marco Antônio – Você não observa apenas a arte popular mas a vida popular também, não é?

Nóbrega – Sim, certamente. Mesmo porque, a vida do povo às vezes até se confunde com a própria vida da cultura popular. Isso é muito fácil de se observar em certos artistas. Tenho amizade e admiração muito grande por um artista popular pernambucano conhecido por Saúba. Ele é um magistral criador de bonecos. Tem uma genial inteligência mecânica, pois faz os bonecos se movimentarem espetacularmente. Pois bem, Mestre Saúba, para mim, é uma dessas figuras nas quais vida e arte se confundem milagrosamente.

As lições do frevo

Aluísio – Você vem recriando aspectos importantes da cultura popular, como são as danças brasileiras. Muitos acham que essas danças devem ser mumificadas, digamos assim. Então, pergunto: elas devem permanecer intocadas, reelaboradas ou ser reproduzidas tal qual são praticadas pelo povo?

Nóbrega – É falsa a impressão que se tem de que a cultura popular é imutável. Na verdade, ela é muito mais dinâmica do que se pensa. Agora, o que ela precisa é de um solo fértil para se desenvolver. Veja uma coisa: há muito tempo que venho acompanhando a evolução do frevo – da música, do passo, da dança. No tempo em que havia em Recife, os concursos, os festivais, os bailes pré-carnavalescos, o frevo era muito mais vivo do que hoje. Havia sempre novos compositores, novos passistas, novas maneiras de compor, ampliação do repertório dos passos etc. O frevo não nasceu pronto. É fruto de uma situação social e musical muito peculiares. É um desses milagres musicais com os quais a história da música se espanta. Pois bem, o frevo tem uma função social e o passista é a representação viva e emblemática dessa sua função. O passo do frevo, apesar do poder visual dos seus passos, é muito menos uma dança para ser vista do que para ser experienciada. Não importa o número de passos que você saiba (ou não), *fazer o passo* é uma forma de estar no meio do coro coletivo, no meio da turba imensa, *no meio da multidão até a quarta-feira de cinzas*. Através do Carnaval, o passo do frevo é uma forma de comunhão dionisíaca com o mundo e os homens. É uma dança solista para um coro – esse é o seu paradoxo maravilhoso.

Quando, então, tomo o passo do frevo como referência para a criação de um alfabeto para a dança, assim como com a capoeira, assim como com as danças dos Orixás, perco de vista a função em que essas manifestações estão inseridas para recolocá-las numa outra. O palco teatral agora substituirá a ladeira de Olinda ou o Pátio de São Pedro, em Recife, onde o antigo passista se esbaldava e, agora, transformar-se-á no portador de um novo signo.

É claro que nessa transposição os *passos* serão reelaborados, recriados a partir de outros aportes (as referências universais presentes na minha *bagagem*

formativa), fortalecedores e ampliadores dessa transposição. O meu trabalho, portanto, no que tem de racional, é também reflexo dessa busca de estabelecer uma ponte contínua entre essas duas formas de cultura. Durante vários anos, como disse anteriormente, convivi com inúmeros artistas populares. Estudei as formas de teatro-dança do Ocidente e do Oriente, e se você vai *descascando* a história dessas formas de expressão artística, vai encontrar, lá na sua raiz mais profunda, a seiva coletiva que a tudo fecunda.

Um trabalho multidisciplinar

Alúcio – Você se colocou como um artista multidisciplinar. Já escreveu, pensa em escrever? Que grau de intervenção tem no trabalho cenográfico de seus espetáculos?

Nóbrega – No meu primeiro espetáculo teatral, *A bandeira do Divino*, apresentado em Recife, em 1976, eu comandava um *exército* de 20 intérpretes. Exercia as funções de ator, diretor, produtor, autor, assobiador e chupador de cana... Ora, ocorria que no momento de atuar estava invariavelmente afônico. Era uma situação horrível. Em outro espetáculo – *A arte da cantoria* – que aliás trouxe para São Paulo, diminuí o batalhão: cinco músicos e cinco atores. Mas ainda assim era muito. Resolvi cortar o mal pela raiz: entrei no caminho do solo. Primeiro foi o *O maracatu misterioso*, depois *O reino do meio-dia* e, finalmente, *Figural*, que está no meu repertório atual de espetáculos. Do solo parti para o dueto com minha mulher, Rosane. Ela também tem formação multidisciplinar. Foi com ela que criei a Companhia Brincante, o Teatro e Escola Brincante e é com ela que ainda pretendo continuar a contar, até o limite de nossas possibilidades, as histórias de *Tonheta*. Para chegar a esse estágio, todavia, contei com outros artistas criadores que me foram absolutamente fundamentais. Primeiramente, Ariano Suassuna, cujas idéias foram o ponto de partida e porto de chegada de tudo quanto tenho feito. Depois, Antonio José Madureira, o músico, o compositor admirável; Romero de Andrade Lima, com quem, juntamente com Bráulio Tavares, demos início à saga de *Tonheta*. Aprendi muitíssimo com todos eles e foi graças a esse aprendizado que passei do estágio da dependência, que tinha frente a eles, para o da colaboração, que é o estágio atual da minha parceria com o Bráulio. No caso de Rosane, bem, aí são outros quinhentos... O que me motivou principalmente a incentivar Rosane a enveredar pelos *meandros das artes dramáticas* foi a minha vontade de tê-la sempre ao meu lado. Tive sorte, porque se ela não levasse jeito para as tais artes dramáticas eu teria criado um *pepino danado* para resolver. Aliás, isso é até curioso, mas sempre tive essa tendência a trabalhar em família. Desde pequeno que sou assim. Muito jovem, eu tinha um conjunto musical com minhas irmãs, lá, em Recife. Tocávamos na TV, animávamos festas, montávamos pequenos *shows* na garagem de nossa casa etc. Bem, a trupe dos atores da *Commedia dell'Arte* era muito familiar. Ainda hoje existem dinastias de atores de teatro Nô e Kabuki,

no Japão. De maneira que, um dia desses, ao assistir a apresentação dos meus dois filhos na festa de encerramento dos cursos de acrobacia e habilidades circenses, comentei com Rosane: *a trupe vai aumentar.*

Agora dispomos de um lugar onde podemos produzir nossos espetáculos em melhores condições, onde podemos apresentá-los integralmente como queremos, onde damos cursos e procuramos promover a cultura brasileira.



Leiric Pinheiro

Tonheta (A.Nóbrega) ao deparar-se com a figura da morte (R.de Almeida) no espetáculo Brincante

Quem sabe se futuramente não volte a trabalhar com uma companhia numerosa. Uma companhia de atores-bailarinos, de brincantes, *formados* no Teatro e Escola Brincante. É claro que para isso terei de contar com o apoio de alguma instituição que me dê suporte para tal empreendimento. Vamos esperar que o Brasil vá amadurecendo neste sentido. De minha parte estou embalado, e vou lá, porque conversa longa e mão pequena não servem pra quem quer trabalhar.

Marco Antônio – Numa época de grandes *shows* internacionais, aqui, no Brasil – Madonna, Michael Jackson etc –, como é a reação do público a seus espetáculos?

Nóbrega – Não é verdade que o brasileiro só se interessa por aquilo que nos vem de fora. De minha parte tenho recebido, pelo que faço, uma resposta sempre calorosa do público. Nos meus espetáculos teatrais, na vida de *Tonheta*, no *show-recital Na pancada do ganzá*, sempre tenho encontrado uma resposta estimulante

do público. Isso tem me animado muito porque, embora eu não seja uma pessoa de muita exposição na mídia televisiva, tenho conseguido viver unicamente das apresentações dos meus espetáculos em temporadas teatrais, sobretudo. Quanto à questão do público ideal, acho que o público ideal de um criador é ele mesmo... Agora, sem falsa modéstia, acho que a maior singularidade dos meus espetáculos é a capacidade que eles têm de atingir um público muito diversificado. Nas suas temporadas, no Rio, em São Paulo, no Nordeste, a platéia que vai assisti-los é formada tanto por pessoas de nível universitário, quanto por escolares, crianças, idosos, profissionais liberais, pessoas de condição humilde. Isso é até curioso: sempre que deixamos os teatros onde nos apresentamos, aquelas pessoas que mais lamentam são os porteiros, a bilheteira e os faxineiros... Acho que nesses espetáculos há planos ou níveis de leituras diversificados. *Tonheta* é um herói popular, nasceu de uma tipologia popular, mas ao mesmo tempo, ao desenvolvê-lo como personagem, nutri-o de referências que, à falta de nome melhor, as chamo de eruditas. Bem, não vou eu aqui fazer apologia da própria obra, mas tenho sempre em mente o velho conceito: a arte tem de educar, mas divertindo. Sem entretenimento o teatro corre o risco de virar tese.

Aluisio – Você diria que seu trabalho tem um propósito nacionalista?

Nóbrega – Não, pelo menos ideologicamente falando. Ocorre é que sou uma pessoa que amo o meu país. Tenho uma visão utópica da cultura brasileira, uma cultura cujo rosto parece ser uma síntese de várias e várias outras. Sonho por essa síntese. Sem querer ser pretensioso pressinto-a na dança, na música, no teatro. A nossa redenção virá através da arte. Mesmo porque, a arte deverá ser um dos elementos mais transformadores da sociedade. O rosto feminino de Deus será esculpido por nós, artistas...

Aluisio – De certa forma, você diz a mesma coisa que Mário de Andrade. Ele colocava o ser brasileiro antes do ser nacionalista, o que é uma coisa menos ideológica.

Nóbrega – Certamente, porque ser brasileiro não é um fato ideológico é um fato natural. Quando era mais jovem, quando comecei a estudar a cultura popular, era tão fascinado por ela que quase tornei-me um *pregador* dela. Era até engraçado, eu, tentando catequizar as pessoas para a *nova seita* da cultura popular. Hoje em dia a cultura popular, para mim, se insere dentro de uma espécie de biodiversidade da cultura, um santuário cultural onde ainda se pode reencontrar, através do imaginário coletivo, a memória arcaica cultural do mundo.

Marco Antônio Coelho, jornalista, é editor-executivo de *Estudos Avançados*.

Aluisio Falcão é jornalista e escritor.