

ANTONIO CARLOS NÓBREGA EM SEU LUNÁRIO PÉRPETUO: UM OLHAR INTERMIDIÁTICO

Luís Adriano Mendes Costa¹

Resumo: No ano de 2002, quando estreou o espetáculo *Lunário Perpétuo*, o músico pernambucano Antonio Carlos Nóbrega chegou à marca de trinta anos de convívio com a cultura popular. O título do disco e de uma de suas canções é versão abreviada do livro que circulou no Nordeste brasileiro até meados do século passado: *Lunário e Prognóstico Perpétuo para Todos os Reinos e Províncias*, de autoria do valenciano Jerônimo Cortez, cuja primeira edição remonta aos anos 1703. Tomando como base os estudos em torno da teoria da intermedialidade, essas obras são aqui percebidas enquanto mídias que se apresentam de forma articulada, numa relação a ser decifrada entre códigos abertos, multiplicados através dos tempos. Nesse sentido, este artigo busca ampliar a reflexão em torno da obra do artista Antonio Nóbrega, personagem importante na cena cultural brasileira nos seus mais de quarenta anos dedicados ao convívio com a cultura popular, além de possibilitar um mapeamento em torno da rearticulação da tradição e unidade cultural do seu trabalho.

Palavras-chave: Antonio Carlos Nóbrega; Lunário Perpétuo; Intermedialidade; Rearticulação da tradição; Cultura popular.

Abstract: In 2002, when it was the premiere of the spectacle *Perpetual Lunar Calendar*, the musician, from Pernambuco, Antonio Carlos Nóbrega reached the mark of thirty years of living with popular culture. The disc title and one of his songs' title is an abbreviated version of the book which circulated in the Brazilian Northeast by the middle of the last century: *Perpetual Lunar Calendar and Prognosis for All Kingdoms and Provinces*, authored by Valencian Jerônimo Cortez, whose first edition dates back to 1703. Based on the studies around the theory of intermediality, these works are perceived here as media that presents itself in an articulated way, a relationship to be deciphered between open codes, multiplied over time. In this sense, this article seeks to broaden the reflection on the work of the artist Antonio Nóbrega, major character in the Brazilian cultural scene in his more than forty years spent living with popular culture, besides enabling a mapping around the rearticulation of cultural tradition and unity of his work.

Keywords: Antonio Carlos Nóbrega; Perpetual Lunar Calendar; Intermediality; Rearticulation of tradition; Popular Culture.

Quando estreou o espetáculo *Lunário Perpétuo* em 2002, o músico pernambucano Antonio Carlos Nóbrega chegou à marca de trinta anos de convívio com a cultura popular. O título do disco e de uma de suas canções é versão abreviada do livro que circulou no Nordeste brasileiro até meados

¹ doutorando em Literatura e Interculturalidade (PPGLI/UEPB).

do século passado: *Lunário e Prognóstico Perpétuo para Todos os Reinos e Províncias*, de autoria do valenciano Jerônimo Cortez, cuja primeira edição em língua portuguesa remonta aos anos 1703. Nesse espetáculo, os temas cancionero, romanceiro tradicional e a música para rabeca e violino são explorados de forma intensa e dividem espaço com os frevos e com as figuras incorporadas pelo artista. Assim como em outros trabalhos, Nóbrega cria em *Lunário Perpétuo* um constante diálogo entre universos distintos: o festivo e o rígido, o dramático e o lírico, o sóbrio e o desparato, o espalhafatoso e o sagrado, caracterizando assim um processo de comunicação constante entre personagens de temperamentos opostos, criados pelo artista a partir de tipos populares.

Tendo por base os estudos em torno da teoria da intermedialidade a partir das perspectivas de alguns estudiosos como Clüver (2006) e Rajewsky (2005), pensada enquanto encontro entre elementos diversos, que, reunidos, produzem novas configurações, ampliando seus significados, o presente artigo tem como objetivo analisar as configurações intermediáticas que se estabelecem a partir da obra *Lunário Perpétuo*. Dessa forma, seguindo o proposto pela autora Rajewsky (2005), temos a obra *Lunário e Prognóstico Perpétuo para Todos os Reinos e Províncias*, de Jerónimo Cortêz, percebida aqui enquanto texto-fonte; e a letra da música *Lunário Perpétuo*, do artista Antonio Carlos Nóbrega, presente no disco homônimo, tomado enquanto texto-alvo.

Seguindo os pressupostos da abordagem intermediática, essas obras são entendidas enquanto mídias, e se apresentam articuladas, numa relação a ser decifrada entre códigos abertos, multiplicados através dos tempos. Ao lançarmos mão dessa abordagem, aspectos outros vão emergir, possibilitando novos olhares a partir de um debruçar atento aos detalhes,

proporcionando assim um sentido maior ao conjunto da obra, uma vez que essas inferências não acabam nos limites de cada parte analisada, antes disso, compreendem novas perspectivas que vão influenciar no sentido maior da obra. Reunidos, esses aspectos apontam para uma maior compreensão em torno da atuação do artista Antonio Carlos Nóbrega, personagem importante na cena cultural brasileira nos seus mais de quarenta anos dedicados ao convívio com a cultura popular, além de possibilitar um mapeamento em torno da rearticulação da tradição e unidade cultural que seu trabalho expressa.

Intermedialidade: por uma perspectiva de abordagem

O grande número de publicações interdisciplinares e congressos dedicados aos estudos intermediários caminham no sentido de esclarecimento e diferenciação entre as diversas abordagens de pesquisas quanto às configurações intermediárias, o que pode ser percebido a partir de uma rápida verificação quanto ao reconhecimento internacional da teoria.

Muito além de pensar a intermedialidade enquanto uma teoria unificada, o que seria um caminho sem volta diante dos contornos rizomáticos que se formam tendo em vista as abordagens diversas, estudos variados têm provocado uma proliferação não somente de conceitos, mas do modo em que o termo tem sido aplicado. Recompensador por um lado, uma vez que aponta para a diversidade em torno da teoria, essa profusão de conceitos pode também ser motivo de falta de clareza, de labirintos que podem levar a incompreensão ou não entendimento.

Diante desse cenário abreviado em torno de alguns aspectos problemáticos que cercam o uso da teoria da intermedialidade é que o

presente trabalho se apresenta, numa sequência de estudos, numa tentativa de apresentar mais especificamente em que medida será feito uso da abordagem intermediária. Como uma bússola para orientar viajantes para os lugares mais variados, sejam eles de primeira viagem ou os mais experientes, pretendemos apontar um mapa norteador diante do contexto plural em que os estudos em torno da intermedialidade se formam.

Faz-se necessário, portanto, trazer para a sequência das ideias que serão apresentadas o entendimento de intermedialidade à luz da autora Irina Rajewsky (2005, p.4), que propõe o intermediário enquanto “aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias”. Nesse sentido, a autora propõe o uso da intermedialidade como categoria para a descrição e análise dos fenômenos para que, agrupados, tais aspectos possam ser percebidos de maneira distinta.

Centrada nas configurações midiáticas concretas e nas qualidades intermediárias específicas, Rajewsky (2005) entende que essas qualidades se modificam entre os diversos grupos, de modo que passam a exigir outras concepções mais restritas de intermedialidade. Em certa medida, ao reduzir essas abordagens, a autora amplia as alternativas analíticas em torno da teoria ao propor três subcategorias: a) **transposição midiática**, relacionada ao modo de criação de um produto, ou seja, com a transformação desse produto de mídia em outra mídia; b) **combinação de mídias**, qualidade essa que permite a combinação de pelo menos duas mídias convencionalmente distintas; c) **referências intermediárias**, num sentido mais restrito essa concepção de intermedialidade compreende estratégias de constituir sentido que proporcionam a significação total do produto, buscando referências de uma mídia em outra.

Seguindo na esteira dos estudos intermediáticos, para tratar do texto *Lunário Perpétuo* ressaltamos as proposições de Rajewsky (2005) ao abordar a intermedialidade numa direção sincrônica, sem deixar de lançar mão do aspecto histórico. Sincrônico, nesse sentido, por verificar e abordar um olhar em torno de uma manifestação de intermedialidade, estabelecendo suas especificidades. Quanto ao aspecto da historicidade, segundo Rajewsky (2005, p. 8), passa a ser relevante em sentidos diversos, seja

em relação à historicidade de uma configuração intermediática particular, em relação ao desenvolvimento (técnico) das mídias em questão, em relação às concepções historicamente mutantes das artes e mídias por parte dos receptores e dos usuários das mídias e, finalmente, em relação à funcionalização das estratégias intermediáticas dentro de um determinado produto de mídia.

Nesse sentido específico, a proposta ora apresentada focaliza a intermedialidade enquanto elemento analítico concreto para textos ou tipos outros de produtos midiáticos. (RAJEWSKY, 2005) Tais questões serão alteradas de acordo com os diferentes grupos de fenômenos, exigindo olhares diversos e mais restritos da intermedialidade.

Para o presente trabalho percebemos a intermedialidade num sentido mais restrito, o de referências intermediáticas, o que se caracteriza como uma subcategoria nos dizeres de Rajewsky (2005). Segundo ela,

as referências intermediáticas devem então ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto: este usa seus próprios meios, seja para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia [...], seja para se referir a um

subsistema midiático específico [...], ou a outra mídia enquanto sistema [...]. Esse produto, então, se constitui parcial ou totalmente em relação à obra, sistema, ou subsistema a que se refere. [...] Em vez de combinarmos diferentes formas de articulação de mídias, esse produto de mídia tematiza, evoca ou imita elementos ou estruturas de outra mídia, que é convencionalmente percebida como distinta, através do uso de seus próprios meios específicos. (RAJEWSKY, 2005, p. 10-11)

Ao lançarmos mão dessa abordagem, perspectivas são ampliadas a partir de um debruçar atento aos detalhes, que inicialmente são reduzidos para, num segundo momento, serem ampliados, proporcionando um sentido maior ao conjunto da obra, uma vez que essas inferências não acabam nos limites de cada parte analisada. Antes disso, compreendem novas perspectivas que vão influenciar no sentido maior da obra.

Ao fazer uso da sub-categoria referências intermidiáticas, focalizamos nas referências intramidiáticas, uma vez que tratamos de uma obra que permanece numa mesma mídia, nesse caso, o texto literário. Muito embora possamos perceber outros aspectos na música *Lunário Perpétuo*, trazendo para nosso estudo um olhar complementar que se forma a partir do processo de referências intermidiáticas, uma vez que implicam um cruzamento das fronteiras das mídias, gerando uma diferença intermidiática.

Lunário Perpétuo em sua origem

A origem do *Lunário Perpétuo* remonta ao século XV, quando algumas publicações chamadas de almanaques passaram a se popularizar, recebendo o nome de calendários, lunários ou prognósticos. Szesz (2008) considera que o primeiro almanaque publicado na Península Ibérica com

essa nomenclatura foi o *Almanach Perpetuum*, em 1496, pelo astrólogo judeu Abraham Zacuto.

Segundo Almeida (2012), muitas dessas publicações encontraram suas origens nos antigos almanaques astrológicos manuscritos da Idade Média, publicações que foram ganhando em número e versões a partir do advento da imprensa. Dentre esses almanaques destaca-se o *Lunário Perpétuo*, do astrólogo valenciano Gerónimo Cortés (1555 - 1615), publicado na Espanha em 1594 com o título “Lunario perpetuo, el cual contiene los llenos y conjunciones perpetuas de la Luna, declarando si seran de tarde o de mañana, con la pronosticacion natural y general de los tiempos”. (ALMEIDA, 2012)

A obra teria tido sua primeira tradução para o português no ano de 1703, em Lisboa, sendo editado com o título “O Non Plus Ultra do Lunário e Prognóstico Perpétuo, Geral e Particular para Todos os Reinos e Províncias” (SIMAS, 2013), de autoria do mesmo autor espanhol, tendo seu nome dessa vez escrito com “J” ao invés do “G” original. Desse modo, o Lunário atravessou o Atlântico e já nos séculos XVIII, XIX e na primeira metade do século XX, encontrou nos espaços rurais brasileiros o ambiente propício para se perpetuar ao longo dos tempos.

A palavra ‘lunário’ seria relacionada a um calendário que divide o tempo através das fases da lua. Já a expressão ‘perpétuo’, por sua vez, diz respeito ao pensamento de que os prognósticos relatados na obra seriam eternos para todos os reinos e províncias. (MIRANDA, 2013). Nesse sentido, vale destacar o uso diversificado desse tipo de almanaque, conforme Medeiros Filho & Faria (*apud* ALMEIDA, 2012, p. 4-5):

O Lunário contava o ano por luas. Começa tratando das divisões do tempo e do mundo. Mostra a importância dos quatro elementos e dos astros (signos, planetas, sol e lua). Dá ensinamentos sobre plantas, árvores, animais, e sobre a vida dos homens e dos povos em cada mês, e sobre todos os planetas. Fala dos quatro humores do corpo. Dá atenção especial às idades da lua, suas conjunções com os signos do zodíaco e seus efeitos sobre o mar e sobre a produção dos mantimentos. Explica o que os signos têm a ver com o destino dos homens e das mulheres. Fala dos eclipses. Faz prognósticos sobre o tempo para todo sempre. Dá orientações práticas sobre purgas, sangrias e aplicação de ventosas. Dá explicações sobre saúde e doenças. Relata sinais de peste, de terremotos, de carestia; sinais de chuva, vento e seca. Ensina muitos remédios. Dedicava algumas páginas ao Responso de S. Antônio e ao Agnus-Dei. O Lunário já foi muito usado no Brasil. Ainda se encontram exemplares do lunário entre o povo. Foi o livro mais lido nos sertões do nordeste durante uns duzentos anos. Era um dos livros mestres para os cantadores populares, na parte que eles denominavam ‘ciência’ ou ‘cantar teoria’ gramática, história, doutrina cristã. É responsável por muitas frases curiosas, ditas pelo sertanejo, e que provêm de clássicos dos séculos XVI ou XVIII. O Lunário tinha para o sertanejo a força das ‘escrituras santas’.

As edições dos lunários eram anuais, sendo atualizadas com muita frequência a partir dos avanços científicos, considerando ainda as datas das ‘festas mudáveis’ que não se faziam em datas fixas no calendário anual. Dessa forma, o livro teve ao longo dos anos suas edições subsequentes atualizadas e ajustadas, retirando alguns equívocos e absurdos verificados posteriormente. É o que diz o texto “Advertência aos leitores”, de Antônio Coutinho, no que parece ser uma das suas últimas edições da obra de Jerônimo Cortez ([s.d.], p. 5-6):

O Lunário Perpétuo, impresso pela primeira vez há mais de duzentos anos, estava sendo um livro quase inútil para os desejosos de fazerem a computação dos tempos com acerto e exactidão. Os cálculos das luas novas e conjunções, cheias ou oposições e quartos crescentes ou minguantes, contidos no Áureo número ou Ciclo lunar do velho LUNÁRIO, andavam tão afastados da verdade, que víamos realizarem-se as fases do

astro da noite em dias, horas, signos e graus diversos dos indicados por ele; resultava disto que as pessoas que se guiavam pelo seu cômputo, erravam a um tempo as luas e as festas mudáveis, colocando-as muitos dias antes ou depois daqueles em que elas deviam ter lugar. Além dos erros apontados notavam-se muitas faltas no velho LUNÁRIO, entre as quais mencionarei a Epacta, que tanto ensina a idade da Lua, quando entra cada um ano, e a quantos de cada mês ela deve ser nova, como indica os dias em que a Santa Madre Igreja estabelece as festas móveis; o Ciclo solar; as Letras do martirologio; a Indicção romana; e as festas fixas – coisas essenciais e necessárias para esclarecer e facilitar a computação dos tempos, assim na ordem civil como na religiosa. Enfim, não só as faltas referidas vão preenchidas, mas também os erros e absurdos, que se notavam no velho LUNÁRIO, foram emendados ou expurgados desta edição, que, além disso, vai acrescentada de muitas coisas, tanto para utilidade como recreio dos leitores e satisfação de quem as escreveu.

Ao longo dos anos as versões foram, portanto, sofrendo mudanças, alterações diante de temas diversos e curiosos, desde prognósticos meteorológicos até remédios caseiros, além de assuntos vários, como horóscopos, doutrinas, dicas culinárias, jogos de cartas e jogos enigmáticos com as mesmas cartas; adivinhações, conselhos veterinários, nomes de estrelas, informações sobre os planetas, práticas agrícolas, entre outros assuntos vários.

Muito do que se publicou na versão original de 1594 se perdeu, fosse por uma adequação num processo de evolução das práticas e saberes, fosse por interferência da “Santa Inquisição”, a exemplo do que acontece com a edição de 1707, como afirma Almeida (2012). Segundo o Sarrión Mora (*apud* ALMEIDA, 2012, p. 41), a edição espanhola do Lunário de 1768 passou por um expurgo feito pela Inquisição, de forma que no ano de 1707, um dos seus pontos acabou censurado, o qual “recomendava defumar-se a casa com ‘romero’ para afastar os ‘espíritos imundos’”. O autor destaca

que nas edições posteriores (1768, 1823, 1859 e na edição portuguesa de 1912) os usos do “romero” e de outras ervas foram excluídos.

Outras informações foram extraídas ao longo dos anos. Na edição de 1906, por exemplo, o livro ensinava uma simpatia para se conquistar a pessoa amada:

Leva-se um coração de boi, inteiro e cru, até o cruzeiro das almas de um cemitério. Ao cair da noite, o coração deve ser envolto em pano virgem e enterrado ao lado de alguma tumba próxima ao cruzeiro. Após o terceiro dia, o coração deve ser desenterrado; logo após deve-se pronunciar três vezes a seguinte frase: - O coração de fulano (nome da pessoa) será eternamente meu, como este coração de boi será agora. Feito isso, o coração deve ser inteiramente comido, da forma como estava ao ser desenterrado. É a garantia do amor eterno. (SIMAS, 2013)

Não menos curioso é o que consta numa outra edição do mesmo livro, de 1921, no que seria uma orientação médica, como relata a escritora cearense Ana Miranda (2013):

Para tirar qualquer bicho que tenha entrado no corpo. Quando o bicho ou cobra entrar no corpo de alguma pessoa, que estiver dormindo, o melhor remédio é tomar o fumo de solas de sapatos velhos, pela boca, por um funil, e o bicho sairá pela parte de baixo: coisa experimentada.

Segundo Szesz (2008), foram muitos os almanaques que circularam no Nordeste brasileiro. É o caso do “Almanaque de Pernambuco”, de autoria de João Ferreira de Lima, lançado em 1936, tendo circulado até 1979; além das publicações “Almanaque do Nordeste Brasileiro”, de Manoel dos Santos; “Almanaque o Juízo do Ano”, de Manoel Caboclo e Silva; “Calendário Brasileiro”, de José Costa Leite; “Almanaque do Nordeste”, de Vicente Vitorino Melo; e o “Almanaque do Cariri”.

Os lunários foram, portanto, sendo atualizados, acrescentados, cumprindo a função de informar ao público em geral, leitores e não leitores, que garantiam os conhecimentos adquiridos através desses livros que circulavam na região e eram reproduzidos oralmente nas suas comunidades, de modo que as informações eram repassadas e, assim, mantidas através dos tempos.

Antonio Carlos Nóbrega e seu encontro com a cultura popular

Filho de classe média, Antonio Carlos Nóbrega, nascido em Recife, no ano de 1952, teve sua infância em várias cidades do interior pernambucano, mas, curiosamente, só veio ter contato com o imaginário que seu trabalho expressa aos 12 anos de idade, quando numa viagem com o seu pai à cidade de Patos, no Sertão paraibano, teve a oportunidade de escutar, pela primeira vez, um cantor.

Mas, foi na Escola de Belas-Artes, em Recife, com o professor catalão Luis Soler, que Nóbrega teve sua formação de violonista solidificada. Já no final dos anos 60 participava da Orquestra de Câmara da Paraíba e da Orquestra Sinfônica do Recife. Seu ingresso no mundo armorialista¹ deu-se em 1972 quando, tocando um concerto de violino de Bach, com a orquestra sinfônica, conheceu Suassuna. Convidado pelo precursor do Movimento Armorial a integrar o Quinteto por ele criado, o jovem de 18 anos, que já tinha uma formação musical cristalizada (SUASSUNA, 2002, p. 20), passou do violino para a rabeca e mergulhou no rico universo da cultura popular, que nem lhe havia sido ensinado nas escolas de música nem muito menos apresentado através do rádio.

Seu primeiro contato com a rabeca foi com um tocador do Ceará

chamado Cego Oliveira. Com a aproximação com essa música passou a freqüentar grupos de artistas que estavam mais próximos de Recife e foi aí que conheceu, por exemplo, o Boi Misterioso de Afogados, do Capitão Antônio Pereira, figura já estudada por vários pesquisadores brasileiros, como Ariano Suassuna, Ascenso Ferreira e Hermilo Borba Filho.

Aos poucos, Nóbrega ia tomando conhecimento do rico universo da cultura popular. Foi assim que teve contato com o grande passista de frevo, Nascimento do Passo, passando a acompanhar suas aulas de dança; conheceu também os Caboclinhos, que são grupos de espetáculos populares de reminiscências indígenas; fez amizade com os mestres e brincantes, aprendendo suas danças e seus toques; entre outras várias manifestações que passaram a enriquecer o trabalho do artista.

A partir de sua entrada para o Quinteto Armorialⁱⁱ, Nóbrega passou a desenvolver seus próprios projetos, fundando inicialmente o *Boi Castanho Reino do Meio-Dia*, seguido dos espetáculos *Bandeira do Divino* (marco da sua estreia como teatrólogo) e *Mateus rabequeiro mágico e professor* (1976). Ambos os espetáculos traziam toda a bagagem proposta pelo Movimento Armorial, introduzindo elementos do nosso espetáculo popular. Nesse sentido, a boneca Minervina se funde, ao mesmo tempo, com o espírito de figuras de bumba-meu-boi como a Caterine, com mamulengos nordestinos, que aí já tem uma relação com os bonecos ventríloquos populares, como é o caso do Benedito, bastante conhecido nas feiras e pátios de mercados do Nordeste. Ou seja, elementos pertencentes ao popular que dialogam com elementos eruditos, a exemplo do mamulengo, que remonta a um tempo imemorable e consta em quase todos os países civilizados, com sua temática e sua representação vinda dos Autos Medievais. O mamulengo chegou ao Brasil via Portugal, no tempo do vice-reinado (séc. XVIII). É

assim também com o bumba-meu-boi, que é uma lembrança das Tourinhas portuguesas, brincadas com bois simulados, sem dança e sem música. No caso da Minervina, trata-se de um romance de origem ibérica, que chegou ao Brasil no século XVII e, ainda hoje, é encontrado na região nordestina. (COSTA, 2011)

Já em 1981, veio a criação de *A arte da cantoria*, projeto pautado na encenação e interpretação brasileiras a partir da cantoria de repente e dos espetáculos populares. (CADENGUE, 1999). Daí em diante, seguia-se uma sequência de espetáculos que confirmavam toda a estética de criação das artes armoriais: *O Maracatu misterioso* (1982), *Mateus Presepeiro* (1985), *O Reino do Meio-Dia – A dança das onças* (1989) e *Figural* (1990). Nesse último espetáculo, Nóbrega chamou a atenção da crítica ao expor suas facetas de cantor, dançarino, instrumentista, ator, mímico (pantomima), bonequeiro e malabarista. Foi também em *Figural* que surgiu Tonheta, personagem criado por Nóbrega a partir do velho “Faceta”, palhaço animador do pastoril profano, presente nos espetáculos populares do Nordeste e figura frequente nos vários espetáculos de Nóbrega, sendo seu personagem brincante fixo. (COSTA, 2011).

Essa proposta estética teve continuidade em *Arlequim* (1991), *Brincante, Romance e Circorama* (1992), e *Segundas Histórias* (1994); além de seus espetáculos recitais: *Na pancada do ganzá* (1995), *Madeira que cupim não rói* (1997), *Pernambuco falando para o mundo* (1998), *O Marco do Meio-Dia* (2000), *Lunário Perpétuo* (2002), e os dois volumes do seu *Nove de Frevereiro* (2006).

Nesse período, o artista ainda apresentou outros dois trabalhos: em 1998, a aula espetáculo *Sol a Pino* e, no ano de 1999, o espetáculo

Pernambouc, exibido no Festival D'Avignon, na França. Já entre os anos de 2008 e 2010, Nóbrega criou os espetáculos *Passo* e *Naturalmente*. Também em 2010, estreou o espetáculo *Minha Festa*, oportunidade em que voltou a trabalhar na união da música, canto e dança. Em 2011, o artista deu continuidade a essa concepção de espetáculo ao apresentar *Matria*. Recentemente, em comemoração ao centenário de Luiz Gonzaga, Nóbrega fez mais uma incursão musical com o espetáculo *Lua* (2012), interpretando clássicos e músicas menos difundidas de Gonzaga. Já em 2013, Nóbrega inaugura um novo momento na sua carreira ao criar a Companhia Antonio Nóbrega de Dança, com a qual estreia o espetáculo *Humos* no mês de maio desse ano, em São Paulo, no teatro do Ibirapuera.

Lunário Perpétuo: um olhar intermediático

Para efeito de apresentação dos procedimentos utilizados na análise a partir da perspectiva intermediática, lançamos mão do livro *Lunário e Prognóstico Perpétuo para Todos os Reinos e Províncias*, de Jerónimo Cortêz, aqui tomado enquanto texto-fonte (RAJEWSKY, 2005). Nesse sentido, tomamos como texto-alvo (RAJEWSKY, 2005) a letra da música *Lunário Perpétuo*, de autoria de Antonio Nóbrega, presente no disco de mesmo nome. Ou seja, o texto “original” é fonte para o novo texto, o texto-alvo.

Tais questões foram ampliadas ainda a partir do levantamento de dois dos elementos identificadores dos estilos na música: instrumentação e ritmo. Inicialmente, foi observada a configuração instrumental presente na música *Lunário Perpétuo* a partir da organologiaⁱⁱⁱ. Para isso, dividimos os instrumentos nas categorias: metais e madeiras (aerofones), cordas (cordofones), e percussão (idiofones de altura indefinida). Os aerofones são

os instrumentos cujos sons são extraídos através do ar; os cordofones têm seus sons extraídos através de cordas; e os idiofones são aos instrumentos percussivos. A partir daí, foi verificada a utilização desses instrumentos dentro da execução da música.

No caso da versão tomada aqui como texto-alvo, composta por Antonio Nóbrega e dois dos seus parceiros mais frequentes, Wilson Freire e Bráulio Tavares, tem na sua letra a representatividade e utilidade do livro notadamente associado ao contexto popular, fazendo referência ao significado do livro que se espalhou no Nordeste brasileiro, encontrando nesse espaço geográfico um solo fértil para germinar seus ensinamentos junto ao contexto popular da nossa cultura.

Meu Lunário tem antigas
alquimias de almanaque.
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 trecho que abre a música aponta inicialmente para a permanência do almanaque frente ao tempo, às intempéries, roubos, incêndios e saques, resistindo aos tempos, ou mesmo ao chamado “Tribunal da Santa Inquisição”, como conta a história em torno do livro Lunário Perpétuo. É o almanaque também uma referência da época a procedimentos, receitas diversas e uso de alimentos adequados para a cura de alguns males, como inflamações diversas, feridas, problemas dentários, gripes e resfriados, para ficar somente em algumas das suas indicações. Ou, ainda, temas como o melhor período para plantio, fases da lua, natureza dos ventos, mapa dos signos e informações de toda a espécie sobre a natureza, do universo aos planetas e da lua aos trovões.

[...]

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, Malazartes, Mateus,
os órfãos da terra, os filhos de Deus,
heróis do Maravilhoso.

[...]

No que se refere ao primeiro trecho transcrito acima, percebemos a temática “reino” que se destaca como um aspecto que ganha contornos diferentes uma vez associado ao contexto popular. Tal aspecto caracteriza-se como uma herança do romanceiro popular nordestino, já que a temática “reino” encontra uma forte ligação com a tradição popular. “Nos folhetos de cordel, as fazendas são quase sempre reinos, e os fazendeiros são reis, condes, duques ou barões. Suas filhas são princesas, e os vaqueiros e cangaceiros são quase sempre os cavaleiros desses reinos imaginados pelos poetas populares” (NEWTON JÚNIOR, 1999, p. 210).

No segundo trecho, verifica-se o Lunário como sendo o primeiro livro, o de cabeceira, a “Cartilha primeira”, a “Bíblia de Trancoso” por seu conteúdo pertencente ao universo do real e do fantástico. Faz referência ainda aos personagens João Grilo, Chicó, Malazartes e Mateus como sendo “órfãos da terra, os filhos de Deus, heróis do Maravilhoso.” Tais personagens carregam em si traços populares. Entendidos como pícaros^{iv}, esses personagens seguem uma linhagem que tem origem na segunda metade do século XVI e a primeira do XVII na Espanha (COSTA, 2011), se caracterizando como um processo de recorrência de histórias e casos que foram sendo passados para as mais diversas culturas, chegando até o Nordeste brasileiro.

São exemplos clássicos desses personagens o Arlequim, da *Commedia dell'Arte* europeia; o Pedro Malazarte, talvez entendido como o herói espertalhão mais conhecido e que na Península Ibérica tinha o nome de Pedro Urdemalas; o Lazarillo de Tormes, famoso por guiar cegos; do Cancão de Fogo, dos folhetos de Leandro Gomes de Barros; o “Sabido Sem Estudo”, de Manoel Camilo dos Santos (SUASSUNA *apud* BITTER, 2000); chegando mais recentemente até o personagem Tonheta, de Antonio Carlos

Nóbrega; o Trupizupe, o Raio da Silibrina, de Bráulio Tavares; e o Zé Cangaia, da obra *Hoje é dia de Maria*, de Carlos Alberto Soffredini, que ganhou o país sob a direção de Luiz Fernando Carvalho. Na trama, o Zé Cangaia, interpretado pelo ator Gero Camilo, é apresentado como um sujeito tolo, ingênuo, que vê o mundo com olhos lúdicos e inconsequentes de uma criança. Vive num vilarejo e consegue sobreviver da venda de apitos de barro que mal lhe proporciona a comida do dia. Sua dificuldade é tamanha, que o faz trocar sua sombra por um sanduíche, só recuperando depois com a ajuda da personagem protagonista Maria. (COSTA, 2011)

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,
de lá para cá, meu livrinho andarilho,
fabuloso Romançal.

O lunário foi mantido assim, como parte de uma tradição, passando de geração a geração através dos tempos, das fronteiras, estando presente em lugares distintos, ‘contaminados’ num processo de apropriação próprio das culturas populares. Vale destacar nesse trecho final o termo “Romançal”,

neologismo que remonta ao ano de 1975, inaugurando a fase “romançal” do Movimento Armorial^V. A expressão se origina de “romance” que

[...] designa, em primeiro lugar, este amálgama de dialetos do baixo-latim, língua popular que foi a origem das línguas românicas; é também o termo utilizado, por extensão para as poesias orais cantadas ‘em romance’, em oposição à cultura letrada, escrita em latim. Pouco a pouco, a palavra torna-se mais específica e passa a designar uma forma popular privilegiada desse tipo de poesia, o poema em versos heptassílabos, com assonância nos versos pares e ímpares livres. O termo amplia seu campo e designa, mais tarde, toda a literatura narrativa em prosa, concorrendo com o termo ‘novela’. Enfim, ‘romance’ remete para o imenso romanceiro popular brasileiro, a esses romances e folhetos, orais e escritos, cuja estrutura narrativa herdada da Europa adaptou-se tão perfeitamente aos temas e às vozes nordestinas. (SANTOS, 1999, p. 31).

No caso da música *Lunário Perpétuo*, executada ao ritmo de um baião, percebemos a presença de instrumentos de cunho popular, assim como o próprio ritmo em si. É o caso do acordeom na categoria aerofone; rabeça e viola na categoria cordofone; e o pandeiro, zabumba e ganzá na classe dos idiofones de altura indefinida. Existe aí, portanto, a predominância de instrumentos de cunho popular na execução da música. Independente das origens desses instrumentos, todos estão ligados ao contexto popular e se tornam elementos próximos, servindo de referência nas relações que se formam e no conjunto maior da obra.

Na interpretação de Nóbrega surge, ainda, um outro forte elemento que reforça a presença do universo popular que a obra expressa. Trata-se do personagem Tonheta, criado por Nóbrega a partir do velho “Faceta”, palhaço animador do pastoril profano, presente nos espetáculos populares do Nordeste e figura trabalhada por Nóbrega durante um longo período nos seus vários espetáculos, sendo seu personagem brincante fixo. (COSTA,

2011) Tonheta pode ser visto como um misto de pícaro, bufão, palhaço, arlequim e vagabundo, percebido pelo próprio Nóbrega “como uma espécie de colcha de retalhos desses tipos populares que povoam as ruas e praças do meu país, que me tocam profundamente deixando-me num estado de desordem interior cujos contrários dor e alegria se confraternizam misteriosamente”. (NÓBREGA, 2004, s/p)

Através da versão de Nóbrega, percebemos um processo de reescritura, reelaboração, possibilitando, junto a essas modificações, outras possíveis análises. Ao incorporar elementos diversos, ampliando a perspectiva do texto-fonte, com uso ampliado de instrumentos relacionados ao contexto popular, Nóbrega faz uma interconexão entre elementos e facilita a assimilação e identificação por parte do público.

A partir das observações em torno de referenciais intermediários e intramediários, a letra, o ritmo e instrumentos, além de outros aspectos mencionados, são assimilados como um ato de tomar posse no momento em que são referendados no texto-alvo, o que implica numa prática de apropriação que torna-se imperceptível aos olhos do leitor/espectador. Imperceptível aqui é sinônimo de mídia transparente diante da abordagem de Clüver (2006), que ao tratar das sub-categorias intermediárias, aponta para o fato de que a forma em que um determinado texto é apresentado pode tornar a mídia opaca ou transparente. Enquanto a primeira refere-se à percepção da técnica por parte do leitor/espectador diante do texto, a mídia transparente é imperceptível ao leitor/espectador, que imerso no sentido da obra, num efeito de “catarse”, não percebe a técnica por trás das imagens e dos sons.

A partir de todos esses elementos reunidos, percebemos ampliado o

Lunário Perpétuo de Antonio Nóbrega e o *Lunário e Prognóstico Perpétuo para todos os reinos e províncias* de Jerónimo Cortês, numa aproximação entre obras separadas por mais de duzentos anos, mas que se encontram em torno do contexto popular que as obras expressam, numa rearticulação de tradições, mitos e símbolos afastados pelo tempo, mas aproximados pelo imaginário popular e, assim, eternizados.

Referências

ALMEIDA, Argus Vasconcelos de. **Saberes e práticas de cura no “Lunário Perpétuo” de Gerónimo Cortez (1555 - 1615) e sua influência no Nordeste Brasileiro**. Olinda: [S. l.], 2012.

BITTER, Daniel. **Da polifonia poético** – visual nas artes armoriais. In: **Arte e Ensaios. Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais EBA. UFRJ**; ano VII, n. 7. p. 20 – 27; Rio de Janeiro, 2000.

CADENGUE, Antônio. **Educação pela máscara**: recortes de uma genealogia de Antônio Nóbrega. **Folhetim Teatro do Pequeno Gesto**; n. 5. p. 44 – 59, Set. Out. – Nov. Dez. de 1999.

CLÜVER, Claus. **On Intersemiotic Transposition**. *Poetics Today*. Duke University Press, spring 1989, v.10, n1, p.55-90.

CORTÊS, Jerónimo. **Lunário e Prognóstico Perpétuo para todos os Reinos e Províncias**. Porto: Lello & Irmão – Editores: [s.d.].

COSTA, Luís Adriano Mendes. **Antonio Carlos Nóbrega em acordes e textos armoriais**. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

MIRANDA, Ana. **O Lunário Perpétuo.**

<<http://www.opovo.com.br/app/colunas>>. Acesso em: 29 set. 2013.

NEWTON JÚNIOR, Carlos. **O pai, o exílio, e o reino:** a poesia armorial de Ariano Suassuna. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1999.

NÓBREGA, Antonio. **Tonheta.** Disponível em

<<http://www.antonionobrega.com.br>>. Acesso em 27 jan. 2004.

RAJEWSKY, Irina O. **Intermediality, Intertextuality and Remediaton:** A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédiatés/Intermedialities*, nº 6, 2005. p 43-64.

SANTOS, Idelette Muzart Fonseca dos. **Em demanda da poética popular:** Ariano Suassuna e o Movimento Armorial. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

SIMAS, Luiz Antonio. **Livros do Brasil – O Lunário Perpétuo.** Disponível em: < <http://forumeja.org.br/go/sites/forumeja.org.br>>. Acesso em: 5 out. 2013.

SUASSUNA, Ariano. **O movimento foi uma bandeira.** In: *Continente Multicultural*, Recife: CEPE, v.2, n. 14, fev. 2002, p. 19-20.

SZESZ, C. M. **Os almanaques populares:** leituras e apropriações em Ariano Suassuna. Disponível em: <<http://eeh2008.anpuhrs.org.br>>. Acesso em: 6 out. 2013.

ⁱ A palavra armorialista vem de Armorial, e diz respeito ao Movimento cultural criado pelo escritor Ariano Suassuna em 1970 tendo como objetivo a realização de uma arte a partir de elementos da cultura popular. O Movimento Armorial representou uma luta contra o processo de vulgarização e descaracterização da cultura brasileira. Dessa forma, Suassuna

tomava o Nordeste enquanto espaço privilegiado na manutenção e preservação de símbolos pertencentes à cultura do povo brasileiro. (COSTA, 2011)

ⁱⁱ O Quinteto Armorial seguia na música os anseios de Suassuna na formação de uma cultura nacional a partir das nossas raízes populares. (COSTA, 2011)

ⁱⁱⁱ Responsável também pelo estudo da configuração dos instrumentos, a organologia desempenha um papel fundamental na música, servindo para categorização de instrumentos utilizados e outros aspectos que envolvem a música, como, por exemplo, à aplicação da física.

^{iv} O pícaro ou anti-herói apresenta histórias de vida marginalizadas e seu desfavorecimento no contexto social em que vive o faz utilizar de artifícios diversos para superar suas dificuldades. Sua conduta, no entanto, por vezes fruto da esperteza, também reflete uma certa ingenuidade e espontaneidade nos seus atos. Seja como for, um dos pontos de destaque esse tipo de personagem é o tom crítico em relação à estrutura social, uma denúncia a determinadas classes ou grupos privilegiados dentro dessa estrutura.

^v Com a estréia da Orquestra Romançal Brasileira no dia 18 de dezembro de 1975, no Teatro Santa Isabel, iniciava-se a fase romançal que se tornaria uma das mais produtivas do Movimento.