

Ridalvo Felix de Araujo

**Na batida do corpo, na pisada do
cantá:**

inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos.

Orientadora: Profa. Sônia Queiroz

Belo Horizonte
janeiro de 2013

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

A663n Araujo, Ridalvo Felix de.
Na batida do corpo, na pisada do cantá [manuscrito] :
inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro /
Ridalvo Felix de Araujo. – 2013.
149 f., enc.: il., fots (color.)
Orientadora: Sônia Queiroz.
Área de concentração: Teoria da Literatura.
Linha de pesquisa: Literatura e Outros Sistemas Semióticos.
Inclui CD com cantos.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas
Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 139-145.
Apêndice: f.146-149.

1. Tradição oral – Teses. 2. Música afro-brasileira – Teses. 3. Relações culturais – Teses. 4. Oralidade – Teses. 5. Performance (Arte) – Teses. 6. Poesia sonora – Teses. 7. Negros – Dança – Minas Gerais – Teses. 8. Negros – Dança – Ceará – Teses. 9. Negros – Canções e música – Teses. 10. Negros – Usos e costumes – Teses. 11. Candombe (Dança) – Teses. 13. Côco (Dança) – Teses. I. Queiroz, Sônia. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: 398.20981



Dissertação intitulada *Na batida do corpo, na pisada do cantá: inscrições poéticas no coco cearense e candombe mineiro*, de autoria do Mestrando RIDALVO FELIX DE ARAÚJO, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Literatura e outros Sistemas Semióticos

Área de Concentração: Teoria da Literatura

Aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.ª. Dra. Sônia Maria de Melo Queiroz - FALE/UFMG - Orientadora

Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG

Prof. Dr. Josiley Francisco de Souza - FALE/UFMG

Prof.ª. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 4 de fevereiro de 2013.

Prof.ª. Dra. Graciela Inés Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE/UFMG

Às avós Maria e Maria de Jesus

À minha mãe Maria e ao meu pai João

Às comunidades tradicionais que me acolhem sempre

Agradeço aos “mestres” do saber:
Dona Maria da Santa, capitão David e
Sônia Queiroz pela possibilidade de
viver esse reencontro;

Aos amigos e amigas daqui e aqueles
que estão lá;

À Fundação Carlos Chagas pelo
compromisso com meu bem-estar;

Ao Programa Internacional de Bolsas
de Pós-Graduação da Fundação Ford
(IFP), responsável pelo apoio
financeiro a esta pesquisa;

Aos meus ancestrais.

Áfrico

Quem foi que fez brasileiro bater
Tambor de jongo?
De onde é que sai quem batuca com o pé
Terno-de-Congo?
Quem é, me ensina quem foi
Que fez o povo dançar
Tambor-de-Mina, Bumba-meu-boi,
Boi-bumbá,
O bambaquerê,
O samba, o ijexá,
Quando o Brasil resolveu cantar?

Quem foi que pôs o lamento na voz
Da lavadeira?
Quem fez aqui baticum, candomblé
E a capoeira?
Quem trouxe o maracatu?
Quem fez o maculelê,
Mineiro-pau, côco, caxambu,
Bangulê,
A xiba, o lundu,
O cateretê,
Quando o Brasil resolveu cantar?

Me diz quem foi que fez
A dor se transformar
Em som de carnaval,
Em batucada,
Em melodia?
Que força fez mudar
Toda tristeza
Em alegria,
Quando o Brasil resolveu cantar?

Áfrico - quando o Brasil resolver cantar, de Sérgio
Santos.

Resumo

Grande parte das tradições de cantos dançados encontradas no Brasil resulta do *continuum* inscrito pelos palimpsestos de matrizes africanas que tiveram que ser ressignificadas. Estudos têm revelado, nos últimos tempos, que a maioria das manifestações afrobrasileiras é ramificada na grande família linguística e cultural banto, constituída por trezentas línguas muito semelhantes e faladas em vinte e um países. No solo brasileiro muitos africanos protagonizaram várias e complexas etnogêneses sucessivamente reiniciadas ao longo dos últimos três séculos: formas diversas de culto aos antepassados, cosmologias de vidas distintas do sistema europeu dominante, com valores, costumes, crenças e tradições que constituíram a cultura afrobrasileira. Porém, é importante ressaltar que as convergências e trocas culturais, porque originárias de diferentes agrupamentos e referências etnolinguísticas, realizadas ao longo de nossa história, estão marcadas por conflitos e negociações e, muitas delas, manifestas também a partir de diferentes tentativas de diálogo, nem sempre amistosas. Estudamos duas culturas de cantos dançados encontradas no Nordeste e Sudeste do país: a primeira, o coco dançado, localizada no Cariri cearense; a segunda, o candombe mineiro da comunidade da Lapinha, Lagoa Santa (MG). Essas culturas orais distintas são comparadas através das performances dos cantos dançados, que constituem linguagens verbais e corporais, e instrumentos musicais cujas técnicas de confecção são, na maioria dos casos, utilizadas pelos povos congo-angolezes. Além disso, expomos alguns depoimentos e narrativas de capitães e mestres sobre a origem da tradição dos cantos dançados e como esses registros são fundamentos para a elaboração de atos poéticos, tradicionalmente praticados no cotidiano das comunidades. Seguindo o caminho da composição performativa e instrumental, descrevemos outras tradições afrobrasileiras que se assemelham e são igualmente encontradas no Brasil como o jongo, o tambor de crioula, o batuque paulista e o batuque no norte-noroeste mineiro.

Palavras-chave: Poéticas orais, performance, coco-dançado, candombe, culturas afrobrasileiras.

Resumen

Gran parte de las tradiciones de cantos bailados encontradas en Brasil resulta del *continuum* inscripto por los palimpsestos de matrices africanas que tuvieron que ser replanteadas. Estudios siguen revelando, en los últimos tiempos, que la mayoría de las manifestaciones afrobrasileñas es ramificada en la gran familia lingüística y cultural bantú, constituida por trecientas lenguas muy semejantes y habladas en veintiún países. En el suelo brasileño, muchos africanos protagonizaron varias y complejas etnogénesis sucesivamente recomenzadas a lo largo de los últimos tres siglos: formas diversas de culto a los antepasados, cosmologías de vidas distintas del sistema europeo dominante, con valores, costumbres, creencias y tradiciones que constituyeron la cultura afrobrasileña. Todavía, es importante resaltar que las convergencias y los cambios culturales, porque originarios de diferentes agrupamientos y referencias etnolingüísticas, realizados a lo largo de nuestra historia, están marcados por conflictos y negociaciones y, muchos de ellos, manifestados también desde diferentes intentos de diálogo, ni siempre amistosos. Estudiamos dos culturas de cantos bailados encontradas en Nordeste y Sudeste del país: la primera, el coco bailado, ubicada en el Cariri cearense (CE); la segunda, el candombe mineiro de la comunidad de Lapinha, Lagoa Santa (MG). Esas culturas orales distintas son comparadas a través de las *performances* de los cantos bailados, que constituyen lenguajes verbales y corporales, además de instrumentos musicales cuyas técnicas de confección son, en la mayoría de los casos, utilizadas por los pueblos “congo-angolese”. Además, exponemos algunas declaraciones y narrativas de capitanes y maestros de estos cantos bailados sobre el origen de la tradición de ellos (los mismos cantos bailados) y cómo esos registros son fundamentos para la elaboración de actos poéticos, tradicionalmente practicados en el cotidiano de las comunidades. Siguiendo el camino de la composición de la *performance* y la composición instrumental, describimos otras tradiciones afrobrasileñas que se asemejan y son igualmente encontradas en Brasil, como el jongo, el tambor de crioula, el batuque paulista y el batuque en el Nornoroeste mineiro.

Palabras Claves: Poéticas orales, *performance*, coco bailado, candombe, culturas afrobrasileñas.

Sumário

“Abre o caminho/pro mensageiro passar/laroiê!”	8
“E aos sons a palavra do poeta se juntou”	16
“Samba e dança crioula/sua força vem de Zambi”	53
“Por isso em minha casa/ quando eu canto ninguém chora”	77
“Tava dormindo/ curiandambo me chamou”	106
“Pedi licença pra entrar/ peço licença pra ir embora”	132
Referências	139

“Abre o caminho/ pro mensageiro passar/laroiê!”¹

Entender como se revelam manifestações culturais, sejam elas de cunho sagrado ou profano, localizadas na região Nordeste e Sudeste do Brasil, é adentrar universos que estão entrelaçados por matrizes indígenas, africanas e europeias. A tessitura desses universos simbólicos é configurada por matizes e preceitos representativos na cultura brasileira. Segundo Leda Martins, o termo *encruzilhada* define essa tessitura cultural, enquanto operador conceitual, da seguinte maneira:

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos preceitos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos, enfim.²

No tocante às tradições provenientes dos povos africanos e ameríndios, em grande parte do nosso país, é perceptível o quanto ainda são marginalizadas. Isso porque ainda é recorrente a estigmatização configurada pelo sistema escravagista de diversas formas de expressões culturais e religiosas e, também, dos grupos e comunidades protagonistas de manifestações e práticas culturais de matriz africana e ameríndia.

A nossa investigação está inserida no âmbito dos estudos da oralidade e da performance de comunidades religiosas e grupos tradicionais, por entendermos que esses campos de pesquisa podem contribuir com a visibilidade de elementos significativos relacionados à poética, à história, à religiosidade, ao sistema de vida e de trabalho, às diversas manifestações culturais e à visão de mundo desses grupos, ou seja, a cosmologia de vida. Dessa maneira, objetivamos catalogar cantos do candombe mineiro, na região metropolitana de Belo Horizonte, e do coco dançado, na cidade de Crato, localizada no Sul do Ceará, bem como as narrativas que fundam essas tradições, procurando entender como se constitui a poética dos cantos registrados e a relação entre o tema desses cantos e o contexto sócio-histórico e cultural das comunidades pesquisadas. Ainda, sobre a expressão do coco dançado é importante lembrar que grupos de outros estados nordestinos também foram catalogados, aumentando a abrangência da nossa pesquisa.

A catalogação desse acervo fez-se necessária pelo fato de ainda serem pouco conhecidas as manifestações populares e religiosas de origem afrobrasileira,³ de acordo com as constatações

¹ MARÇAL. *Padê*. Faixa: 1. Padê.

² MARTINS. Performance do tempo espiralar, p. 73.

³ Utilizo a forma *afrobrasileiro* sem hífen, seguindo orientação da pesquisadora Yeda Pessoa de Castro, com a qual estou de acordo. O termo refere-se a uma cultura (ou um forte segmento da cultura brasileira) e não a uma articulação entre duas culturas – uma africana, outra brasileira (que não existe sem as culturas africanas).

realizadas por Maria Ignez Ayala em pesquisa realizada ao longo de mais de 30 anos no Nordeste, especialmente no estado da Paraíba. Essa autora argumenta, com base na marginalização a que nos referimos acima, que é de grande importância o registro dos cocos, já que estes cantos e danças enfrentam um processo de invisibilização, ou recusa em se ver ou ouvir.⁴

Nossa pesquisa se apresenta ainda mais singularizada, por envolver duas manifestações de matriz afrobrasileira, o coco e o candombe, através de duas expressões performáticas: o canto e a dança. É importante destacar que essas duas tradições de cantos dançados⁵ apresentam como elementos semelhantes o canto responsorial, a dança circular, cantos improvisados, e uso de instrumentos, aspectos essenciais para a compreensão da poética performatizada pelos corpos dançantes e cantantes. Essa constatação nos leva a não deixar de considerar, em nossa análise, as performances poéticas do coco e do candombe: quem canta, quem assiste, o contexto, o gesto, a voz, o corpo topograficamente delineado pelas marcas da memória dessas tradições e não somente pela linguagem verbal. Em outras palavras, “expressão e fala juntas, no bojo de uma situação transitória e única”.⁶

Apresentando, de forma resumida, aquilo em que consiste os cocos, Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala afirmam o seguinte sobre essas manifestações de origem afrobrasileira:

Os cocos assumem várias funções, podendo se configurar como canto, acompanhado apenas por palmas e batidas dos pés; canto com acompanhamento de pandeiro ou ganzá; só texto escrito, quando integra a literatura de folhetos; dança acompanhada de versos cantados ao som de bumbos, ganzás e outros instrumentos de percussão; cantos integrados a cultos religiosos afro-brasileiros.⁷

No caso do candombe, tradição afro-católica, o pesquisador Edimilson Pereira define como sendo:

um ritual de canto e dança originalmente religiosos, que ocorre em Minas Gerais e se completa com a presença de instrumentos sagrados (três tambores; uma puíta – espécie de cuíca; e um guaiá – chocalho de cipó trançado sobre cabaça, contendo lágrimas de Nossa Senhora ou sementes similares). Os cantos são enigmáticos, construídos segundo uma linguagem simbólica que remete aos mistérios sagrados, além de fazer uma crônica dos acontecimentos em determinados grupos.

⁴ Cf. AYALA. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX, p. 20-40.

⁵ A expressão cantos dançados se refere às expressões culturais que tradicionalmente cantam e dançam ao mesmo tempo, sendo, portanto, duas linguagens que se completam. Durante os encontros do grupo de tradução de obras que tratam de culturas de tradição oral, sob a coordenação da profa. Sônia Queiroz (UFMG), foi encontrada a expressão *don dōnkili* no artigo *Le chant de Kúrubi a Kong*, de Jean Derive, em processo de tradução para o português. Segundo o autor francês, este seria um gênero poético dos povos de Kong (a região pesquisada por ele e que está a nordeste da Costa do Marfim), que une necessariamente o canto e a dança. Procurando uma tradução cujo significado se aproximasse mais do campo semântico de Kong, o grupo resolveu adotar a expressão “cantos de dançar” ou “cantos dançados”.

⁶ ZUMTHOR. *A letra e a voz* - a “literatura” medieval, p. 219.

⁷ AYALA. Apresentação. In: *Cocos: alegria e devoção*, p. 13.

A dança consiste em movimentos da pessoa que está conduzindo o canto naquele instante. Não há formação especial dos acompanhantes para indicar uma coreografia coletiva. Vez por outra, dois dançantes contracenam diante dos tambores. Os gestos se tornam circunstanciais dependendo da criatividade do dançante e das evocações do canto, cujas palavras o corpo reduplica ou não. Pode-se dizer mesmo que o candombeiro dança para os tambores, movendo-se em direção a eles, ora aproximando-se, ora recuando; o corpo se contorce em direção ao chão e se eleva, alternadamente – essa é a linha motriz, geral, da dança no Candombe. O ritual é, nesse sentido, uma dança comandada pelos tambores a eles dirigida.⁸

Com esta pesquisa pretende-se trilhar um caminho aberto pelas pesquisas de Mário de Andrade na década de vinte do século passado, através do registro e análise comparativa da poética das duas tradições performáticas descritas acima: o coco dançado e o candombe. O poeta compilou um acervo riquíssimo. Entretanto, a região do Cariri, sul do Ceará, foi, infelizmente, privada da presença investigativa de Mário de Andrade e de seus registros sonoros e escritos das manifestações artísticas populares e religiosas de povos nos mais distantes lugares do território brasileiro. Alguns registros e estudos foram realizados em relação ao candombe, tradição que preserva, em alguns grupos, instrumentos percussivos com mais de duzentos anos. No caso desta expressão afro-católica, existem estudos que evidenciam sua permanência em algumas comunidades, porém outras comunidades ficaram preteridas.

A catalogação feita por Mário de Andrade na obra intitulada *Os cocos* incentivou os pesquisadores Marcos Ayala e Maria Ignez Ayala a desenvolver em 2000 um trabalho investigativo semelhante no estado da Paraíba. O registro dos pesquisadores adentrou o universo do coco, evidenciando sua existência como uma prática cultural de poesia, canto e dança integrada a cultos religiosos afrobrasileiros. Maria Ignez Ayala mostrou que os cantos proferidos nos terreiros pesquisados, também conhecidos como pontos, apresentam estrofes cantadas pelo solista seguidas de refrão cantado pelos dançadores, característica da poética do coco dançado.⁹ Essa mesma estrutura poética dos cantos é encontrada no coco dançado do Ceará e no candombe de Minas Gerais.

Contamos ainda com a pesquisa antropológica sobre o coco dançado realizada por Nino Amorim nas localidades de Iguape e Balbino, comunidades de pescadores do litoral cearense, pertencentes, respectivamente, aos municípios de Aquiraz e Cascavel. Na dissertação de mestrado intitulada “Os cocos no Ceará: dança, música e poesia oral em Balbino e Iguape” o pesquisador analisou, além dos aspectos da prática cultural que produzem sujeitos sociais, como a poesia oral, a música e a dança estão presente nos cocos.¹⁰ No caso específico do candombe, encontramos os

⁸ PEREIRA. *Os tambores estão frios*: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de candombe, p. 16-17.

⁹ AYALA. *Os cocos*: uma manifestação cultural em três momentos do século XX, p. 22-23.

¹⁰ AMORIM. *Os cocos no Ceará*: dança, música e poesia oral em Balbino e Iguape, p. 9.

registros sonoros (fonográficos, com encartes de letras) feitos por Marina Machado, denominado *Candombe da Serra do Cipó*, e Maurício Tizumba a obra *Tambor Grande*, além do DVD *Candombe do Açude: arte, cultura e fé* produzido por André Braga e Cardes Amâncio. Todos esses trabalhos foram realizados na comunidade do Açude na Serra do Cipó (MG).

Partindo do que expusemos anteriormente, o nosso trabalho de pesquisa se consolida com o registro comparativo da poética de cantos de coco dançado, colhidos numa comunidade do cariri Cearense, e de candombe, colhidos em Lagoa Santa, em Minas Gerais. Começamos pela cidade Crato, e, depois, fizemos o registro de cantos dançados na comunidade mineira da Lapinha, em Lagoa Santa. Esse registro foi acompanhado de discussão acerca do contexto sócio-histórico e cultural em que essas tradições estão inseridas.

Entre as tradições culturais distintas do Nordeste e Sudeste, outras são abordadas, em nosso trabalho comparativo evidenciando as matrizes africanas, necessário para a revelação de uma África como sujeito e não mais como objeto.¹¹ Deste modo, o nosso ponto de partida se entrelaça com os universos da África negra subsaariana da região banto que, segundo Yeda Pessoa de Castro, “compreende um grupo de 300 línguas muito semelhantes, faladas em 21 países”.¹²

De acordo com as experiências por nós vivenciadas, esperamos que este trabalho possa contribuir para o reconhecimento e valorização da tradição oral das manifestações religiosas e tradições culturais de matriz africana e seus seguidores. Acreditamos que os estudos dos aspectos poéticos, performativos e culturais podem contribuir para a implementação da Lei 10.639/2003, que determina o estudo da história e da cultura africana e afrobrasileira na educação formal.

A diversidade de manifestações e tradições de caráter popular no Nordeste brasileiro é riquíssima e tem sido alvo de importantes registros a partir da missão iniciada por Mário de Andrade na década de 1920. Sua continuidade contou com pesquisadores notadamente da região Sudeste. Essa predominância de pesquisadores do Sudeste contribuiu para um velamento da forma poética que o coco dançado apresenta, uma vez que estão distantes do fazer cotidiano das complexas manifestações que para serem pesquisadas se faz necessária uma vivência nos grupos. Pretendemos diminuir a desatenção que o coco sofre na região do Cariri cearense, decorrente também da valorização cristalizada em torno do cordel, repente, maracatu e reisados. Já na região Sudeste, a abordagem dos candombes ainda é incipiente, uma vez que contamos somente com um único registro dessa tradição em Minas Gerais. A obra aludida é do autor Edimilson de Almeida Pereira, intitulada *Os tambores estão frios: herança ritual e sincretismo religioso no ritual de*

¹¹ LOPES. Poderá ainda o Ocidente escutar a voz que vem da África?, p. 27.

¹² CASTRO. A influência das línguas africanas no português brasileiro, p. 03. Disponível em: <<http://www.smec.salvador.ba.gov.br/documentos/linguas-africanas.pdf>>. Acesso em: 2 de nov. 2011. p. 1-12.

candombe, publicada em 2005, na cidade de Belo Horizonte. Um dos fatores que contribuiu para que muitos desses grupos não tivessem seus cantos registrados pode ter sido a mística religiosa que envolve a simbologia dos cantos e das relações estabelecidas entre os candombeiros. Contudo, atualmente algumas comunidades tradicionais de candombe se mostram abertas à realização dos registros, uma vez que os candombeiros mais velhos estão morrendo e a tradição não está sendo mantida pelos mais novos.

Com relação ao aspecto linguístico, constatamos uma dinamicidade no coco dançado que se assemelha ao cordel, por exemplo, na capacidade de tratar sobre eventos e acontecimentos recentes como tema (ou mote), além daqueles já fixados como patrimônio na memória do grupo. O candombe, diante da dinâmica que rege seu caráter afro-católico, também possui um grande repertório, que muitas vezes é atualizado no momento do ritual, o que nos mostra que a competência da improvisação é recorrente na vocalidade poética de seus praticantes. O canto improvisado, além de ser facilmente encontrado no coco de roda e no candombe, também é um recurso utilizado na composição dos cantos nos grupos de jongo, tambor de crioula, batuque mineiro e paulista. No período escravocrata, as tradições afrobrasileiras usavam com frequência nos cantos improvisados uma “língua de preto” (mistura de línguas africanas ou um português crioulo repleto de metáforas), só entendida por africanos e afrobrasileiros. Geralmente denominadas pejorativamente pelos senhores de engenho como *batuques*,¹³ as expressões dançadas tratavam nos seus cantos sobre combinações de fugas, insultos aos senhores, culto aos ancestrais e referências memoriais ao continente africano.

O coco dançado e o candombe nos revelam determinados procedimentos poéticos, como a conotação, os jogos simétricos, a exploração do rendimento da forma em que esse tipo de poesia oral apresenta o princípio básico de compor denominado *variação*. Esse artifício, assim como a *suíte*, apresenta normas rapsódicas universais de composição.¹⁴ Demonstramos como se manifesta essa capacidade de produção poética do povo, que não se restringe somente ao conteúdo tematizado, mas se realiza principalmente na utilização de elementos formais e estéticos de composição frequentes na poética dos cantos de grupos tradicionais e no imaginário popular. Dessa forma, pretendemos mostrar a riqueza poética, complexa, dos cantos dançados realizados no cotidiano de comunidades e grupos, de acordo com suas experiências e vivências. O coco de roda é mais uma riqueza que precisa ser desmarginalizada, na região do Cariri, e o candombe ser

¹³ Cf. CARNEIRO. *Samba de umbigada*, 1961.

¹⁴ Cf. SOUZA. *O tupi e o alaúde*, 1979.

reconhecido pela sua importância como “pai”¹⁵ de outras tradições afro-católicas em Minas Gerais.

A verificação da poética, através de uma comparação dos cantos de dança que integram essas duas tradições, possibilitou entender como essas manifestações culturais e religiosas, que congregam poesia, canto e dança, inseridas em comunidades distintas, pesquisadas em Crato e na região metropolitana de Belo Horizonte, estão em constante dinâmica de transformação. Não visamos fazer apenas um registro da poesia oral do coco dançado e do candombe, mas buscamos elucidar elementos que constituem essa manifestação como uma prática da cultura negra com fortes reminiscências estético-poéticas e performativas, além de cosmologias ressemantizadas, dos povos banto. Dessa forma, queremos contribuir com a desmarginalização das manifestações culturais e religiosas populares de origem afrobrasileira sofrem, uma vez que são minorias discriminadas por sua origem étnica, pela situação econômica, pelo nível de escolaridade e pelas profissões estigmatizadas que exercem na sociedade, em que encontramos domésticas, copeiras de escolas, agricultores e trabalhadores informais.

Para a execução do projeto, no tocante à coleta dos cantos, foram realizadas gravações de acordo com as celebrações que ocorreram nos períodos festivos nas comunidades das quais nos aproximamos. Considerando os rituais que fazem parte do candombe e os festejos de que o grupo de coco participou, o registro dos dois grupos foi realizado entre março de 2011 e maio de 2012.

Inicialmente nossa pesquisa se restringiu a um grupo de coco de roda na cidade de Crato (CE), denominado Grupo Cultural Amigas do Saber, e a um grupo de candombe localizado na comunidade da Lapinha, na cidade de Lagoa Santa (MG). A proximidade estabelecida com o grupo de candombe nos possibilitou o encontro com capitães de grupos de outras localidades. Assim, registramos outros cantos de candombes que conhecemos durante a pesquisa de campo. A etapa seguinte resultou na análise poética, social e histórica dos cantos registrados, que foram também comparados a outros cantos, registrados por outros pesquisadores.

Em um primeiro momento, catalogamos os cantos do grupo de candombe de Minas Gerais com a notificação dos dias em que ocorreu a celebração aos santos católicos, divindades ou alguma festa tradicional nas comunidades em que o candombe da Lapinha se faz presente. Partindo do fato de que a nossa pesquisa teve como *corpus* os cantos proferidos nesses eventos, fizemos gravações em vídeo e áudio, nos detendo nos elementos estruturais variantes e performativos que apareceram nos cantos gravados. Para isso, as visitas e gravações na mesma

¹⁵ Em visitas realizadas nas cidades e distritos da região metropolitana de Belo Horizonte, os candombeiros sempre relatam nos mitos fundadores dessas tradições – congado e moçambique -, que o candombe é o pai destas últimas, o que vem primeiro e que origina, portanto, as outras tradições.

comunidade do grupo cantante aconteceram mais de uma vez, já que buscamos registrar o máximo possível de cantos e variantes, dentro dos limites de nossa inserção nas práticas, celebrações e festividades. São modelos de referência de coleta de tradições orais os trabalhos de Sônia Queiroz, Mario de Andrade, Jean Derive, Antonio Candido, Maria Ignez Novais Ayala, Marcos Ayala, Aires da Mata Machado Filho, Leda Martins e Edimilson de Almeida Pereira.

A segunda etapa, ainda concernente à coleta de dados para a constituição do *corpus* da pesquisa, voltou-se para a manifestação do coco dançado. Os procedimentos foram os mesmos que nortearam a gravação de cantos do candombe, porém a tradição do coco dançado se revelou mais fácil de ser registrada, devido ao uso de menor quantidade de instrumentos percussivos. Além do material colhido com o grupo de coco Amigas do Saber, catalogamos no Youtube uma grande variedade de cantos e narrativas das diferentes vertentes dessa manifestação presentes nos estados de Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba, Sergipe e Pernambuco.

Em seguida, realizamos as transcrições do material gravado a ser analisado. É importante destacar que as condições do som ambiente não puderam ser controladas; logo, adotamos, por precaução, gravação simultânea, em mais de um equipamento.

Nas nossas análises, quando os cantos do candombe e do coco apresentaram uma variação (considerando que um mesmo canto pode ser cantado em comunidades e grupos diferentes), fizemos observação do fenômeno percebido. A fase final de nosso trabalho, depois de realizadas as transcrições, foi analisar os cantos e narrativas escolhidos.

O nosso trabalho está estruturado em quatro partes. A primeira e a segunda descrevem tradições de cantos dançados que se caracterizam pela alternância entre solo e coro no ato de cantar acompanhadas de instrumentos musicais. A forma de confecção dos instrumentos foi um fator considerado para apresentar as semelhanças existentes entre eles. A partir dessas especificidades, procuramos trilhar um caminho que revelou condições de parentescos, considerando a diversidade de tradições de cantos dançados resultante da dispersão acometida sobre os africanos em terras brasileiras.

Na terceira parte, iniciamos a análise dos cantos e narrativas do coco dançado e do candombe com base nos estudos da poética oral e performance. Através desses campos, procuramos comparar as tradições de cantos dançados, revelando procedimentos poéticos e recursos performativos necessários para a produção dos cantos. A última parte é constituída pela identificação dos temas e da linguagem simbólica recorrentes nos cantos, bem como do processo de formação sócio-histórica e cultural do local no qual os grupos de coco e candombe estão situados.

Compõem os anexos um CD com três compilações de cantos dançados organizados em pastas distintas, um mapeamento de poetas coquistas e grupos de cocos (realizado utilizando a ferramenta do Google) e a lista com os nomes dos cantos analisados. O CD, denominado *CD-exemplos*, é resultado da organização dos cantos de algumas das tradições expostas no trabalho. O segundo CD é uma gravação da apresentação do grupo de coco Amigas do Saber, realizada durante a 60ª Exposição Centro-Nordestina de Animais e Produtos Derivados (EXPOCRATO), em Crato (CE), no dia 12/07/2011. O último, gravado durante os festejos do Rosário na comunidade da Lapinha, em 2011, faz parte do kit intitulado *Lapinha dos Tambores - Cantos do Candombe da Lapinha*, que contém ainda vídeo e cartilha ilustrada. Essa publicação resulta de uma parceria da Secretaria de Cultura e Turismo da Prefeitura de Lagoa Santa (MG) e Fundação Palmares na realização do projeto *Irmadades do Rosário entre Bandeiras, Memórias e Tambores*.

“E aos sons a palavra do poeta se juntou”¹⁶

“Tava durmindo

E o tambor me chamou”¹⁷

Os cantos dançados nas comunidades e grupos de culturas orais estão presentes em várias regiões do Brasil. Quanto a isso é importante considerar, para a perspectiva em que trilham as nossas reflexões, a dispersão cometida aos povos africanos, que resultou na dispersão de famílias, reinados, crenças, culturas e cosmologias diversas. Entretanto, mesmo com todas as formas impostas de exploração e colonização dos povos africanos, as famílias e grupos étnicos dispersados e reagrupados em aglomerados negros, a princípio, diante da pluralidade de sistemas linguísticos existentes, encontraram formas de manter suas expressões culturais, crenças e valores em terras alheias. Além disso, conseguiram criar também novos dialetos nas novas realidades em que foram inseridos.

Num primeiro momento, vislumbramos seus corpos – signo performático –, assim como nos cantos dançados, meios estrategicamente utilizados para ressignificar suas divindades, modos diversos de visão de mundo, alteridades étnico-linguísticas, religiosas, culturais, suas singularidades nas formas de disposição social e de simbolização da realidade.¹⁸ Ao mesmo tempo em que os dois grandes grupos linguístico-culturais, banto e iorubá, recriaram instrumentos musicais com troncos de árvores, por exemplo, reconfiguraram formas diversas de tradições e crenças que continuaram sendo praticadas nas Américas. Essa situação constituiu no interior dos grupos e das novas famílias, através de convenções estabelecidas pelo universo oral, expressões de cantos dançados com funções específicas. Através do canto e dança a população negro-africana continuou mantendo no cenário brasileiro suas vivências, organização social e manutenção da relação com o sagrado e com a vida. As tradições e expressões dos africanos e, em seguida, de seus descendentes no Brasil, consubstanciaram memórias corporais até hoje presentes em diversas partes do país. Para esses grupos, a oralidade continuou recebendo aqui, nos universos brasileiros, a função cultural¹⁹ a ela concedida nas Áfricas negras: foi através do sistema oral que os grupos e comunidades transmitiram seus conhecimentos, valores, crenças, símbolos e formas de se relacionar coletivamente, garantindo, portanto, a continuidade do patrimônio cultural nos grupos.

¹⁶ NUNES. *Brasil mestiço*. Faixa 7: Brasil mestiço santuário da fé.

¹⁷ Canto colhido no candomblé Angola Redandá na comunidade de Cipó, em Embu-Guaçu (SP). Cf. A BARCA. *Toada*. Faixa 1: Tava durmindo tambor me chamou.

¹⁸ Cf. MARTINS. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*, 1997.

¹⁹ DERIVE. *literalização da oralidade: oralização da literatura nas culturas africanas*, p. 7.

Algumas maneiras de expressão cultural e religiosa, tanto no Brasil quanto nas regiões banto e iorubá, não precisaram da escrita para garantir sua existência e perpetuação para as gerações seguintes. O cotidiano no interior desses grupos socializa espontaneamente, a partir do mais velho aos mais novos, o conhecimento tradicionalmente respeitado nas comunidades. Assim, é que, no dia a dia, a poesia, dança e cantos são repassados para os demais.

Diante da grande variedade de manifestações de matriz africana recriada no Brasil, localizamos tradições em diversas partes do país. Sob esse viés, identificamos os cocos dançados nos estados do Ceará, Alagoas, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco; em seguida, o jongo, em São Paulo e no Rio de Janeiro, também conhecido como caxambu, em Minas Gerais; o candombe, situado em Minas Gerais e no Rio Grande do Sul; o batuque paulista, no interior de São Paulo, presente também no Norte de Minas, com o nome de batuque mineiro. E, por fim, o tambor de crioula, no Maranhão.

Edison Carneiro, um dos nossos mais importantes estudiosos do assunto, em sua obra intitulada *Samba de Umbigada*, fez um mapeamento localizando as expressões afrobrasileiras, como o lundu, baiano, bambelê, cocos dançados, tambor de crioula, samba-lenço, samba de roda, samba rural, dentre outras, em três zonas. Na primeira, que o autor denominou de Zona do Coco, se encontram Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco e Alagoas. Maranhão, Bahia, São Paulo, possivelmente, Minas Gerais, e Rio de Janeiro (então Guanabara), estão inseridos na chamada Zona do Samba. No que se refere ao estado mineiro, o autor teve dúvidas quanto a sua inserção nessa última zona. A última zona por ele traçada foi a do Jongo, constituída por Rio de Janeiro, São Paulo, Goiás, e mais uma vez Minas Gerais não foi incluída.²⁰

A forma de classificação adotada por Edison Carneiro, na tentativa de dar conta da diversidade de expressões existentes em nosso país, revela que outras tradições e, conseqüentemente, as de outros lugares, deixaram de ser catalogadas a partir do momento em que o pesquisador se mostrou duvidoso ao referir-se a Minas e Goiás, por exemplo. No caso da Zona do Coco, o autor não incluiu Minas Gerais, além de não ter situado o candombe em nenhuma das zonas desenhadas, apesar dessa tradição apresentar algumas semelhanças com o coco de roda e principalmente com o jongo.²¹ Assim como o candombe, Carneiro não identificou também a fofa nem o fado, entre outras manifestações, de acordo com observação feita por José

²⁰ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 15-31.

²¹ Numa apresentação cultural realizada no dia 17 de outubro de 2011, no teatro da Biblioteca Estadual Professor Luis de Bessa, em Belo Horizonte (MG), fui informado pelo Grupo de Coco Ouricuri que a capital mineira já teve muitos grupos de cocos, porém, atualmente não existem mais. Contudo, há fortes indícios de grupos de coco no Norte deste estado. Também existe um importante registro feito por Luíz Heitor Corrêa de Azevedo, gravado em áudio na década de 1940, para a Biblioteca do Congresso Americano. Desse acervo foi produzido recentemente o CD intitulado *Music of Ceará e Minas Gerais* em que alguns cantos são identificados como coco pelos informantes dos dois estados.

Ramos Tinhorão, ao revelar que a pesquisa de Edison Carneiro não aprofundou acerca das “origens dos batuques no Brasil”.²²

A contribuição de José Ramos Tinhorão parte do mesmo princípio adotado por Edison Carneiro, quando este investigou manifestações “dentro dos batuques de negros dos três primeiros séculos da colonização”, qual seja, o elemento que vem da África e que sobreviveu no Brasil: “a umbigada, simbólica das danças rituais e do lembamento”²³ ou “*alambamento*”,²⁴ isto é, ritual de casamento entre negros no Congo-Angola.

A divisão feita por Edison Carneiro parte do entendimento de que, até o final do século XIX, as danças nacionais populares, designadas pelo termo genérico de *batuques*, eram recriações ativas dos povos africanos escravizados provenientes do Congo e de Angola.²⁵ Depois, já no final do século XIX, esses *batuques* passaram a ser chamados de *samba*, sendo, até hoje, necessário se conhecerem melhor as especificidades de cada uma dessas danças cantadas. O termo *batuque* continuou como designativo generalizante das diversas tradições de cantos de dança que sobreviveram no Brasil, assim como foi inicialmente utilizado pelos portugueses colonizadores.²⁶

O uso desse termo tem sido frequente nos estudos das culturas de grupos e comunidades afrobrasileiras. No entanto, algumas afirmativas já anunciadas acerca do uso dessa palavra feitas por pesquisadores consagrados devem ser retomadas. Para isso, vejamos primeiramente como Câmara Cascudo define esse termo:

BATUQUE – Dança com sapateado e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor, quando é de negros, ou também de viola e de pandeiro, quando entra gente mais asseada, dizia Macedo Soares numa definição que se vulgarizou. Os instrumentos de percussão, de bater, membranofones, deram batismo à dança que se originou no continente africano, especialmente pela umbigada, batida de pé ou vênica para convidar o substituto do dançador solista. Batuque é denominação genérica para toda dança de negros na África. Nome dado pelo português. Com o nome específico de batuque não há coreografia típica. Será propriamente a dança em geral, o ajuntamento para baile. Uma lei D. Manuel proibiu o batuque em Portugal quinhentista. O major A. C. P. Gamito, que visitou a África Austral em 1831, cita os bailes populares, cateco, gondo, pembra, “que só a prática sabe distinguir”, mas já lhes chama a todos batuques: “Êstes batuques que duram até outubro.” (*O MUATA CASEMBE*, I, 132, Lisboa, 1937). “Batuque, dança indecente que finaliza com umbigadas.” (Elias Alexandre da Silva Correia, *HISTÓRIA DE ANGOLA*, I, 89, Lisboa, 1937). Os exploradores portugueses, que conheceram o negro na África, chamavam batuque aos tambores ou à dança. [...] “Logo que êle (o soba Mavanda) chegou, os homens formaram em linha, com os batuques atrás, e as mulheres e rapazes desviaram-se para longe. Começaram os batuques, e os homens imóveis do corpo, cantando as suas

²² TINHORÃO. *Os sons dos negros no Brasil* - cantos, danças, folguedos: origens, p. 56.

²³ TINHORÃO. *Os sons dos negros no Brasil* - cantos, danças, folguedos: origens, p. 56.

²⁴ RAMOS. *As culturas negras*, p.164-165.

²⁵ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 05.

²⁶ Cf., por exemplo: TINHORÃO. *Música popular de índios, negros e mestiços*, p. 121.

monótonas toadas e batendo as palmas.” (Serpa Pinto, *COMO ATRAVESSEI ÁFRICA*, I, 205, Londres, 1881). Batuque é o baile. “De repente, a um sinal dado, os “cachiequi” enchem a noite de gritos estridentes, enquanto as “úcuas” e “gomas”, com as suas vozes graves, marcam o compasso tresloucado do batuque... Os velhos foram-se juntando por perto de foguinhos, comentando a habilidade dos dançarinos e a perícia dos tocadores, a recordar os velhos tempos antigos de batuques sangrentos, ao som dos tambores de guerra.”²⁷

O folclorista procura enfatizar que a atribuição, imposta aos instrumentos e danças encontradas pelos viajantes em expedição pelo vasto território africano, realmente é de procedência portuguesa. Ele afirma ser o vocábulo *batuque* “de formação lusitana e divulgado pelos portugueses n’África Ocidental”.²⁸ Ao analisar registros feitos por viajantes, Edison Carneiro também observa que alguns deles se sentiram impelidos, “foram obrigados a assistir”²⁹ a um ritual tradicional de boas-vindas na região de Caconda, em Angola, que denominaram de *batuque*. Por fim, o autor ainda considera que tais registros das tradições dançadas encontradas no Congo e em Angola “se revelam falhos, vagos, incompletos”.³⁰

Algumas cenas descritas a seguir, interpoladas por discussões, nos remetem a essas paisagens de cantos dançados performatizados pelos africanos, entretanto, desenhadas na maioria dos casos pela mão branca ou reproduzida pela ótica do senhor/colonizador. Inicialmente contamos com a descrição de uma dança citada por José Ramos Tinhorão conhecida por *quizomba*. Essa tradição, referida como *batuque*, foi encontrada na segunda metade do século XIX, durante um ritual observado pelo português Ladislau Batalha, no reino do Congo:³¹

“O *quizomba* tem sempre lugar nos quintais largos, e é tema obrigado quase todas as noites. Por isso, seja qual fôr a hora em que se viaje pelo interior, depois do sol posto, sempre se ouvi aqui ou acolá a puíta roncando seus roncamentos monstruosos e a cantoria dos bailarinos.

A dança consiste em formar uma roda, dentre a qual saem uns pares que bailam no largo, dois a dois, tomando ares invocadores e posições indecorosas, em que a voluptuosidade discute com a insolência as honras da primazia. Os que entram na dança cantam em côro a que os dois pares respondem em canções alusivas a todos os feitos conhecidos da vida privada dos presentes e dos ausentes”.

Arthur Ramos, assim como José Ramos Tinhorão, também se refere ao ritual nupcial fazendo um recorte cênico, em Angola, apontando, a partir da mesma citação, que uma “das danças mais típicas de Angola, é o *quizomba*, dança ritual que termina no *m’lemba*, preço da

²⁷ CASCUDO. *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 105. [Aspas do autor]

²⁸ CASCUDO. *Made in Africa*, p. 35.

²⁹ CARNEIRO. *Folgedos tradicionais*, p. 29. [Aspas do autor]

³⁰ CARNEIRO. *Folgedos tradicionais*, p. 29.

³¹ TINHORÃO. *Os sons dos negros no Brasil – cantos, danças, folgedos: origens*, p. 58, citando BATALHA. *Costumes angolenses*, p. 150. [Aspas do autor]

virgindade ou contrato de casamento”.³² Contudo, independente do rito nupcial ser considerado como do Congo, por um autor, ou como de Angola, por outro estudioso, convém considerar o que Arthur Ramos diz acerca do *batuque*. Segundo ele, o “nome genérico das danças profanas de Angola é [...] *batuque*, cuja influência foi tão grande no *folk-lore* afro-brasileiro”.³³ Em seguida, continua descrevendo: “É uma dança de caráter geral onde os negros, em círculo, executam passos “sapateados”, em ritmo marcado com palmas e instrumentos de percussão”.³⁴ Essa assertiva de Arthur Ramos nos remete a uma outra de Câmara Cascudo, já mencionada aqui, que, com elementos textualmente similares, define o *batuque* como sendo “dança com sapateado e palmas, ao som de cantigas acompanhadas só de tambor, quando é de negros”, e finaliza, afirmando que *batuque* “é denominação genérica para toda dança de negros na África. Nome dado pelo português”.³⁵ Portanto, ainda que Arthur Ramos não tenha tratado, nesse caso, sobre a origem da designação atribuída às danças e cantos africanos, constatamos que as referências e descrições que ele fez convergem para as de outros autores que consideraram o termo *batuque* como designativo generalizante e de procedência europeia.

No Brasil, numa condição tragicamente amalgamada, os povos africanos disseminados, inicialmente na Bahia e depois no restante da colônia portuguesa, continuaram tendo seus rituais sagrados, cantos de trabalho e festejos realizados nas senzalas e fora delas designados pelo termo *batuque*. Na citação de José Ramos Tinhorão, podemos ver que esse uso generalizado ocorreu, em Minas Gerais, durante uma sessão de canto dançado assistida pelo reverendo Robert Walsh, no ano de 1828:

“É geralmente dançado [o batuque] por dois ou mais pares, que se defrontam. Duas violas estrídulas, de cordas de arame, começam um zum-zum, zum-zum, e F. (homem selvagem, parecendo cigano, belo e gracioso como Adonis, com olhos de gazela, mas com o fogo de um gato selvagem, grande dançarino e grande patife) avança, e comanda os dançarinos, dois homens e duas mulheres; zum-zum-zum; três ou quatro vezes de repente começam improvisando canto, alto, bárbaro, rápido, com alusões ao patrão e seus méritos, acidentes do trabalho diário, misturados ao amor de ideais Marias; os outros homens juntam-se em côro. Com os cantos rítmicos, acompanhados de palmas e sapateado, a dança começa. A princípio lenta, depois aos poucos se acelera, os dançarinos avançam e recuam, as mulheres sacudindo o corpo e agitando os braços, os homens batendo o compasso com as mãos. E a música se retarda e se acelera; cantos e sapateado tornando-se rápidos e furiosos, e há muita ação pantomímica entre os pares”.³⁶

³² RAMOS. *As culturas negras*, p. 170-171.

³³ RAMOS. *As culturas negras*, p. 171.

³⁴ RAMOS. *As culturas negras*, p. 171. [Aspas do autor]

³⁵ CASCUDO. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, p. 105.

³⁶ TINHORÃO. *Os sons dos negros no Brasil – cantos, danças, folguedos: origens*, p. 77, citando WALSH. *Notices of Brasil in 1828 and 1829*, s/p. [Aspas do autor]

A cena acima retrata alguns dos elementos já mencionados nos exemplos anteriores, como canto improvisado e em coro, dança ritmada por sapateados e acompanhada por palmas, o que demonstra que, por ser rituais diversos, o termo *batuque* não revela a singularidade e função de cada dança cantada.³⁷

Essa discussão se encerra com uma divisão observada por Paulo Dias. Ele lembra que cronistas e viajantes, a partir do século XVII, notificaram manifestações culturais com música e dança no Brasil, principalmente de matriz banto. Paulo Dias considera duas modalidades de eventos:

um de caráter mais recôndito, intra-comunitário, feito nos terreiros das fazendas ou nas senzalas, no dias de descanso, a que denominaram *batuques*, outro, de caráter público, em que os bantos das irmandades católicas de negros saem em cortejos nas festas religiosas ou oficiais acompanhando seus Reis Congos e louvando Nossa Senhora do Rosário, as congadas. *Batuques* e congadas representam, para o pensamento colonial escravista, dois pólos, designados respectivamente como “diversão desonesta” e “diversão honesta” dos negros. Os batuques eram vistos como atentatórios à moral, à religião e principalmente à segurança pública, pois congregavam grande número de negros nas fazendas, o que assustava a minoria branca.³⁸

Percebemos nessa classificação que o termo *batuque* sofreu uma restrição, limitando-se ao espaço interno das senzalas e fazendas. Porém, ainda continua designando expressões ritualísticas e festivas que teriam funções e, com certeza, origens diferentes.

Em busca de um significado a partir de uma matiz brasileira, Yeda Pessoa de Castro define *batuque* como “ruído, som muito forte; ação de fazer ruído com batimentos rítmicos”.³⁹ Essa conceituação se refere apenas aos sons produzidos por instrumentos percussivos como, por exemplo, o tambor e a cuíca (ou puíta, como veremos mais à frente). Em São Paulo, existe uma manifestação afrobrasileira, outrora mapeada por Edison Carneiro, de canto dançado em fileira com a presença da umbigada e que recebe o nome de batuque paulista.⁴⁰ Na região Norte de Minas Gerais, também é encontrada a prática do batuque na grande família quilombola conhecida por Gurutubanos. O quilombo, existente desde o século XVIII, abriga em espaços dispersos trinta e uma comunidades. A manifestação do canto dançado “se assemelha a um sincretismo de capoeira e samba de roda”. Ainda no estado de Minas, na parte norte-noroeste, no município ribeirinho de São Romão, existe outro batuque que será descrito junto com o batuque paulista.⁴¹

³⁷ Cf., por exemplo, o ritual funerário conhecido em Angola como itambi ou nambe em RAMOS. *Culturas negras*, p. 169.

³⁸ DIAS. Diásporas musicais africanas no Brasil, s/p. Disponível em: <<http://www.cachuera.org.br>>. Acesso em: 11 out. 2011. Não paginado. [Aspas minhas]

³⁹ CASTRO. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, p. 172.

⁴⁰ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 33.

⁴¹ Informações retiradas do site: <<http://quilombolasmg.org.br/index.php/gurutubanos>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

Diante das constatações e singularidades ainda desconhecidas por muitos, visualizamos, portanto, que o termo *batuque*, a partir do uso de sentido genérico iniciado no continente africano, assumiu uma carga semântica depreciativa e caricatural que marginalizou e, de certo modo, contribuiu para a solidificação de estigmas ainda persistentes no Brasil.⁴² Além disso, a sua configuração universal para realizações distintas ocultou numerosas formas poético-musicais e coreográficas de matrizes africanas diversas e afrobrasileiras, que ainda precisam ser integradas e (re)conhecidas como patrimônio cultural do povo brasileiro.

Devemos destacar que, no caso específico do coco dançado, não vamos nos deter em detalhe em todos os estados citados, assim como na tradição do jongo e dos cantos dançados do batuque paulista e mineiro. Isso se justifica porque, ainda no que se refere ao coco, essa expressão já foi alvo de muitos registros que, como dissemos anteriormente, não deram conta de sua complexidade enquanto termo que abrange várias formas poéticas e variedades de ocorrências.⁴³ Sobre a superficialidade dos estudos já feitos sobre os cocos do Nordeste, Maria Ignez Ayala aponta que “estudiosos assinalam a origem negra dos cocos (africana, para alguns, alagoana, para outros), mas não chegaram a examinar os aspectos que dão aos cocos uma identidade cultural afro-brasileira”.⁴⁴

No caso específico do Ceará, Mário de Andrade, um dos renomados pesquisadores de cocos do Brasil, “ficou impressionado com a diversidade de cocos existentes nas localidades por onde passou durante a sua ‘Viagem ao Nordeste’, realizada entre o final de 1928 e meados de 1929”, segundo os estudos de Nino Amorim.⁴⁵ Contudo, o estado cearense ficou fora dos registros. O mesmo fato aconteceu com a Missão de Pesquisas Folclóricas – realizada por equipe de pesquisadores que, no ano de 1938, trilhou o mesmo percurso feito por Mário de Andrade dez anos antes: também ela não chegou a inventariar as tradições do Ceará.⁴⁶ A lacuna que ficou “nos estudos dos cocos no Ceará realizados por pesquisadores posteriores”⁴⁷ foi amenizada pela contribuição de Nino Amorim, com a dissertação *Os cocos no Ceará: dança, música e poesia oral em Balbino e Iguape*. Mas o campo de pesquisa desse autor se concentrou somente no litoral do referido estado.

⁴² Cf., por exemplo, SOUZA. Angoma, ngoma: o jongo e a narrativa sobre uma comunidade quilombola, s/p, citando ABREU. Cultura imaterial e patrimônio histórico nacional, p. 190.

⁴³ Cf. ANDRADE. *Os cocos*, p. 346.

⁴⁴ AYALA. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX, p. 22.

⁴⁵ AMORIM. *Os cocos no Ceará: dança, música e poesia oral em Balbino e Iguape*, p. 50. [Aspas do autor]

⁴⁶ AMORIM. *Os cocos no Ceará: dança, música e poesia oral em Balbino e Iguape*, p. 50.

⁴⁷ AMORIM. *Os cocos no Ceará: dança, música e poesia oral em Balbino e Iguape*, p. 51.

**“Esse coco é da minha inteligência
É por isso qu’eu quero cantá”⁴⁸**

O termo *coco* é utilizado frequentemente como um verbete genérico para se referir a distintas manifestações de cantos de dança no Brasil. Mário de Andrade já apresentava, na década de 1920 e 1930, a partir de suas viagens pelo interior do país, catalogando músicas, danças e tradições da cultura popular, alguns cuidados que deveríamos ter ao inventariar cocos em suas diversas localidades e formas de existência. Mário de Andrade adverte:

Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cânticos orquêsticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, o coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil da gente saber o que é coco bem. O mesmo se dá com “moda”, “samba”, “maxixe”, “tango”, “catira” ou “cateretê”, “martelo”, “embolada” e outras.⁴⁹

Considerando a advertência deixada por Mário de Andrade, arriscamos uma proposta nessa difícil tarefa. O *coco dançado* enquanto gênero, também conhecido como *coco de roda*, *samba de coco* ou *samba de parreira*, abrange as seguintes variedades, a depender do local e comunidade participante: coco de praia, coco de zambê, coco de ganzá, coco milindô, coco de sertão e coco de usina.⁵⁰ Além do *coco dançado*, existem ainda mais dois gêneros: *coco de embolada* e *coco em literatura de cordel*. É importante destacar que estamos classificando essas expressões poéticas como gêneros, considerando as variações existentes no uso da linguagem oral e/ou escrita, assim como os instrumentos musicais utilizados e os respectivos atos corporais, dançados ou não, para diferenciar cada uma das tradições. Portanto, a escolha do gênero *coco dançado* não se restringe, neste trabalho, à classificação das modalidades de cocos existentes a partir de métricas poéticas ou considerando somente os locais e temas abordados nos cantos, como aponta Lorena Travassos e Nadja Carvalho acerca de algumas pesquisas feitas, citando, por exemplo, os estudos de Altimar Alencar Pimentel, Rosane Volpato e o próprio Mário de Andrade.⁵¹ É evidente que esses aspectos são importantes e devem ser enfatizados; contudo, essa linguagem do canto dançado ou canto-dança se inscreve nas comunidades e grupos protagonistas pelos saberes e

⁴⁸ Arquivo pessoal. Canto registrado com o grupo de coco dançado Amigas do Saber no dia 25 jan. 2012, em Crato (CE).

⁴⁹ ANDRADE. *Os cocos*, p. 346.

⁵⁰ Este tipo de coco geralmente é encontrado em lugares onde existem usinas. Os coqueiros trabalham nelas ou são influenciados pela existência delas na comunidade. A seguir, ao situarmos a ocorrência de cada um dos cocos de roda citados, faremos uma exposição sobre a origem/uso dessas nomenclaturas.

⁵¹ TRAVASSOS. *Serena, serená: um documentário sobre a memória da cultura paraibana*, p. 32.

fazeres vividos na prática da tradição, além de aspectos estético-poéticos, que merecem atenção especial por parte dos pesquisadores.⁵²

Assim, antes de adentrarmos o assunto com mais detalhes acerca dos cocos e suas variações, é necessário fazer algumas considerações sobre a origem dessa designação para o caso específico dos cocos dançados, e conseqüentemente, da nomenclatura utilizada para designar os outros gêneros.⁵³ Essa tradição orquéstica é assim nomeada, segundo Carlos Felipe de M. Marques Horta, porque tende:

*a imitar o movimento de quebrar o coco, de onde vem o nome dança, sabendo-se ainda que os melhores instrumentos para esse ritmo são as próprias mãos, batidas com as palmas encovadas, para ficar parecendo o barulho produzido pelo coco ao se quebrar.*⁵⁴

O grande folclorista Câmara Cascudo, que traz uma referência mais antiga, constata que:

No “Diário de Pernambuco”, de 14-XI-1829, Recife, cita-se “um matutinho alegre dançador, deslambido, descarado que não tivesse dúvida em QUEBRAR O COCO e riscar o baiano com umas poucas negras cativas no meio de uma sala com mais de 20 pessoas sérias”. É mais antiga referência que conheço e denunciadora irresponsável da origem da dança, pelo canto do trabalho, quebrando os côcos. Dançar era *quebrar côco* e ainda presentemente é voz de excitação: - *quebra! quebrar o côco!* e apenas posteriormente teria relação com o requebro, requebrar, e requebrado, quebrar repetidamente.⁵⁵

Encontramos no glossário organizado por Yeda Pessoa de Castro, *Falares Africanos na Bahia* – um vocabulário afro-brasileiro, publicado em 2005, alguns vocábulos que têm o coco como radical. Como exemplos dessa ocorrência, podemos citar: *cocornezim, cocoro, cocorô, cocoró, cocoroca, cocorovi, cocoruezim* e *cocotabá*, que variam entre os grupos linguísticos bantos e iorubás, contudo, vale observar que nenhum deles apresenta um significado que se aproxima do coco enquanto um vegetal.

Nesses dois primeiros registros, as narrativas que fundamentam como os cocos dançados surgiram revelam uma relação direta entre a expressão cantada e dançada e o trabalho realizado com o vegetal coco. De acordo com esses depoimentos, a forma como os cocos eram ritmicamente manuseados possibilitou extrair o canto e a dança, mimeticamente sincopados, durante as pancadas sonorizadas pelo fruto. Ao mesmo tempo, as mãos encovadas acompanharam a produção do som advindo da própria manufatura do fruto, e que é até hoje uma constante no momento da dança. Dessa maneira, o exercício de quebrar o coco também configurou, na performance, o convite para se dançar com “excitamento”, como mostrou

⁵² Cascudo, ao definir coco, refere-se a essa tradição como canto-dança. Cf. CASCUDO. *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 224.

⁵³ CASTRO. *Falares Africanos na Bahia* – um vocabulário afro-brasileiro, p. 209-210.

⁵⁴ HORTA. *O grande livro do folclore*, p. 15. [Grifos meus]

⁵⁵ CASCUDO. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, p. 226. [Aspas e grifos do autor]

Cascudo ao recortar a cena registrada num jornal da época. Portanto, quebrar o coco reflete-se também no movimento de quebrar os quadris para um lado e para o outro, ou no deslocamento corporal no sentido frente-trás, oscilando em rodopios como veremos ao analisar os cantos.

Podemos inferir, a partir dessas considerações iniciais, que existe um prolongamento circular, e consequentemente cosmológico, nas relações estabelecidas pelo sujeito africano entre os elementos da natureza e o trabalho, além dos rituais religiosos, que conseguiram sobreviver no Brasil. Sabemos que nas sociedades africanas, especialmente na África Ocidental, o trabalho é mais um universo que provoca e permite a expressão e extensão da voz e do corpo em atos poéticos de cantos dançados. Os povos da África banto são envolvidos por um dispositivo encantatório, a partir de atos vivenciados no cotidiano, em que formas complexas de ritualização do trabalho e culto tradicional aos antepassados encontram no canto e na dança o meio de expressar sentimentos diversos. Essa perspectiva plural de sentimentos e experiências coletivas também pode ser observada nos estudos de José Ramos Tinhorão:

Além dos cantos de danças próprios das cerimônias religiosas em si, havia os que marcavam momentos particulares da vida dos homens e mulheres (nascimento, puberdade, casamento, morte) da comunidade em geral (cataclismas, lutas de guerra, vitórias, caçadas, confraternizações) e, naturalmente, um repertório ainda maior de canções propiciatórias, entre as quais se contavam as canções de trabalho. E, assim, como a divisão do trabalho se fazia em benefício da comunidade e não para a acumulação de bens obtidos em mãos de determinadas pessoas (a própria terra em que se plantava era comum), cada qual se empenhava pessoalmente no sucesso da tarefa que lhe competia, o que o colocava na dependência dos bons argúrios da entidade sobrenatural responsável por sua atividade. A consequência natural disso é que se criavam cantos propiciatórios para obter chuva no tempo certo, para a terra não secar, para a semente crescer, para haver abundância da messe, para a boa colheita das espigas, para o descascamento dos grãos, assim como havia para a caça, a pesca e todas as demais atividades da comunidade.⁵⁶

De acordo com essa condução de vida coletiva, os africanos, ao serem inseridos em condições adversas, na qualidade de cativos estrangeiros, tiveram suas cosmologias de relação mágica com os ancestrais transportada e a realização do trabalho modificado – sob condições forçadas em terras alheias –, e, sendo, portanto, ressignificados. A complementaridade praticada entre o sujeito africano e a natureza, além da tradição mágico-ancestral, sofreu rupturas e dinâmicas impelidas pelos moldes de “produção capitalista”,⁵⁷ e, por isso, os africanos escravizados tiveram que se adaptar a novos contextos, o que resultou numa grande variedade de cantos dançados. Depois disso, além dos cantos proferidos para invocar e saudar os antepassados, outros cantos passaram a ser cantados também com o objetivo de manter uma comunicação intragrupal, na tradição do jongo, por exemplo, como bem afirma Antônio

⁵⁶ TINHORÃO. *Os sons dos negros no Brasil* – cantos, danças, folguedos: origens, p. 123.

⁵⁷ TINHORÃO. *Os sons dos negros no Brasil* – cantos, danças, folguedos: origens, p. 124.

Nascimento Fernandes, componente do jongo da comunidade quilombola São José da Serra (Figura 1 e 2), interior do estado do Rio de Janeiro, quando se refere ao tempo do cativoiro:

O jongo da Comunidade São José da Serra é uma das coisas que a gente tem consciência [que] é uma das coisas boas, porque o jongo ele foi criado assim: no tempo da escravidão, então o negro vinha lá de fora da África e quando chegava no Brasil eles faziam tudo pra poder trocar, tirar parentesco, grau de parentesco. Cada um levava um para um lugar aí até com língua diferente (...) até dialeto não falava o mesmo (...) para poder complicar a convivência deles nas comuni. ... nas fazendas. E no jongo, os negros se organizaram através do cântico. Então começaram a cantar, e cantando eles se conheciam, através do canto e daquilo foi surgindo algum namoro, nas lavouras de café. E passaram a confiar um no outro. E assim foi criado o quilombo também. Porque o jongo, ele é um canto não decifrável. Porque o cara cantava, combinava quem ia fugir, como ia fugir, quando iria fugir, com quem iria fugir. Mas os feitores, que ficavam o dia todo nas lavouras de café, não tomavam conhecimento daquilo. Aí foi indo, com o passar do tempo, aí foi criando os quilombos. Veio o dos Palmares, depois vieram outros quilombos, como hoje é o de São José da Serra.⁵⁸



FIGURA 1: Roda de Jongo – Quilombo São José da Serra (RJ).
FONTE: quilombosaojosedaserra.blogspot.com.br

⁵⁸ Depoimento de Antônio Nascimento Fernandes, encontrado em: RIOS; MATTOS. *Memórias do cativoiro: família, trabalho e cidadania no pós-abolição*, p. 288-289, e citado por SOUZA. *Angoma, ngoma: o jongo e a narrativa sobre uma comunidade quilombola*, s/p. Disponível em: <www.africaeafrikanidades.com>. Acesso em: 25 de mar. 2012. [Não paginado]



FIGURA 2: Tambores do Jongo - Quilombo São José da Serra (RJ).
FONTE: quilombosaojosedaserra.blogspot.com.br

A base dos cantos de trabalho entoados pelos africanos e seus descendentes é “universal, ou seja, as pequenas expressões repetidas ou os versos que os trabalhadores entoavam em coro para concentrar forças ou dar cadência a gestos coletivos”⁵⁹ configuram a paisagem poético-musical de várias expressões no Brasil. Nesse repertório sonoro que variou conforme a função que passou a manter, seja nas cerimônias religiosas, seja nos cantos de trabalho, festejos, entretenimento, entre outros, a linguagem metafórica usada como um jogo de imagens que oculta sentidos permaneceu recorrente nos grupos.⁶⁰ Além disso, é notável ainda hoje a forte presença em culturas orais de tradição religiosa ou em comunidades negras o uso de linguagens alicerçadas em línguas africanas que se desenvolveram nas senzalas.⁶¹ Sob esse viés também se constituiu, no “processo de africanização”,⁶² a língua portuguesa falada no Brasil. A respeito dessa tessitura de base africana para a língua portuguesa Neide Sampaio faz a seguinte consideração:

A partir do final do século XVI, com a chegada dos negros africanos escravizados, a situação de contato linguístico, já bastante complexa em relação aos índios, tornou-se ainda mais rica. Os africanos que aqui chegaram, assim como os indígenas brasileiros, provinham de várias culturas e falavam várias línguas. Além disso, é importante dizer que os africanos, em consequência da economia escravista, não tardaram a constituir a maioria da população brasileira no período colonial, exercendo, mesmo a contragosto dos portugueses, um papel relevante na formação da cultura brasileira. Os negros escravizados tornaram-se presentes em praticamente todos os ambientes no Brasil colonial, nas senzalas e nas casas dos senhores, no campo e na cidade, influenciando e modificando de forma muito profunda a maneira como o português era falado no Brasil. Em muitos casos as negras tornavam-se babás dos filhos dos senhores e acabavam tornando-se também responsáveis por ensinar essas crianças a falar o português. Evidentemente, o português ensinado por elas era

⁵⁹ TINHORÃO. *Os sons dos negros no Brasil* – cantos, danças, folguedos: origens, p. 126.

⁶⁰ Cf. MACHADO FILHO. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*, 1964.

⁶¹ Cf., por exemplo: QUEIROZ. *Pé preto no barro branco*: a língua dos negros da Tabatinga, p. 51- 73.

⁶² CASTRO. *Falares africanos na Bahia*: um vocabulário afro-brasileiro, p. 117.

muito diferente do padrão lusitano, caracterizando-se pela presença de palavras de línguas africanas mescladas ao português e por diferenças fonéticas e sintáticas resultantes do convívio da língua europeia com as línguas africanas faladas pelos negros que vieram para o Brasil colônia.⁶³

Sob essa perspectiva o depoimento do quilombola Antônio Nascimento Fernandes, a respeito da constituição do jongo no Brasil e as origens dessa tradição em Áfricas, percebemos uma interseção de novos elementos necessários para a sobrevivência e (re)criação do repertório de cantos. Todavia, a formação de culturas se realizou de forma diferenciada, recebendo denominações diversas, relacionadas com as condições de vida que os africanos e seus descendentes viveram em cada região do Brasil colônia. Portanto, no caso específico das expressões designadas pelo verbete *coco(s)*, utilizado aqui sempre no plural, catalogamos alguns depoimentos que mantêm aspectos semelhantes em todas as narrativas. Esses discursos que narram a fundação dos cocos excedem o quadro figurativo inicialmente visualizado, revelando outros elementos que, a partir da compilação e conexão por nós realizada, aponta como se processou o (re)nascimento dos cocos dançados na região nordestina.

Antes de realizamos uma breve apresentação sobre os gêneros e modalidades de cocos, veremos, a seguir, outras enunciações que tratam da origem desses cantos dançados. Os detalhes já referidos sobre os caminhos trilhados que evidenciam o (re)surgimento e configuração dessa tradição são analisados ao longo desse trabalho. Então, apreciemos a primeira narrativa proferida pela coquista Maria da Santa (CE):

essa brincadera que hoje nós tamo brincano é através dos nossos pais, nossos avós, né? [...] naquela época, quando ia se construir uma casa de taipa, aí saíam convidando as pessoas pra naquela tapação de casa, quando era pa, pa fazê o aterro, aí convidavam as pessoa pra brincá a dança do coco. Eu era ainda muito, eu era criança, mas me rescordo muito...né, os canto, as coisa.⁶⁴

Assim como no depoimento da mestre, as outras componentes do grupo também remetem a dança do coco ao período da infância de cada uma delas. Na narrativa de todas elas é compartilhado o proceder poético do canto no processo de *tapação* da casa, porém, segundo as coquistas, a *tapação* era apenas uma etapa da festa que se fazia, pois a cantoria durava a noite toda.

⁶³ SAMPAIO. *Por uma poética da voz africana: transculturações em romances e contos africanos e em cantos afro-brasileiros*, p. 30.

⁶⁴ Essas informações fazem parte da coleta de campo realizada por mim sobre a tradição dos cocos dançados com o grupo de coco Amigas do Saber, localizado no Sítio Quebra, Crato (CE). A entrevista foi concedida no dia 21 jan. 2012, na casa da Mestra de Coco, Dona Maria da Santa. Transcrição nossa.

A mestre Cila do Coco (Figura 3), do Estado de Pernambuco, apresenta na sua narrativa elementos que conjugam o trabalho com o aspecto poético e musical improvisado pelos africanos escravizados para se referir à origem da tradição:

Os escravos descascando coco nas, nas senzala, nas fazenda e começaram a pegá o ritmo. E como eles lamentavam muito que apanhavam, ficavam nos canaviais trabalhando, quando vinham prá, saíam das, das, dos cafezais, dos canaviais, os feitores machucando eles. Então eles chegando num canto, eles começaram, quando tinha festa na casa grande os senhores lá, com as senhora lá na casa grande dançava com as sinhazinha, é, senhoras e eles lá na senzala batucava, e o coco, descascando o coco, aí surgiu aquela pancada.⁶⁵



FIGURA 3: Cila do coco.
FOTO: Bernardo Soares⁶⁶

No caso da narrativa proferida pelo coquista Wilson Bispo dos Santos (Figura 4), mais conhecido por mestre Ferrugem (PE), nós encontramos alguns elementos anteriormente referidos e outros que abrem caminho para a reflexão. As experiências musicais citadas a seguir resumem todas as variedades de cocos dançados presentes em todo o Nordeste brasileiro. Segundo o mestre, a diversidade dos cocos dançados está ramificada na necessidade que os negros tinham de “louvá aos santo que queria”.

Agora como foi que nasceu, porque os negro foi impatado de quê, de cantá, de dançava. Mas os negro tão sabido, tão sabido que mesmo assim ele impatando,

⁶⁵ Depoimento presente no documentário *O coco – da senzala ao palco*, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sR3ntcSXZuY>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

⁶⁶ Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/bernapixel/4988047481/>>. Acesso em: 21 ago. 2012.

eles sabiam louvá aos santo que eles queria através da palma, aqueles que tava partindo o coco batia no compasso, aquela, aquela ota quano se levantava, quano, quano num tinha o que fazê batia no, no, no, uma quenga na outra, a outra num, num tinha uma quenga, mas pegava, tirava os tamanco e batia no tamanco. Tá entendendo como é que é?⁶⁷

Assim, em toda essa diversidade de culturas de cantos dançados, “que os portugueses chamaram sempre genericamente de batuques não configurava um baile ou um folguedo, em si”.⁶⁸ Podemos visualizar rastros necessários que demarcam formas específicas de expressão de cocos dançados; alguns, transmutados, depois da inicial e necessária relação com a religiosidade, outros, ainda com tessituras que determinam sua linguagem de cantos de louvor. Alguns fatores, detalhados no decorrer das análises dos cantos, evidenciam a pluralidade de cocos dançados que ainda conservam traços semelhantes nos acervos das expressões e nas formas de composição poética dançada, recompondo uma grande família de cocos em que outras tradições estão sendo reencontradas.



FIGURA 4: Mestre Ferrugem.
FOTO: Jorge Farias⁶⁹

⁶⁷ Depoimento presente no vídeo *Coco do Amaro Branco*, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bmZuN3Jf5uI>>. Acesso em: 1 ago. 2011.

⁶⁸ TINHORÃO. *Os sons dos negros no Brasil*, p. 55.

⁶⁹ Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/fundarpe/5959868314/>>. Acesso em: 21 ago. 2012.

“Coco de embolada É diferente do coco de roda”⁷⁰

O coco de embolada é o nosso primeiro desafio. Geralmente esse gênero de coco, que não é dançado, tem em sua realização a atuação de duas pessoas, chamadas de emboladores ou coquistas emboladores, que se desafiam através dos versos cantados, podendo ser homem ou mulher.⁷¹ Contudo, na maioria dos casos, encontramos duplas constituídas por homens. Ao consideramos a performance dos poetas emboladores, o coco de embolada é mais um gênero de coco, entretanto, destituído da dança. Diferentemente do que assinala Carlos Horta sobre o coco de embolada, afirmando ser esse um “processo poético-musical”,⁷² consideramos que, além disso, ele pode ser uma modalidade poética que encadeia ritmicamente alguns cantos do coco dançado. Portanto, temos duas concepções poético-performáticas diferentes para uma mesma denominação, o que significa dizer que o coco de embolada encontra-se tanto no sistema do coco dançado, quanto na dupla/solo de coquistas emboladores.

É importante ressaltar que encontramos coquistas, que mantêm a tradição do coco de embolada sozinho, isto é, sem fazer parte de uma dupla de emboladores. Esses coquistas frequentemente recebem convites para participar de eventos, festivais ou para fazer apresentação com outros emboladores ou grupos de cocos dançados. O embolador, fora do contexto de festivais e competições, tem como local de apresentação praças públicas, feiras, festejos de comunidades frequentemente realizados no Nordeste do Brasil.⁷³ Podemos citar como exemplo desse gênero de coco o embolador de coco Tomaz Aquino Leão Cavalcanti, mais conhecido como Galo Preto⁷⁴ (Figura 5) e seus irmãos Curió, Luis e Preto Limão (Figura 6), este é pai de santo em Garanhuns, no Pernambuco. Além dessa tríade emboladora de cocos, encontramos também Zé Neguinho do Coco, pernambucano, e o famoso Jackson do Pandeiro, paraibano, já falecido. A cadência ritmada no repertório feminino é representada da pelas coquistas Cila do Coco, Aurinha do Coco (Figura 7), ambas pernambucanas, e pelas cearenses Dona Naninha (Figura 8), Dona Toinha (Figura 9), entre outras.

⁷⁰ KHRYSAL. *Coisa de preto*. Faixa 10: Quadra e meia.

⁷¹ Uma das duplas mais famosas de emboladores de coco do Nordeste brasileiro é formada por Lindalva e Lavandeira do Norte.

⁷² HORTA. *O grande livro do folclore*, p. 15.

⁷³ Nesse caso o coco de embolada também é designado de *coco de feira*, conforme observação feita por Azevêdo. Cf. AZEVÊDO. *A poesia dos cocos*, p. 75.

⁷⁴ Galo Preto é um renomado poeta de coco de embolada, que se destaca também como repentista, compositor, percussionista e *jazz man*. Nasceu na comunidade Quilombola de Santa Isabel, localizada no município de Bom Conselho de Papa-Caças - PE. Atualmente esse mestre pernambucano, patrimônio vivo da poesia de tradição oral no Brasil, se apresenta com o grupo musical “O Tronco da Jurema”. A história e o trabalho de Galo Preto podem ser vistos no documentário: *Galo Preto, o menestrel do coco*, 2011.



FIGURA 5: Mestre coquista Galo Preto – foto para trabalho de divulgação do documentário “Galo Preto, o menestrel do coco”. FOTO: Alexandre L’omi⁷⁵

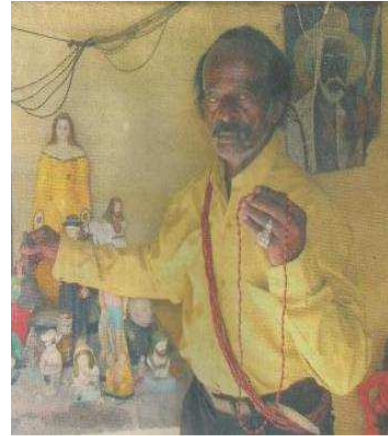


FIGURA 6: Preto Limão. FONTE: <http://anchietabarros.blogspot.com.br/2012/03/preto-limao-rei-da-embolada-e-da.html>



FIGURA 7: Aurinha do Coco FONTE: http://aurinha-dococo.blogspot.com.br/2011_06_01_archive.html



FIGURA 8: Dona Naninha FOTO: Ridalvo Felix



FIGURA 9: Dona Toinha FOTO: Ridalvo Felix

⁷⁵ Disponível em: <<http://conexaoafro.wordpress.com/2011/07/01/o-coco-irresistvel-de-galo-preto-matria-do-jornal-dirio-de-pernambuco-24-de-junho-de-2011/>>. Acesso em: 20 jul. 2011.

Em anexo apresentamos alguns nomes de coquistas-emboladores, grupos de cocos dançados e grupos musicais que trabalham com cocos. O mapeamento, ainda em fase inicial, foi pensado durante o processo de escrita deste trabalho, quando tivemos a necessidade de saber como as poéticas dos cocos dançados e também os que são somente cantados ecoam nas diversas partes do Nordeste brasileiro. A lista contém nomes de poetas vivos e já falecidos.

O coco de embolada é assim denominado porque exprime, conforme o modo como é proferido, a sensação rítmica de embolamento das palavras e frases. Esse processo é criativamente ágil, tanto na sistematização dos versos quanto na ordenação poética dos cantos lançados ao oponente. Na maioria das vezes, fica difícil entender o que está sendo rapidamente cantado, parecendo até que as palavras estão embolando na boca do poeta. Esse gênero é sempre acompanhado musicalmente de pandeiro (Figura 10) e, raramente, pelo ganzá (Figura 11).⁷⁶

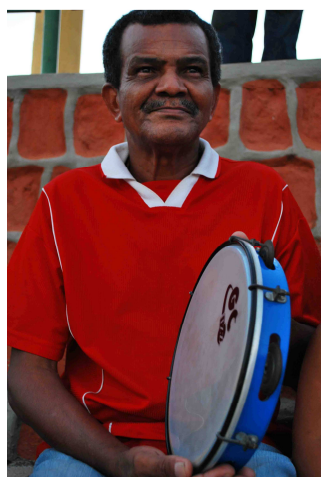


FIGURA 10: Seu Expedito, instrumentista e poeta, segurando o pandeiro.
FOTO: Yasmine Moraes



FIGURA 11: Mestra Maria da Santa tocando o ganzá durante apresentação em praça pública, no Crato (CE).
FOTO: Yasmine Moraes

A estrutura poética do coco de embolada pode ser composta em quadra, sextilha, sétima,⁷⁷ oitava e décima. A versificação embolada em décima, também conhecida como glosa, é usada com mais frequência entre os coquistas emboladores. A sextilha tem uma especificidade que, segundo Jimmy Vasconcelos de Azevêdo, é comum a determinados emboladores justamente por causa do seu esquema poético. Azevêdo afirma que:

ela ocorre frequentemente nas emboladas que contam “causos” ou “romances”, também chamadas de “gracejos”, que são histórias fantásticas, moralizantes,

⁷⁶ Instrumento musical de metal. Durante muito tempo foi construído artesanalmente pelos próprios poetas emboladores e por outros membros de grupos de cocos. O ganzá era feito com uma lata de recipiente vazio, medindo 15 cm, em que se colocavam, no seu interior, alguns grãos (milho, feijão) ou chumbo, pedrinhas ou areia grossa.

⁷⁷ Conhecida por sete linhas ou sete pés - resultado de uma adaptação à sextilha, realizada pelo cantador alagoano Manoel Leopoldino de Mendonça Serrador, no início do século passado. Cf. LINHARES. *Gêneros de poesia popular*. [Não paginado]

curiosas, quase sempre da tradição oral, que trazem como característica maior o bom humor, o riso, a ridicularização. E aqui, poderíamos apontar certa aproximação com a literatura de folhetos, cuja forma muito comum é a sextilha.⁷⁸

A questão estrófica parece estar bem caracterizada quando se trata do gênero de coco em discussão. Porém, como esse gênero pode ser uma modalidade, quando se considera o coco de roda, é necessário, então, analisar outra divisão proposta por Carneiro. Para este, a embolada, enquanto texto melódico, pode ser cantada e dançada em *balamento*, *pagode* ou *côco de entrega e pagode de gancho*. O balamento, de acordo com Carneiro, “consistia em o cantador, nos cocos que tirava, contar casos, inventar histórias mentirosas, narrar episódios de valentia”,⁷⁹ como semelhantemente propôs Azêvedo. O pagode ou coco de entrega estruturado com “dois dísticos de estribilho, com *amarração* em dez pés, de modo que, para responder o desafio tinha de fazê-lo em dez versos e mais os dois da entrega”.⁸⁰ Essa forma de composição de embolada quer dizer que, de um lado temos um embolador, como é conhecido o cantador de coco de embolada em Alagoas, por exemplo, que *amarra* uma estrofe de dez versos (pés) entregando-a, (a)tirando-a ao seu oponente.⁸¹ De outro lado o embolador, que recebeu a estrofe, tem que responder ao desafio,⁸² desamarrando o canto com doze versos no total. Em última instância, temos o pagode de gancho. Essa modalidade faz uso de palavras em que na quadra cada verso apresenta palavras iniciadas com a mesma letra, menos o estribilho (ouvir Cd-exemplos: canto 1), o que dá a impressão de que o embolador vai se (en)ganchar no canto (a)tirado. Um exemplo pode ser apreciado a seguir, registrado por Edison Carneiro:

B-bule, b-bacamarte,
b-bule, b-buleria,
g-gato, g-gafanhoto
g-gato, g-gateria
– Você morre mas não faz
pagode de engenharia.⁸³

Assim, o esquema poético desse gênero de coco é procedido de acordo com as regras do seu sistema notadamente oral. O tipo de coco a ser embolado depende da performance a ser atualizada pelo embolador em desafio ou não. Enquanto um embolador improvisa a sua parte no canto, o seu parceiro ou parceira responde ao refrão e vice-versa. Contudo, essa não é uma forma

⁷⁸ AZEVÉDO. O pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita, p. 85. [Aspas do autor]

⁷⁹ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 40.

⁸⁰ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 40. [Grifos do autor]

⁸¹ Em qualquer gênero e modalidade do sistema poético oral do coco, os (as) coquistas normalmente usam o verbo (a)tirar com o sentido de cantar um coco, jogar um coco na roda ou cantá-lo para outro embolador como desafio.

⁸² Esse termo também foi encontrado numa tradição chamada Catambá (sul do Espírito Santo) como uma “espécie de baile com desafio” em que os cantadores utilizavam pandeiros e trocavam versos em quadras, assim como no coco de embolada hoje. Essa expressão de canto dançado foi registrada por Rubem Braga. Cf. BRAGA. Um jongo entre os maratimbas, p. 77, citado por RIBEIRO. *O jongo*, p. 17.

⁸³ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 40.

predominante, pois temos encontrado outra maneira: quando a estrofe é uma quadra ou até mesmo uma forma mais longa, o estribilho passa a ser cantado em coro, isto é, pelos dois emboladores (ouvir Cd-exemplos: canto 2). É importante destacar que as formas explicitadas não seguem necessariamente a mesma estrutura de versos fixos do começo ao fim do canto. Portanto, um embolador pode começar cantando em sextilha ou em sétima e, depois, entrar com uma oitava, por exemplo.

Na presença poética (di)versificada da performance oral dos coquistas emboladores o esquema cantado procedido em desafio é fator considerável. A maneira de compor atacando o outro no ato de cantar, em improviso, é técnica poético-musical utilizada e trazida pelos africanos para o Brasil. A execução improvisada de cantos surge em várias situações cotidianas, como rituais religiosos, expressão de agradecimento, além de festejos em clãs do continente africano de referência negra, mantendo-se nos diversos lugares em que os africanos tiveram que ocupar. O que constatamos no gênero do coco de embolada nos leva a perceber que as elaborações poéticas de procedência negro-africana não permaneceram somente em cantos dançados, mas configuraram também outras linguagens poéticas ou nestas foram inseridas, denotando, mesmo que sob auras distintas, uma matriz afro.

Sob esse viés, Maria de Lourdes B. Ribeiro, ao analisar *Los bailes y el teatro de los negros em el folklore de Cuba*, de Fernando Ortiz, cita uma diversão cantada em forma de desafio encontrada entre negros procedentes de Áfricas, numa praça pública de Cuba. A autora afirma que essa diversão existe “principalmente entre os Congos, que é cantar *puyas* ou *pulhas*, que compreendem temas satíricos, mortificantes, de jatâncias ou enigmáticos, os quais são dirigidos diretamente de um cantador a outro”.⁸⁴ No Brasil geralmente prevalece como motivo poético a sátira entre os emboladores (ouvir Cd-exemplos: canto 3).

Essas confluências de formas poéticas decantadas pelo esquema do desafio, oriundas das experiências africanas, em Cuba – *puyas* ou *pulhas* – e no Brasil, no caso do coco de embolada – *emboladas* – também encontrada noutras tradições como, por exemplo: jongo e candombe – *demanda* (ou *porfia*, no jongo),⁸⁵ grafam-se pelas vozes em confrontos mágico-poéticos. Além disso, o tema tratado na *puya* e *embolada*, e em alguns casos na *demanda* se assemelham. Até o presente momento a constatação comparativa que esboçamos não foi encontrada noutras pesquisas, se revelando, portanto, como possibilidade de estudos mais detalhados.

Ainda sobre outras modalidades mapeadas do coco de embolada, Jimmy Vasconcelos de Azêvedo encontrou um intitulado de “coco malcriado”, cantado em quadras por uma dupla de

⁸⁴ RIBEIRO. *O jongo*, p. 47. [Grifos da autora]

⁸⁵ Na descrição mais a frente das tradições de cantos dançados: Jongo e Candombe, alguns exemplos serão apresentados a fim de evidenciar como o desafio ocorre no repertório dessas expressões.

emboladores. Quando esse tipo de coco sofre acréscimos de versos em sua estrutura estrófica inicial, tem como característica a depreciação mútua que, segundo Azevêdo, “podem, no decorrer da *performance*, evoluir para décimas, mais usadas por alguns que por outros, isso talvez porque, devido à sua grande duração, esse gênero force bastante a voz.”⁸⁶

Desta forma, considerando a composição de estrofes em quadra e décima no coco de embolada, acabamos certificando grandes singularidades e semelhanças existentes entre esse gênero de poesia oral e os tradicionais repentistas de viola com acompanhamento de viola. Frequentemente, os dois gêneros musicais são confundidos, evidenciando as poucas análises feitas sobre as configurações poéticas de seus arranjos e especificidades. No caso da composição em quadra, Francisco Linhares e Otacílio Batista, citados por Jimmy Vasconcelos de Azevêdo, afirmam que ela “está definitivamente retirada da área de improviso dos cantadores de violas”.⁸⁷ Já sobre o esquema em décimas, este é utilizado tanto pelos repentistas violeiros como pelos coquistas emboladores.

Ainda que haja distinção entre as formas poéticas singulares em uso pelos repentistas – acompanhados da viola – e os coquistas emboladores, ocorre, todavia, num determinado momento da história, a influência de esquemas de versos de uma tradição sobre a outra. Tal fato confunde aqueles que não têm uma escuta familiarizada dessas formas poéticas. A dupla – coco de embolada e repente – expressa capacidades de cantos que, embora pareçam semelhantes, apresentam estruturas versificadas inicialmente compostas de maneira diferente. Os cocos, por exemplo, eram na sua grande maioria cantos curtos feitos com poucos versos, mas, de acordo com a evolução oral registrada no seu sistema, acabaram sendo infiltrados por outras expressões populares, principalmente a cantoria nordestina, o que os tornou mais longos. O referido processo de infiltração poético-melódica da embolada nos cocos, originalmente cantos dançados, foi evidenciado por Edison Carneiro da seguinte forma:

Tôda esta evolução parece ter-se iniciado entre 1860 e 1870 – em Alagoas. Já a cantoria do Nordeste tomava de assalto, abertamente, o texto-melodia do côco. Êste era, então, e mesmo depois, apenas a improvisação herdada do *batuque* africano, com o refôrço de quadras do cancionero popular; mas como, até aquela data, cantava-se em todo sertão *em quatro pés*, possivelmente será ainda mais antiga a intromissão da cantoria nordestina. Seja como fôr, em fins do século passado nasceram as emboladas, décimas em versos de quatro e de cinco sílabas, conservando o estribilho dialogado (provavelmente neto ou bisneto da *ligeira*) que já se intercalava às quadras no côco antigo. Era o último retoque à síntese folclórica. Théó Brandão, que as estudou em pormenor, acredita que as emboladas tenham surgido pela primeira vez em Alagoas, espalhando-se mais tarde pelo Nordeste. A adaptação, ao côco, dêste gênero de cantoria foi um

⁸⁶ AZEVÊDO. O pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita, p. 84. [Grifo do autor]

⁸⁷ LINHARES. *Antologia ilustrada dos cantadores*, p.36, citado por AZEVÊDO. O pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita, p. 85.

processo demorado, mas constante. Mesmo em Alagoas, ainda em 1917 também se dançava o côco ao som de quadras populares, como o testemunhou o dr. J. Barbosa Júnior. Na região Ceará-Paraíba e em Pernambuco, Rodrigues de Carvalho (1903) e Pereira da Costa (1908) não o viram cantado de modo diferente. E, na periferia da região nordestina, no baixo São Francisco, Antônio Osmar Gomes encontrou, entre as melodias de côco, algumas que eram apenas estribilhos. A aceitação da embolada como texto-melodia do côco produziu alterações de enorme significação na sua coreografia.⁸⁸

Esses indícios denotam a diferença que há entre os violeiros e emboladores, mesmo sendo depois empregados os mesmos mecanismos de composição poética. Além disso, no coco de embolada, seja ele cantado e/ou canto dançado, os instrumentos musicais são totalmente diferentes. Como a própria denominação indica, os cantadores repentistas ou violeiros se apropriam da viola de dez cordas, sendo que a afinação e quantidade de cordas não são as mesmas para a grande quantidade de violeiros existentes. A viola dos repentistas tem sete cordas, porém, três são de violão e quatro, cordel de guitarra. Esse instrumento faz parte da performance do cantador, e é responsável pela ritmicidade das vozes e entonações típicas desses poetas. No coco de embolada cantado, tem-se o pandeiro e raramente o ganzá, enquanto que no canto dançado, além destes dois últimos, encontramos os tambores que variam de acordo com o grupo.

No que diz respeito à distribuição métrica dos versos, estes geralmente se apresentam em redondilha maior, da mesma maneira que ocorre na poesia dita erudita, contudo sem a mesma fixidez desta última, como já apontava Mário de Andrade.⁸⁹ Alguns versos possuem sete sílabas ou versos simples e outros são frequentemente mais longos do que isso, como, por exemplo, os construídos no estilo alexandrino, com doze sílabas. Esse ainda pode ser superado pela sua forma mais antiga, chegando, assim, a ser utilizado pelos emboladores o alexandrino arcaico, ou seja, os versos de quatorze sílabas, como aponta Edison Carneiro.⁹⁰ Esse mesmo gênero poético aparece como mais uma modalidade do sistema poético do coco de roda.

O coco de embolada, além de sua projeção e sistematização oral, também é encontrado na forma escrita em folhetos de cordel, sendo reestruturado a partir das exigências e normas dos parâmetros da escrita. A forma mais apropriada e empregada pelos poetas cordelistas é a quadra. A intitulação do folheto que adota esse gênero de coco como mais um estilo recebe o nome de *embolada* ou *coco*, denotando a escolha feita pelo poeta. Na obra *A peleja dum embolador de côco com o diabo*, de José Costa Leite, a incorporação do gênero em estudo à forma escrita aponta imediatamente a tentativa de decodificar uma embolada.⁹¹ Porém, alguns aspectos, notadamente

⁸⁸ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 60-70.

⁸⁹ ANDRADE. *Os cocos*, p. 345-368, citado por AZEVÊDO. A poesia dos cocos, p. 77.

⁹⁰ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 41.

⁹¹ Cf. LEITE. *Peleja dum embolador de côco com o diabo*, p. 03, citado por AZEVÊDO. O pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita, p. 89-90.

orais, que emolduram o coco de embolada, como, por exemplo, a flexibilidade verbal,⁹² expressões faciais, o tom da voz, os gestos e outros elementos inerentes ao embolador/compositor em performance, não serão nunca decodificados em cordel ou em qualquer outro tipo de literatura escrita. Mesmo com o uso da quadra, forma mais usada no coco de embolada, não é possível fazer no código escrito uma transcrição sem se referir aos cantadores que estão (a)tirando o coco. Assim, o poeta cordelista terá que recorrer sempre à indicação de quem é a vez de “cantar” a estrofe, denominando qual é o coquista que, no cordel, vai proferir o “canto”; sinalização desnecessária no ato da performance cantada pelos coquistas emboladores. No momento que um embolador (a)tira seu coco embolado ao outro, este conseqüentemente já tem seu tempo de resposta, imediato ao ritmo e compasso estabelecido pelo confronto poético de cada estrofe t(r)ocada – ocasião somente determinada pela oralidade.

A disputa estabelecida pelos emboladores no ato do canto tem, na maioria dos casos, o objetivo de ridicularizar o seu oponente. No cordel, a forma escrita do coco de embolada passa a ser caracterizada, na disputa, pelo coquista que procura demonstrar ter mais conhecimento do que o outro, enquanto que, na poesia de embolada cantada, o coquista embolador pretende ridicularizar o seu opositor. Portanto, a constituição verbo-corporal dessa performance – embolada do coco cantado – acompanhada do som dos instrumentos musicais, vozes interpoladas pela força vocal na disputa através do poder-cantar, assim como a gestualidade, movimento do corpo, o lugar, a plateia e o tempo são elementos singulares do universo oral. Tais componentes, essenciais na criação de expressões poéticas oralmente transmitidas, dificilmente poderão ser recodificados pela escrita.

**“Menina este coco nasceu na areia
Ouvindo a sereia cantando no mar
A onda quebrando no ar clareando
E a gente sambando ao som do ganzá”⁹³**

As pesquisas feitas junto a grupos e poetas coquistas revelam que o coco dançado é o gênero que apresenta uma grande variedade de narrativas fundacionais. A mesma denominação, apresentando variações em poucos casos, designa a expressão cantada e dançada. Entendendo que as vertentes do coco de tradição dançada se elabora conforme os contextos de cada região em que ela existe, são diversas as formas como se dança, quem canta e dança, quais instrumentos são utilizados e quem pode tocá-los. Independentemente das questões de gênero que apontam

⁹² Cf. FINNEGAN. O significado da literatura em culturas orais, p. 96.

⁹³ PANDEIRO. *Brasil popular*. Faixa 3: Coco de praia.

quem são seus praticantes dançantes e instrumentistas (existem grupos constituídos somente por mulheres, outros por homens, mas a maioria dos já registrados são formados por homens e mulheres), os cocos dançados só têm sentido para o grupo e a comunidade a partir do que é coletivamente transmitido.

A conjuntura de surgimento do coco dançado a partir de algumas narrativas colhidas sugere finalidades práticas, como sonorizações rítmicas que estimulavam o trabalho – cantos de trabalho praticados em aglomerações negras do Brasil escravagista –, e, noutros casos, aparece como expressão de diversão e alívio do cansaço do trabalho nas grandes fazendas. Além dessas formas de sociabilidade através do canto e da dança, encontramos, nos vários grupos de cocos dançados, signos verbais e corporais que revelam padrões estéticos de comunicação sagrada intragrupal com os antepassados.

Essa tradição é facilmente encontrada no Nordeste brasileiro, especificamente em áreas litorâneas e rurais. Variando em sua denominação, essa manifestação pode ser encontrada em alguns lugares com o nome de samba de pareia ou samba de coco, denominações utilizadas, por exemplo, pelo povoado de Mussuca – comunidade quilombola situada no município de Laranjeiras distante vinte e três quilômetros de Aracaju.⁹⁴ No coco de roda de Dona Anísia, no povoado de Pedra Velha, em Alagoas, a tradição é também conhecida como samba de coco.⁹⁵

A exposição aqui desenvolvida aborda com mais detalhe como essas tradições se expressam em alguns grupos. Isso porque os fundamentos necessários para a análise dos cocos dançados, ou seja, da cosmologia que envolve o canto, poesia e dança, emanam do registro da prática em comunhão com os componentes da tradição. Segundo as depoentes do grupo de coco pesquisado, no sul do Ceará, a tradição era exercida como um canto de trabalho e em festejos acompanhados da dança. Em Alagoas, essa tradição não era diferente, pois os alagoanos utilizavam a dança para sedimentar o chão da casa amassando o barro com os pés. Os mutirões organizados para a construção de casas de pau-a-pique, mais conhecidas como casas de taipa, tinham no canto dançado a expressão da comemoração e do festejo. Assim, podemos concluir que, em algumas narrativas, o gênero de coco dançado se apresenta como uma forma de organização ritualística para o trabalho orientado por um sentimento de coletividade, vivenciado no interior das comunidades através do canto e da dança. Essa assertiva nos leva a não prescindir, em nossa análise, das performances atualizadas no coco de roda; a saber: quem canta, quem assiste, o contexto, o gesto, a voz, o corpo topograficamente delineado pelas marcas da memória

⁹⁴ Cf. *Samba de pareia ou parelha do povoado da Mussuca*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ry69ZAKDP-M>>. Acesso em: 18 abr. 2011.

⁹⁵ Cf. *Grupo de coco de roda de Dona Anísia*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UsZn4TvdOD4>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

da tradição, e não somente a linguagem verbal. Em outras palavras, a “expressão e fala juntas, no bojo de uma situação transitória e única”.⁹⁶

Atualmente essa manifestação popular é vivenciada no seio dos grupos como uma *brincadeira* e, ao mesmo tempo, espaço de integração entre os coquistas junto à comunidade em que vivem. É importante destacar que a performance dos cocos de roda tem origem muito antiga nessas regiões e é apresentada como uma dança que concentra, em espaços públicos, pessoas mais velhas e os mais novos. A dinâmica dessas tradições e as novas funções sobre elas empregadas denotam, portanto, uma circularidade mantenedora de saberes vivificados na e pela prática dos corpos cantantes. A memória é estabelecida e reelaborada pelas incidências espaço temporal e sócio-cultural num contínuo resgate dos que transmitiram a tradição.

A função a que se propunha o coco dançado, relacionado às atividades diárias de construção de casas de adobe, como acontecia no sul do Ceará, região do Cariri, desvela aspectos específicos acerca dessa expressão. De acordo com a narrativa anteriormente citada e conversas informais com o grupo de coco Amigas do Saber, as pessoas de uma determinada comunidade combinavam uma data para a construção de mais uma casa. Assim, no dia acertado, estavam todos reunidos em *mutirão* no espaço demarcado da casa a ser construída. É importante destacar que a prática cultural do *mutirão*, da roda de capoeira, dos povoamentos quilombolas, entre outras, são formas de organização comunitária encontradas no Brasil, durante o período colonial, originárias da região banto africana.⁹⁷ Embora seja de origem tupi, o termo *mutirão* representou modos de agremiações com funções econômicas, recreativas e de ocupação do espaço que possibilitaram a reconstituição do acervo material e não material de negros africanos.⁹⁸ Esses cantos dançados que passaram a ser chamados de cocos aconteciam no Cariri, nos quilombos de Palmares, da Mussuca e noutras comunidades negras, se assemelham às práticas que Artur Ramos descreve a seguir:

No Estado do Rio, como tive ocasião de observar, o *mutirão* é um grupo de trabalho, em que muitas pessoas, Negros e brancos, homens e mulheres, dão ou vendem um dia de trabalho ao fazendeiro ou outro colono, terminando a sua tarefa num festival que avança pela noite adentro. Coisa semelhante às *Sociedades Congos* e aos *combites* haitianos, espécie de comunidades de trabalho, permanentes ou transitórias, com os seus chefes, seus componentes, seus cânticos, sociedades de vizinhança e de trabalho, numa verdadeira organização sindical.⁹⁹

No Cariri cearense, acontecia da seguinte forma: no dia da construção, homens e mulheres, cujas funções eram diferenciadas, se reuniam como protagonistas de uma atividade

⁹⁶ ZUMTHOR. *A letra e a voz* – a “literatura” medieval, p. 219.

⁹⁷ Cf. RAMOS. *As culturas negras*, p. 181.

⁹⁸ Cf. RAMOS. *As culturas negras*, p. 181.

⁹⁹ RAMOS. *Introdução à antropologia brasileira: as culturas negras*, p. 181. [Grifos do autor]

coletiva. Aos primeiros, destinava-se o papel de cavar a terra em busca do barro que logo seria pisado para *tapação* das paredes estruturadas com madeira fina. Os homens tocavam instrumentos musicais improvisados, tais como o ganzá – uma lata pequena de leite ou óleo com pedrinhas ou sementes (milho, feijão) –, e o tambor – feito com um latão, ou com tronco de árvore escavado como ocorre em algumas comunidades recebendo o nome de *ingono* ou *bumbo*. Às mulheres estavam destinadas as competências da dança e do canto, pisando ou *pilando* o barro, como as depoentes nos informaram. É necessário lembrar que o ganzá era tocado por ambos os sexos, isso dependia de quem fosse cantar. A compreensão dessa tradição constitui num ritual que preconizava a inserção de sujeitos da comunidade autorizados convencionalmente para execução das diversas tarefas. Na comunidade quilombola de Mussuca, por exemplo, os homens até certo tempo dançavam também, mas depois pararam por causa de ciúmes, já que na roda as mulheres casadas estavam sujeitas a pegar nas mãos de outros homens. Dessa forma, sendo dançada somente por mulheres, eles não corriam riscos de traições ou crises matrimoniais.¹⁰⁰

No interior desse contexto se recriou a sistematização oral dos cantos acompanhados pelos sons dos instrumentos musicais, das palmas e da pisada rítmica que também faz a marcação do tempo musical. Esse procedimento técnico, estético e de comunicação intragrupal matizou células geradoras do samba no Nordeste do Brasil. Seguindo essa lógica acerca da relação seminal entre canto e dança, como linguagens interdependentes na expressão dos cocos dançados, Muniz Sodré, refletindo sobre a música na cultura tradicional africana, afirma que ela

não é considerada uma função autônoma, mas uma forma ao lado de outras – danças, mitos, lendas, objetos – encarregadas de acionar o processo de interação entre os homens e entre o mundo visível (o aiê, em nagô) e o invisível (o orum). O sentido de uma peça musical tem de ser buscado no sistema religioso ou no sistema de trocas simbólicas do grupo social em questão. Ademais, os meios de comunicação musical não se restringem a elementos sonoros, abrangendo também o vínculo entre a música e outras artes, sobretudo a dança.¹⁰¹

Diante dessas considerações propostas por Muniz Sodré a respeito do “*continuum* africano no Brasil”¹⁰² e as formas poético-musicais especializadas neste país, devemos pensar que as especificidades designadas a homens e mulheres nos cocos dançados não destituem os grupos da força da resistência ressemantizada em terras longínquas. No coco de Bio Caboclo, em Lagoa de Itaenga (PE) existe uma distinção para a pisada executada pelo homem e pela mulher. Mesmo sendo dançada na mesma roda, por homens e mulheres, a pisada dada pelos primeiros é chamada

¹⁰⁰ Informação presente no vídeo *Especial Samba de Coco*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=0iZiN758DqA>>. Acesso em: 18 abr. 2011.

¹⁰¹ SODRÉ. *Samba, o dono do corpo*, p. 21.

¹⁰² SODRÉ. *Samba, o dono do corpo*, p. 10. [Grifo do autor]

de *mazuca*, caracterizada por ser mais “quente” e acelerada. No caso das mulheres, a pisada é denominada de *coco de parcela*, por ser mais lenta. A composição dos cantos segue a estrutura do canto responsorial – modelada pela alternância solo e coro. Mesmo com uma riquíssima variedade de formas, o sistema oral dos cocos dançados tem sempre o solo e o coro como normas para emissão dos cantos.

No corpo musical dos cocos dançados, os instrumentos comumente utilizados são o ganzá, o bumbo, a zabumba, a puíta, o pandeiro, o zambê, a caixa (ou tarol); em alguns casos, são usados violão e triângulo.¹⁰³ No Sul do Ceará os grupos existentes são impulsionados pela batida rítmica do pandeiro, bumbo e ganzá, raramente aparece o violão. Uma observação deve ser registrada sobre mais um instrumento que continuou sendo confeccionado depois da chegada dos africanos no Brasil. O bumbo (ou bombo) foi notado por volta de 1880, num canto dançado chamado de *bambaré*, que também era acompanhado de um instrumento feito num longo chifre de nome *silvos*, na terra dos Iaca, interior de Angola. Formado por homens e mulheres, esse canto dançado, ao que tudo indica, conseguiu manter, depois da sua mudança da África para o Brasil, a sua estrutura organizacional, além do bumbo, no samba rural paulista.¹⁰⁴ Nossa investigação aponta, portanto, para o fato de que o bumbo é um dos instrumentos condicionadores do parentesco da tradição dos cocos dançados com outras manifestações de origem africana no Brasil.

Em Arcoverde, município pernambucano, além do tambor, ganzá, pandeiro e triângulo, os coquistas usam, em suas performances, sandálias feitas de madeira, que, durante a emissão do canto, condicionam uma marcação rítmica percutida durante a pisada – *pisada*, mais conhecida como *trupé*. O som produzido pela pisada dialoga com os instrumentos musicais. A dança executada em roda tem, assim como na maioria das expressões de matriz africana, a umbigada – figuração essencial da dança – também chamada de *imbigada*. Conforme o coquista Damiano Calixto, o “coco tem três atrações, é o fuguete de roda, o trupé e a parcela”.¹⁰⁵ Em cada um dos cantos dançados, as variedades coreográficas são acionadas conforme o coco proferido, atestando, portanto, uma constante expansão entre voz e corpo em que a “dança é o resultado normal da audição poética!”.¹⁰⁶ Assim, no caso dos passos do coco de Arcoverde, a *parcela* é um convite para dançar o coco e coreografia básica da dança. O *trupé* é um pouco mais rápido e forte, em relação à *parcela* (ouvir Cd-exemplos: canto 4). No último caso, *fuguete de roda*, os pares de

¹⁰³ Instrumento musical, notadamente popular, de percussão, feito com uma barra de aço fina que é dobrada na forma de um triângulo equilátero, sendo que o canto esquerdo é aberto. Geralmente mede entre 15 e 18 centímetros da cada lado; é tocado com um “batedor” também de aço.

¹⁰⁴ CARNEIRO. *Folguedos tradicionais*, p. 76-77.

¹⁰⁵ Informação presente no vídeo *Samba Coco Raízes do Arco Verde – Rumos Música*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iNl4wB94WhM>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

¹⁰⁶ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 33.

coquistas dançam e depois se desmembram, puxando pessoas da audiência (plateia) para dançar; em seguida, as que foram levadas ao centro da roda têm que convidar outras pessoas até que todo mundo da roda dance.

A umbigada, signo corporal afro-negro, que sugere ou junta dois corpos no convite para a dança, tem origem no semba encontrado em Luanda e algumas outras províncias de Angola.¹⁰⁷ De acordo com Edison Carneiro, o termo *semba* (ou *vênia*) pode ter sofrido alterações fonomorfológicas, dando origem à variante *samba*,¹⁰⁸ cujo pertencimento às línguas quicongo e quibundo passou a ter no Brasil vários significados. Segundo Yeda Pessoa de Castro, o termo *samba* nas práticas litúrgicas das comunidades religiosas de matriz africana pode significar a titulação concedida como autoridade religiosa, assim como o ato de rezar, de orar em cerimônias; mas a definição mais popular é a de “dança e música popular brasileira de compasso binário e acompanhamento sincopado; a música que acompanha essa dança”.¹⁰⁹

Na comunidade quilombola de Mussuca, as componentes do grupo dançam com sandálias de madeira, assim como no coco de Arcoverde (PE), a partir de canções entoadas pela voz da mestre Nadir (Figura 12).



FIGURA 12: Mestre Nadir, cantora do Grupo de Samba de Pareia da Mussuca (SE).
FOTO: Lúcio Telles¹¹⁰

A origem da tradição do canto dançado no povoado da Mussuca está relacionada à conjuntura histórica de formação do quilombo. A constituição de alguns quilombos, ainda no

¹⁰⁷ RAMOS. *O folclore negro do Brasil*, p. 124.

¹⁰⁸ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 65.

¹⁰⁹ CASTRO. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, p. 333.

¹¹⁰ Imagem disponível em: <<http://www.agenteviaja.com/cultura/628/dona-nadi-do-tamanco-ao-canto-da-mussuca/>>. Acesso em: 21 jul. 2011.

período escravagista, apresenta como característica os cantos dançados, mantidos até hoje, como instrumento poético cuja função era delimitar culturalmente o espaço restritamente ocupado pelos africanos e seus descendentes. Essa forma de ocupação sonoro-territorial é lembrada pela quilombola e mestre do Grupo de Samba de Pareia da Mussuca, Dona Nadir:

meu pai me falava, que passava pra mim essas coisa era ... era meu pai, né?, mais meu pai que minha mãe, né?, que o samba de pareia foi surgido, foi pelos escravo ... na época dos escravo, quando os escravo fugia da sunzala e vinha se arranchava den, dento da Mussuca. E chegava aqui na comunidade e se ajuntava com os, com os pessoal daqui e quando era noite de São João eles tinha medo de saí pa num sê pego, né?, que eles já vinha fugido da sunzala, né?. Aí, quando chegava aqui se arranchava, aí, na noite de São João, nego num tinha ponde i, aí formô o samba de pareia ... junto co'a, com a comunidade da Mussuca, mas só que era só pa, pa comunidade, num saía pra fora, só na noite de São João, São Pêdo [...] e quando uma mulhé tinha, ganhava bebê, porque de dia ia comemorá o, o nascimento do bebê com o samba de pareia e até hoje inda tá inxistindo ainda.¹¹¹

A depoente narra, a partir de ensinamentos transmitidos pelos seus antepassados, como a tradição surgiu, em meio a festejos juninos e como ritual de boas-vindas pelo nascimento de crianças no quilombo, que é celebrado por meio do samba.¹¹²

É importante ressaltar que esse grupo de samba de pareia incorpora, além do ganzá e três tambores, um instrumento raro na expressão de cocos dançados entre os grupos até então mapeados; a cuíca, também conhecida por *puíta* (Figura 13).



FIGURA 13: Cuíca ou (*puíta*) do Candombe de Fidalgo.
FOTO: Ridalvo Felix

¹¹¹ Informação presente no vídeo *Samba de Pareia ou Samba de Parelha do Povoado Mussuca – Laranjeiras (SE)*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ry69ZAKDP-M>>. Acesso em: 18 abr. 2011. Transcrição nossa.

¹¹² Cf. RAMOS. *Introdução à antropologia brasileira: as culturas negras*, p. 165.

A dança no sambe de parcia é realizada em círculo, em sentido anti-horário, e rearranjada em quadrados desenhados pelas pisadas das coqueiras em formato cruzado (Figura 14). A sandália marca o universo sonoro ritmado que se estende à batida de palmas.

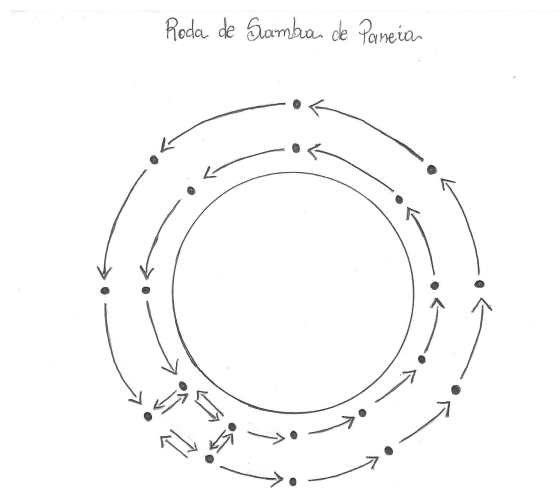


FIGURA 14: As coqueiras formam as duplas dançando, se entrecruzam e depois o movimento segue por toda a roda. DESENHO: Ridalvo Felix

A referência ao uso da cuíca (ou *puíta*) no coco dançado do quilombo da Mussuca nos conduz a trilhar com mais detalhe informações sobre a origem desse instrumento e sua ambientação no universo instrumental afrobrasileiro. A “descoberta” dessa percussão friccionada, na tradição do coco dançado, contribui para evidenciar as possíveis relações de parentesco dos cocos com outras tradições de cantos dançados, que ainda mantêm a cuíca nos seus corpos instrumentais, como é o caso do jongo e candombe. No Bumba Meu Boi do Maranhão, ela está presente em alguns grupos, como no caso do Grupo Bumba Meu Boi do Pindaré, do Mestre Ciriaco, designada por tambores-onça. Tanto no Maranhão como no Pará a *puíta* recebe nomes como: *roncador*, *fungador* e *socador*. Encontramos referências sobre a origem da cuíca nos estudos realizados por Arthur Ramos acerca dos “instrumentos musicais que tenham passado ao Brasil ou exercido influência na feitura de instrumentos próprios”¹¹³ em várias partes deste país. Em seus estudos, o autor teve como referência a obra intitulada *Angola*, de Ladislau Batalha, que indica procedências musicais a partir de dois grandes grupos de negros escravizados em terras brasileiras: “*Sudaneses* (mais especialmente os negros da Costa dos Escravos) e *Bantus* (mais especialmente os *Angola-congueses*)”.¹¹⁴ De acordo com Ramos, “a *cuíca* que é a mesma *puíta* angola-conguesa”,¹¹⁵ foi descrita por Batalha da seguinte maneira:

¹¹³ RAMOS. *O folclore negro do Brasil*, p. 137.

¹¹⁴ RAMOS. *O folclore negro do Brasil*, p. 137.

¹¹⁵ RAMOS. *O folclore negro do Brasil*, p. 143.

A *puíta* é uma espécie de tambor indígena, formado por um pedaço de tronco oco, tendo uma das bases coberta por uma pele de animal, bem ressequida e furada no meio. Atravessam-na por um pequeno atilho também de couro, e atam-lhe por dentro um pau áspero. Produzem uma espécie de troar monótono e feio, correndo os dedos úmidos pelo pau interior, que, assim manejado, imprime à pele um movimento vibratório. Sobre esse tipo constroem outros instrumentos que produzem rancos mais ou menos agudos.¹¹⁶

A descrição elaborada por Castro possibilita vermos como esse instrumento passou a ser produzido, entre as várias possibilidades já encontradas, no contexto brasileiro. Ney Lopes assinala a origem do termo *puíta* no quimbundo,¹¹⁷ porém Yeda Pessoa de Castro registra essa palavra, com variações prefixais, em três línguas bantos: quicongo, quimbundo e umbundo. Conforme a definição inserida no vocabulário feito pela autora, a *cuíca* é um:

s.f. instrumento feito com um pequeno barril que tem numa das bocas uma pele bem estirada e em cujo centro está presa uma pequena vara, a qual, ao ser atritada com a palma da mão, faz vibrar o tambor, produzindo ronco. Ver **vu.** Kik./Kimb./Umb. *m-, o-puíta*.¹¹⁸

No coco de Dona Anísia, no Povoado de Pedra Velha (AL), somente o pandeiro tocado por Chiquinho Coquista conduz as passadas rítmicas na expressão denominada pelo grupo como *samba de coco*. Aqui homens e mulheres cantam (coro) e dançam numa roda que gira no sentido anti-horário.¹¹⁹ Na região do Cariri, localizada no sul do Ceará, existem dois cocos de roda constituídos, na parte do canto dançado, somente por mulheres, assim como no samba de pareia do povoado da Mussuca (SE). Nesses cocos cearenses, as coquistas afirmam que o seu surgimento está relacionado diretamente com a construção de casas de taipa. Tanto os grupos de cocos Amigas do Saber como Mulheres da Batateira têm na figura da mulher a representação das mestres. Porém, é importante destacar que nessa região existem outros grupos formados por homens e mulheres. Em todos os grupos até então mencionados estão presentes durante a dança as palmas e pisadas que remontam ao *pilar* do barro, também chamado de *coco rebatito* ou *trupé* (*tropé, tropel*). Noutras narrativas o *trupé* imita a batida das *quengas* do coco usadas no período da escravidão para marcar o ritmo da dança. Essa pisada, a partir de então referida nos grupos de cocos dançados como *pilar*, *tropé* ou *trupé*, passa a ser concebida como uma das insígnias sistematizantes da memória dos saberes que se inscreve também no corpo em performance, o que pode ser relacionado ao conceito de oralitura cunhado por Leda Martins. Segundo a autora, a definição de “oralitura” remete às/e incide nas tradições culturais performáticas, não somente pela tradição verbal, mas, notadamente, em sua performance, uma vez que “indica a presença de

¹¹⁶ RAMOS. *O folclore negro do Brasil*, p. 140, citando BATALHA. *Angola*, p. 54. [Aspas do autor]

¹¹⁷ LOPES. *Novo dicionário banto do Brasil*, p. 179.

¹¹⁸ CASTRO. *Falares africanos na Bahia – um vocabulário afro-brasileiro*, p. 215.

¹¹⁹ Cf. *Grupo de Coco de Roda de Dona Anísia*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UsZn4TvdOD4>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade.”¹²⁰ A dança nos grupos de cocos Mulheres da Batateira e Amigas do Saber é realizada de forma circular (Figura 15).

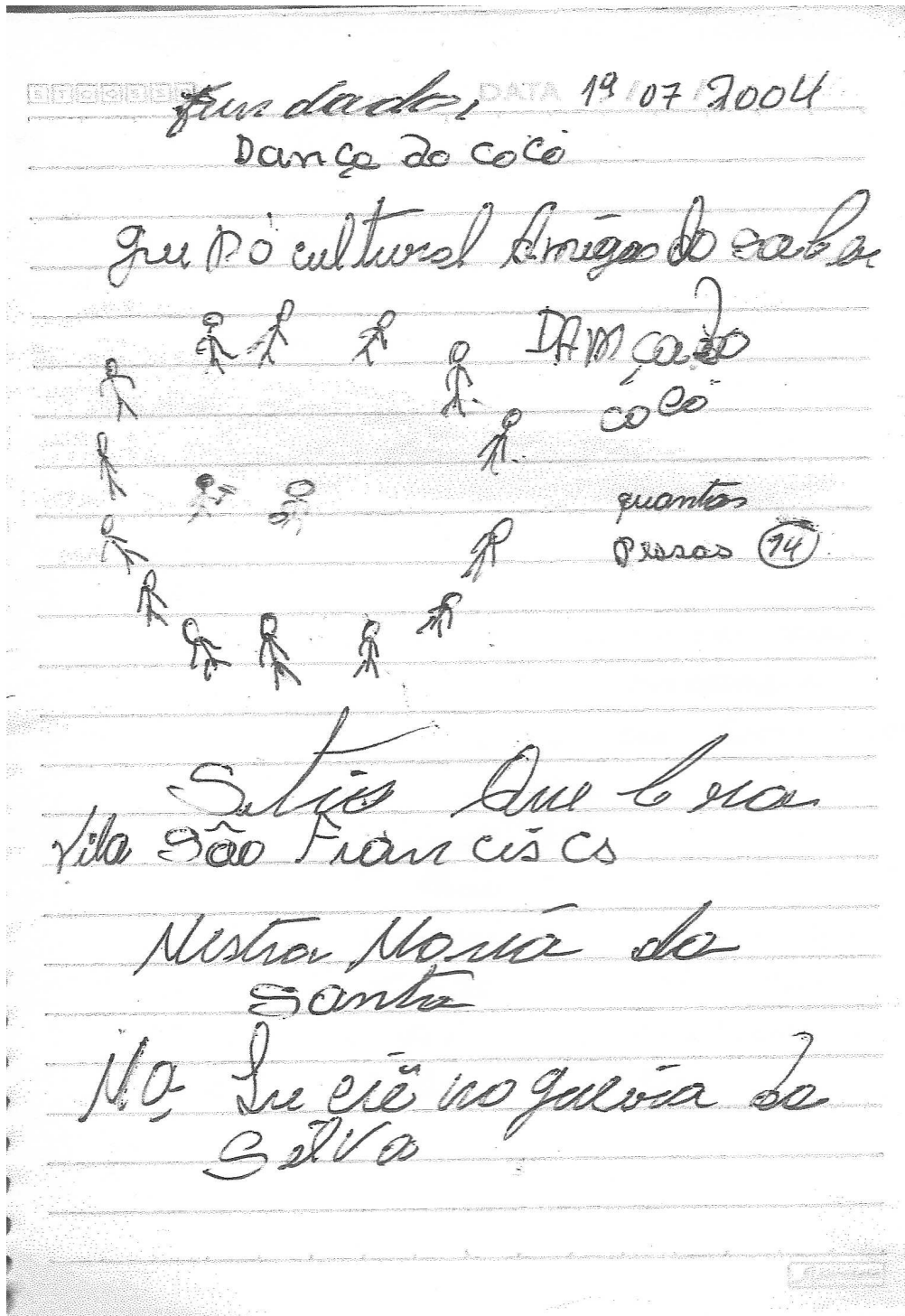


FIGURA 15: Registro de fundação e composição do grupo de coco Amigas do Saber.
 DESENHO: Mestra Maria da Santa

¹²⁰ MARTINS. Performances do tempo espiralar, p. 88-89.

As imagens a seguir são dos dois grupos de cocos localizados na cidade de Crato (CE): Amigas do Saber e Mulheres da Batateira (Figura 16 e 17).



FIGURA 16: Grupo de coco Amigas do Saber
FOTO: Rafael Vilarouca



FIGURA 17: Grupo de coco Mulheres da Batateira
FONTE: <https://www.facebook.com/ong.beatos?fref=ts>

No litoral do Ceará, existem outros grupos que têm suas formas específicas de manifestação em território nordestino: os cocos do Iguape e Balbino, situados, respectivamente nas cidades de Aquiraz e Cascavel. As duas comunidades têm descendências indígena e africana. O coco dançado de Iguape tem dois cantadores como mestres do grupo, o que o torna singular. No coco de Balbino, assim como na maioria dos cocos de roda existentes no Nordeste, há somente um mestre.¹²¹

Diferentemente de todos os grupos de coco de roda que já foram e estão sendo registrados,¹²² na tentativa de rastrear sua inserção como mais uma continuidade das tradições que os africanos mantiveram no Brasil, o coco de Balbino apresenta uma característica que não é encontrada em nenhuma outra comunidade. No ato do canto dançado, os coquistas se organizam em filas paralelas, uma em frente a outra, formando os pares, e, no final do corredor, ficam os tocadores. A dança é marcada pela métrica dos versos distribuídos em quadras, sextilhas, oitavas e décimas. No coco do Iguape, as pessoas são organizadas numa roda, sendo a performance realizada individualmente, até que seja convidado o próximo brincante, que entra na roda. A especificidade da maneira como os dançarinos do coco de Balbino se distribuem contraria informações acerca do desaparecimento da forma de cantos dançados dispostos em fileiras, uma das mais antigas.

¹²¹ As informações colhidas sobre os cocos das comunidades de Iguape e Balbino foram retiradas da dissertação de mestrado de Ninno Amorim, intitulada *Os cocos no Ceará: dança, poesia e música oral em Balbino e Iguape* – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, 2008.

¹²² Em palestra apresentada no II Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís e Encontro Intermediário do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística) Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala se referem ao registro das tradições de coco como “manchas culturais” marcadas em alguns estados nordestinos pelo trânsito e migrações dos cantadores e suas práticas.

Considerando a proposta de diálogo com tradições de culturas de cantos dançados africanas que podem apresentar semelhanças com as que são encontradas em terras brasileiras, foi estudada uma tradição em Luanda conhecida por *massemba*. Diferentemente do grupo de Balbino, na *massemba* – “forma urbana do caduque, baile “essencialmente rústico, executado ao ar livre, em chão de quintal”, natural de Ambaca (Mbaka)”¹²³ – não eram somente os homens que participavam. Mas a *massemba* mantém em comum com o grupo de coco de Balbino a organização em filas paralelas. Contudo, o processo de convite e evolução da dança em pares enfileirados do coco se aproxima mais do caduque do que da *massemba* de Angola, segundo Carneiro¹²⁴ (Figura 18). Além desse grupo de coco, há outra tradição no Brasil cuja prática dos cantos dançados se realiza em fileiras, em que participam homens e mulheres. Trata-se do batuque paulista, expressão descrita mais à frente, e que já foi comparada com o “calandá (*calenda* em francês) do Haiti”.¹²⁵

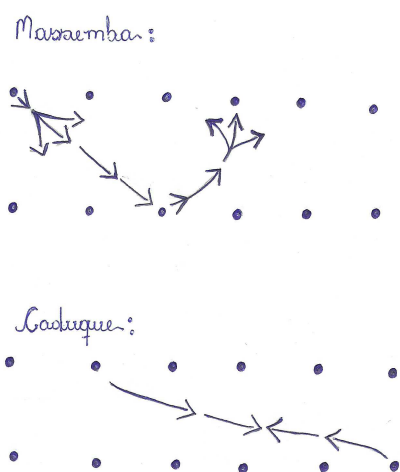


FIGURA 18: A *massemba*, “plural de *dissemba*, umbigada, do verbo *kussemba*, requebrar-se”, é uma dança em que a umbigada nem sempre ocorre entre homem e mulher. Organizada em filas um dos dançarinos sai da sua fileira e vai dar um *semba* (umbigada) num dos componentes da outra. A pessoa que “aplica a *semba* ocupa o lugar de quem a recebe, pois esse, em evolução análoga, logo parte a entrechocar-se com outro elemento da fila contrária”. O corpo instrumental é composto de uma harmônica e uma espécie de reco-reco, chamada de *dicanza*. No caduque se deslocavam duas pessoas simultaneamente, um de cada fila. “Compunham o instrumental uma goma (tambor escavado em tronco de árvore) percutida com as mãos, uma caixa, que se tocava com baquetas, e uma *dicanza*. Também aqui os brincantes cantavam em coro”.¹²⁶

DESENHO: Ridalvo Felix

Na comunidade de Iguape e Balbino, o canto, também chamado de *embolado*, é proferido no estilo responsorial – diálogo entre mestre e coro. Os instrumentos presentes nesses cocos são o *ganzá* e o *caixão* (conhecido também como *timba*), feito de madeira em forma cilíndrica com extremidades desproporcionais, sendo que uma delas é revestida de pele natural ou sintética. Ele cumpre a função de um tambor. Além desses instrumentos, o coco de Iguape utiliza um *triângulo*.

Continuando a exposição dos cocos presentes na região Nordeste, no estado da Paraíba essa tradição também é encontrada tanto na parte urbana como na rural, no interior e no litoral.

¹²³ Cf. CARNEIRO. *Folgedos tradicionais*, p. 79. [Aspas do autor]

¹²⁴ Cf. CARNEIRO. *Folgedos tradicionais*, p. 80.

¹²⁵ Cf. CARNEIRO. *Folgedos tradicionais*, p. 80.

¹²⁶ CARNEIRO. *Folgedos tradicionais*, p. 79-80.

No caso da zona rural, a dança do coco está ligada às comemorações dos festejos dos santos católicos e padroeiros das comunidades como Santo Antônio, São João, São Pedro e Sant'Ana.

Nesse estado, alguns cocos foram encontrados em comunidades religiosas, na forma de cantos sagrados ou pontos, como são também denominados. Esse mesmo fenômeno foi constatado em grupos de cocos com o registro de pontos cantados como cocos, demarcados pelo ritmo, divisão estrófica entre solo e coro e a temática empregada. Alguns se referindo às entidades do culto da jurema, outros tematizando o vegetal coco e as atividades e tradições relacionadas a ele, resgatam nos versos a própria expressão dançada.

A jurema é um culto afrobrasileiro de base indígena mesclada com elementos do catolicismo popular e influências de religiões de matrizes africanas (umbanda e candomblé), podendo ser encontrada em muitos estados nordestinos, como Paraíba, Pernambuco e Ceará. Na jurema sagrada, as entidades mais encontradas são os índios, caboclos, boiadeiros, cangaceiros, pretos velhos, baianas, marinheiros, pescadores, ciganas, Pombagira, Zé Pelintra e Maria Padilha. Na capital pernambucana, há um forte culto à entidade conhecida como Mestre Maluguinho, além de existir uma comunidade religiosa afrobrasileira conhecida por Xambá, que tradicionalmente pratica a festa do Coco de Xambá, mantenedora de um grande acervo de cocos entoados como pontos para o culto dos ancestrais.

O canto a seguir, registrado no artigo “Da brincadeira do coco à jurema sagrada: os cocos de roda e de gira”, foi colhido no bairro Guruji (PB) e é um exemplo do que pode ser encontrado no coco dançado e na jurema sagrada, demonstrando o trânsito de temas e da poética do coco entre as duas tradições:

Ai eu pisei na rama
A rama estremeceu
Não beba desta água
Oi morena
Quem bebeu morreu¹²⁷

O conjunto instrumental da jurema sagrada é constituído pelo *tambor* conhecido por *elú*, além de maracás, triângulo e, em alguns casos, uma *gaita* feita de bambu, parecida com uma flauta. Essa expressão religiosa utiliza o *ganzá*, também encontrado nos grupos de cocos dançados. A dança é matizada pelo ritmo do coco e estimulada pelos mestres juremeiros com a seguinte expressão: “Segura o ponto! Segura o ponto!”, semelhante ao que entoam nos grupos de cocos: “Segura o coco!”.¹²⁸

Em Tibau do Sul, no Estado do Rio Grande do Norte, existe um grupo de coco de roda denominado coco de zambê, mais conhecido como *zambê-do-pau-furado*. Pela sua especificidade

¹²⁷ SILVA. Da brincadeira do coco à jurema sagrada: os cocos de roda e de gira, p. 128.

¹²⁸ SILVA. Da brincadeira do coco à jurema sagrada: os cocos de roda e de gira, p. 121-123.

mais evidente – a forma como é tocado e dançado – não há na região nordestina nenhuma outra vertente de coco dançado parecida (Figura 19).



FIGURA 19: Mestre Geraldo e componentes do coco de zambê (RN).

FONTE: <http://www.myspace.com/lilianaaraujo/photos/30724643#%7B%22ImageId%22%3A29776192%7D>

Esse coco é dançado somente por homens, porém, em apresentações públicas as mulheres podem brincar, segundo o depoente Geraldo, carpinteiro e mestre do grupo.¹²⁹ O léxico que identifica essa tradição – *zambê* – provém do nome de um dos instrumentos feitos de tronco de árvore escavado. De origem banto, *zambê* é o *ingono* menor, sendo que este último “nada mais é do que *ngomba* ou *angomba*, do Congo, *angoma* dos *Lundas*”¹³⁰ ou ainda *ngoma* “designação em kimbundu para tambor [...]. É o nome mais usual para tambor, em Cabinda, na Lunda, Moxico, Quilengues, Luimbés, Songos, Minungos, Luenas, Cuanhamas e outras etnias”.¹³¹ As técnicas de manufaturar o instrumento no Brasil é a mesma. Outras narrativas apontam que o nome do canto dançado vem da variação ou corruptela de Zumbi, remetendo a uma possível existência de um quilombo na região por causa do conhecido quilombo de Zumbi dos Palmares.¹³² O coco de zambê é tocado por dois tambores, um grande que fica encostado no chão, entre as pernas do

¹²⁹ Informação presente no vídeo *Danças brasileiras - Coco de Zambê*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MeQD96ZgqXg>>. Acesso em: 26 jul. 2011.

¹³⁰ RAMOS. *Introdução à antropologia brasileira: as culturas negras*, p. 179.

¹³¹ REDINHA, José. *Instrumentos musicais de Angola: sua construção e descrição: notas históricas e etno-sociológicas da música angolana*, s/p, citado por LUCAS. *Os sons do Rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*, p. 87.

¹³² Cf. *Danças brasileiras - Coco de Zambê*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MeQD96ZgqXg>>. Acesso em: 26 jul. 2011.

percussionista quando o grupo está parado, e o outro, amarrado, junto à cintura do tocador. Um terceiro instrumento aparece aqui: uma lata tocada por duas varetas. O procedimento na realização dos cantos não difere dos outros grupos até aqui mencionados; os cantos são curtos e repetitivos.

No grupo de coco Amigas do Saber as coqueiras relatam que logo no início, em tempos remotos de suas infâncias, o *tambor* ou *bumbo* podia ser também uma lata seca, assim como ainda acontece no coco de zambê. Na parte dançada o coco de zambê exige dos seus componentes habilidades rítmicas muito rápidas para executar a performance. Os coquistas demonstram uma desenvoltura em que o corpo é conduzido pelo ritmo acelerado que embala a dança em dupla (ou *pareia*, como é denominado na comunidade quilombola de Mussuca (SE)). Não há passos demarcados ou coreografias ensaiadas para a execução da dança, sendo livre e individualizada a expressão de cada um. Os homens se curvam, voleiam, se juntam e umbigam, às vezes de mãos dadas. O sentimento de agrupamento em comunidade permite uma comunhão de liberdade em que todas as normas e condutas ditas machistas não condizem com a energia circular dos preceitos e fundamentos que regem essas tradições cotidianamente. Assim, esses grupos ratificam a vivência cosmológica de um outro tempo, com outras filosofias, tanto durante o trabalho como noutros momentos e esferas da vida.

“Samba e dança crioula/sua força vem de Zambi”¹³³

“Não fica com medo, não fica com medo,
Não fica com medo do tambô grande,
Não fica com medo”¹³⁴

Diante da complexidade das manifestações afrobrasileiras, resolvemos concentrar nossas análises somente nas tradições do coco dançado e do candombe. Entretanto, sempre que necessário recorreremos a outras manifestações de caráter e procedência africana, a fim de conciliar aspectos que denotam uma familiaridade dessas expressões culturais que, em alguns casos, são notadamente religiosas. Nesse sentido, vejamos como a configuração do canto dançado denominado *tambor de crioula* também apresenta características que se relacionam com as performances orquísticas que vêm sendo comparadas.

O tambor de crioula é um canto dançado encontrado no Maranhão, que incorpora práticas da religiosidade afrobrasileira e do catolicismo popular em que São Benedito é o santo mais louvado. Três tambores compõem o corpo instrumental dessa tradição e são conhecidos por *tambor grande* (*roncador* ou *rufador*), *tambor do meio* ou *meião* (*socador* ou *chamador*) e o *tambor pequeno* ou *crivador* (*pererengue* ou *merengue*), feitos artesanalmente com troncos de árvores e cobertos com pele de animal. O primeiro fica, no ato da dança, inclinado e suspenso junto ao corpo do tocador e os outros dois, deitados no chão com os tocadores sentados em cima (Figura 20).



FIGURA 20: Os tambores identificados da esquerda para a direita recebem os seguintes nomes: tambor grande, meião e crivador. Essa imagem registra momentos da oficina realizada pelo Mestre Amaral no evento Lapinha Museu Vivo – IX Encontro de Culturas de Raiz, na comunidade da Lapinha (MG). FOTO: Ridalvo Felix

¹³³ Canto de moçambique registrado pelo grupo musical “A barca” na Irmandade do Rosário de Justinópolis, em Ribeirão das Neves (MG). Cf. A BARCA. *Toada*. Faixa 4: samba e dança crioula.

¹³⁴ Registro em escrito, arquivo pessoal. Cantos proferidos pelo mestre Amaral, de tambor de crioula, no evento Lapinha Museu Vivo – IX Encontro de Culturas de Raiz, no dia 5 de maio de 2012 no distrito da Lapinha, em Lagoa Santa (MG). O Encontro, realizado nos dias 4, 5 e 6 de maio, promovido pela Associação Cultural Eu Sou Angoleiro e objetivou difundir culturas negras através de rodas de conversas, performances e apresentações de grupos tradicionais.

Durante a dança, os três instrumentos são afinados a fogo como acontece em muitas tradições de matrizes africanas. Os cantos, nessa tradição, fazem parte de todos os atos do ritual executado, em que mesmo quando os instrumentos precisam ser reafinados na fogueira, há cantos específicos para esse momento, mantendo a atmosfera celebrativa do ritual dançado. No momento em que os tambores são levados à fogueira, o mestre profere os versos envolvendo e conduzindo a audiência, de modo que algumas pessoas tenham a oportunidade de lançar seus versos sustentados pelo refrão ditado pelo mestre. A capacidade de improvisação é aqui manifestada pelos participantes em que a temática varia, com versos que louvam o mestre, o ritual em execução, a noite, São Benedito e a tradição. Um exemplo de refrão para esse ato é cantado assim: “Enquanto esquento eu canto”, proferido inicialmente pelo mestre e, em seguida, versos improvisados são cantados pela plateia, até que os instrumentos retornem. Depois de anunciada a recepção aos tambores com a abertura da roda pelas dançarinas, mais conhecidas por *coreiras*, que giram em sentido anti-horário, o mestre assim ecoa: “Já vei, já vei/ mandei esquentar tambor, já vei”.

O tambor de crioula é dançado por mulheres e tocado somente por homens, mas já houve, em tempos mais remotos, grupos em que os homens também dançavam. As coreiras dançam em círculo, e sempre que uma entra no meio da roda para dançar, dá, numa das coreiras que está dançando, uma *punga*, *pungada* ou, como é popularmente frequente no jongo e cocos dançados, uma *umbigada* (*imbigada/embigada*). Nessa tradição, qualquer pessoa pode entrar na roda, contudo precisa saber o momento certo, de acordo com a batida do tambor, para dar a *punga* – permissão para dançar – em uma das coreiras do centro. A entrada na roda se realiza conforme o ritual que envolve a tradição: uma pessoa que vai dançar entra pela parte onde se encontra o tambor menor, o crivador; as coreiras que estão no centro percebem que mais uma dançarina vai entrar na roda e uma delas recebe a *punga*. Os cantos seguem o mesmo esquema poético referido acima: o solo do mestre em constante diálogo com a resposta do coro (ouvir Cd-exemplos: canto 5).

Geralmente os cantos dançados do tambor de crioula acontecem o ano inteiro, sendo marcadamente tocados no período do carnaval, festa do divino, dia de santo, festa junina, pagamento de promessa, festa de aniversário, chegada ou despedida de parente ou amigo, confraternizações nos quintais dos adeptos, e, assim como o samba de pareia da Mussuca (SE), na comemoração do nascimento de crianças. A especificidade ritualística para o dia de santo, por exemplo, na data de São Benedito, ocorre da seguinte forma, segundo Mestre Felipe: “toca o

tambor pra ele, reza, e depois torna batê”.¹³⁵ Conforme a elaboração do ritual para louvar e festejar o santo nessa tradição, encontramos mais um traço característico eminentemente afro-negro, na forma de cultuar: o ato de rezar cantando e dançando. Nessa comemoração, a performance realizada denota uma proximidade e respeito entre o santo negro, representado pela imagem, e as coreiras, que rodopiam com São Benetido passando-o de mão em mão. Além disso, no ato da dança o posicionamento diante do corpo instrumental exige das coreiras se exibirem de frente para ele, com destaque para o tambor grande, considerado o “senhor da festa”, segundo a afirmação de Rosângela Reis, integrante do Tambor de Crioula do Mestre Felipe. A relação entrecruzada pela sintonia entre os cantantes dançantes e os instrumentos segue regras ritualísticas que disseminam saberes não somente concentrados pelos praticantes, mas também sistematizados numa filosofia que envolve os conhecimentos relativos à linguagem dos tambores.

“Jongo de minha terra

Eu venho devagá

Pregunte pro festeiro

O mundo como é que tá”¹³⁶

O jongo, forma de expressão afrobrasileira de origem rural, é conhecido também por *caxambu*, *tambor* e *tambu*, encontrado principalmente na região Sudeste, nos estados de São Paulo (jongo do bairro Tamandaré, jongo de São Luís do Paraitinga, entre outros.), Rio de Janeiro (jongo da Serrinha, jongo do Pinheral e outros), no litoral do Espírito Santo (jongueiros de São Mateus e Conceição da Barra), onde também recebe o nome de *caxambá*, e em Minas Gerais (jongo de Carangola).¹³⁷ Independente das denominações que o jongo recebe nas várias comunidades em que ainda é praticado, segundo Antônio Fernandes, também conhecido como Toninho Canecão, jongueiro do quilombo São José (RJ), a tradição do jongo envolve aspectos ligados à espiritualidade através dos cantos, da dança, da fogueira, do respeito aos antepassados e da religiosidade afro-negra. Ainda sobre como surgiu essa tradição, Toninho ressalta:

É, o jongo, ele, ele é de origem bantus, né?. Os negros que vieram da África e se instalou aqui na nossa região. E o jongo é um dos grande parceiro da, da cultura negra aqui no Brasil.

[...]

O jongo além de ser uma dança é um ritual, nós mantemo ainda o ritual, ritual cultural, né?, porque praticamente no passado todas comunidade que tinha o jongo, tinha também um mestre ou a mesa de umbanda, né?, igual nós temo,

¹³⁵ Informação presente no vídeo *Danças brasileiras – Tambor de Crioula*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=H2DNR4qMXq4>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

¹³⁶ Canto registrado na comunidade de Taubaté (SP). Cf. RIBEIRO. *O jongo*, p. 57.

¹³⁷ Cf. Dossiê Iphan 5 – *Jongo no Sudeste*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=722>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

mantemo aqui em São José, porque a roda do jongo se ela for bem dirigida ela pode até curar algum tipo de doença.

[...]

Ah, o jongo, ele, ele, praticamente ele é aberto com os casal mais velho da comunidade, que os nego da comunidade pede licença pa liberá, né?, a roda do jongo que naquele momento está autorizado a fazê a festa do jongo, que praticamente é muito difiço e nem existe uma pessoa participá de uma roda de jongo sem pedi licença aos nego velho pra podê liberá a roda do jongo pra gente.¹³⁸

Assim, no jongo, a presença da religiosidade se faz necessária como garantia da manutenção da tradição na comunidade e na condução do ritual de dança em que os mais velhos são responsáveis pelo pedido de abertura da roda aos ancestrais divinizados. Nos cantos, é recorrente o uso da linguagem simbólica que denota religiosamente louvação aos antepassados, sendo que outros cantos preservam em suas letras temas originários de situações vivenciadas no contexto da escravidão. A performance, no que diz respeito ao movimento da dança, foi dividida em três partes, conforme observações registradas por Maria Borges Ribeiro.¹³⁹ Assim, temos primeiro o jongo de roda, dançado em pares, num círculo que gira ao contrário da direção do ponteiro do relógio; a dança é realizada no interior da roda. Em seguida, no jongo carioca, a dança é também em dupla, circulando para o lado direito, contudo, os pares só se formam no centro da roda. Um homem ou uma mulher vai ao centro e convida outro(a) a entrar na roda sem que se toquem. O homem ou a mulher que vai ser trocado por outro(a) jongueiro(a) recebe um toque de mão sobre seu ombro. Por último, temos o jongo paulista sem uma figuração em círculo. As pessoas podem formar pares, mas não necessariamente precisam de uma roda para que a performance em pares aconteça.¹⁴⁰

Em muitas das comunidades jongueiras, o corpo de tambores encontrados nessa manifestação orquéstica é identificado pelo verbete *tambu*,¹⁴¹ termo que também identifica o tambor maior no jongo, sendo também conhecido por *pai-joão*, *pai-tôco*, *caçununga*, *caxambu*, *papai*, *angoma* e outros. A palavra *tambu*, utilizada no plural, denomina o corpo instrumental percussivo de alguns candombes mineiros. O tambor menor é conhecido por *candongueiro*, porém há registros de diversos nomes: *joana*, *estrelinho*, por exemplo. Os dois nomes que identificam parte do conjunto percussivo do jongo, considerando respectivamente o tambu e o candongueiro, foram notificados no vocabulário africano da família linguística banto: “De acordo com o etnomusicólogo Gehrard Kubik (1990), *ntambu* é o nome de um tambor em Angola. É ainda Kubik (1990) que relaciona *candongueiro* – nome de um dos tambores do jongo no Brasil – a

¹³⁸ Depoimento retirado do documentário *O Jongo - ritual e magia no Quilombo São José*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bSSEDq1yaw8>>. Acesso em: 15 mar. 2012. Transcrição nossa.

¹³⁹ RIBEIRO. *O jongo*, p. 58.

¹⁴⁰ RIBEIRO. *O jongo*, p. 15.

¹⁴¹ RAMOS. *Introdução à antropologia brasileira: as culturas negras*, p. 178.

kaunjangera, dança que documentou na Província de Huíla (Angola)”.¹⁴² Em alguns grupos jongueiros, o *candongueiro* é também chamado de *guzunga* (ou *cadete*), e ainda tem a *puíta* (ou *cuíca*). Este último instrumento é encontrado no candombe das comunidades mineiras de Santo Antônio da Lagoa, Fidalgo, Lapinha, no quilombo de Matição e em Lagoa Santa. Ainda faz parte do jongo, o *guaiá* ou *inguaiá*, *angoiá* ou *anguaiá*.¹⁴³ Feito de diversas formas, ele tem a função de servir como chocalho. O *tambu* e o *candongueiro* são deitados e percutidos no chão, ou o *tambu* pode ficar em pé e o seu tocador sentado numa cadeira e o outro, preso na cintura por uma tira de couro ou ainda suspenso no pescoço. Os instrumentos são tocados somente por homens.

Os nomes atribuídos a cada um dos tambores evidenciam aspectos significativos na relação mantida entre os instrumentos identificados e a comunidade praticante. A nomeação não se realiza aleatoriamente, e o canto tem importância fundamental no processo ritualístico que converge na (re)criação estética dessa tradição e de outras com matrizes africanas nas Américas. Nesse sentido, temos como constatar no jongo, nomenclatura que pode referenciar tanto o canto (ou ponto) como a dança, o procedimento ritual de batismo do tambor:

*Eu quero arranjar cumpadre
pra batizá fio meu.*

Quem desata o ponto se aproxima do tambu, põe-lhe a mão e responde:

*Joviano tá chorano
Joviano qué mamá.*

Diz Joviano, como poderia dizer Tomé ou Carolino. E se há de fazer, de vez em quando, um ponto ao “Joviano”.¹⁴⁴

A dança segue o movimento contrário à rotação do relógio, os homens e mulheres se balanceiam no terreiro da casa, onde se encontra uma fogueira que conserva a sonoridade dos tambores, cujo toque do tambu se diz *repicado*, enquanto do candongueiro o toque é *mancado*, “porque é igual ao andar de quem manca”.¹⁴⁵ A forma de afinação dos instrumentos a fogo é preservada também pelos candombes, batuque paulista e no tambor de crioula, como já foi dito anteriormente. O ritual de canto e dança no jongo é realizado quando um jongueiro vai para o centro da roda, geralmente com um chocalho na mão, cantando o primeiro verso que é respondido pelo coro, enquanto o cantador sapateia na roda, acompanhado por palmas. Depois ele se junta ao círculo, dando liberdade para que outra pessoa entre no centro da roda, mas antes ele deve gritar: “Machado!” ou “Cachueira!”, parando a dança e calando os instrumentos e o coro. A permissão para tirar ou soltar seu ponto é concedida, e o coro tem a liberdade de repetir

¹⁴² KUBIK. Drum Patterns in the ‘Batuque’ of Benedito Caxias, *Revista de música latino-americana*, II(2), s/p, citado no Dossiê Iphan 5 – *Jongo no Sudeste*. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=722>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

¹⁴³ RIBEIRO. *O jongo*, p. 20.

¹⁴⁴ RIBEIRO. *O jongo*, p. 21-22. [Grifos da autora]

¹⁴⁵ RIBEIRO. *O jongo*, p. 22.

ou não o refrão, pois tudo vai depender da desenvoltura do sapateador. Na tradicional roda de candombe o capitão é identificado, além de sua posição no centro do círculo, por voltear cantando e dançando com um guaiá, como no jongo.

Entre os jongueiros e jongueiras, o ponto é tirado assim como o canto é também tirado no coco dançado, e no final dos versos todos respondem. Quando cantado em quadra, o ponto recebe o nome de duas voltas. Essa forma é também uma das mais usadas pelo coco de roda. Quando o ponto é tirado em dístico, geralmente ele tem a função de saudar e é nomeado por uma volta. O dístico passa a ser repetido várias vezes, até que um outro participante-cantador se aproxime do tambu com um toque violento, substituindo o que estava no centro. Por fim, o ponto pode ser feito apenas por um verso. Cada volta, estruturante do ponto de jongo, corresponde a dois versos. Outro aspecto estético constituinte da poética dos cantos que aproximam tanto o jongo quanto candombe e o coco dançado, é a possibilidade de composição por meio do improviso, enquanto que outros cantos são mantidos como frases feitas e fixas no sistema oral do acervo de cada uma das tradições (ouvir Cd-exemplos: canto 6).

No caso do jongo, é possível o ponto ser estruturado numa grande quantidade de versos ou até mesmo ser recitado em prosa. A complexidade que envolve essa sistematização não permite definir, de acordo com as tipificações de pontos e suas funções no ato da dança, qual estrutura poética será utilizada. Isso depende do envolvimento da pessoa no ato da sua performance, seus objetivos e a recepção dos jongueiros e jongueiras com o ponto atirado. Essa ocorrência é tão inesperada que podemos encontrar ponto com duas voltas como resposta a um ponto em prosa. O ponto em prosa, assim como os cantados em versos podem também ser improvisados, porém, alguns aspectos estilísticos são comuns às duas situações: o uso de linguagem metafórica e expressões restritas aos adeptos das comunidades linguísticas da tradição. Acerca da elaboração poética e o uso desses recursos da linguagem, o jongueiro Toninho Canecão nos explica com mais detalhes como isso acontecia, considerando o acervo de cantos atualmente:

O, o ponto, ele, ele era cantado no dialeto não decifrado, né?, porque o ponto do jongo praticamente, quem entende do jongo, sempre é uma mensagem, né?. Às veze você tá na roda do jongo, você nem sabe, mas ali no jongo alguém tá dizeno uma coisa pra oto. Até na hora de cantá, como cantá, então é sempre uma mensagem que a gente tá passando. [...] Né?, às veze alguém num entende dessa mensagem, num entende do que tá se falano, mas quem participa da roda de jongo sempre sabe o que é que tá aconteceno ali.¹⁴⁶

¹⁴⁶ Cf. “O Jongo – ritual e magia no Quilombo São José”. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bSSEDq1yaw8>>. Acesso em: 15 mar. 2012. Transcrição nossa.

Os motivos da realização de uma roda de jongo podem estar relacionados com os propósitos que a dança adquire, a partir de quem se encontra executando-a. Segundo Maria Ribeiro, as funções dos pontos são divididas em duas linhas: a boa e a má. A primeira define-se na tradição pela energia da diversão e recreação comungada na roda. No caso da linha má, encontra-se evidenciada nos propósitos circulantes do encontro – a demanda, magia e feitiçaria – podendo até resultar em briga. Diante da variedade de insurgências que podem ocorrer de acordo com o interesse e funções adquiridas no grupo de jongo ou no adepto da tradição, os pontos podem ser assim distinguidos:¹⁴⁷

- ponto de louvação: é o primeiro a ser cantado, e geralmente é mais declamado;
- ponto de saudação: pedindo saravá (permissão) para tudo que vai ser realizado e/ou para saudar alguém;
- ponto de visaria ou bizzaria: serve “para alegrar” a dança;
- ponto de despedida: cantado quando o jongo está sendo finalizado;
- ponto de demanda ou porfia (pontos de desafio): feito de perguntas e respostas alternadas;
- ponto de gurumenta ou gromenta: ponto que incita briga, também conhecido como demanda, provocação;
- ponto encante: de magia;
- ponto de enigma: canto que tem que ser decifrado.

Na tradição do jongo, o ponto de demanda ou porfia se caracteriza como sendo uma disputa pela soberania, em que homem contra mulher, pai contra filho, desafiam a superioridade que a figura masculina e paterna não admite perder. Não se sabe ao certo a procedência desse tipo de canto, se veio de Angola ou se foi criado no Brasil. Ao tratarmos do coco de embolada, observamos que cantos semelhantes a esses ou pontos de demanda foram encontrados em Cuba, especificamente entre os Congos, cantos desafiados em público chamados de *puyas* ou *pulhas*, cuja origem Ortiz afirma ser africana.¹⁴⁸ No exemplo a seguir, podemos observar como o desafio acontece no jongo. O ponto foi colhido por Ribeiro em Taubaté (SP) e exemplifica a disputa entre um homem, possivelmente mineiro, e uma jogueira:

*Mineiro veio de Mina
com fama de domadô
é mentira de minero
minero nunca domô.
A resposta não se fez esperar:
Mineiro veio de Mina
mineiro não veio domá
mineiro veio comprá terreno*

¹⁴⁷ RIBEIRO. *O jongo*, p. 23.

¹⁴⁸ ORTIZ. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*, p. 26, citado por RIBEIRO. *O jongo*, p. 47.

*prá ponhá vaca no currá.*¹⁴⁹

Essa mesma configuração de cantos em desafios¹⁵⁰ é encontrada no coco de embolada, no Brasil, com o mesmo procedimento. A dupla de cantadores – homem *versus* homem ou homem *versus* mulher – procura, como já foi dito anteriormente, através do desafio, depreciar a figura do seu oponente com o uso da palavra cantada acompanhada de pandeiro e, mais raramente, do *ganzá*. Essa maneira de cantar no Nordeste brasileiro, não havia, até então, recebido a comparação que nesse momento se define, a partir do jongo brasileiro, *puya* cubana e candombe mineiro. Contrário a isso, o coco de embolada vem sendo normalmente tratado na literatura como procedente das cantorias populares trazidas pelos cantadores medievais da Europa. Essa constatação denota o quanto ainda há por ser considerado sobre as influências que deram base ao que se mantém vivo até hoje nas comunidades de cantos dançados e com poetas.

Todas as tradições que se têm conhecimento no Brasil, especificamente as de matrizes africanas, sofreram, de certa forma, uma tentativa de apagamento, quando não, de branqueamento de seus elementos simbólicos, musicais, cosmológicos e performáticos. O diálogo com matizes europeias, encontrado pelos povos africanos para conseguir manter vivas as suas tradições, crenças, festejos e ritos processados na vida, perpassam por essa resistência ao branqueamento ou extinção das expressões através do uso de recursos da linguagem verbal e corporal. No entanto, houve tentativas de negação ou aniquilamento que devem ser observadas, por exemplo, na postura adotada por alguns pesquisadores folcloristas como Celso Magalhães.¹⁵¹ Esse estudioso foi contundente quando fez assertivas que rejeitavam completamente as contribuições indígenas e africanas às culturas do nosso país.

A descoberta da procedência africana do coco de embolada e, conseqüentemente, dos outros gêneros de coco, cria um olhar diferente para tradições de cantos e danças que durante muito tempo foram concebidos de acordo com os critérios e normas europeias. O aprofundamento nessas tradições pode deixar emergir sonoridades de tambores e vozes com acervos de poéticas orais e memórias de expressão afrobrasileira que está há muito tempo renegadas.

O jongo carioca é dançado em roda, com movimentos e coreografias mais rápidas. Primeiro, um homem adentra o centro da roda, executa sua performance, e depois convida uma

¹⁴⁹ RIBEIRO. *O jongo*, p. 48. [Grifos da autora]

¹⁵⁰ Rubem Braga apresenta registros de um canto dançado no litoral sul do Espírito Santo em que participavam somente pescadores. A estrutura poética do canto dançado conhecido por *catambá* se caracteriza como uma “espécie de baile com desafio, os cantores trocavam quadras e usavam pandeiros”. Dessa forma adicionamos mais outra expressão com o mesmo procedimento de disputa através do canto no Brasil. Cf. BRAGA. Um jongo entre os maratimbas, p. 77, citado por RIBEIRO. *O jongo*, p. 17.

¹⁵¹ MAGALHÃES. *A poesia popular brasileira*, p. 45.

mulher para formar seu par sem haver o toque corporal. Quando um jongueiro quer entrar no centro da roda, toca no ombro do outro que está dançando e fica com a sua companheira, acontecendo o mesmo com a permuta da mulher. Assim se ritualiza a troca de pares, não muito diferente do jongo paulista.¹⁵²

A variação entre os jongs é constatada somente pela forma de desenvolvimento da coreografia. O nome da dança cantada se origina, segundo alguns jongueiros, da performance que o corpo executa “porque é uma coisa jogada, pula pra lá, pula pra cá”.¹⁵³ É perceptível que grande parte dos grupos de tradição oral são denominadas de acordo com a atuação e proximidade que o corpo e o canto mantêm com o trabalho, o festejo; às vezes ganham o nome a partir do principal instrumento utilizado no canto dançado e até mesmo das cerimônias, podendo, porém, apresentar variações.¹⁵⁴

As zonas em que se inserem de maneira mais intensa as expressões grupais negro-africanas identificadas pelo nome de jongo estão localizadas na parte Centro-Sul do Brasil. Em algumas áreas rurais e urbanas de São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais e Espírito Santo, o jongo vai se instalar, de acordo com as especificidades sociais, culturais e linguísticas, determinadas pela intensa entrada dos povos bantos nessas partes do país. No ano de 1817, foi encontrado por Johann Emanuel Pohl, no roteiro que ele traçava entre o Rio de Janeiro e Juíz de Fora (MG) uma dança acompanhada de cantos que se resumiam a duas palavras fortemente repetidas em coro, sendo que, vez por outra, era interpolada pelo “dissonante bater de uma noma”.¹⁵⁵

O que chama a atenção nessa sucinta referência acerca da manifestação que o pesquisador presenciou é o nome dado ao instrumento e a forma como ele foi artesanalmente fabricado – um tronco de árvore foi cavado e esculpido em forma de cone, sendo acoplada à parte superior uma pele esticada de animal. Segundo Pohl, a *noma* é mais uma forma de tambor trazido de Angola pelos africanos, o que atestava que a dança encontrada seria um jongo.¹⁵⁶ Assim, ressaltamos mais uma variante de nomenclatura para os instrumentos trazidos pelos grupos da família banto. Reiteramos aqui que o termo *noma* “nada mais é do que *ngomba* ou *angomba*, do Congo, ou o *angoma* dos *Lundas*”.¹⁵⁷ O procedimento para esculpir os instrumentos percussivos do jongo é o mesmo do candombe, tambor de crioula, batuque paulista, alguns grupos de cocos dançados e comunidades religiosas de matriz africana. Outros elementos já foram apontados por

¹⁵² RIBEIRO. *O Jongo*, p. 11-12.

¹⁵³ RIBEIRO. *O Jongo*, p. 18.

¹⁵⁴ Cf. RAMOS. *O folclore negro do Brasil*, p. 127.

¹⁵⁵ POHL. *Viagem no interior do Brasil*, p. 187, citado por RIBEIRO. *O jongo*, p. 16.

¹⁵⁶ POHL. *Viagem no interior do Brasil*, p. 187, citado por RIBEIRO. *O jongo*, p. 16.

¹⁵⁷ RAMOS. *Introdução à antropologia brasileira: as culturas negras*, p. 179. [Grifos do autor]

pesquisadores como sendo oriundos do grupo linguístico e cultural dos africanos bantos e estão sendo retomados, neste trabalho, com o objetivo de perpassar por culturas, ao compararmos suas formas e gêneros poéticos, assim como as possibilidades de composição no ato do canto dançado. Os enigmas e adivinhações utilizados nos cantos do jongo, por exemplo, são recursos estilísticos recorrentes na prática de cantos entre os negros bantos, especificamente os angolanos.¹⁵⁸

Por fim, nessa configuração de canto e dança em que as letras do jongo se apropriam de condições poéticas desafiadoras e enigmáticas (seja para comunicação entre os povos submetidos à escravidão, para macomunar fugas, para depreciação do seu opressor, assim como para o culto aos antepassados, encontramos semelhanças com outras expressões e tradições disseminadas em várias regiões do Brasil, tanto que na própria região centro-sul, o jongo vai ter esse nome em Minas Gerais, São Paulo e Rio, e caxambá no Espírito Santo. Além dessas variações, contudo, estruturada, de acordo com as investigações que se seguem, a partir de um mesmo tronco linguístico – níger-congo, representado pelo subgrupo banto – existe, no estado de Minas Gerais, outra tradição chamada de candombe orquestricamente semelhante ao jongo.

“Bate baú, bate tambô Quinjengue bate equilibrando no tambu”¹⁵⁹

O *batuque paulista*, expressão também oriunda da zona rural no cerne das grandes lavouras de café e açúcar, tal como ocorreu com o jongo, é mais um dos cantos dançados recriados pelos africanos em terras brasileiras. Podemos afirmar que a organização para o canto e a dança, além da confecção e forma dos instrumentos, denota relações de parentesco do batuque paulista com o jongo, candombe, tambor de crioula, e também com o coco, embora alguns grupos já não conservem mais alguns instrumentos que confirmariam essa familiaridade que evidenciamos. É importante lembrar que no Haiti também foi registrado um canto dançado praticado por africanos, chamado de *calandá*, com a mesma estrutura de filas vivenciada no batuque paulista, porém “ao que parece, nada, ou quase nada restou no Haiti”.¹⁶⁰

Sendo uma tradição praticada pelos africanos e seus descendentes, pensamos ser o batuque paulista outra forma, forçosamente permitida pelos senhores de engenho, em função da condição de insegurança sentida em relação a possíveis descontentamentos e rebeliões dos africanos escravizados. Os cantos no batuque paulista apresentam como motivos poéticos fatos

¹⁵⁸ RIBEIRO. *O jongo*, p. 30.

¹⁵⁹ MARÇAL & DINUCCI. *Padé*, faixa 13.

¹⁶⁰ Informações recolhidas por Edison Carneiro da obra intitulada *Les danses folkloriques haitiennes* (1995). Cf. CARNEIRO. *Folquedos tradicionais*, p. 80.

cotidianos, culto aos antepassados, envolvimento amoroso, entre outros. A composição se confirma em versos curtos e repetitivos, contudo abertos à possibilidade poética do improviso, caso seja necessário ao contexto do ato cantado e dançado pelo mestre ou mestra. Como exemplo, temos o canto transcrito abaixo, cantado por Dona Nicide, que segue o diálogo entre ela, fazendo o solo, e o coro repetindo os mesmos versos:

Falava um tica pa mamãe
O nome certo era Paulina
Falava um tica pa mamãe
O nome certo era Paulina
Dois neto que Deus levô desse mundo
Já cumpriu co'a sua sina
Dois neto que Deus levô desse mundo
Já cumpriu co'a sua sina¹⁶¹

Não pretendemos aprofundar a análise dos cantos apresentados das tradições de cantos dançados que vêm sendo apresentadas. Todavia, o canto acima resgata uma presença que deve ser evidenciada pela possível relação dos componentes do batuque paulista com religiões de matrizes africanas, em especial a umbanda. Paulina é uma das entidades que compõem o panteão umbandista. Ela é cultuada como mais uma mulher detentora de poder. O ponto abaixo cantado em terreiros de umbanda pode sugerir indícios dessa autoridade, além do aspecto sexual, descrevendo-a fisicamente:

Paulina tem sete dedo em cada mão
Sete dedo em cada pé,
Mas não gosta de muié¹⁶²

Como notaremos a seguir, diferentemente do tambor de crioula e da maioria dos candombes visitados por nós, o batuque paulista tem no seu direcionamento cantado a presença de mulheres, encontrada também nos cocos dançados, no candombe do Mato do Tição (ou Matição) e da Serra do Cipó (MG). Além disso, a representação feminina conseguiu, com o passar do tempo, se inserir no corpo instrumental dessa tradição, executando o que antes era feito somente por homens, como é o caso de Dona Maria, instrumentista da comunidade de Piracicaba (SP).¹⁶³

¹⁶¹ Canto presente no vídeo *Danças brasileiras – Batuque Paulista*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HR3giW-Ckfl>>. Acesso em: 14 mai. 2012. Transcrição nossa.

¹⁶² Registro em escrito, arquivo pessoal. Canto colhido durante visita de campo nas comunidades religiosas de matrizes africanas, em Juazeiro do Norte (CE) e analisado no meu trabalho final de graduação no curso de Letras, cujo título foi *Pomba-gira: subversão dos valores patriarcais e tentativa de subalternização do masculino*, sob a orientação do Prof. Edson Martins, na Universidade Regional do Cariri, em 2009.

¹⁶³ Informações presentes no vídeo *Danças brasileiras – Batuque Paulista*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HR3giW-Ckfl>>. Acesso em: 14 mai. 2012.

A dança é organizada em duas fileiras num terreiro, uma ocupada por homens e outra por mulheres. Inicialmente as fileiras ficam posicionadas uma em frente a outra e, com o decorrer dos cantos dançados acompanhados de palmas e sapateados, elas se tornam pontos duplos em constante rotação, com meneios e trocas de pares. Isso ocorre porque, de acordo com a demarcação rítmico-musical do canto dançado, os pares têm que, na sua evolução performática, executar três *imbigadas*, destituídos de coreografia combinada, e, em seguida, trocar de companheiros, tanto o homem como a mulher, conforme a ilustração (Figura 21).



FIGURA 21: Dança do batuque paulista.
DESENHO: Ridalvo Felix

No corpo instrumental dessa tradição registramos correlações que evidenciam um forte grau de parentesco com as expressões de cantos dançados listadas no início da descrição do batuque paulista. O conjunto musical do batuque paulista é formado pelos seguintes instrumentos: *tambu*, *quinjengue*, *guiá* (ou *chocalho*) e *matracas* (cf. Figura 22).

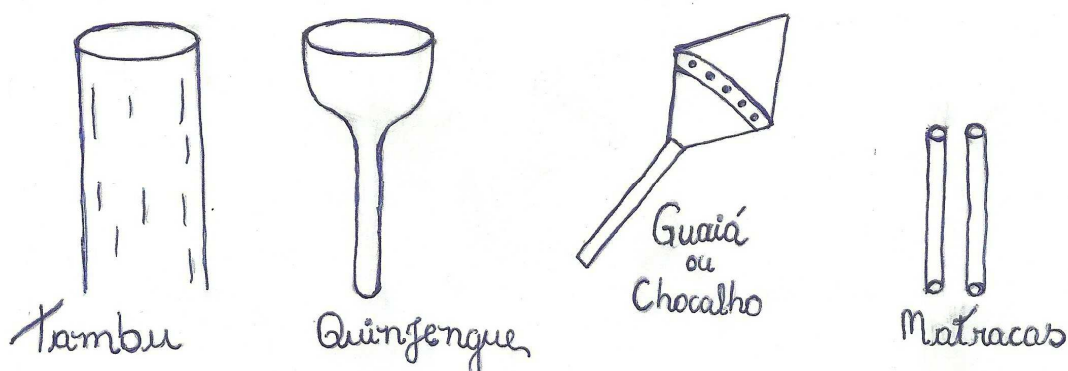


FIGURA 22: Instrumentos utilizados no batuque paulista
DESENHO: Ridalvo Felix

O tambu e o quinjengue são afinados na fogueira. Aqui, mais uma vez, o termo *tambu* aparece denominando um dos tambores, sendo, nesse caso também, o maior em relação ao quinjengue. Este último aparenta, em sua forma, um cálice. Ambos são troncos de árvores escavados e cobertos com couro de animal. O quinjengue é tocado num misto musical entre a responsabilidade de segurar o ritmo e fazer o solo, dialogando, portanto, com o tambu, percutido especificamente como solo por dois bastões de madeira chamados de matracas e o guaiá, uma espécie de chocalho feito em alumínio.

Na maioria das tradições até então registradas, ficou evidente a necessidade de se distinguir o mestre ou capitão em relação ao restante do grupo. Nesse sentido, alguns dos instrumentos componentes dos cantos dançados acabam assumindo também a função de identificar o dirigente ou responsável pela manutenção da cultura vivida. Em se tratando do batuque paulista, o guaiá cumpre esse papel conduzido pelos mestres. Além de menear o ritmo que cadencia os versos, ele provoca a pontuação dos saltos finalizados em *imbigadas*.

A relação estabelecida pelos praticantes de tradições de cantos dançados com os instrumentos musicais utilizados revela que estes últimos não possuem apenas a função musical. Para seus adeptos, no caso específico das tradições que ainda são governadas musicalmente por tambores ancestralmente repassados com técnicas de confecção africanas, os instrumentos também assumem uma posição espiritual de destaque e são cultuados, como muitos dos antepassados, bem como as entidades, inquices, voduns e orixás componentes dos universos religiosos de comunidades africanas e seu descendentes no Brasil. Seguindo essa perspectiva divinal, temos como exemplo, o “espírito do tambor” – *Ayántoke*, mais conhecido por *Ayán*, entre os povos iorubá.¹⁶⁴ Segundo Olusanyin, citado por Inaicyrá Falcão dos Santos, “o estatus espiritual de *Ayán* está entre o que é *Egun* (o ancestral) e o orixá, baseado no fato de que ela [*Ayán*] é somente cultuada pelos músicos e não tem a parafernália ritual do orixá (com exceção dos instrumentos)”.¹⁶⁵

No contexto da cosmologia dinamizada nessas tradições, o batuque paulista, diante da forma como os instrumentistas se organizam para execução musical nos dias de rito, denota esse condicionamento cosmológico do corpo percussivo, produtor dos sons. Dessa forma, o tambu, sendo o instrumento maior, é tocado deitado no chão e sobre ele o tocador se monta como no tambor de crioula. Na parte de trás do tambu, é assentado o quinjengue, de um lado, e do outro, as matracas que tamborilam freneticamente.

¹⁶⁴ SANTOS. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*, p. 65.

¹⁶⁵ OLUSANYIN. The question of the professional musician, s/p, citado por SANTOS. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*, p. 65-66.

No norte de Minas Gerais, ocorre a tradição de nome *batuque* nas comunidades componentes do grande quilombo dos Gurutubanos. Já no norte-noroeste mineiro, no município ribeirinho denominado São Romão, encontra-se uma expressão de canto e dança cujo nome também é *batuque*. Dançada por homens e mulheres aglomerados numa roda, a dança é conduzida, de acordo com o ritmo dos instrumentos, por palmas, sapateados e cantos dialogados entre o solo e coro. O solo é proferido por Maria da Conceição Gomes de Moura, mais conhecida como Dona Maria do Batuque (Figura 23), responsável pelo grupo e mantenedora da tradição na comunidade.



FIGURA 23: Dona Maria do batuque segurando sua caixa.
FONTE: <http://www.myspace.com/donamariadobatuque>

Os cantos do batuque de Dona Maria têm como motivos poéticos acontecimentos do cotidiano, cuidados com o meio ambiente, fatos históricos e aspectos que celebram a importância da tradição para a comunidade. A matriarca do grupo menciona ocasiões que motivavam o canto dançado do batuque, e ainda profere um canto sobre um dos temas citados (ouvir Cd-exemplos: Canto 7):

Todo sábado tinha um batuque. Qualqué festinha que tinha, qualqué coisa, aniversário, casamento, batizado. Tudo nós fazia. [...] Quando era pa casá tinha a, a cantiga dos noivo, de noivo:
Ôi, chora, noivo, chora, noivo
Chora inté num querê mais
Essa vida de soltero
Não serve pa você mais¹⁶⁶

¹⁶⁶ As informações e cantos do batuque mineiro foram colhidos no *making of* do documentário: *Toques de um livro documentado*, dirigido por Diana Gandra durante a gravação do Cd-livro “Batuquim vai abaixo? Ele não vai não!” Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BO_DGC665Sk>. Acesso em: 14 mai. 2012.

O repertório dos cantos pode variar entre aqueles fixados na memória do grupo e outros, improvisados conforme a situação de celebração em que o grupo se encontra. De acordo com o artifício poético do canto improvisado, Dona Maria do Batuque lança o estribilho a fim de incorporar os cantantes dançantes na resposta necessária e garantir o prosseguimento dos versos que serão entoados. Os versos a seguir demonstram o procedimento do canto improvisado:

Solo: Que bichim é esse
Coro: É o bicho inhên
Solo: Ôh, bicho tá danado
Coro: É o bicho inhên
Solo: É o bicho, é o bicho
Coro: É o bicho inhên
Solo: O bicho tá mordeno
Coro: É o bicho inhên

Esse canto exige, como acorde performático, que os componentes do grupo (Figura 24) dancem coçando freneticamente todo o corpo, como se estivessem tomados pelo “bicho inhên”. Enquanto isso acontece, a solista vai tirando versos até saber o momento certo de parar, já que o estribilho fixo está garantido pelo coro.



FIGURA 24: No lado esquerdo, Dona Maira do Batuque, à direita, os componentes do grupo.
FONTE: <http://www.myspace.com/donamariadobatuque>

O grupo se apresenta com vestimentas específicas e tem uma singularidade na maneira de dançar que lembra o cumprimento realizado nas religiões de matriz africana. Além dos rodopios e saltos presentes em todas as manifestações registradas nessa coletânea de cantos dançados, no batuque de Dona Maria, os componentes – homem/mulher, homem/homem, mulher e crianças

– tocam ombro com ombro, do lado esquerdo e direito, na performance dançada, e giram trocando de pares aleatoriamente (cf. Figura 25).



FIGURA 25: Componentes executando uma marca coreográfica típica do grupo.
FONTE: <http://www.myspace.com/donamariadobatuque>

A parte instrumental do batuque de São Romão revela uma especificidade na composição dos tambores que aproxima essa tradição, revelando o grau de parentesco, com o jongo, tambor de crioula, coco dançado, batuque paulista e o candombe. Antes dessa distinção de parentesco vejamos como Dona Maria descreve o corpo instrumental: “Os instrumentos é só dois roncador e duas caixa. A pele era de capivara antigamente, mas sumiu. Coloquei de boi mermo, ficô de gado. Agora a caixa não, o côro é viado” (Figura 26).

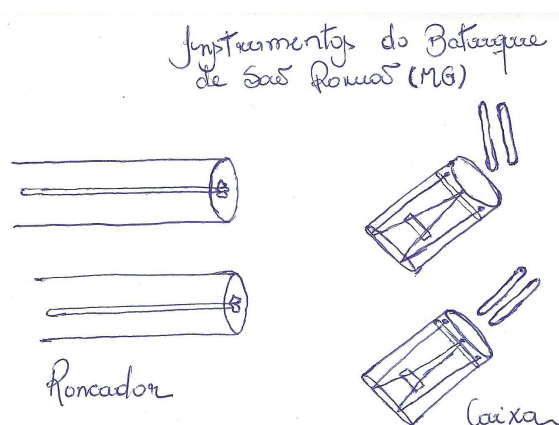


FIGURA 26: Corpo instrumental do batuque mineiro.
DESENHO: Ridalvo Felix

Os tambores chamados de roncadores, de fato, têm a função de instrumentos percutido – tambor –, e friccionado – puíta/cuíca. A forma como o roncador é feito artesanalmente permite que dois homens toquem nele ao mesmo tempo. Um senta sobre o tambor que é deitado no chão e tamborila, enquanto outro homem senta atrás, no fundo do instrumento, e fricciona a

vareta que existe nele como a puíta encontrada no coco da Mussuca (SE), jongo e no candombe mineiro descrito a seguir. A forma esculpida do roncador é a mesma adotada na confecção do tambu do batuque paulista, no tambu e candongueiro do jongo, no caso do candombe, o *santana* e *santa maria*, e, por último, o tambor grande, meia e crivador do tambor de crioula.

**“Candombeiro vem de longe
Caminhando devagar
Eu cheguei nesse candombe
Capitão dá licença”¹⁶⁷**

O *candombe* mineiro, assim como grande parte das tradições de cantos dançados cujas matrizes são provenientes dos grupos étnicos africanos recriados nas Américas, tem como elementos constituintes a poesia, o canto e dança – composição identificada como “cantos orquésticos”.¹⁶⁸ A presença do vocábulo pode ser percebida no Rio Grande do Sul, em Minas Gerais e em algumas regiões do Uruguai e da Argentina, onde o termo *candombe* designa manifestações populares cujas matrizes são africanas, alicerçadas na família linguística e cultura bantos. A origem do vocábulo é a mesma “da palavra *candomblé* entre nós, ou seja, ‘kandombile’, ação de rezar”.¹⁶⁹

A linguagem do candombe é notadamente simbólica, sendo recorrente o uso de provérbios, adivinhas e metáforas constituidoras da poética transmitida oralmente, enquanto função coletiva da linguagem, que se aproxima muito de culturas orais tradicionais existentes na África banto. É certo que a formação poética e grupal dessa linguagem cifrada de provérbios e configurada por duplo sentido atendia às necessidades de comunicação restritas ao sistema de cativeiro das grandes senzalas. A tradição do candombe mineiro é entrelaçada pela mística de um catolicismo negro evidente nas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário em diálogo com as religiões brasileiras de matrizes banto, com uma forte dimensão organizacional oriunda dos reinados ancestralmente africanos, dos quais o Reino do Congo é um dos mais significativos. Os fundamentos míticos e espirituais dessa tradição estão intimamente vinculados a troncos ancestrais de reinados, no caso dos Reis Congos, por exemplo, e aos diversos grupos ritualísticos de cortejo – “*Congos* e *Congadas*, que têm larga distribuição geográfica no país e nos quais se guarda a lembrança do Manicongo, título que era atribuído aos reis de Congo”,¹⁷⁰ assim como os

¹⁶⁷ Canto proferido pelo capitão David no dia 6/11/2011, durante sua participação no candombe de Lagoa Santa (MG).

¹⁶⁸ ANDRADE. *Os cocos*, p. 346.

¹⁶⁹ CASTRO. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, p. 57. [Grifos da autora]

¹⁷⁰ CASTRO. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*, p. 35. [Grifos da autora]

ternos de *moçambique*, grupo com forte poder espiritual, guardião das majestades do reinado. No cerne de toda essa cosmogonia que dialoga por meio de ramificações distintas e não sincréticas, o candombe se apresenta como o “pai”: ele é a tradição que concede fundamento a todas as realizações rituais do Reinado do Rosário.

Mais conhecidos como *pontos*, os cantos do candombe são proferidos em forma responsorial, ou seja, alternados entre o solo e o coro. Ao centro da roda vai um candombeiro, conduzido pelo diálogo que ele estabelece com os tambores, arremessando seu ponto. Essa entrada é demarcada pelo uso do guaiá, instrumento chacoalhador que se assemelha ao ganzá, e que é também encontrado com a mesma denominação no batuque paulista. Tanto o guaiá quanto o ganzá são instrumentos que simbolizam o poder daquele que está conduzindo a palavra viva, que faz dançar e cantar. Alguns pontos são intermediados por enunciações do capitão acerca da história que explica os mistérios sagrados do surgimento do candombe e da força de seus tambores. Depois que o solista canta seus primeiros versos, o coro de cinco vozes responde envolvido por uma força mística e linguagem simbólica, repetindo os versos do capitão em projeções sonoras – vocalizações –, singularmente perceptíveis em cada indivíduo que compõe o acorde. Essa apoteótica sonorização registrada pela comunhão dos cantos com os tambores é acionada quando o candombeiro venera e toca nos tambores com atos que simbolizam respeito e permissão para cantar. Em volta desse procedimento, a aura mística que circunda os tambores sagrados do candombe e a performance poético-musical coreografada pelos candombeiros configura a forte espiritualidade dos dançarinos, preparando o terreiro para que as entidades e ancestrais sejam reverenciados e evocados.

Na composição do conjunto instrumental do ritual do candombe mineiro, existe uma grande variedade na forma e tamanho dos tambores nas comunidades visitadas. Contudo, apesar da diversidade de instrumentos e raríssimos casos de diferenças na identificação dos tambores, as técnicas e estéticas adotadas na fabricação são as mesmas. No caso específico dos chocalhos utilizados pelos capitães e mestres, símbolos dos condutores da palavra cantada, podemos tomá-los como exemplo para tratar da diversidade que envolve essas tradições, mas que acabam tendo uma função comum.

No coco dançado, é utilizado o *ganzá*, instrumento sinalizador encontrado no candombe mineiro com o nome de *guaiá* ou *xique-xique*, feito de palha trançada, com alça, cuja base é um pedaço de cabaça e no interior são postas sementes. O guaiá, além de estar presente no batuque paulista, feito de alumínio como o ganzá, é no jongo também conhecido por *guaiá*, *inguaiá*, *angoiá* ou *anguaiá*. No jongo, é produzido com folhas de flandres ou até mesmo improvisado, como

outrora foi no coco dançado com latas cheias de chumbos.¹⁷¹ Segundo Glaura Lucas, “vários autores atribuem a origem banto para os chocalhos de cesto presentes no Brasil”.¹⁷²

Além do guaiá, o tambu é outro instrumento componente do corpo instrumental de alguns grupos de candombes, também encontrado no jongo para identificar o tambor maior, chegando inclusive a ser referenciado com esse mesmo nome. Na comunidade quilombola de Mato do Tição, zona rural da cidade de Jaboticatubas e também em Mocambo e Lapinha (MG), ouvimos alguns adeptos do ritual do candombe utilizando o termo *tambu* no plural para se referirem ao conjunto de tambores – termo genérico, que oculta as identidades específicas de cada instrumento –, assim como ocorre nos jongos.

Por fim, ainda encontramos mais um instrumento, a cuíca e/ou puíta, igual em sua forma estética e presente tanto no candombe, jongo e atualmente, embora caso raro, conseguimos encontrá-la num grupo de coco dançado já descrito anteriormente, do quilombo Mussuca (SE).

No candombe da comunidade da Lapinha, há quatro tambores, dois guaiás e uma puíta. No corpo dos tambores existem dois longos com formato cilíndrico e dois esculpido como uma taça. Conforme o histórico sobre o surgimento dessa tradição, o capitão David Ales, responsável pelo candombe da Lapinha, afirma o seguinte:

o nome *candombe* é originário da África. Existia nas tendas das tribos africanas um instrumento de nome candombe. Isso foi criado dentro das tribos. O primeiro instrumento de nome candombe, que era usado nos momentos em que os negros, eles evocava seus ancestrais, a divindade é sua ... e seus deuses chamados orixás. Então nos momentos que fazia essas louvações, que essa tenda, ela tinha o curandeiro onde fazia essas evocações para os trabalhos espirituais de cura, de coisa desse tipo de louvação. Então, existia esse instrumento que o nome era candombe. Quando os negros foram tirados da África, levados para países que estavam sendo colonizados por católicos, então eles tinham os seus candombe que nas senzalas eles fizeram esse instrumento, que nas tribos de nome candombe. Então nas senzalas primeiro, primeira coisa que eles fizeram foi esse instrumento que tinha nas suas tribos. É... então, esse candombe fazia com a mesma finalidade nas tribos, era nas senzalas, eles continuavam cultuando seus ancestrais, seus deuses, suas divindades, mas eles eram proibidos de entrar na igreja.¹⁷³

Segundo as anotações e reflexões do capitão David Alves acerca da origem e continuidade do candombe da Lapinha, a partir das informações que ele colheu com Dona Patrocina, candombeira e matriarca da comunidade, o candombe, tambu maior, tem aproximadamente 250 anos, pertencente à senzala da fazenda do Fidalgo, hoje município de Lagoa Santa. O capitão explica que o nome que designa o grupo ritual vem da identificação antes concedida a um único

¹⁷¹ RIBEIRO. *O jongo*, p. 20.

¹⁷² LUCAS. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*, p. 90.

¹⁷³ Arquivo pessoal. As informações sobre a tradição do candombe da Lapinha resultam de conversas e entrevistas feitas com o capitão David Alves durante a pesquisa realizada entre mar. 2011 a mai. 2012. Transcrição nossa.

instrumento nas civilizações africanas e que, no Brasil, diante da necessidade de retirar a santa das águas, foram construídos mais dois instrumentos. Assim, o instrumento de nome candombe passou a se chamar *Santana*, formando um conjunto com o *chama*, o *crivo* e a *puíta*. Além dos instrumentos citados, o capitão diz que os candombeiros sentiram a necessidade de incorporar outro tambu, inserindo o de nome *Santa Maria* e os *guaiás*. No recorte abaixo, podemos conferir como o capitão David registra a formação do corpo instrumental feito com árvores escavadas, explicando o nome de cada instrumento (Figura 27).

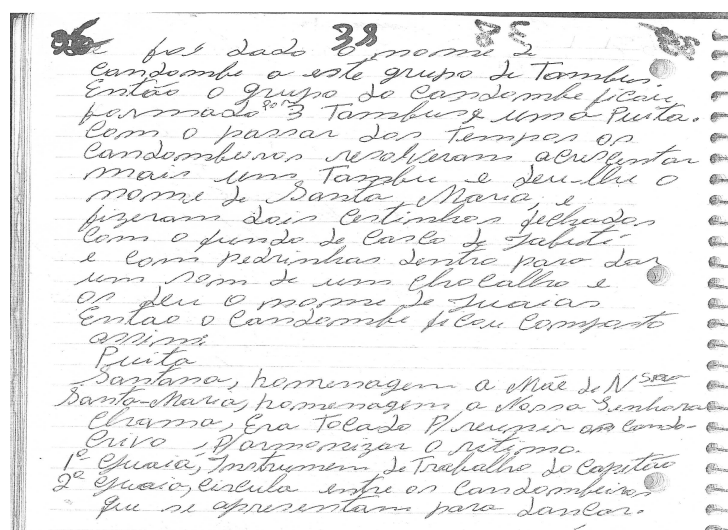


FIGURA 27: Formação do corpo instrumental do candombe, nos escritos do capitão David sobre o histórico do candombe da Lapinha.

A seguir, a transcrição do manuscrito do capitão David, mantendo sua grafia:

foi dado o nome de candombe a este grupo de tambus. Então o grupo do candombe ficou formado por 3 tambus e uma puíta. Com o passar dos tempos os candombeiros resolveram acrescentar mais um tambu e deu-lhe o nome de Santa Maria, e fizeram dois cestinhos fechados com o fundo de casco de jabuti e com pedrinhas dentro para dar um som de chocalho e os deu o nome de guaiás.

Então o candombe ficou composto assim:

Puíta

Santana, homenagem a Mãe de N. Sr^a

Santa Maria, homenagem a Nossa senhora

Chama, Era tocado para reunir os cando –

Crivo, para harmonizar o ritmo.

1º guaiá: Instrumento de trabalho do capitão

2º guaiá: circula entre os candombeiros que se apresentam para dançar.

Acentuando a continuidade estética presente nos instrumentos das culturas tradicionais anteriormente descritas, no candombe da Lapinha também foram utilizados pelos antepassados árvores e pele de animal para a confecção dos instrumentos. A fogueira também é responsável

pela afinação dos instrumentos tocados entre as pernas quando os candombeiros estão sentados, ou tensionados por uma tira de couro nos ombros quando os tocadores estão em pé.

Uma vez constatada a variação da quantidade e formato de alguns dos instrumentos nos ternos de candombe de Minas Gerais, recorreremos a algumas imagens dos grupos de candombe (Figura 28, 29, 30 e 31) que acompanhamos e também a pesquisas já realizadas que tratam das nomenclaturas do conjunto percussivo.



FIGURA 28: Corpo instrumental do candombe da Lapinha. Começando da esquerda para a direita: puíta/cuíca, santana, santa maria, chama e crivo.
FOTO: Cláudia Marques



FIGURA 29: No primeiro plano, o capitão David canta dançando com guaiá nas mãos acompanhado, logo atrás, do lado direito, pelo guaiá manuseado pelo zelador e benzedor dos instrumentos sagrados, seu Raimundo Sípriano Nogueira.
FOTO: Ridalvo Felix



FIGURA 30: Candombe da cidade de Lagoa Santa. O tambu de fricção, deitado, é a puíta. Seguindo o sentido frente-trás: santana e santa maria, e esquerda-direita: criva e chama.
FOTO: Ridalvo Felix



FIGURA 31: Candombe da Comunidade de Quinta do Sumidouro – distrito da cidade de Pedro Leopoldo (MG). Da esquerda para direita, tem-se: puíta, santana, crivo, santa Maria e chama.
FOTO: Ridalvo Felix

Confirmamos que, apesar de poucas as diferenças nos formatos, a base da tradição é a mesma: três tambores. Na comunidade dos Arturos (MG), Glaura Lucas mapeou tambores com

estruturas semelhantes e larguras diferentes, descritos da seguinte forma: “o maior e mais grave é chamado de *Santana*, o médio *Santaninha*, e o mais estreito *Jeremia* ou *Chama*. O corpo dos três, pintado de azul, vai afinando gradativamente, em forma de cone, em direção ao pé”.¹⁷⁴ No conjunto do candombe da grande família dos Arturos somam-se ainda entre dois a quatro guaiás, porém, eles não possuem a puíta.

Ainda segundo Lucas, a Irmandade do Jatobá (MG) passou a ter seus próprios instrumentos do ritual do candombe em fins da década de 1980. Na época do Sr. Virgulino, a etnomusicóloga colheu informações de que os instrumentos tocados eram emprestados por outra irmandade. “No Jatobá, os nomes dos tambores são *Santana*, *Santaninha* e *Chama*, ou, *Gomá*, *Danbim* e *Dambá*, respectivamente, em dialeto africano, segundo João Lopes”.¹⁷⁵

A dança é outro elemento que nas expressões orquísticas acima descritas vai ter aspectos performáticos que se assemelham. A maneira como o coco de roda, o jongo, batuque paulista, tambor de crioula e alguns candombes se organizam nos espaços, especialmente nos terreiros, sejam estes em frente às casas ou igrejas, assim como em praças públicas, é similar. A distribuição se manifesta, na grande maioria, em forma de círculo, típico também das religiões de matrizes africanas no Brasil. Em alguns candombes, a disposição para a dança é constituída somente por homens, ocorrendo raramente a presença de mulheres cantando ou tocando.¹⁷⁶ Mesmo assim, a condução giratória é tecida nas performances em que os corpos se inclinam para frente e são embalados pelos ritmos dos instrumentos, sendo frequente o sacolejo dos ombros conduzidos, como num transe, pelas vozes antifonais que respondem ao solo. Todavia, é importante considerar que a performance vai depender do candombeiro e do motivo poético do ponto.

No candombe, a execução dos cantos ou pontos é marcada geralmente pela condução de dois capitães que se intercalam nos rituais e são respondidos pelo coro. Nessa tradição, o coro é constituído pelos próprios tocadores, sendo constante a presença de cantantes que excedem o corpo instrumental, enriquecendo a tessitura tonal do coro. Isso significa a ocorrência de uma composição que varia entre cinco e seis vozes respondendo ao solo em tons diferentes. No caso

¹⁷⁴ LUCAS. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*, p. 89. [Grifos da autora]

¹⁷⁵ LUCAS. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*, p. 89. [Grifos da autora]

¹⁷⁶ Em pesquisa de campo, pude presenciar a inserção de mulheres no ritual do candombe em três ocasiões. A primeira foi na comunidade de Mato do Tição, comumente conhecida como Matição (MG), durante o hasteamento da bandeira dos padroeiros. Depois de levantadas as bandeiras, a matriarca da comunidade, Dona Divina, tomou a cena dos festejos com sua forte presença e voz imagetivamente ancestral. O outro caso ocorreu com o candombe de Lagoa Santa (MG), em apresentação realizada num condomínio, no dia 20 ago. 2011. Nesse candombe, além de uma mulher cantando, havia outra tocando tambor. E o último foi na comunidade de Fidalgo, no dia 04 set. 2011. Neste tinha uma mulher que, vez por outra, atuava como uma das cinco vozes existentes no coro do candombe. Num determinado momento dos festejos de Nossa Senhora do Rosário – dia da procissão –, apareceu outra mulher que fazia parte de uma guarda de congado e tomou o centro da roda, reverenciando os tambores e soltando alguns versos. Não podemos esquecer que, além das referidas presenças de mulher no candombe, existe o tradicional candombe de Dona Mercês, localizado na Serra do Cipó (MG).

específico do candombe da Lapinha, o tocador da puíta não canta, somente toca. A energia que tece a filosofia de coletividade e respeito aos antepassados pelos adeptos do ritual, da mesma forma que consegue manter viva a tradição, reverbera na rotatividade dos candombeiros constatada entre os diversos ternos de comunidades visitadas.¹⁷⁷

Os motivos tratados nos cantos são inúmeros, e em alguns casos são proferidos conforme a necessidade do ambiente, do grupo interlocutor/indivíduos presentes, da especificidade do rito, como, por exemplo, a visita de um rei ou rainha. Assim, encontramos cantos específicos para o momento de celebração de missas católicas, procissões, para agradecer pelo alimento ofertado, cantos sagrados de rituais privados, de benção, de abertura/fechamento de festa de Nossa Senhora do Rosário, de despedida, desafios, demandas, para saudar guardas/integrantes de guardas de congados e ternos de moçambiques, para reverenciar os antepassados, os instrumentos e as terras além mar. Edimilson Pereira também registrou o motivo tematizado nos candombes mineiros a partir da função atribuída ao canto. O pesquisador listou as seguintes funções:

- pontos de abertura: pedir licença para iniciar celebrações;
- pontos de demanda: cantos que estabelecem desafios ou confrontos entre capitães;
- pontos de brincadeira (bizarria): promove o divertimento com humor e evita o conflito agressivo típico da demanda;
- pontos de apaziguamento: proferidos para manter a ordem do grupo ameaçada por cantos de demanda;
- pontos para capitães: exaltar os iniciados na tradição;
- pontos para os ancestrais: saúdam os mais antigos na tradição e aludem aos pretos velhos;
- pontos de Zambi: esse Deus trazido pelos povos bantos é solicitado para manter a união entre os candombeiros e evocado para vencer as demandas;
- pontos para Calunga: entidade invocada em momentos críticos dos pontos de demandas. Calunga, divindade banto, é “identificada com o mar ou a morte” e na umbanda ela está “associada aos pretos velhos”;
- pontos para Jesus Cristo e os santos: louvam Cristo e os santos católicos e invocam o nome de pessoas exemplares da tradição católica;
- pontos para Nossa Senhora: exaltar as inúmeras faces de Maria;
- pontos para as mulheres: cantos que provocam as mulheres;

¹⁷⁷ Durante as pesquisas de campo realizadas nos meses de agosto e setembro de 2011, percebi que o rapaz que tocava a puíta ou cuíca dos candombes era sempre o mesmo nas diversas comunidades visitadas. De fato, constatei que é prática rotineira entre os adeptos do ritual do candombe participar ativamente do toque de candombe em comunidades circunvizinhas. A patente de capitão ou de tocador não é “considerada” nesse momento, o que significa dizer que o capitão toca também e os tocadores podem cantar seus pontos.

- pontos para a bandeira: ritual do levantamento da bandeira e quando o grupo de candombe se apresenta a algum santo padroeiro;
- pontos para a cruz: proferidos em celebrações que homenageiam a Santa Cruz;
- pontos para disfarçar: uso da linguagem simbólica para acionar a atenção dos adeptos sobre alguma ameaça no seguimento do ritual;
- pontos de alerta: quando a ameaça que pode afetar o ritual do candombe é constatada;
- pontos para pedir cachaça: proferidos como os pontos de bizzaria. Esses cantos têm a função de pedir a cachaça que revitaliza os cantantes dançantes;
- ponto de convite para entrar no candombe: convocar a participação de algum capitão no ritual de culto aos antepassados;
- pontos de improviso: proferidos em situações específicas que ocorrem no ritual;
- pontos de encerramento: servem para encerrar o ritual, se despedir dos tambores, capitães, santos e antepassados.¹⁷⁸

Nas realizações performáticas das culturas orais, alguns detalhes da estética poética dos cantos e das performances são determinantes para as semelhanças encontradas nos casos analisados. Tais observações evidenciam, portanto, aspectos que devem ser considerados numa perspectiva de compreender como os saberes e a cognição africanos foram reificados e reatualizados, demarcando e dando continuidade a novos grupos e organizações de cantos dançados nas comunidades do Nordeste e Sudeste. Os cantos de dançar são formas encontradas pelos africanos para matizar suas tessituras civilizacionais no corpo e na memória das tradições afrobrasileiras.

¹⁷⁸ PEREIRA. *Os tambores estão frios*: herança cultural e sincretismo religioso no ritual e de candombe, p. 76-94.

“Por isso em minha casa/ quando eu canto ninguém chora”¹⁷⁹

“Vô cantá, vô cantá
pra cantá não tem idade”¹⁸⁰

Nos capítulos anteriores procuramos traçar um panorama de algumas culturas orais de cantos dançados ascendentes de matrizes africanas no cenário brasileiro. Em consequência do grande número de tradições coletivas ainda existentes, procuramos, através de traços poético, performático e instrumental, por grupos que se aproximam compondo uma grande família do *ngoma* (designação em quimbundo para tambor ou “*ngomba* ou *angomba*, do Congo, *angomba* dos Lundas”).¹⁸¹ Para isso, consideramos a forma de canto responsorial, os instrumentos utilizados, suas técnicas de produção, a maneira como se canta/dança, as cosmologias, e, em alguns casos, as relações com religiosidades identificadas em grande parte dos grupos. Neste capítulo, traçamos uma apreciação dos campos teóricos e seus principais conceitos articulada à análise dos cantos dançados das duas tradições: coco dançado e candombe. É importante ressaltar que, quando possível, serão mencionados depoimentos de mestres e/ou capitães, assim como cantos de dança de outras tradições catalogadas.

Por se tratar de manifestações que mantêm como aspecto fundamental o “tripé orquístico”,¹⁸² conceito este que agrega concomitantemente poesia oral, música e dança, a apreciação poética dos cantos exige diálogos que envolvem os universos da performance-ritual, culturas de tradição oral, assim como processos concernentes à reconfiguração sócio-histórica de culturas africanas a partir da dispersão de populações africanas pelas Américas. A diversidade de teorias entrecruzadas e necessárias tem como função ser o aporte referencial para a análise dos cantos dançados, embora a nossa pretensão exceda o que geralmente tem sido recursivo no discurso etnológico acerca das culturas orais “cujo objeto é mais um discurso sobre a tradição, sobre a obra da voz, do que a tradição e a voz que a transmite”,¹⁸³ como adverte Paul Zumthor. Assim, as considerações sobre as duas expressões protagonistas deste trabalho – coco dançado e o candombe – são também referendadas pelos saberes provenientes das vozes dos cantadores e cantadoras dançantes, da maneira como vivem cotidianamente e formulam a *poiesis* na arte de versejar a vida e simbolizar crenças e costumes no ritmo do canto dançado.

Os atos performáticos do coco dançado e do candombe se modulam pela transmissão da poesia oral através dos cantos e danças inscritos nas memórias corporais e saberes restituídos na e

¹⁷⁹ Canto proferido pela coquista Maria da Santa durante gravação de cantos em 31 jan. 2012, em Crato (CE).

¹⁸⁰ Canto proferido pela coquista Marida da Santa durante gravação de cantos em 31 jan. 2012, em Crato (CE).

¹⁸¹ RAMOS. *Introdução à antropologia brasileira: as culturas negras*, p. 179.

¹⁸² ANDRADE. *Os cocos*, p. 346.

¹⁸³ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 42.

pela dinâmica de seus locais de atuação. As formas de linguagens que permanecem como tradições em comunidades que vivem temporalidades específicas dos sistemas de vida antes, durante e depois dos rituais e “apresentação”, encontram nos costumes de praticar os cantos dançados maneiras de manter relações com os antepassados, que, evidentemente, conseguem dar existências aos influxos cósmicos e simbólicos que foram exercidos noutros tempos.

Nas duas tradições (coco dançado e candombe), além do corpo que canta e dança, existe outro componente indispensável para o processo de produção e transmissão poética durante a performance: o conjunto instrumental. Sem este último, possivelmente, as primeiras não existiriam. Essa constatação pôde ser percebida durante a tentativa de ditar um canto feita pelo Capitão David, anunciando que “iria falar alguns versos”.¹⁸⁴ Na ocasião do encontro, ele o fez cantando os versos, e não recitando como havia informado. Neste ato, ele ressaltou que a ausência do som dos instrumentos, que estavam ao seu lado, dificultava a emissão do canto. Isso denota que, mesmo quando em silêncio, os instrumentos se apresentam como extensão do cantante e exigem dos corpos autorizados a amálgama vital para que a poética surja de forma (en)cantada.

Os cantos são tecidos nessa poética pelos timbres e fluxos soprados na devida altura membrafônica da vocalidade dos cantantes em diálogo com os instrumentos tocados. Na palavra cantada, a convergência entre voz, corpo e instrumento é crucial, e, como signo, às vezes compondo um sistema de linguagem secreta, enigmática, subverte e transcriba códigos que delimitam o acesso a iniciados ou permitidos, garantindo a permanência da tradição. Nesse sentido, seria um ato idealizador pensar que nada se perdeu nas tradições que têm sua organização assentada num sistema escravagista historicamente adverso às cosmologias, filosofias, valores simbólicos e crenças advindos de outros lugares. As codificações performáticas recriadas em contextos diferentes também resultam de perdas, de apagamento, de destituição de formas para surgimento de outras. É assim que, segundo Richard Schechner, as performances são produzidas e

feitas de pedaços de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente das demais. Primeiramente, pedaços de comportamentos podem ser recombina- dos em variações infinitas. Segundo, nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo – nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal e etc, mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instante diferente.¹⁸⁵

¹⁸⁴ Capitão David, em entrevista concedida no dia 29 out. 2011, na comunidade da Lapinha, distrito de Lagoa Santa – MG.

¹⁸⁵ SCHECHNER. O que é performance?, p. 28.

Sob esse viés, o sentido de performance que atualiza as tradições dos cocos dançados e do candombe são aqui refletidos a partir das práticas ritualísticas e cotidianas, como comportamentos realizados e repetidos em momentos únicos e específicos de cada uma das tradições nas distintas regiões – Nordeste e Sudeste. No coco dançado, por mais que seus componentes não executem novamente o ato de *pilar* o barro, aterrar sala ou imitar o som proveniente do quebrar do coco, a tradição combina todas estas atividades na memória inscrita e trazida à tona pelo corpo que conta a história delineada nos seus volejos – grafitando na terra e no espaço insígnias de outros tempos, além da inscrição verbal cantada.

Os repertórios de cantos do coco dançado e candombe mineiro contêm elementos que integralizam diversas formas de conceber cenicamente momentos diversos de como suas performances ocorrem. Algumas letras dos cantos nos informam situações que delineiam as formas de surgimento da tradição, as maneiras de se tocar e dançar. Alguns folcloristas, contudo, fizeram assertivas que contradizem o que a performance acaba por revelar. Numa determinada passagem de riquíssimo glossário de termos usados pelo povo brasileiro, ao discorrer sobre como poderia ter surgido a dança do coco, Câmara Cascudo toma emprestado o canto que o pai dele escutou nos idos de 1875-76, na Paraíba, que dizia: “Quebra côco, quebra côco,/ Na ladeira do Piá!/ Quando há côco maduro/ Só se apanha côco lá!...” e afirma que:

A frase *quebra-côco* ou *vamos quebrar côco* indicaria convite para a tarefa ou para o canto que se tornou dança. Daí, deduzo, o *quebra-côco* contemporâneo não mais referir-se ao trabalho e unicamente ao baile. E os gritos de excitação, *quebra*, dirigir-se-iam inicialmente ao côco e posteriormente ao baile. Demais existe o nome que denuncia ofício, trabalho.¹⁸⁶

Inferimos, de acordo com a conclusão do folclorista sobre a tradição, que a memória inscrita nos traços corporais não denotaria os saberes repassados e reatualizados no que a performance é, no seu ato, enquanto execução de práticas restauradas do que se viveu a partir do que é vivido. Sob a luz dessa observação podemos ver que Câmara Cascudo não consegue perceber, através de sua própria análise sobre o canto, independente do lugar em que sua realização se concretiza, que existe uma memória restituída na prática performativa do canto e da dança. O que era feito antes num terreiro,¹⁸⁷ nos quilombos, sala de casa ou nas matas com extensos coqueirais, e depois adentra o espaço das festas dos senhores de engenho, por exemplo, configurando-se como *baile*, não deixa de reatualizar o seu significado constituído pelos

¹⁸⁶ CASCUDO. *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 226. [Grifos do autor]

¹⁸⁷ Diante do percurso que a pesquisa vem trilhando na busca de encontrar os primeiros indícios de manifestação da tradição do coco dançado no Brasil, consideremos o duplo sentido que o termo *terreiro* adquire no contexto sócio-histórico e cultural do nosso país. A ele estão atribuídos os significados de lugar fora da casa, externo, espaço de reunião, e o outro sentido afigura-se como estrutura organizacional de cunho afro-religioso.

praticantes como atividade de trabalho, expressão simbólica de culto aos antepassados ou formas específicas de entretenimento/lazer.

A aura de *baile* que o coco dançado recebe no decorrer dos tempos não destitui os significados que o canto dançado, enquanto prática cotidiana, tem para seus adeptos. Conhecido atualmente como *brincadeira* do coco, o processo de (em)*baile*(amento) consignado pela atribuição do termo *bricadeira*, travestido no coco dançado e noutras manifestações de cantos dançados no Brasil, revela processos dinâmicos que afetaram a estética da performance e criação poética dos cantos. No coco dançado, considerando aqui suas enunciações corporais, a poética também se fulgura no *trupé* ou pisada - insígnia presente nos cocos dançados do Nordeste. Essa marca performática apresenta ressignificações adotadas a partir da inserção, em novos espaços, de práticas trazidas das Áfricas negras para as senzalas e terreiros, sendo depois realocadas em ambientes privativos dos brancos. No canto a seguir, além da presença performática durante a dança, o *trupé* é proferido como vocativo, demarcando na composição do canto dançado atos memoráveis, e é projetado de acordo com a função que o coco tem para o grupo (ouvir Cd-exemplos canto: 8):

Solo:
Olha, a flô do liro, liro, liro
Olha, a flô do liro, liro á

Coro: bis

Solo:
Olha, o coco, morena, fulorano
Olha, o coco, morena, fulorá

Coro: bis

Solo:
Esse coco é da minha inteligência
É por isso qu'eu quero cantá

Coro: bis

Solo:
É um dia consagrado à estrela
Outro dia consagrado ao má

Coro: bis

Solo:
Pisa, negrada, deixa a poera subi
Viemo brincá o coco, viemo se diverti

Coro: bis

Solo: Iuuu!

As variações de nomenclatura referentes à marca pisada ou rebatida do *trupé* não destituiu a função de religação com os antepassados que ela tem, juntamente com a função de tecer a rítmica marcada na composição do canto. No artigo “Batucar-cantar-dançar: desenhos das performances africanas no Brasil”, Zeca Ligiero ratifica a importância e função da musicalidade proporcionada pelos pés. Conforme as constatações desse pesquisador sobre alguns movimentos que se desenvolveram a partir do miudinho, o rebolado e a ginga, como por exemplo, no samba e no sapateado, inferimos que a função do *trupé* é semelhante à pisada das tradições de cantos

dançados provenientes, sobretudo, de Angola. Esse rastro se mantém no coco dançado como um dos seus traços distintivos durante a performance. É nesse sentido que Zeca Ligiero expõe:

Fazer música com os pés é um convite para que os ancestres venham também dançar ou pelo menos inspirar e admirar os dançarinos, participando como espectadores. No sapateado do samba o corpo é uma expressão da dança e a sola do pé, um instrumento musical. Algumas vezes os pés seguem a batida do pandeiro, o fraseado do violão e do cavaquinho, outras vezes, ele quebra o ritmo com outra batida, como que começando um novo assunto ou uma nova frase musical.¹⁸⁸

O ritmo quebrado, que em muitas narrativas sobre a origem do coco dançado é reatualizado pela sonoridade produzida pelo *trupé*, reflete a célula do samba encontrada nessa tradição. Em algumas comunidades de cocos dançados, a marca do sapateado matiza a relação visceral que essa tradição mantém com o samba, o que justifica o designativo concedido à tradição: samba de coco ou samba de pareia como é mais conhecido na comunidade quilombola de Mussuca (SE) e samba de coco no povoado de Pedra Velha (AL). A pulsação do *trupé* emoldura o texto poético do coco dançado, concedendo-lhe ritmo durante a vocalização do canto em que o corpo, dançando, inscreve concomitantemente saberes relacionados ao que se vive, além de conservar princípios de composição peculiar à estrutura desse gênero de coco e às dinâmicas poéticas e coreográficas sobre ele incididas.

A codificação do canto acima em regime de escrita demonstra como o grupo se divide no momento do canto em solo e coro. Na maioria dos cantos dançados negro-africanos e afrobrasileiros, o solo é geralmente emitido pela figura que representa o chefe, guardião, autoridade, capitão, ou nesse caso, a mestre do grupo. A solista canta a primeira estrofe e em seguida o coro responde sem nenhuma variabilidade de versos, diferenciando somente a emissão rítmica, porém integrada à unidade que a precedeu, complementando a melodia da mestre. O refrão ainda pode apresentar uma relação semântica com a unidade anterior, além do aspecto rítmico, da métrica ou rima. De forma contrária, o estribilho também se apresenta em alguns casos como unidades autônomas e sem nenhum efeito semântico sobre o significado do que está sendo tematizado pelo solo. Paul Zumthor confere sobre a prática do refrão nas tradições de poesia oral:

O uso do refrão interfere na produção do sentido. Tecnicamente, o refrão é uma frase musical (às vezes instrumental) recorrente – dividindo o canto em subunidades e distinguindo os momentos diferentes da performance – geralmente ligada a uma frase verbal.¹⁸⁹

¹⁸⁸ LIGIÉRO. Batucar-cantar-dançar: desenhos das performances africanas no Brasil, p. 142.

¹⁸⁹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 208-209.

Ao mesmo tempo em que o coro denota sua obediência à mestre, dotada de poder convencionalmente estabelecido pelo grupo e comunidade, ele condiciona, pelo uso do refrão, um espaço de tempo ao solo que é passível de improvisação. Considerando a primeira estrofe do canto acima como início da performance, ele foi proferido mais uma vez, sendo os dois primeiros versos cantados numa terceira vez, encerrando a performance. De acordo com outros registros do canto em análise, foi notificada ocorrência de variabilidade no que diz respeito à ordem das estrofes e início do canto. Sob essa observação, o *trupé*, geralmente referido como pisada durante a performance, funcionou como aporte poético definidor do início e fim do canto ocasionando a sua divisão “em subunidades e distinguindo os momentos diferentes da performance”.¹⁹⁰

Seguindo a plenitude lógica do canto dançado enquanto “fenômeno sem dúvida primeiro de toda poesia”, o acompanhamento coletivo dos movimentos do *trupé* dançado durante o canto ou nos espaços intervalados pela resposta do coro e emissão de versos pelo solo exemplifica o que Paul Zumthor já havia afirmado: “a *dança*, com efeito, inverte a relação da poesia com o corpo. Quando ela é acompanhada de canto, este prolonga, sublinha um movimento, o esclarece”.¹⁹¹ Assim, mesmo diante da sujeição por parte das coquistas/coro em relação ao improviso emitido pela coquista/solo, é o verbo no imperativo “*pisa*, negrada, deixa a poeira subí” que anuncia a quebra do ritmo com o *trupé* (cf. Figura 32). A repentina mudança coreográfica agora prepara o coro para o fim do canto ou sua continuidade com mais uma ou duas estrofes.



FIGURA 32: Grupo de coco dançado durante a filmagem do documentário *Na pisada do coco na batida do ganzá*.

FOTO: Rafael Vilarouca

¹⁹⁰ ZUMHTOR. *Introdução à poesia oral*, p. 208.

¹⁹¹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 224.

O *trupé*, portanto, funciona como artefato poético que tece ritmo ao texto melódico do canto e também favorece na estruturação dos versos a composição da rima a partir da sonoridade padrão produzida pelo sapateado de cada grupo. Apesar de variar na quantidade de pisadas piladas no *trupé*, os grupos de coco dançados têm em comum a marca característica da síncopa diferenciada somente pela velocidade empregada em relação à diversidade dos grupos. Sabe-se que a síncopa “é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutra mais forte”.¹⁹² No caso específico do grupo de coco em questão, a marcação rítmica da síncopa performada no *trupé* se realiza quando as coquistas se voltam uma de frente para a outra, declinadas, com joelhos curvados, alternando ombro com ombro – “o corpo inteiro da dançarina, musicalizado, torna-se canto na sua própria materialidade”¹⁹³ – conforme a ordem proferida pelo verbo *pisa*.

Além da divisão do canto em estribilhos – forma tradicional encontrada nos grupos de coco dançado –, é recorrente nos cantos a modificação fonética de algumas palavras. No exemplo acima e nos cantos de candombe, as modificações que se manifestam na pronúncia, inferem, portanto, em alguns recursos peculiares da produção poética de tradição oral e o contexto de sua performance: possibilidade de aproximar mais da oralidade cantada ou falada, da realidade cultural e da experiência dos performers. Percebidos como portadores culturais do contato linguístico estabelecido entre as línguas negro-africanas com o português, esses procedimentos registram alguns dos fatores que evidenciam a confluência congo-angola no português falado no Brasil, especificamente no caso das comunidades de cocos e candombe em questão.

Os aportes linguísticos e culturais matizados inicialmente pelo negro banto no Brasil colônia são facilmente encontrados nas comunidades negras rurais e quilombolas, o que atesta uma possível ascendência desses agrupamentos nos antigos quilombos formados durante o regime colonial e escravagista.¹⁹⁴ “Ao encontro dessa matriz já estabelecida, assentaram-se os aportes do *eve-fon* e do iorubá, menos extensos e mais localizados”.¹⁹⁵ Nessa perspectiva, Yeda Pessoa de Castro afirma que o processo de africanização da língua portuguesa resultou, diante do

¹⁹² SODRÉ. *Samba, o dono do corpo*, p. 11.

¹⁹³ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 225.

¹⁹⁴ Em memórias enviadas por José Aloísio Vilela, de Viçosa (AL), ao I Congresso Brasileiro de Folclore, realizado no Rio de Janeiro, de 22 a 31 de agosto de 1951, foram encontrados dados, por Câmara Cascudo, que apontam a origem do coco dançado no mais emblemático dos quilombos formados no período colonial, Quilombo de Palmares, cujo auge se deu na segunda metade do século XVII. O pesquisador Câmara Cascudo afirma que: “Sobre a origem, Vilela crê ter sido dos negros de Palmares, ocupados em quebrar o côco, horas e horas, e decorrentemente uma cantiga de trabalho, ritmada pela cadência das pedras, partindo os frutos das palmeiras pindobas. Êsses primeiros cantos deixaram rasto. Eram os côco soltos, sem glossas: Êh bango, banga êh!/Caxinguelê,/Come côco no cocá”. Cf. CASCUDO. *Dicionário do folclore brasileiro*, p. 225.

¹⁹⁵ CASTRO. A influência das línguas africanas no português brasileiro, p. 8. [Grifos da autora]

cotejo das línguas bantas com o português, na composição de um patrimônio linguístico e cultural que se faz “sentir em todos os setores: léxico, semântico, prosódico, sintático e, de maneira rápida e profunda, na língua falada”.¹⁹⁶ Na comparação do coco dançado analisado acima com os cantos de candombe a seguir, alguns artefatos proeminentes da base congo-angola no português se revelam no sistema linguístico das duas comunidades (ouvir Cd-exemplos canto: 9 e 10):

Canto 9

Solo

Eu sô carrero

Vim aqui pra carreá

Ai, eu sô carrero

Vim aqui pra carreá

A minha boiada é nova

Sobe o morro é divagá

A minha boiada é nova

Sobe o morro é divagá

Canto 10

Solo:

Deus vos salve santa cruz

Que estais no campo aberto

(Bis)

Consolais as nossas alma

Confirmais a nossa fé

(Bis)

Coro:

Ê, ê, ê

Ô, ô, ô

Deus vos salve santa cruz

Que estais no campo aberto

Consolais as nossas alma

Confirmais a nossa fé

No canto nove, proferido pelo capitão David, ocorre uma intervenção fonológica também processada no coco dançado de número oito. No caso do candombe, o verbo *carreá* e *divagá*, assim como em *fulorá*, *cantá*, *subí*, *viemo*, *díverti* e no substantivo *má* são exemplos das interferências banto e iorubá em que a estrutura silábica dos verbetes não podem terminar em consoante. Ainda sobre a expressão *fulorá* se verifica o acréscimo de uma vogal, rompendo, portanto, o encontro consonantal “que termina por produzir outra sílaba, a exemplo de ‘saravá por salvar’”.¹⁹⁷ Por fim, outro procedimento de base notadamente congo-angola é encontrado no canto de número dez proferido pelo capitão do candombe da comunidade de Fidalgo, João Nestor da Fonseca (Figura 33),¹⁹⁸ durante o ritual de abertura do candombe da Lapinha. Nesse último, o verso “consolais as nossas alma” reflete a prática comum de se realizar nas línguas bantas o plural dos nomes somente através dos prefixos.

¹⁹⁶ CASTRO. A influência das línguas africanas no português brasileiro, p. 4.

¹⁹⁷ CASTRO. A influência das línguas africanas no português brasileiro, p. 11. [Aspas da autora]

¹⁹⁸ É importante lembrar que os candombeiros costumam circular entre os seguintes grupos catalogados: Candombe da Lapinha, Candombe de Lagoa Santa, Candombe de Mocambeiro, Candombe de Fidalgo e Candombe da Quinta do Sumidouro. Os adeptos dessa tradição participam do festejo e ritual dos grupos existentes, sendo que em alguns casos eles até ocupam cargos e funções no grupo de candombe da comunidade vizinha. No caso de João Nestor da Fonseca, fui informado de que ele, além de capitão na comunidade de Fidalgo, também é o terceiro capitão no candombe da Lapinha.



FIGURA 33: Momento em que o capitão João Nestor profere seu canto diante da cruz no ritual de abertura do candombe, em Lapinha, no dia 01 maio. 2012.

FOTO: Claudia Marques

Os dois últimos cantos, também proferidos pela interpolação entre o solo do capitão e o coro de candombeiros, se assemelham ao modo responsorial do último canto de coco. Todavia, diferentemente deste último, o solo do candombe repete os quatros versos a cada dois cantados na mesma estrofe para, em seguida, o coro responder cantando apenas um verso da estrofe precedente. Assim, na parte do solo, o canto que se compõe de oito versos é reduzido a quatro na resposta do coro. E no coco, os dois versos cantados pelo solo continuam sendo os mesmos para a resposta do coro, porém a forma melódica deste último complementa a emissão do primeiro. Sob esse viés, a tessitura melódica no solo do candombe é autônoma e o refrão do coro se constitui também de forma autônoma, sem interferências semânticas, sendo acrescentado outros componentes sonoros na resposta do coro como, por exemplo, as vocalizações Ê e Ô.

No exemplo dez (candombe), algumas variações na performance do canto enunciam a possibilidade poética que a tradição oral permite ao cantador em improvisar, variando expressões, frases e até a estrofe completa do canto. O coro raramente improvisa, uma vez que sua função é repetir a estrofe completa, parte dela, ou apenas uma frase-refrão do que foi proferido pelo solo. No canto dez, proferido três vezes, o coro tem o estribilho variado conforme o que é cantado pelo capitão, ocorrendo o mesmo no coco dançado acima. A repetição das estrofes realizada pelo solo, mas principalmente reforçada pelo coro é um componente poético recursivo nas culturas

orais. No ato da performance, ele ajuda na memorização. As variações que possivelmente ocorram no canto do capitão ou da mestre não prejudicam a resposta do coro. A reflexão que Paul Zumthor elabora sobre o uso do refrão e suas interferências semânticas na produção do sentido do canto é finalizada da seguinte forma:

Quanto ao efeito semântico assim produzido, ou ele contribui para reforçar o significado das partes precedentes ou seguintes; ou introduz no cenário um elemento novo, independente, muitas vezes alusivo, ambíguo, intencionalmente contrastante. A autonomia e mobilidade do refrão favorecem os jogos intertextuais: texto ou melodia podem reproduzir ou parodiar uma canção anterior, qualquer poema escrito ou oral.¹⁹⁹

O processo de variabilidade nos versos foi verificado em apenas uma palavra do último canto do candombe. O verbo *consolais* da primeira estrofe foi substituído por *confirmais* na segunda, voltando a sua primeira forma na última estrofe quando repetido pela terceira vez. A unidade estrófica do coro não varia repetindo sempre a primeira estrofe. O fim do canto é comunicado ao coro quando o capitão insere a conjunção *e* como elemento aditivo entre os dois últimos versos.

A forma de composição da arte poética das tradições de cantos dançados vincula, de modo indissociável o canto e a dança. Enquanto no candombe há uma maneira específica de se dançar cantando, no coco dançado o *trupé* se realiza distintamente nos diferentes grupos de cocos do Nordeste. Portanto, a relação entre o texto oral e a dança é estruturante e vale como princípio para se tecer o canto. Não há como pensar a concepção poética do repertório dos cantos do coco dançado e do candombe sem remeter à sonoridade do corpo que diretamente canta, fala, bate palmas, gestualiza e percurte pisadas que, como um estilete, tece a poesia do canto, circunscrevendo na dança a memória dos antepassados.

**“Venha vê como é que há
venha vê como é que é”²⁰⁰**

O caráter cumulativo de culturas que se alinhavam pela palavra cantada e dançada, a exemplo das comunidades do coco dançado e do candombe, é transmitido oralmente, sendo, portanto, como em África, “uma escolha cultural para assegurar a perenidade do patrimônio verbal”,²⁰¹ matizando identidades linguísticas e culturais nas diversas expressões encontradas no Brasil. Por excelência, o corpo é, nas duas tradições, o elemento que essencialmente acarreta

¹⁹⁹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 208-209.

²⁰⁰ Canto proferido pelo capitão David. Colhido no dia 01 maio 2012 durante o ritual de abertura do candombe da Lapinha, em Lagoa Santa (MG).

²⁰¹ DERIVE. *Literalização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas*, p. 7.

significados. Nesse sentido, sem a dinâmica que a corporeidade presentifica pelo ato do canto dançado seria impossível a perpetuação cognitiva das tradições na dinâmica dos grupos. Nos rumos desse raciocínio, Paul Zumthor afirma que a “palavra poética, voz, melodia – texto, energia, forma sonora ativamente unidos em performance, concorrem para a unidade de um sentido”.²⁰² Pensar essas tradições como fontes de saber em que são transmitidos conhecimentos e cosmogonias de vida se alinha à afirmação feita por Leda Martins, quando diz “que não existem culturas ágrafas”.²⁰³ A pesquisadora corrobora sua assertiva a partir do que Pierre Nora explicita sobre os mecanismos, oficialmente estabelecidos, para expressão dos conhecimentos em diferentes sociedades. Ao parafrasear Pierre Nora, a autora elucida que:

nem todas as sociedades confinam seus saberes apenas em livros, arquivos museus e bibliotecas (*lieux de mémoire*), mas resguardam, nutrem e veiculam seus repertórios em outros ambientes de memória (*milieux de mémoire*), suas práticas performáticas.²⁰⁴

Nessa perspectiva, com base nos “ambientes de memória” escolhidos por civilizações afro-negras milenares e comunidades constituídas por matrizes africanas, o termo *oralitura* - operador conceitual cunhado por Leda Martins - converge para si todos os aportes fulgurados na performance oral, inscrevendo no e pelo corpo formas singulares de visão de mundo, de significação do real, de relação com os antepassados e de organização social. Além da palavra em uso cantado, o corpo é tecido por adereços, ornamentando e compondo um dos sistemas de linguagens que deve ser considerado nos estudos das poéticas de cultura oral. Ao canto dançado, é acrescentado o conjunto de instrumentos que com sua comunicação própria sonoriza os conhecimentos e informações talhados pelo contexto sócio-histórico e ritualístico, anelando as cosmogonias e convenções intragrupais contínuas nas comunidades. A poética do coco dançado e do candombe é vista em nossas análises como uma arte codificada pelos sistemas da voz e do corpo insurgentes na “performance que faz de uma comunicação oral um objeto poético, conferindo-lhe a identidade social, em razão daquilo que se percebe e declara como tal”.²⁰⁵ A estes se acrescenta o sistema rítmico e comunicativo dos instrumentos.

A cadência e maneiras específicas de proferir os cantos dançados de determinados grupos são fontes de saberes que coligem linguagens distintas com funções determinadas pelo propósito da ação e que dependem do contexto da performance. Em se tratando de percussão como uma tessitura sonora nas culturas orais do coco dançado e do candombe, podemos afirmar, de acordo

²⁰² ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 207.

²⁰³ MARTINS. *Performances do tempo espiralar*, p. 88.

²⁰⁴ NORA. *Between Memory and History: Les lieux de mémoire*, s.p., citado por MARTINS. *Performances do tempo espiralar*, p. 88.

²⁰⁵ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 85.

com Paul Zumthor, que ela “constitui, estruturalmente, uma linguagem poética”.²⁰⁶ O autor nos ajuda a ratificar a nossa posição ao afirmar que:

a batida do tambor acompanha em contraponto a voz que pronuncia frases, sustentando-lhe a existência. O tambor marca o ritmo básico da voz, mantém-lhe o movimento das síncopes, dos contratempos, provocando e regrido as palmas, os passos de dança, o jogo gestual, suscitando figuras recorrentes de linguagem: por tudo isso ele é parte constitutiva do “monumento” poético oral.²⁰⁷

Sob essa perspectiva, a força rítmica que cadencia o dialogismo entre o tocado, o dançado e o cantado, mas, para, além disso, entre formas singulares de linguagens que se cruzam poeticamente, é reinventada e mantida no Brasil como nas ancestrais Áfricas negras. Ruth Finnegan em “Linguagem do tambor e literatura”, a partir de uma compilação de estudiosos em culturas africanas e negras, reflete e apresenta alguns exemplos de como é fundamentada a linguagem do tambor nos povos Kelé, da área Stanleyville do Congo, Camarão e entre alguns povos Ashanti ou Iorubá. A pesquisadora diz que existe uma poética na “linguagem do tambor” cuja função é a comunicação entre os seres humanos e a manutenção da relação destes com seus antepassados. Na codificação da “linguagem do tambor”, a poética é estruturada por chamados, pronunciamentos, provérbios e nomes que, na maioria dos casos, são somente entendidas pelos componentes de determinado povoado. A estudiosa ressalta que nem sempre a cognição dos significados das palavras se realiza pela emissão fonética, pois alguns padrões rítmicos exigem que determinados termos e expressões frasais sejam concebidos pela transmissão tonal dos tambores. “Essa expressão de palavras através de instrumentos apoia-se no fato de que as línguas africanas envolvidas são predominantemente tonais”.²⁰⁸

Na análise que Ruth Finnegan realizou sobre a comunicação transmitida pelos tambores foi percebido que a linguagem em exposição se expressa por meio de dois tipos, a saber:

O primeiro é através de um código convencional em que sinais pré-estabelecidos representam uma determinada mensagem; nesse tipo não existem bases linguísticas de forma direta para a comunicação. No segundo tipo, aquele usado para a literatura africana de tambor e a forma que está sendo considerada aqui, os instrumentos comunicam através da representação direta da própria linguagem falada, simulando o tom e ritmo da fala. Os próprios instrumentos são considerados como falantes e suas mensagens consistem de palavras. Tal comunicação, diferentemente daquela realizada através de sinais convencionais, tem a função de uma comunicação linguística; ela só pode ser totalmente apreciada por meio da tradução em palavras, e quaisquer efeitos musicais são puramente eventuais.²⁰⁹

²⁰⁶ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 189.

²⁰⁷ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 188.

²⁰⁸ FINNEGAN. *Drum language and literature*, p. 482. [Tradução nossa]

²⁰⁹ FINNEGAN. *Drum language and literature*, p. 481.

A partir da constatação dos compósitos sonoros comunicativos, refletimos que a experiência poética dinamizada pela “linguagem do tambor” reverbera funções sócio-comunicativas ritualmente praticadas e apreendidas no cerne dos povos africanos registrados. O conhecimento atrelado a ritos, cuja poética percutida nos agrupamentos de tambor e linguagens simbólicas é, muitas vezes, adquirida somente conforme o atendimento às delimitações de faixa etária, e em alguns casos, às de gênero.²¹⁰ Assim, para inserção na “linguagem do tambor”, deve-se cumprir ritos que alinhavam a filosofia da comunicação através dos instrumentos. O alicerce para sistematização de um tipo de linguagem como essa se efetiva por meios de produção restritos inicialmente à ordem do sensível: visível, audível e tangível. Porém, é importante destacar que esses componentes sensitivos “não são somente as ferramentas de registro, são órgãos de conhecimento. Ora todo conhecimento está a serviço do vivo, a quem ele permite preservar no seu ser”.²¹¹ Portanto, os sentidos são propiciadores fundamentais, na concepção e realização dos fazeres poéticos, de crenças, eventos, cultos, fatos cotidianos e formas de vidas das culturas orais.

A decantação de civilizações africanas milenares pelas Américas encontrou no uníssono basilar do instrumento, da voz e do corpo a simbiose que garantiu o *continuum* de muitas tradições, mesmo que recriadas, algumas delas foram recriadas em terras distantes. No caso específico do tambor, além do som percutido para embalar os cantos dançados, também funcionou durante a escravidão dos africanos como “elemento significativo que restituía a lembrança, a memória e a história do sujeito africano, forçadamente exilado de sua pátria”.²¹² Dessa forma, tanto no coco dançado como no candombe a linguagem dos instrumentos se insere como um dos meios de comunicação da experiência da tradição. Sabendo que o conjunto instrumental se compõe de forma bem distinta, alguns cantos dançados das culturas cearense e mineira evidenciam a correlação necessária entre a linguagem poética e percussiva que incidem nas formas de composição dos cantos.

De acordo com essas reflexões, vejamos como os instrumentos musicais condicionam e extrapolam as fronteiras do que aparentemente seria apenas da ordem do ritmo para o canto. Primeiramente vamos ouvir o canto de candombe e depois o do coco (ouvir Cd-exemplos: canto 11):

²¹⁰ No Brasil, nas comunidades/terreiros de candomblé, por exemplo, há uma prerrogativa de que os tambores sejam tocados somente por homens. Entretanto, existem alguns terreiros onde podemos encontrar mulheres manuseando e conduzindo a linguagem ritual do conjunto de tambores. Registrei esse fato há alguns anos durante visita de campo no terreiro Abaça de Yansã, nação Angola, em Missão Velha (CE).

²¹¹ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*, p. 83.

²¹² MARTINS. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*, p. 39.

Parte 1:
Ôi, chama chamô
E o crivo repico
O santana respondeu,
Foi santa Maria que mando
No palácio da rainha
A puíta do Congo roncô

Parte 2:
Ô, chora guaiá,
Ôi, chora guaiá
Ôi, chora guaiá
Quero vê a puíta roncá²¹³

A divisão do canto em duas partes é necessária na tentativa de reproduzir o modo como ele foi explicado pelo capitão David durante a entrevista e quando o mesmo canto foi acompanhado pela dança e som dos instrumentos. Assim, tem-se uma ideia das ações circunscritas no ato das duas performances. Segundo o capitão David, os versos acima são cantados quando um dos instrumentos sai do ritmo em execução ou quando o grupo inicia o toque de forma *truncada*, ou seja, desordenada.

Proferido pelo capitão David, registramos o mesmo canto em duas situações distintas. Na primeira, o capitão, depois de cantar sozinho, nos explicou que o referido canto tem a função de chamar a atenção dos instrumentistas em relação à desarmonia que eventualmente se estabelece entre eles. Essa constatação, muitas vezes despercebida pelos tocadores e seguidores do grupo, é sentida pelo seu dirigente. Ela ocorre porque é inerente ao fazer poético do canto dançado se fundamentar impreterivelmente na linguagem dos *tambus*. Nesse sentido, quando o desequilíbrio dos instrumentos se instaura, tanto a dança como o canto em execução, quer seja este improvisado ou não, ficam comprometidos uma vez que é na cadência dos tambus que também se constitui a poética dos versos. A forma de incidir com um alerta sobre o desajuste repentino entre a linguagem dos instrumentos e a performance do canto dançado, através de um canto específico, também foi presenciada por Glaura Lucas. Durante suas vivências nas Irmandades do Rosário, a pesquisadora ouviu a expressão “Ô, ingomal!” sendo utilizada para “pedir maior unidade na execução, quando a resposta coral está desequilibrada musicalmente, ou quando algum caixeiro perde o fluxo”.²¹⁴

Desta forma, codificada a mensagem emitida pelo capitão, os instrumentistas buscam a harmonia exigida para que o ritual continue. Só depois de reestabelecido o equilíbrio musical, o capitão entoava a segunda parte, confirmando, portanto, que sua vontade foi atendida. A partir de então, os cantos e danças novamente têm na compreensão da linguagem sistematizada pelos

²¹³ O primeiro registro desse canto foi realizado durante uma conversa filmada com o Capitão David, no dia 29 ago. 2011, no centro de recepção ao turista da comunidade da Lapinha, distrito de Lagoa Santa (MG). A segunda ocasião ocorreu no dia 01 maio 2012, data em que o candombe da Lapinha realizou sua abertura oficial para os festejos do rosário que se encerram geralmente no mês de outubro. Alguns grupos da tradição do Rosário comumente iniciam suas atividades ritualísticas no mês de março. A data que realizamos esse registro foi programada para prestar uma homenagem ao já falecido Bité, devoto e defensor da tradição do candombe na comunidade da Lapinha, que se estivesse vivo estaria completando cem anos.

²¹⁴ LUCAS. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*, p. 87.

tambus o meio necessário para que os versos sejam vocalizados e o corpo continue a dançar. A segunda estrofe do canto intensifica a satisfação do capitão e sua performance evolui com o chacoalhar do guaiá que parece *chorar* mais fortemente.

Na outra ocasião o canto proferido pelo terno de candombe teve como função saudar o rei e rainha do ano,²¹⁵ que na situação estavam visitando o ritual de abertura do candombe (ver Figura 34). Foi notório durante o ato do canto dançado que não havia desarmonia entre o conjunto instrumental. Essa observação foi evidente porque já tínhamos conhecimento da primeira função desse canto informada pelo capitão David. O contexto da despedida puxou da memória do candombeiro o mesmo canto nos revelando sua outra função. Nesse segundo ato, alguns versos e a própria estrutura do canto variaram em relação ao primeiro registro. Desta vez, a parte dois não foi cantada e na primeira foram inseridos alguns versos.



FIGURA 34: Compondo a roda que gira no sentido anti-horário, em frente aos instrumentos sagrados tem-se: capitão David, seguido de Chico Pereira – capitão do candombe da comunidade de Quinta do Sumidouro, depois o rei a rainha de ano.
FOTO: Claudia Marques

Os dois primeiros versos da estrofe um foram proferidos duas vezes pelo solo demarcando a importância dos instrumentos chama e crivo, que chama a todos a repicar na batida uma saudação ao rei e à rainha de ano. Essa repetição comete a divisão da estrofe em duas partes que só é entendida por conta da resposta do coro. Em seguida, o solo cantou o restante dos versos da primeira estrofe, porém substituindo o verbo *foi* pela conjunção opositiva *mas*. Essa

²¹⁵ O cargo de rei e rainha do ano ou reis festeiros é concedido como resultado de um pagamento de promessas ou desejo de ocupar essa função durante um ano.

permuta deixa subentendido a importância que Nossa Senhora tem consagrada no imaginário dos adeptos da tradição. O instrumento denominado santa Maria é, de acordo com o capitão David, uma homenagem atribuída à Nossa Senhora, revelando as múltiplas faces femininas que a imagem da santa tem. O coro formado por cinco vozes cantou os dois primeiros versos mais os dois primeiros da segunda estrofe considerando a nova estruturação. Assim tem-se na resposta do coro:

“Ôi, chama chamô
E o crivo repicô
O santana respondeu
Mas o santa Maria que mandô

Contudo, não há repetição da estrofe. A resposta do coro se caracteriza na maioria das vezes pela emissão prolongada, em diferentes tons, das vogais Ê e Ô, ao mesmo tempo em que o canto é proferido por algumas vozes. O canto é finalizado na terceira vez que o coro repete a estrofe como refrão em diálogo com o solo. É importante perceber que a função do canto, na segunda situação, incidiu sob o dispositivo poético do improviso na exclusão da parte dois. A segunda parte, que denota a satisfação do candombeiro quando os instrumentos se harmonizam com sua performance, respondendo com os versos “Ô, chora guaiá, ô chora guaiá/ Oi, chora guaiá, quero vê a puíta ronca”, não condizia com os motivos da saudação e despedida necessários na ocasião.

A performance de saudação e despedida do candombeiro David se constituiu em quatro atos, sendo proferidos mais dois cantos antes desse que foi analisado. O rei e a rainha passaram três vezes em frente aos instrumentos, seguindo a orientação do candombeiro responsável pelo terno e ritual durante o seguinte canto (ouvir Cd-exemplos: canto: 12).

Solo:
Foi o rei e a rainha
Que vieram trabalhá
Foi o rei e rainha
Que vieram trabalhá
Ôh, o rei vei por terra
E a rainha pelo má
Ôh, o rei vei por terra
E a rainha pelo má

Todas as voltas realizadas foram em sentido anti-horário²¹⁶ demarcando simbolicamente a religião cosmológica que os adeptos têm com os que vieram antes. No final do terceiro giro, os reis festeiros cumprimentam o capitão com o gesto típico de saudação entre os adeptos da irmandade de Nossa Senhora do Rosário, em Minas Gerais. O referido aceno é composto da

²¹⁶ Cf. MARTINS. Performances do tempo espiralar, 2002.

seguinte forma: as duas pessoas se saúdam com um *Salve Maria!*, acompanhado do sinal da cruz (cf. Figura 35). As mãos direitas juntas, uma de frente para a outra, desliza o formato da cruz junto ao corpo, cada uma em sua vez. Esse sinal, de acordo com os ritos catolicistas codifica a trindade cristã: Pai, Filho e Espírito Santo. Contudo, nas comunidades tradicionais mantenedoras de valores e símbolos afrobrasileiros, o sinal da cruz feito em ato duplo, e não individualmente como no catolicismo, tem outra significação. Segundo as explicações do capitão David, dentro da tradição de culto à N. Senhora do Rosário, o ato significa a *trindade do negro* formada, pelo mandamento, fundamento e sacramento.



FIGURA 35: Capitão David ritualmente cumprimenta com gesto sagrado o rei de ano durante a abertura do candombe.

FOTO: Claudia Marques

Os aspectos que envolvem a significação sagrada da poética dos cantos na tradição do Rosário perpassam pelos vários grupos, a exemplo do terno de candombe, moçambique, guardas de congo, entre outros. A mesma informação que o capitão David revelou sobre os componentes que sacralizam o festejo do reduto do Rosário também foi transmitida pelo capitão-regente da Irmandade de Nossa Senhora do Jatobá, Mathias da Mata, e pela capitã Pedrina de Lourdes, do moçambique de Oliveira (MG).²¹⁷ O primeiro começa falando sobre as contas do seu terço para concluir como o capitão David:

Essa aqui é a oração que Nosso Senhor ensinou, é o Pai Nosso. Aí vêm as três Ave Marias, que significa as três pessoas da Santíssima Trindade, sendo que o

²¹⁷ Registro em escrito, arquivo pessoal. As informações cedidas pela capitã de moçambique Pedrina de Lourdes Santos foram colhidas por mim e a pesquisadora Andressa Iza Gonçalves, em entrevista realizada no dia 17 jul. 2012, sob a orientação da Profa. Sônia Queiroz, durante o 44º Festival de Inverno da UFMG. A realização dessa atividade ocorreu dentro da programação dos encontros promovidos na Casa da Memória Chica da Silva, contribuindo para o enriquecimento dos registros sobre as tradições de cultura oral de matrizes africanas, feitos pelo grupo de trabalho “Imagem, canto, palavra”.

clero da Igreja Católica diz que é o Pai, o Filho e o Espírito Santo. Pra nós negros, elas também chamam Sacramento, Mandamento e Fundamento do Reinado de Nossa Senhora.²¹⁸

A capitã Pedrina proferiu inicialmente um canto que ela escutava dos mais antigos e depois apontou, a partir da linguagem simbólica que tece a poética do repertório, os referidos componentes que o capitão David nomeia de *trindade do negro*. Eles se apresentam na tradição do Rosário como princípios sagrados para manutenção de segredos entre os capitães:

Panha a laranja no pé, passarinho
Panha a laranja no pé, passarinho
Deixa a cumbuca pra mim, sabiá
Deixa a cumbuca pra mim, sabiá

Conforme a capitã, esse canto é apenas um exemplo de como os seus antepassados africanos utilizavam-se do canto para manter uma comunicação diante da condição adversa. A linguagem “camuflada”, de acordo com a informante, era uma forma encontrada para “passar o recado” e preservar alguns conhecimentos. Nesse sentido, a partir do canto acima, considerado um ponto, ela constata que cada um dos capitães tem seu jeito de rezar o rosário nas guardas. Ou seja,

algumas coisas dos mandamentos e dos fundamentos, que são diferentes, estão ocultas com os capitães. Essas reminiscências africanas são os elementos que dão o poder para manipular os elementos da natureza. Para isso o negro tinha que ter uma linguagem camuflada, quer seja para dar um recado ou para fazer um trabalho.

E conclui sua explicitação rememorando a situação em que o ponto foi proferido. Durante os Festejos do Rosário, os reis de ano da comunidade em festa ofertam refeições para as guardas visitantes. O canto acima é lançado às guardas que estão se servindo com a função de chamar atenção para aquelas que estão na fila da refeição e que precisa seguir: “deixa a cumbuca pra mim, sabiá”. Por fim, a capitã ressalta a importância e manutenção dos princípios e conhecimentos: mandamento, fundamento²¹⁹ e sacramento, citando como exemplo, outro signo da tradição do Rosário – a bandeira, assim como fez o capitão Mathias com o terço:

²¹⁸ Depoimento retirado do artigo “As falas da ingoma” da etnomusicóloga Glaura Lucas. A informação do capitão-regente foi colhida durante a realização da mesa-redonda cujo título foi “Contexto e Significado do Congado Mineiro”, em 24 out. 2000, na cidade de Belo Horizonte (MG). Cf. As falas da ingoma, p. 111.

²¹⁹ Durante sua pesquisa de campo na costa do Marfim, o pesquisador francês Jean Derive encontrou na tradição oral dos diolas de Kong, localizados no norte de Costa do Marfim, na província de Ferkéssédougou, a palavra *kòro* cuja tradução para o português significa literalmente “fundamento”. O patrimônio verbal (contos, narrativas, adivinhações, provérbios, cantos rituais...) dos diolas se configura por discursos institucionais denominados de *kúma kòro* – traduzido por “palavra antiga” ou “discurso antigo”. A inserção do sujeito nesta tradição só é permitida quando ele atende aos condicionantes sociológicos exigidos. Comparando o nível semântico do “fundamento” concebido pelos adeptos da tradição do Rosário com o que Jean Derive observou entre os diolas, os pressupostos para compreensão do que seja o “fundamento” são similares: é uma palavra da tradição, ligada às práticas ritualísticas e, geralmente, comunicada de forma poética, ou seja, que se distingue da “palavra clara” - tradução para a expressão

Com o passar do tempo as tradições estão se misturando. Entretanto, como eu já ressaltai antes, a festa tem uma dinâmica natural da vida, mas tem coisa que não muda. Portanto, tem diferença entre levantar e suspender uma bandeira. Hoje em dia a maioria dos grupos suspende uma bandeira. Na festa existe fundamento, mandamento e sacramento, a bandeira é mandamento.

Uma vez que o universo de possibilidades de pesquisas em torno dessas tradições de cantos dançados envolve áreas que não estão aqui aprofundadas, a proposição de estudos em outros campos possivelmente suscitará em aportes de africanidades ainda desconhecidos para o coco dançado e o candombe.²²⁰ Ao tratarmos do aspecto musical, nós nos restringimos somente aos indícios da poética e da linguagem instrumental encontrados nos cantos das duas manifestações. A vivência nas comunidades de coco dançado e candombe permitiu inferir que o aporte instrumental incide também como motivo constitutivo para a poética dos cantos. O exemplo de coco dançado seguinte mostra como a composição dos versos é mantida pelo ritmo, contratempos e síncopes dos instrumentos, também sentido no corpo. Na análise dos cantos, a tessitura corporal também se inscreve na poética do que é cantado e como se profere, revelando que, na dinâmica das tradições orais, a dança “é o resultado normal da audição poética”,²²¹ ou seja, a expressão do que o corpo escuta sentindo e a performance expressa dançando e gesticulando (ouvir Cd-exemplos: canto 13).

Solo:

A festa da exposição
É uma festa populá
Por'isso eu vim cantá o coco
Eu vim o coco cantá
Canto coco e canto verso
Até o dia raiaá

Coro:

Eu vim o coco cantá

Solo:

A festa da exposição
É uma festa populá
Por'isso eu vim cantá o coco
Eu vim o coco cantá
Canto coco e canto verso
Até o dia raiaá

Solo:

A festa da exposição
É uma festa populá
Por'isso eu vim cantá o coco
Eu vim o coco cantá
Canto coco e canto verso
Até o dia raiaá

Coro: refrão

Solo:

Eu vim o coco cantá
Eu sô o coco cantano
Canto o coco e canto verso
Até o dia raiano

Coro: refrão

Solo:

diola *kuma gbé*. O pesquisador ainda observa que na tradição oral diola “todo discurso que é qualificado como *kuma kòro* tem um sentido profundo que não pode ser compreendido por aquele que não foi iniciado em um certo número de códigos naturais”. Cf. DERIVE. O jovem mentiroso e o velho sábio: esboço de uma teoria “literária” entre os diolas de Kong (Costa do Marfim), p. 46-48.

²²⁰ São exemplos de pesquisas já realizadas: PEREIRA. *Os tambores estão frios*: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de candombe; LUCAS. *Os sons do rosário*: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá; MARTINS. *Afrografias da memória*: o reinado do Rosário no Jatobá; ANDRADE. *Os cocos*; AYALA & AYALA (Orgs.). *Cocos*: alegria e devoção; entre outros.

²²¹ ZUMTHOR. *Performance, recepção, leitura*. p. 33.

<i>Coro:</i> refrão	Olhe, veja, pessoal
<i>Solo:</i>	O que eu vô lhe dizê
Eu vim o coco cantá	É qu'eu vim cantá o coco
Eu sô o coco cantano	Não pra mim, mas pra você
Canto o coco e canto	
Verso	<i>Coro:</i> refrão
Até o dia raiano	
<i>Coro:</i> refrão	<i>Solo:</i> Eu vim o coco cantá
	<i>Coro:</i> refrão
	<i>Solo:</i> iuuu!

Permanece, nesse exemplo, a mesma estrutura de interpolação em que o proferir do solo é seguido pela resposta do coro, estilo característico da “música negra nas Américas”²²² já demarcada no canto do candombe. Apesar de possuírem uma quantidade de versos díspares, as duas culturas de cantos dançados não apresentam uma rigidez nas formas de composição como é tradicionalmente recorrente na poesia escrita. No entanto, isso não significa que, no sistema da poesia oral, não se estruturam, na memória e repertório dos cantadores, formas e princípios que ditam regras para a composição do canto dançado. A especificidade desta última é que, além de ser produzida coletivamente, essas regras são tradicionalmente ensinada durante a performance numa “comunicação direta, ‘imediate’, enquanto que a comunicação literária é indireta, mediatizada pelo objeto livro” conforme ressalta Jean Derive.²²³ Ainda sobre o tempo em que se processa a particularidade da transmissão da poesia no cerne das culturas de tradição oral, Paul Zumthor, também refletindo sobre a fecundidade da poética nas sociedades africanas, compartilha da mesma compreensão acerca da instantaneidade coletiva da poesia:

O encontro, em performance, de uma voz e de uma escuta, exige entre o que se pronuncia e o que se ouve uma coincidência quase perfeita das denotações, das conotações principais, das nuances associativas. A coincidência é fictícia; mas esta ficção constitui o específico da arte poética oral; torna possível a troca, dissimulando a incompreensibilidade residual.²²⁴

Encontramos cantos longos e curtos nas duas tradições, lembrando que, mesmo em alguns cantos já fixados na memória dos grupos, ocorre nos seus repertórios a variação de versos ou até de estrofes interiras no corpo de um mesmo canto. Um outro artifício poético utilizado pelo cantador(a) é a capacidade de munir o deslocamento dos versos de um canto para outro sem que haja prejuízo rítmico ou desgaste da rima. Há casos em que a reestruturação de versos ou de estrofes completas de um canto exige do performer a capacidade de, durante a performance,

²²² TINHORÃO. *Música popular de índios, negros e mestiços*, p. 149-150. Cf. também: MARTINS. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*, p. 123.

²²³ DERIVE. *Literalização da oralidade: oralização da literatura nas culturas africanas*, p. 8. [Aspas do autor]

²²⁴ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 139-140.

improvisar outro motivo poético para a forma do canto, o que confirma, portanto, que “a improvisação, constituindo outra faceta importante na música africana, vem a ser sem dúvida uma das sobrevivências mais fortes na música dos negros americanos”.²²⁵ Seguindo o viés dessa reflexão sobre a variabilidade nas culturas de tradição oral, Jean Derive apresenta um contraponto importante sobre o que comumente se tem afirmado em torno do patrimônio verbal elaborado pelas culturas orais:

As obras orais não possuem portanto a estabilidade das obras literárias e sua produção é submetida às leis da variabilidade. Tal situação implica assim que a oralidade impõe uma relativa sincronia, na medida em que não há referência possível às produções das gerações anteriores e ela é, assim, prisioneira do mito de uma certa imutabilidade cultural que mascara a realidade das evoluções. A literatura por sua vez se elabora com a consciência muito clara de uma perspectiva histórica evolutiva, feita de heranças e de rupturas. Esta é a razão pela qual a oralidade, preconizando a mimese, procura a reprodução fiel de um repertório essencialmente anônimo, ao contrário da literatura que a partir do momento em que se afastou de suas origens orais privilegiou sobretudo a criação original dos autores-sujeitos e proclamou como performance cultural ideal a inovação, até mesmo a transgressão dos cânones anteriores.²²⁶

A submissão ao processo de variabilidade em que se encontra o fazer poético de tradição oral somente reforça a complexidade no ato de formular e recriar os cantos. A oportunidade de estocagem dos cantos não ultrapassa o nível da memorização.²²⁷ Apesar da análise nesse momento está discorrendo sobre o exemplo treze, uma parte dos cantos a seguir demonstra como o processo de variabilidade e recriação poética improvisada a que nos referimos se efetiva na vocalidade de duas coquistas do mesmo grupo (ouvir Cd-exemplos: canto 14 e 15). O canto de número quatorze é parte do repertório do grupo e, portanto, uma forma fixa para possíveis variantes a partir do motivo tratado, mesmo sendo evidente o anonimato do canto. Na versão quinze, alguns versos da versão anterior aparecem compondo a estrutura do canto improvisado, principalmente o refrão, possibilitando a base poética para que a mestre (re)crie o canto. A performance condicionada pelo motivo do evento instaura no canto o que deve ser dito, sendo sua forma a própria regra para a realização do improviso. O arcabouço rítmico do canto é pré-determinado pela reposta do coro para que sejam (a)tirados os versos do solo.

No canto quinze, alguns versos do canto treze se repetem: “Por’isso eu vim cantá o coco” e “Eu vim hoje o coco cantá”, fato comum por se tratar do mesmo evento, embora, enunciados em situações únicas, como bem sugere Paul Zumthor, ao afirmar que a “*performance* é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”. Ao enumerar as operações que o performer se apropria para a criação poética em

²²⁵ MARTINS. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*, p. 123-124.

²²⁶ DERIVE. *Literalização da oralidade: oralização da literatura nas culturas africanas*, p. 8-9.

²²⁷ DERIVE. *Literalização da oralidade: oralização da literatura nas culturas africanas*, p. 8.

performance, no caso específico do improviso da coquista, listamos três dessas operações: produção, transmissão e recepção.²²⁸ A primeira versão do mesmo canto é proferida por Dona Toinha (Figura 36), e a segunda, variante, é um improviso feito pela mestre Maria da Santa (Figura 37) durante uma festa popular na cidade do Crato (CE).

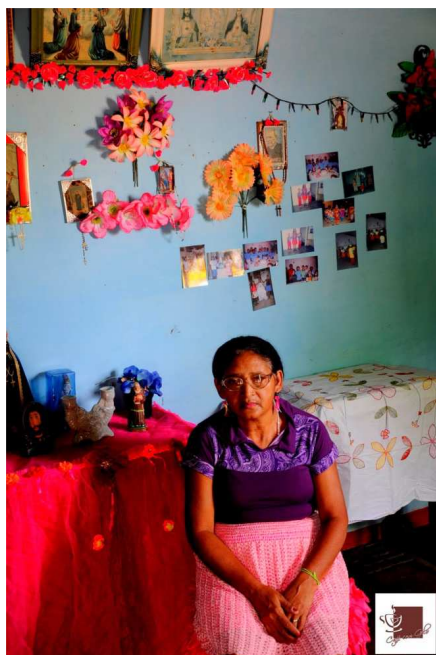


FIGURA 36: Dona Toinha, coquista do grupo de coco Amigas do Saber.
FOTO: Rafael Vilarouca



FIGURA 37: Mestre Maria do Coco tocando o ganzá.
FOTO: Rafael Vilarouca

Canto 14:

Solo: Ê, cajuero abalô
Solo: Lá em'cima daquela serra
Coro: Cajuero abalô
Solo: Lá passa boi, passa boiada
Coro: Cajuero abalô
Solo: Lá passa também mulatinha
Coro: Cajuero abalô
Solo: Ai, dos cabelos cacheado
Coro: Cajuero abalô

Solo: (refrão)

Ah, jurê, jurê, jurei
 Ah, jurê, jurê, jurá
 Qu'eu quero assubi no vento
 Com um balão de papel

Coro: Cajuero abalô

Solo: Lá em'cima daquela serra
Coro: Cajuero abalô
Solo: Lá tem três moça de cocó

Canto 15:

Solo: Samo da vila São Francisco
Coro: Cajuero abalô
Solo: E viemo participá
Coro: Cajuero abalô
Solo: Da festa na exposição
Coro: Cajuero abalô
Solo: Qué uma festa populá
Coro: Cajuero abalô
Solo: Por'isso eu vim cantá o coco
Coro: Cajuero abalô
Solo: Eu vim hoje o coco cantá
Coro: Cajuero abalô

Solo: (refrão)

Por detrás da minha casa
 Tem um pé de cajuero
 Tem um passarim que canta
 E toma conta do terrero
 Quando é de manhazinha
 Cajuero, cajuero

²²⁸ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 32.

Coro: Cajuero abalô
Solo: Ai, uma é maga a ôtra é seca
Coro: Cajuero abalô
Solo: A ôtra é cobra de cipó
Coro: Cajuero abalô

Solo: (refrão)

Coro: Cajuero abalô
Solo: Lá em'cima daquela serra
Coro: Cajuero abalô
Solo: Lá tem três peda di'amolá
Coro: Cajuero abalô
Solo: Ah, uma é minha a ôtra é tua
Coro: Cajuero abalô
Solo: A outra é de nós namorá
Coro: Cajuero abalô

Solo: (refrão)

Coro: Cajuero abalô
Solo: Lá em'cima daquela serra
Coro: Lá passa boi, passa boiada
Coro: Cajuero abalô
Solo: Lá passa também mulatinha
Coro: Cajuero abalô
Solo: Ai, dos cabelo cacheado
Coro: Cajuero abalô

Solo: (refrão)

Coro: Cajuero abalô
Solo: Ai, a cancela já bateu
Coro: Cajuero abalô
Solo: Ai, será ele que já vem
Coro: Cajuero abalô
Solo: Ai, não é ele, não é ôtro
Coro: Cajuero abalô
Solo: Mas já é ele e mais ninguém
Coro: Cajuero abalô

Solo: (refrão)

Coro: Cajuero abalô
Solo: Ai, vô me'embora,vô me'embora
Coro: Cajuero abalô
Solo: Na segunda feira que vem
Coro: Cajuero abalô
Solo: Ai, quem não me conhece chora
Coro: Cajuero abalô
Solo: Ai, quê dirá quem me qué bem
Coro: Cajuero abalô

Solo: (refrão)

Coro: Cajuero abalô

Coro: Cajuero abalô
Solo: Ôh, menina, se qué'rir, vamo
Coro: Cajuero abalô
Solo: Ôh, não te ponha a maginá
Coro: Cajuero abalô
Solo: Ôh, quem imagina cria medo
Coro: Cajuero abalô
Solo: Pois quem tem medo não vai lá
Coro: Cajuero abalô
Solo: Olha, a cancela está batendo
Coro: Cajuero abalô
Solo: Ôh, será ele que já vem
Coro: Cajuero abalô
Solo: Pois quem não me conhece chora
Coro: Cajuero abalô
Solo: E que dirá quem me qué bem
Coro: Cajuero abalô

Solo: (refrão)

Coro: Cajuero abalô

Continuando a análise do coco de número treze, aparece nele uma amostra da marca do propósito instrumental na elaboração poética, que entrelaça nos versos o ritmo dançado, a voz coletiva que profere o canto e o destinatário deste. Apesar de não ocorrer uma referência aos instrumentos utilizados na tradição e sua função na performance, como ficou evidente no canto do candombe, o propósito da nossa análise foi seguir o percurso da narrativa do mestre Ferruge que converge para si às vertentes fundacionais da tradição dos cocos dançados como possuidora de uma mesma função: imitar o ritmo do compasso do coco quebrado que auditivamente o corpo se faz dançar.²²⁹ *Tirada* a primeira estrofe pelo solo de Maria da Santa, o refrão “eu vim o coco cantá” mantém a cadência do canto ressoando no proceder poético o tempo para o solo proferir as estrofes seguintes, que podem ser improvisadas. A indissociabilidade entre o canto e dança fica nítida na instância das estrofes emitidas pelo solo; a pisada se acentua pelo trepidar do *trupé* que dá ritmo à vocalidade do solo. Durante o tecer poético do texto oral com versos cuja mensagem se percute pelo tempo sincopado da pisada, o fim da performance é atentamente percebido pelo grupo quando a mestre profere a repetição do refrão. Assim, temos reafirmados “dois traços básicos da musicalidade africana, a saber, a repetição e a improvisação”.²³⁰

O canto gravado durante uma festa popular na cidade de Crato (CE) conduz o grupo a rememorar fatos outrora vivenciados quando o coco dançado era a força motriz para realizações cotidianas na comunidade. Na primeira estrofe, os dois primeiros versos aludem sobre o evento ambiente da performance, porém, em quase todo o restante do canto, o assunto se constitui em torno dos artifícios poéticos do próprio canto: “Eu sô o coco cantano/ canto coco e canto verso”. Nessa afirmativa, “Eu sô o coco cantano”, a presentificação da pessoa no singular é logo substituída pela voz do coro que tem no mesmo verso sua resposta para a mestre. É imediata a transparência da coletividade no fazer poético do canto dançado quando um mesmo verso translada entre a vocalidade do solo e a do coro.

A mensagem poética é inicialmente apresentada pelas coquistas quando informam com qual propósito estão ali cantando e depois o que cantam. A especificidade desse canto reverbera dois aspectos importantes de sua composição e melodia: o primeiro é o uso metafórico que incide sobre a tradição quando as vozes afirmam: “eu sô o coco cantano”, “suscitando figuras

²²⁹ Registro escrito, arquivo pessoal. Durante participação como conferencista no I Colóquio Nacional de Pesquisa em Cultura Popular, realizado na Universidade Regional do Cariri, em Crato (CE), entre 19 a 23 jan. 2012, fui informado durante a discussão sobre minha apresentação de que existe um canto no grupo de coco localizado em Gurugi (PB) cuja função é a mesma encontrada no canto (número onze) do candombe e também notificada noutros exemplos pelas pesquisas da professora Glaucia Lucas no artigo intitulado “As falas da ingoma”. Na informação cedida pelo pesquisador Marcos Ayala, foi apresentado o seguinte verso: “O coco tem um recado”, cantado quando o grupo está desritmado.

²³⁰ SODRÉ. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*, p. 131.

recorrentes de linguagem²³¹ e o outro aspecto prevalece pela quantidade do termo *coco* que aparece no canto - é no ritmo quebrado do coco, sustentado pelo som dos instrumentos e da pisada sincopada da dança, acompanhada pelas batidas de palmas, que a melodia é bordada. O mesmo termo que assume o sinônimo da tradição, de mulheres cantadoras e de ritmo que se funde no tempo musical – a imitar o som produzido pela batida do coco – significa também, considerando o verso completo, a continuidade da tradição reproduzida pela conjugação verbal no gerúndio “até o dia *raiano*”, reativando no instante da performance experiências ancestrais desconhecidas pelo público. De acordo com a particularidade de cada performance, o momento da produção, transmissão e recepção dos cantos dançados, tido na maioria das vezes como arte, é, tanto para as coquistas como para os candombeiros, a restauração de eventos experimentados dentro da vida. Por isso, Richard Schechner afirma que “a vida cotidiana, religiosa ou artística consiste em grande parte em rotinas, hábitos e ritualizações e de recombinação de comportamentos previamente exercidos”.²³²

Ao estar no gerúndio, o verbo *raiano* denota semanticamente a ininterrupção da experiência que vem de antes em relação ao que acontece agora, mas que se reatualiza no instante da apresentação, se projetando no amanhã “até o dia *raiaí*”. Os verbos conduzem as performances em espirais pela propriedade que possuem de transitividade, anelando as experiências como motivos poéticos dos cantos. Essa dinamicidade de fatos e vivências grupais ativadas na lírica dos cantares, tradicionalmente comprometida com a realidade dos grupos e comunidades, fulgura aspectos e formas poéticas transmitidas oralmente pelas pessoas mais velhas. Sua reiteração é notificada no canto proferido em um evento distante da realidade do grupo em relação à sua comunidade de origem através do canto responsorial e versos repetidos, uma forma de “reificar” o vivido.²³³

“Vô pedi vossa licença pois temos que’ir embora”²³⁴

Em certa medida, a complexa dispersão africana em terras brasileiras como mão-de-obra escrava concentrada, primeiramente, na Bahia, e depois espalhada por várias partes do país, propiciou um processo de inscrição espaço-sócio-cultural configurada por uma espécie de migração interna cujos resultados são fortemente perceptíveis. As variações de tradições

²³¹ ZUMTHOR. *Introdução à poesia oral*, p. 188.

²³² SCHECHNER. *O que é performance?*, p. 32.

²³³ MARTINS. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatoba*, p. 64.

²³⁴ Verso de canto proferido pelo capitão David no dia da procissão de Nossa Senhora do Rosário na comunidade da Lapinha, em 16 de set. 2012.

afrobrasileiras existentes demonstram o que outrora, no período colonial, ocorreu nas diversas áreas receptoras de africanos e seus descendentes. Portanto, considerar as expressões que têm procedência nos *batuques* africanos apontados por Edson Carneiro²³⁵ e que estão representadas em várias regiões do Brasil é comprovar que houve, de fato, processos migratórios, mesmo que forçado.

Sob essa perspectiva, a diversidade de representações de grupos tradicionais afrobrasileiros se constituiu por determinações linguísticas, contextuais, culturais e sociais em que foram empenhados o grande contingente de africanos. A disseminação ocorrida nas famílias, grupos étnicos, sociedades e vastas civilizações africanas pelas Américas não foi suficiente para impedir que outras formas de comunicação fossem recriadas. O processo de dispersão implementado não evitou que tradições, crenças, valores e cosmologias de vida fossem resignificados e reapropriados pelos grupos e comunidades que aqui no Brasil se formaram.

A forma de transmissão da *poiesis* afrobrasileira, concebendo a partir dessa definição as narrativas mito-poéticas, cantos dançados, itãs, poemas, contos, entre outros, que fazem parte do universo das tradições de matriz africana, apresenta como distinção de uso o fato de ser essencialmente oral. Um dos aspectos civilizacionais das culturas negro-africanas no Brasil foi garantido pela vocalidade, por ser esta um mecanismo propiciador de perenidade do patrimônio verbal das diversas tradições, além de complexo fator de demarcação identitária dos grupos.²³⁶

Sob essa concepção, as características morfológicas da poesia do coco dançado e do candombe se assemelham pela possibilidade do canto responsorial cujos motivos são frequentemente subjugados à habilidade poética da criação e do improviso. Sinalizado como marca das culturas negras, o improviso partilha dos procedimentos de composição da *poiesis* africana e afrobrasileira permanecendo mesmo com as transformações e adaptações ocorridas sobre as culturas de cantos dançados. Diante dessas mutações, considerando o caso específico da similaridade que o *trupé* tece sobre as várias vertentes de cocos dançados no Nordeste, além da dança cuja rítmica do canto é ditada não apenas pelos instrumentos, mas, sobretudo, pela pisada que faz curvar o corpo e emergir o canto, o improviso também se restitui conforme as alterações provocadas. A poesia, desta forma, está sempiterna em consonância com o corpo e a melodia.

A concepção da poesia do coco dançado e do candombe só se efetua pela extensão indissociável que ocorre entre o canto e a dança e vice-versa. É desta forma que os pontos de vista dos adeptos acerca das duas tradições se revelam teóricos a partir do uso que se faz da palavra cantada e dançada. Tal procedimento teórico se verifica, por exemplo, na escolha dos

²³⁵ Cf. CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 15.

²³⁶ Cf. DERIVE. *Literalização da oralidade: oralização da literatura nas culturas africanas*, p. 7; SODRÉ. *Samba, o dono do corpo*, p. 36.

cantos dançados cuja função prática é benzer o rosário (Figura 38), pedir permissão para proferir um canto, abertura do candombe no cruzeiro (Figura 39), chamar atenção dos instrumentistas e/ou dançantes, além, é óbvio, da capacidade do improviso que cerceia toda essa instância teórica.



FIGURA 38: Capitão David durante ritual de benção de rosários.
FOTO: Reinaldo Freitas



FIGURA 39: Capitão David proferindo canto de abertura do candombe.
FOTO: Cláudia Marques

No caso do aspecto rítmico-melódico do candombe a marcha grave e o dobrado (ouvir respectivamente Cd-exemplos: canto 16 e 17) também se configuram como segmentos teóricos, que tradicionalmente mantidos, exigem cantos específicos para determinada situação. Tomando a marcha grave como explicitação do aporte teórico que subjuga o canto dançado à necessidade contextual, constatamos que essa forma rítmica é muito utilizada durante os cortejos ou procissões ritualísticas da tradição do Rosário (Figura 40). Ela também é recorrente durante a evolução do terno em ladeiras íngremes, o que exige uma marcha mais lenta dos adeptos do candombe.



FIGURA 40: Cortejo do candombe e guarda de Congo e Moçambique em homenagem à Nossa Senhora do Rosário na Lapinha
FOTO: Reinaldo Freitas

Em se tratando do coco dançado, a formatação da coerência que tece o sistema teórico da tradição se manifesta nas performances. Durante a performance do grupo, existem cantos dançados que são proferidos no momento da roda quando o movimento dançado das coquistas são mais acelerados – aqui está inclusa a demarcação rítmica executada pelas pisadas do *trupé*. Na mesma evolução da performance do coco, existe um momento em que são *puxados* cantos pelo tirador/cantador de coco com o intuito de propiciar o descanso, porém as coquistas continuam dançando (ouvir Cd-exemplos: canto 18). Os cantos para o tempo de repouso são chamados de valsa e performado também em círculo, contudo, de forma mais lenta (Figura 41). Ao coco dançado, além do canto de valsa, do coco trocado, ainda pode ser acrescentado o coco travessão (ouvir Cd-exemplos: canto 19), estilo de canto dançado raramente encontrado em algumas comunidades (Figura 42).



FIGURA 41: Roda de coco com canto valsado. Durante a valsa as coquistas cantam e dançam, no centro da roda geralmente fica a mestre. A especificidade dessa dança nesse momento é que todas as coquistas fazem movimentos simétricos para frente e pra trás.
FOTO: Rafael Vilarouca

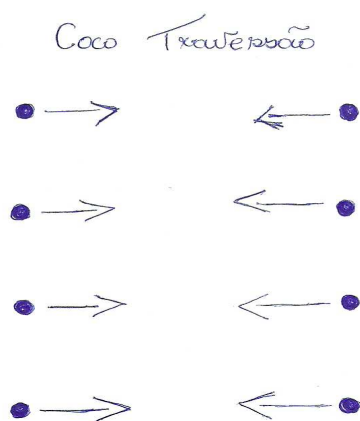


FIGURA 42: No coco travessão os cantantes dançantes realizam movimentos trocando suas posições e depois voltam para os lugares de origem.
DESENHO: Ridalvo Felix

É inevitável na exposição das tessituras teóricas dos cantos dançados dessas duas tradições afrobrasileiras, a referência às variedades de formas dançadas que o canto exige. Nesse sentido, a explicitação poética se torna possível porque, tanto no coco dançado como no candombe, a dança é um segmento que modela a performance do canto.

A organização instrumental e corporal nos espaços que abarcam e compõem as duas tradições – coco dançados e candombe – se move pela constante e precisa relação dialógica entre ambientes que provocam rotações corporais, simbólicas e filosóficas. A performance ritual de cada um dos grupos analisados – considerando-os como poéticas orais que não se dissociam da dança – se processa por vocalidades em que o corpo emite não somente cantos e movimentos, mas silêncios e paradas como significantes inscritos na memória da voz e corporeidade ancestral. Os instrumentos são uma representação vivificadora da voz no ritual. Os capitães têm o poder de silenciar e dar novamente voz aos tambores, assim como o chacoalhar do ganzá e guaiá marcado pelo ir e voltar frenético, indicando o tempo do canto e da dança no grupo.

Entre os constructos civilizacionais de matriz africana no Brasil, muitos permaneceram como formas de resistência, travestidos e com marcas reconfiguradas, outros foram efêmeros, mas ambos necessários para as culturas africanas recriadas ativamente no Brasil. Estas ligações e reconfigurações de novas tradições na dinâmica do contexto brasileiro incidem no que conhecemos como coco dançado e candombe, desvelando-se em culturas que sobreviveram como resistência aos típicos processos inter e intracultural, característicos de sociedades colonizadas. As práticas performáticas destas expressões revelam conhecimentos, saberes e memórias que recuperam significantes corporais em constante ressignificação e cantos tradicionais em contínua variabilidade. A poética que emana de cada uma das expressões reverbera aspectos que denotam parentescos inscritos na memória e pela memória em que corpo e voz atuam indissociavelmente.

“Tava dormindo/ curiandambo me chamou”²³⁷

“Pisada boa, piruli, pisada boa, piruli”²³⁸

Constatações realizadas por expedições de viajantes no sudoeste africano, principalmente Congo e Angola, a mando de Portugal no período de 1877 e 1880, registraram vários tipos de danças que foram categoricamente generalizadas pelo termo *batuque*.²³⁹ Estes apontamentos foram publicados em forma de livros nos idos de 1880 e 1890 com os seguintes títulos e seus respectivos autores: *Os sertões d’África*, de Alfredo de Sarmiento; *De Benguela às terras de Iaca*, escrito por Hermenegildo Capelo e Roberto Ivens; e dois folhetos – *Angola e costumes angolenses*, por Ladislau Batalha, a *Etnografia e história tradicional dos povos da Lunda*, produzida pelo major e etnógrafo Dias de Carvalho,²⁴⁰ durante sua permanência nas terras do Muatiânva.²⁴¹ Sobre este último viajante, é importante destacar que, diferentemente dos outros, ele não se referiu às danças e instrumentos de Angola com o termo *batuque* como sinônimo das expressões dançadas tradicionais do lugar de sua imersão. Seu olhar se voltou para as danças dos Xinges, localizados à margem do rio Cuango (ou Kwango). Carvalho anotou, ao tratar das danças, que “o acompanhamento destaca-se do usual nestes povos, que é sempre um batuque”,²⁴² retratando, possivelmente, os sons produzidos por instrumentos percussivos.

Diante das visões sensacionalistas e depreciativas construídas pelas expedições sobre as tradições de dança encontradas numa grande parte da África negra, a intransigência eurocêntrica tentou vulgarizar saberes e memórias civilizatórias do modo de viver de grande parte das populações africanas das regiões banto e iorubanas. Desconsiderando essa banalização acerca dos povos africanos invadidos pelos viajantes citados, Carneiro procura situar matrizes distintivas por regiões africanas para os tipos de tradições de cantos dançados registradas pelos explorados viajantes. Para isso, ele classifica, a partir de três tipos de danças encontradas aqui no Brasil, como o elemento fundamental de organização espacial das danças pode delimitar esta origem geográfica na África e seus respectivos povos. Carneiro utiliza as seguintes categorizações: dança de

²³⁷ Canto encontrado nos escritos do candombeiro David: comunidade da Lapinha, Lagoa Santa (MG).

²³⁸ Canto proferido pela coquista Maria da Santa durante gravação de cantos em 31 jan. 2012, Crato (CE).

²³⁹ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 10.

²⁴⁰ Carneiro despreza um tipo de dança encontrada e registrada por Dias de Carvalho chamada *cufoinba*. Segundo Carneiro, essa dança não tem “relação aparente com o *batuque*” (Cf. *Samba de umbigada*, p. 10). Como nosso objetivo neste trabalho se limita a tratar da dança do coco de roda e do candombe, não estenderemos nossas reflexões a outras manifestações de cantos dançados. Contudo, convém informar que existe uma tradição no Cariri cearense chamada Banda Cabaçal, que durante sua performance tem um ato em que os dançantes volejam com facas, o que possivelmente pode ter relação com a dança da *cufoinba* mapeada pelo viajante. O registro desta observação busca ratificar que a pesquisa em andamento evidencia caminhos que podem resultar noutros estudos sobre tradições de cantos dançados que apresentam reminiscências africanas no Sul do Ceará.

²⁴¹ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 9-10.

²⁴² CARVALHO *apud* CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 6.

umbigada (região de Luanda e Caconda), dança de pares (região de Angola) e dança de roda (em Lunda).²⁴³ Contudo, nesse momento não nos deteremos com profundidade nos aspectos que distinguem cada uma dessas expressões, porém, ainda acerca do termo *batuque*, vale mencionar também que Paulo Dias localiza no século XVII cronistas e viajantes que delinearão duas categorias de dança e música no Brasil. No âmbito dos *batuques* estavam inseridas as manifestações executadas nos terreiros e senzalas durante a noite, de caráter intracomunitário, como afirma Dias, e reconhecida pelo colonizador de acordo com a visão escravagista como “diversão desonesta”. Como contraponto social, sendo bem aceito na colônia, tinham os festejos cunhados por “diversão honesta”, uma vez que eram eventos e tradições públicas, situadas no exterior das senzalas e terreiros. De acordo com essa última classificação “os bantos das irmandades católicas de negros saem em cortejo nas festas religiosas ou oficiais”²⁴⁴ conhecidas como congados.

Sob a lógica de vulgarização e uso genérico de um mesmo termo para se referir as formas diversas de cantos dançados negro-africanos, também se procedeu na região rio-platense (Argentina e Uruguai). Assim como o termo *batuque* serviu para aludir as expressões de cantos dançados praticadas pelos negros africanos e seus descendentes nas Áfricas e Américas, as palavras *candombe*, *tango* ou *tambo* configuraram a mesma função no Uruguai e Argentina em meados do século XVIII e XIX. Maria Eugenia Domínguez, ao pesquisar artigos que tratam desses apagamentos distintivos e atribuições genéricas no período escravagista na Argentina, aponta o seguinte registro:

O artigo sobre os candombes coloniais que Carlos Vega publica no jornal *La Prensa* em 1932 é uma narrativa eloquente no sentido de registrar a perseguição que sofriam os integrantes dos candombes no século XVIII em Buenos Aires, mas não chega a descrever as músicas reprimidas pelo poder local. Segundo Vega os candombes na época colonial, também chamados de ‘tambos’ [...] eram reuniões dos distintos grupos que constituíam a população negra – africanos escravizados e libertos, seus filhos e netos – em locais denominados *sitios*. As denúncias feitas por figuras influentes da sociedade portenha às autoridades [...] permitem inferir que em tais reuniões se executava música e se dançava – o que

²⁴³ No artigo “*Malungu, ngoma vem!*: África coberta e descoberta do Brasil”, de Robert W. Slenes, encontramos informações sobre o processo de tráfico de africanos escravizados do interior para a costa e, em seguida, às Américas com registros de viajantes europeus acerca da língua banto, por exemplo, que fazem referência ao império Lunda. O autor assegura que: “segundo Frei Bernardo Maria da Cannecattim, em 1985, os escravos da nação “milúá” (isto é, do Império Lunda) vinham de regiões muito afastadas da costa ocidental da África de onde eram exportados – alguns “inclusive de lugares tão distantes que para chegarem a *Casanc’ci* (Kasange, ou Cassange, um povoado situado bem no interior de Angola onde eles eram vendidos para negociantes portugueses numa grande feira) gastam de dobrado tempo do que empregam de *Cassanc’ci* (sic) a Loanda”. Os milúas, dizia Cannecattim, “aprendem a língua bunda (kimbundu) com maior facilidade do que qualquer outra língua”; como resultado, “chegando os escravos milúas a Loanda”, depois de sua longa viagem, “todos falam a língua bunda, signal evidente da muita correlação que estas línguas têm entre si”. (SLENES. *Malungu, ngoma vem!*: África coberta e descoberta do Brasil, p. 50.

²⁴⁴ DIAS. Diásporas musicais africanas no Brasil, s. p.

era justamente o motivo das denúncias –, embora a falta de descrições sistemáticas dificulte a reconstituição de tais eventos.²⁴⁵

Baseando-se nesses fatos, é necessário destacar que a tentativa executada pelos colonizadores nas Áfricas de extinguir as tradições que comprovavam a riqueza e complexidade nos modos de vida dos diversos povos, fracassou. Nesse sentido, quando pensamos as expressões culturais de matrizes africanas, religiosas ou não, e as que ainda estão em processo de conhecimento de suas verdadeiras “origens” transcriadas nas Américas, não deixamos de evidenciar os mecanismos utilizados pelos exploradores e suas consequências na sobrevivência de tradições, crenças e culturas dos povos africanos, ao mesmo tempo em que consideramos a impossibilidade de uma unidade “diaspórica”. A dispersão dos grupos étnicos, a destituição de famílias e reinados provocaram perdas irreparáveis. Contudo, novos códigos, valores, crenças e expressões de vida coletiva foram recriados, restituídos e reconfigurados no além-mar. As novas sistematizações presentificadas em várias linguagens convergiram na diversidade de expressões e tradições civilizacionalmente matizada pelos africanos no panorama brasileiro. A composição de “linguagem crioula e formas de artes válidas para todos”, a partir do que Glissant denomina de “rastros/ resíduos”, dependeu, para reconstituição dessas linguagens unicamente dos “poderes da memória”.²⁴⁶ Nas entrelinhas corporais voejam com a emergência de sons membrafônicos a memória cantada que persiste em vocalizar nos corpos dançantes as matrizes afro-negras das tradições em várias partes do país.

Desse modo, nos ritos dos cantos analisados, a memória coletiva de cada grupo, reinterpretada pela dinâmica contextual e histórica é resgatada principalmente pela performance, ou seja, pelas representações reveladas/restituídas por intermédio dos movimentos, gestos, danças e poeticamente tecido no cantos e narrativas pelas repetições, improvisos, aliteraões, ritmo e outros procedimentos que os constituem. O rito performativo, dessa forma, funciona como sonoridades ou reverberações corporais que tanto recuperam quanto transmitem seus conhecimentos fundamentais nos quais a memória é constantemente comemorada e representificada.

A condição adversa dos africanos nas Américas, como escravizados, iniciada com a fragmentação dos povos e etnias com línguas e tradições singulares no continente africano, estimulou o fenômeno de reagrupamento social de ritos e expressões plurais de cantos dançados. Nos cantos tomados para análise da linguagem e temas no candombe, no coco dançado e, quando possível, noutras tradições ainda praticadas no Brasil, são recorrentes o resgate de

²⁴⁵ DOMÍNGUEZ. *Suena el Río*. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires, p. 54. [Grifos e aspas da autora]

²⁴⁶ GLISSANT. *Introdução a uma poética da diversidade*, p. 19.

acontecimentos, práticas cotidianas, procedimentos e formas de relacionamento social entre os membros dos diversos grupos. Além dos cantos, as narrativas que explicitam a origem dessas tradições evidenciam meios metafóricos encontrados para manter o cunho ritualístico e sagrado. Essa constatação se reverbera em várias enunciações, com versões diferentes em cada estado nordestino, para o caso específico dos cocos dançados, mas que conseguem manter um vínculo fundacional e estruturante diante da variedade que versa sobre suas origens. No resgate da narrativa proferida pelo mestre Ferrugem, visualiza-se uma radiografia de todo o conjunto de cocos dançados a partir de algumas versões catalogadas sobre a origem dessa tradição:

Agora como foi que nasceu, porque os negro foi impatado de quê, de cantá, de dançava. Mas os negro tão sabido, tão sabido que mesmo assim ele impatando, eles sabiam louvá aos santo que eles queria através da palma, aqueles que tava partindo o coco batia no compasso, aquela, aquela ota quano se levantava, quano, quano num tinha o que fazê batia no, no, no, uma quenga na outra, a outra num, num tinha uma quenga, mas pegava, tirava os tamanco e batia no tamanco. Tá entendendo como é que é?²⁴⁷

Com efeito, essa narrativa resume e permite revelar as inúmeras variantes de cocos dançados existentes no Nordeste adotando como critério as formas de produção sonora que muitos grupos passaram a utilizar para expressar o canto dançado. Essa versão preserva o seminal negro-africano cuja marca funcional tem no canto dançado a linguagem encontrada pelos africanos para cultuar seus “deuses”. A versão seguinte analisada por Josane Cristina S. Moreno foi concedida por Manuel Francisco de Melo, mestre de coco do bairro da Torre, em João Pessoa (PB), mais conhecido pelos seus familiares como Manuel Ventinha ou Neco. Conforme o depoimento do mestre a origem do coco dançado ocorreu em África:

[...] Esse coco de roda exatamente, primeiramente isso veio da banda da África, né? Isso é negócio de africano, né? É por isso que eu digo, primeiro Estado onde foi inventado o coco de roda foi na Bahia, porque a Bahia foi lugar de mais escravos. Acho que sim, no início do Brasil, acho que foi, né?²⁴⁸

Na situação da oralidade é importante precisar que a tradição do coco dançado e, mais a frente, do candombe se caracterizam, no que diz respeito ao aspecto de sua continuidade, por uma necessidade de institucionalização referendada nos ensinamentos transmitidos pelos mais antigos. O resgate intercedido nos discursos dos antepassados, assim como a ocorrência de variantes tanto nas narrativas como nos cantos, condiciona a existência de uma tradição de gêneros poéticos e dançados, além da capacidade de evolução da arte da palavra cantada na cultura oral dessas expressões. Portanto, a transparência da origem do coco dançado e do

²⁴⁷ Depoimento presente no vídeo *Coco do Amaro Branco*, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bmZuN3Jf5ul>>. Acesso em: 1 ago. 2011.

²⁴⁸ Cf. MORENO. O perfil dos coquistas, p. 44.

candombe sobre elementos negro-africanos e/ou em terras distantes são fundamentais para a elaboração da poética vocalizada que tem como traços distintivos a categoria temporal e semântica, ou seja, a recorrência aos que vieram antes e o uso de linguagem simbólica. Essa última tem como aporte a capacidade restritiva de incluir culturalmente os iniciados ou aceitos por meio de códigos por ela estabelecidos.

Os cantos dançados abaixo exemplificam como a narrativa do mestre Ferrugem é contemplada no universo dessa tradição. É importante salientar também que ainda são encontrados em grupos de cocos dançados ou em comunidades religiosas de matrizes africanas, principalmente nos templos de umbanda e jurema,²⁴⁹ cocos com motivos poéticos que tratam da vida dos antepassados escravizados. Nesses cocos, também chamado de pontos, são retratadas duas entidades muito conhecidas nos tradicionais terreiros de jurema e umbanda, popularmente chamadas como Exu Marabô e Zé Pelintra:

Ô marabô, marabô
quem mandou você marabar
ô marabô, marabô
quem mandou você marabar

É o tombo da jangada, menina
aqui na beira do mar
é o tombo da jangada, oi menina
aqui na beira do mar

.....
Fui eu que cortei o pau
fui eu que fiz a jangada
fui eu que roubei a moça
casei na encruzilhada

Sou eu mestre Zé Pelintra
primeiro sem ter segundo
na boca de quem não presta
Pelintra é vagabundo²⁵⁰

Nesses dois casos os cantos são chamados de pontos. Além disso, ocorre também da estrutura rítmica dos pontos ou cocos serem reconhecidas pela célula musical que distingue o ritmo do coco dos outros cantos do panteão. O primeiro canto é tocado para reverenciar a entidade cujo nome *marabô* aparece na estrutura do ponto. Segundo os pesquisadores Maria Ignez Ayala e Marinaldo José da Silva o ritmo dedicado na primeira parte do ritual da jurema é o samba.

²⁴⁹ “A jurema sagrada é um dos vários cultos com fortes marcas indígenas que se mesclaram com traços do catolicismo popular e das religiões negras do Brasil – candomblé e umbanda” (Cf. AYALA & SILVA. Da brincadeira do coco à jurema sagrada: os cocos de roda e de gira, p. 117).

²⁵⁰ Cantos coletados no bairro da Torre (João Pessoa, PB) na década de 1990. Cf. AYALA & SILVA. Da brincadeira do coco à jurema sagrada: os cocos de roda e de gira, p. 121-122 e 131.

É nesse contexto que os exus são venerados, inclusive o Exu Marabô. As outras partes do ritual são descritas da seguinte forma:

A segunda parte é dedicada aos índios, “cabocas de pena”, Pena Branca, Sete Flechas, dentre outros. Aqui o ritmo dominante se assemelha ao das tribos indígenas do carnaval. Na terceira parte do ritual, mesclam-se os sons, pois os mestres (que tanto podem ter características de vaqueiros, cangaceiros, como de entidades associadas a exus e pombagiras, como Zé Pelintra e Maria Molambo) chegam para dançar os ritmos mais próximos de seu grupo comunitário, digamos assim.²⁵¹

Seguindo a lógica da primeira parte do ritual, o segundo coco vem proferir as artimanhas de um exu muito popular tecendo no canto, que pode ser *tirado* pela própria entidade ou pelos adeptos que participam do ritual, um significante e princípio filosófico representativo para a existência do cosmo nas tradições das áfricas negras e nas suas descendências pelas Américas – a encruzilhada: lugar da concentração de tangências. O ritmo que configura a expressão do coco dançado também é encontrado na linhagem religiosa de culto aos orixás denominada *Xambá* (ou *Tchambá*). Nessa nação, situada no quilombo do Portão do Gelo, em Olinda (PE), os integrantes realizam, a mais de quarenta anos, especificamente no dia 29 do mês de junho, a tradicional festa do coco da Xambá.²⁵²

As tradições de matrizes negro-africanas na região do estado mineiro têm como incisão fortemente demarcante em suas (re)constituições a confluência das filosofias dos povos bantos e a religião católica, referendando, assim, uma esfera híbrida. Em algumas comunidades tradicionais, a matriz iorubana também se faz presente pelas intersecções talhadas pelo contexto histórico escravagista. No cerne das formações intergrupais e multilinguísticas, as expressões de tradição africana se reestruturaram para que assim fossem garantidas a manutenção de crenças, culturas, políticas, cosmologias e valores civilizatórios. Pensando sobre esse processo, Leda Martins afirma que:

A cultura negra nas Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam. Nessa operação de equilíbrio assimétrico, o deslocamento, a metamorfose e o recobrimento são alguns dos princípios e táticas básicos operadores de formação cultural afro-americana.²⁵³

²⁵¹ AYALA & SILVA. Da brincadeira do coco à jurema sagrada: os cocos de roda e de gira, p. 123.

²⁵² Informações sobre essa linhagem de culto aos orixás apontam os “Xambá ou Tchambá, como povos que habitavam a região ao norte dos Ashanti e limites da Nigéria com Camarões, nos montes Adamaua, vale do rio Banuê. Existem várias famílias com esse nome, nos Camarões, tendo inclusive participado nas lutas pela independência daquele país.” No nosso país ela se configura como uma tradição religiosa de matriz africana assim como a nação jêje, angola, ketu, mina e nagô. “No Brasil, surgiu em Maceió, Alagoas, tendo como seu principal disseminador, o Babalorixá Artur Rosendo Pereira. Na década de 1930, Artur Rosendo era um dos mais conceituados líderes religiosos do Recife, contemporâneo de outros grandes babalorixás.” Disponível em: <<http://www.xamba.com.br/bon.html>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

²⁵³ MARTINS. Performances do tempo espiralar, p. 71.

Essas complexas reelaborações deram origem a várias formas de expressão com matizes civilizacionais africanas. Diante disso, cultos, louvações e manutenção de práticas tradicionais de relação e convivência entre vivos e mortos convergiram na representação ritualística a partir de outros elementos adotados – santos católicos, por exemplo –, mantendo, portanto, na confecção da dupla voz, a continuidade de células cosmológicas e civilizacionais africanas no Brasil. O capitão David (Figura 43), responsável pelo candombe da comunidade da Lapinha, ao discorrer sobre como essa tradição se constituiu no Brasil, analisa primeiramente a condição imposta aos africanos:

Eles tinham medo de converter ao catolicismo e ser punidos por seus deuses, e se eles não praticasse o catolicismo seriam punidos pelos seus senhores, os donos dos escravos. Então eles ficaram numa situação, então o que eles fizeram, aí teve a necessidade do sincretismo. Eles tinham que praticar o catolicismo, mas não queriam ou não podiam abandonar a sua religiosidade. Então esse é o sincretismo, disfarçar os seus deuses, os seus orixás em santos da igreja católica. Então eles faziam o seguinte quando eles queriam fazer louvação, [...] alguma coisa para seus orixás eles falavam que era para um santo, um exemplo, é quando eles queriam cultuar o santo deles, os deuses deles, porque santo, tem uma diferença santo e orixá.²⁵⁴



FIGURA 43: Capitão David mostrando seus escritos sobre a origem e estrutura do candombe.
FOTO: Ridalvo Felix.

Aprendemos com essa reflexão que o candombe, ritual afro-religioso de matriz banto, assim como os reinados negros encontrados em Minas Gérias, mais conhecidos como congados,

²⁵⁴ Essas informações fazem parte da coleta de campo que venho realizando sobre a tradição do candombe com o grupo da Lapinha, distrito de Lagoa Santa (MG). A reflexão sobre o sincretismo religioso, de acordo com as vivências do Capitão David, foi colhida em Lapinha no dia 29 out. 2011.

são comunidades ritualísticas de cantos dançados que mantêm um sistema religioso cristão – devoção aos santos católicos – Santa Efigênia, Santo Antônio, São Benedito, Nossa Senhora do Rosário, Nossa Senhora das Mercês –, que dialoga, ou melhor, que camufla concepções metafísicas e estéticas ritualísticas de manutenção de culto aos antepassados. Conseqüentemente, o candombe, o coco dançado em algumas de suas vertentes, e outros grupos afrobrasileiros já descritos, se fundamentam em narrativas que germinam poeticamente como muitas tradições foram mascaradas por elementos sócio-religiosamente aceitos no período colonial.

Na compilação de duas versões sobre a origem do candombe que apresentam subsídios constituidores de um sistema afro-religioso em Minas Gerais, o motivo fundacional para a tradição dos ternos de cantos dançados, em específico do ritual do candombe, é a retirada da santa das águas. A primeira narrativa foi colhida na obra *Afrografias da memória: o reinado do rosário no Jatobá*, publicada em 1997, transcrita pela pesquisadora e rainha do reinado da comunidade do Jatobá (MG), Leda Martins, e a segunda foi encontrada nos escritos do candombeiro David.²⁵⁵

Na época da escravidão uma imagem de Nossa Senhora do Rosário apareceu no mar. Os escravos viram a santa nas águas, com uma coroa cujo brilho ofuscava o sol. Eles chamaram o dono da fazenda e lhe pediram que os deixasse retirar a senhora das águas. O fazendeiro não permitiu, mas lhes ordenou que construísse uma capela para ela e a enfeitassem muito. Depois de construída a capela, o Sinhô reuniu seus pares brancos, retiraram a imagem do mar e a colocaram em um altar. No dia seguinte, a capela estava vazia e santa boiava de novo nas águas. Após várias tentativas frustradas de manter a divindade na capela, o branco permitiu que os escravos tentassem resgatá-la. Os primeiros escravos que se dirigiram ao mar era um grupo de Congo. Eles se enfeitaram de cores vistosas e, com suas danças ligeiras, tentaram cativar a santa. Ela achou seus cânticos e danças muito bonitos, ergueu-se das águas, mas não os acompanhou. Os escravos mais velhos, então, muito pobres, foram às matas, cortaram madeira, fizeram tambores com os troncos e os recobriram com folhas de inhame. Formaram um grupo de Candombes e entraram nas águas. Com seu ritmo sincopado, surdo, com sua dança telúrica e cânticos de timbres africanos cativaram a santa que se sentou em um de seus tambores e os acompanhou até à capela, onde todos os negros cantaram e dançaram para celebrá-la.²⁵⁶

A versão do candombeiro foi registrada manualmente. A fim de valorizar seu registro, apresentamos a forma original em fac-símile e, em seguida, em corpo de texto.

²⁵⁵ Durante a minha vivência junto ao candombe da comunidade da Lapinha, construí uma relação de proximidade e confiança muito forte com o terno de candombe e, principalmente, com o Sr. David e sua família. A amizade germinada levou o candombeiro a me doar cópias dos registros que ele faz ininterruptamente sobre a tradição do candombe. As inspirações noturnas, por vezes oriundas de sonhos e consideradas como mensagens e as investigações com os mais velhos, incitam o candombeiro a anotar tudo que ele acha importante e que deve ser deixado para os que virão. Toda vez que me basear nesse escritos utilizarei a seguinte nota: Escritos do candombeiro David – comunidade da Lapinha, Lagoa Santa (MG).

²⁵⁶ MARTINS. Performances do tempo espiralar, p. 75.

30 90 30
É comum durante apresentações chegar algum ~~com~~ algum problema e pedir ajuda ao Capitão do Condômbi, ~~então este pede para~~ que se sincronize com o Divindo. e explica como proceder.

N.ª Senhora intercede em favor dos Negros para que eles pudessem entrar no Teguá.

Os Negros eram obrigados a praticar a religião Católica (Rezarum e cultuarem os Santos do Catolicismo), mas só nas Cenzolas, eles eram proibidos de entrar no Teguá, N.ª Senhora intercede em favor dos Negros, Aparecendo nas águas na Praia do Mar, com o propósito que se ~~para~~ ~~na~~ ~~o~~ ~~Teguá~~ ~~Abano~~

Saírio das águas e iria para o Teguá quando viesse o grupo mais humilde estes seriam os Condômbi, assim ~~ela~~ ~~apareceu~~, A solidade o Padre e Senhores de Escravos Tomando Combustível da faz. trataram logo de providenciar para buscá-la no Teguá. Organizaram e foram ao local, foi de convidado pelo padre para acompanhá-la mas ela ficou imóvel. Então o Padre celebra uma missa, mas não acontece ele permanece quieto.

31
Então resolveram tentar outra
maneira. Fizem a tentativa com
Banda, guardas de Congo e todas as
grupos e guardas, a guerra de
Moçambique foi a última a
fazer sua tentativa, tudo sem
sucesso. Esgotado todas as tentativas
foi chamado o Condombi, O
Condombiuras inspiradas por
N^o Senhora, fizeram mais 3 instru-
mentos e foram ao local. Chegando
lá pediram permissão ao Rei de Congo
este permitiu. Os Condombiuro
se espalharam fugiram.
O responsável pelo grupo (Capitão)
disse as primeiras palavras
para N^o Senhora. Hó Minha
~~Senhora~~ Vamos para a Igreja aqui
a Senhora não pode ficar
a " " " " Moça.
Neste momento. N^o Senhora
que responde, Como que sou sua
mãe, Voli me conhece, eu não
tenho nome, nem sou batizada.
Ela ficou sem nome, para que
com este nome ela fosse a Mãe e
Protetora das Negras e todas as
Dimples e humildes.
O Capitão responde eu não tenho
essa autoridade e meu poder para
batizar a Senhora, mas se me
permitir eu posso dar-lhe um nome

32
Ela disse pode me batizar eu
lhe dou esse poder. O Capitão do
Candambu a batizou de Nossa Senhora
do Rusaro. Ela veio caminhando sobre
as águas chegando até a ele
Tocou com a mão em cada Tombu
Abençoando-os e transformando-os
em Dagrados. Então foi permitida
a prolixação. O Candambu recusou
e pediu para a guarda que estava
mais perto, que puchasse Corvo
no carro era o Mosambique.
O Tromo Coroadado de todas as guardas
se posicionou atrás de Nossa Senhora
do Rusaro protegendo-a o Candambu
se posicionou atrás do Tromo
Coroadado protegendo-o e multidão
atrás do Candambu. Chegando na
Igreja o Tromo Coroadado
beijou Nossa Senhora do Rusaro até
ao altar, a partir daí os Negros
tiveram permissão para entrar
na Igreja.

A seguir, a transcrição do manuscrito do capitão David, mantendo sua grafia:

Os negros eram obrigados a praticar a religião católica (rezarem e cultuarem os santos do catolicismo), mas só nas senzalas, eles eram proibidos de entrar na igreja, N^a Senhora intercede em favor dos Negros, aparecendo nas águas na praia do Mar, com o propósito de que só sairia das águas e iria para a igreja quando viesse o grupo mais humilde estes seriam os candombeiros assim ela procedeu, a sociedade o padre e senhores de escravos tomando conhecimento do fato trataram logo de providenciar para busca-la para a igreja. Organizaram e foram ao local, foi ela convidada pelo padre para acompanhá-lo mas ela ficou imóvel. Então o padre celebrou uma missa, mas não adiantou ela permaneceu quieta. Então resolveram tentar outra maneira. Fizeram a tentativa com Banda, guardas de Congo e todos os grupos e guardas, a guarda de Moçambique foi a última a fazer sua tentativa, tudo sem sucesso. Esgotado todas as tentativas foi chamado o Candombe, os candombeiros inspirados por N^a Senhora, fizeram mais três instrumentos e foram ao local. Chegando lá pediram permissão ao Rei de Congo este permitiu. Os candombeiros se ajoelharam Rezaram. O responsável pelo grupo (capitão) disse as primeiras palavras para N^a Senhora. *Hó Minha Mãe vamos para a igreja aqui a senhora não pode ficar a senhora não pode Moia.* Naquele momento. N^a responde, como que sou sua mãe, você me conhece, Eu não tenho Nome, nem sou Batizada. Ela queria um nome, para que com este nome ela fosse a Mãe e Protetora dos Negros e Todos os simples e humildes.

O capitão responde eu não tenho essa capacidade e nem poder para batizar a senhora, mas se me permitir eu posso dá-la um nome. Ela disse pode me batizar eu lhe dou esse poder. O Capitão do Candombe a Batizou de Nossa Senhora do Rosário. Ela veio caminhando sobre as águas chegando até a eles tocou com a mão em cada tambú Abençoando-os e Transformando-os em sagrados. Então foi formado a procissão. O Candombe recuou e pediu para a guarda que estava mais perto, que puchasse coroa no caso era o Moçambique. O trono coroado de todas as guardas se posicionou atrás de Nossa Senhora do Rusaro protegendo-a o Candombe se posicionou atrás do trono coroado protegendo-o e multidão atrás do Candombe. Chegando na igreja o Candombe e trono coroado levam Nossa Senhora do Rusário até ao altar, a partir daí os Negros tiveram permissão para entrar na igreja.

Considerando as sínteses das narrativas estruturantes de fundação dos cocos dançados e do candombe, percebemos que os significados preservados são mantidos por regras e costumes concernentes a cada grupo. Os temas e linguagens simbólicas recorrentes nos cantos se refazem na tradição entre as gerações, no espaço demarcado pelos rituais da religião, do trabalho e no cotidiano das pessoas. A esse processo se adicionam novos sentidos da dinâmica espacial e temporal do contexto sócio-histórico e cultural que passam a ser motivos poéticos para os grupos. A relação que sobrevive nas culturas de comunidades tradicionais afrobrasileiras entre os antigos e os atuais é mantida pelos valores simbólicos e signos estético-filosóficos performados nas narrativas e nos versos.

Nas duas tradições, a performance assume, através do resgate do mito fundador, a função de provocar nas práticas e movimentos do coco e do candombe ressignificações advindas da posse da memória restaurada do coletivo para o pessoal, e depois repassada para o grupo novamente. Na vocalidade do capitão do candombe ou da mestre de coco, a audiência – nesta

pode estar presente o ouvinte em processo de iniciação na tradição –, passa a integrar aquela memória enunciada e vivida pelos performers (capitão, mestre e grupo constituinte). Destarte, refletindo ainda sobre o mito, é conveniente inferir que a narrativa fundacional do candombe e do coco dançado vem sugerir, de acordo com as constatações acerca do mito e performance feitas por Vanessa Brandão, que ele funciona

como uma interpretação coletiva do sagrado perceptível, mas distante e misterioso. Ele faz parte apenas do imaginário, por isso se encontra na esfera do sagrado. Logo, a performance seria uma maneira de aproximá-lo da esfera humana, uma maneira de tomar posse do mistério, do inapreensível, do sagrado, integrando-o ao ordinário, incorporando-o no dia a dia, o que o filósofo italiano Giorgio Agamben vai chamar de *profanação*.²⁵⁷

Sob essa lógica, a passagem que a performance efetua enquanto filtro da esfera do sagrado para o “profano”, através da presentificação do mito fundador, desvela que a narrativa assume funções específicas como explicação descritiva, reprodução do acontecido e atualização do que a tradição é no ato da interpretação realizada. Porém, a transição comunicada nos âmbitos do sagrado/“profano” é específica da tradição ocidental, uma vez que na tradição do candombe e do coco dançado (considerando quando, nesse último caso, se comungam também cantos sagrados)²⁵⁸ não há uma separação entre o sagrado e o profano. Ou seja, nestas duas últimas esferas, ponderando o sentido que o termo *profano* pode evocar como sendo o mais humano possível, as intersecções se configuram em diálogo contínuo e indissociável – cosmogonia singular das tradições e organizações religiosas de matriz africana banto. Desta forma, infere-se que ocorre uma detenção do sagrado ordinariamente na vida cotidiana, sem que, para isto, haja uma separação absoluta com o “profano”, já que a narrativa mitopoética integra, nos rituais de apresentação, procissão, pagamentos de promessa, velórios, louvação, evocação, saudação, entre outros a contínua ligação entre os viventes e os antepassados presentes no ato da performance.

No caso do candombe, aparecimento e desaparecimento da santa é um dos elementos estruturantes, pois comprova a fundação das tradições afro-negras que cerceiam as comunidades e seus reinados no estado mineiro, bem como se procedem variantes noutras partes do país. A santa retirada ao som dos tambores que sobre um deles se posiciona representa como os valores cognitivos de culto aos antepassados se reconfiguraram na imagem de uma entidade católica, que a princípio não tinha nome, como certifica a versão do capitão, e que permanecem até hoje.

²⁵⁷ BRANDÃO. Performance como resignificação do mito, p. 55. [Grifos da autora]

²⁵⁸ Em alguns casos, encontramos o coco de roda relacionado diretamente com comunidades religiosas de matriz africana. A relação informada envolve adeptos de religiões afrobrasileiras que dançam coco ou, em casos mais evidentes, quando o coco nasce no cerne dessas religiões, como ocorre com o coco em Pernambuco, que nasce da Jurema – religião de matrizes indígena e africana. Na jurema sagrada da Paraíba, muitos cantos de coco se configuram como pontos e são cantados nos rituais religiosos.

Apesar das estigmatizações curvadas sobre os tambores durante o processo de colonização das Áfricas e nas Américas, tanto para as civilizações bantos e iorubanas como para os grupos afros constituídos após a dispersão das populações africanas, os tambores continuam conservando a energia que conduz o rito de culto aos antepassados, sendo também respeitados pela mística linguagem que compõe o ritmo dos diversos cantos dançados.

À luz do fator sonoro que impulsiona a saída da santa das águas, encontramos nos registros do candombeiro como surge a energia estabelecida por Nossa Senhora do Rosário e cultivada, no corpo dos instrumentos, pelos seus adeptos na seguinte passagem: “Ela veio caminhando sobre as águas chegando até eles. Tocou com a mão em cada ‘tambu’ abençoando-os e transformando-os em sagrados”. Noutro fragmento, que também relata sobre a incidência sobrenatural da santa, o candombeiro David ratifica o poder de cura proveniente da força mantida nos instrumentos consagrada pelo gesto tocado de Nossa Senhora do Rosário:

Dando-os poder de cura, mas para alcançarmos a cura ou alívio vai depender da nossa Fé e estarmos em sintonia com a Divindade, isso é, mente e coração puro. É comum durante apresentações alguém vir até o candombe, comentar com o Capitão o seu problema e pedir ajuda. Muintas das vezes, de acordo com a fé em Nossa Senhora do Rosário, acreditar que os tambús são realmente sagrados. Capitão do Candombe e necessitado sintonizam com a divindade, pedem em nome de Nossa Senhora do Rosário, muintas das vezes a graça é alcançada, com a Fé, necessidade, e Merecimento de ambos.²⁵⁹

Na tradição banto-católica do candombe e dos grupos de congado e moçambique, que fazem parte dos reinados, Nossa Senhora do Rosário é um antepassado travestido de santa que passa a ser louvado. Através dos sons dos tambores, os cantos dançados sacralizam uma aliança entre os ancestrais, os atuais e os que virão, sendo os primeiros realocados em diferentes locais. A retirada da santa das águas é promovida por um pequeno grupo de africanos escravizados segundo capitão David. O canto a seguir, interpolado por enunciações com frases curtas, foi proferido no momento da tentativa dos candombeiros em retirar a santa pelas águas, também registrado no caderno de anotações do candombeiro.

Eles se ajoelharam e rezaram ao ritmo dos tambus.
Ave Maria ia
Ave Maria ia
Pai Nosso
Que estais no céu
Ave Maria ia
O capitão levantou e disse:
Hó minha Mãe
Não fique nas águas
A Sr^a não pode moía
Vamos pra igreja

²⁵⁹ Escritos do candombeiro David – comunidade da Lapinha, Lagoa Santa (MG).

Naquele momento ela responde:
Como que sou sua Mãe?
Você me conhece?
Eu não tenho Nome,
Nem sou Batizada

Atualmente, somente a primeira parte “Ave Maria ia, Ave Maria ia, Pai Nosso/ Que estais no céu/ Ave Maria ia” é proferida sem a incisão das frases curtas nas missas, cortejos e festividades que envolvem o ciclo de Festejos do Rosário. Esse canto é emitido geralmente durante três vezes, com a alternância entre solo e coro, sem variações dos versos, porém quando o solo está cantando, o coro responde ao final de cada verso com as extensões sonoras “Êee” e “Ôoo”, ocorrendo o mesmo quando parte do coro repete todo o canto.

Esse canto nos oferece a possibilidade de entender a relação de ambiguidade que desponta na rasura dos mantos católicos, através dos elementos constituidores da cosmovisão bantu, desvelados nas entrelinhas do canto. Na confluência dos atos de reminiscências ancestrais, o rito é enunciado por performances que restauram africanidades em cada canto, inscrevendo os conhecimentos esboçados nos corpos dançantes. Dessa forma, os registros do capitão David versam o aparecimento de uma entidade que declara “Eu não tenho Nome, nem sou Batizada” e complementa ao explicar “Ela queria um nome, para que com este nome ela fosse a Mãe e Protetora dos Negros e Todos os simples e humildes”. Os atos de reminiscências ancestrais se projetam pelo batismo de uma entidade, que, inicialmente, não é apresentada como uma santa, mas passa a ser a partir do batismo realizado por um grupo de africanos escravizados. Portanto, diante desse evento instalado no plano metafísico e cíclico, apontamos como é recorrente, em muitas civilizações negro-africanas, a existência de um processo de configuração da relação com o ancestral. Isso ocorre uma vez que restituída, “a cultura bantu põe em estreita relação os antepassados e seus descendentes, convencidos estes de que não continuariam a existir no ‘presente’ e não poderiam perpetuar sua linhagem sem a proteção dos antepassados”.²⁶⁰

Tendo em vista esse exemplo, alguns aspectos são fundamentais para se entender a formulação poética do repertório dos cantos do candombe, considerando-os também para o caso da tradição dos cocos dançados. Um dos aspectos diz respeito à importância e resgate da figura dos mais antigos: “Eles se ajoelharam e rezaram ao ritmo dos tambus”. Os mais antigos são sempre aludidos como os responsáveis pelos ensinamentos mantidos até hoje no cerne dos grupos. A malha mística que abarca a tradição torna o responsável pelo grupo um portador dos cantos, cuja palavra não é considerada banalizada no contexto da comunidade praticante. Leda Martins também aponta uma observação sobre esse resgate.

²⁶⁰ RICOEUR. *As culturas e o tempo*. estudos reunidos pela Unesco, p. 117.

Os antepassados presentificam-se e são evocados, pela memória, no ato que também a eles se dirige, no *continuum* de uma celebração que remonta a tempos imemoriais. O conhecimento e o saber vêm desses antepassados, ancestrais cuja energia revitaliza o presente. Os mais antigos lembram e rezam em silêncio por essas presenças, numa galeria de mestres, capitães, sacerdotes do rosário [...].²⁶¹

Nesse sentido, consideramos que os conhecimentos, cantos, segredos e rituais da tradição aprendidos pelo candombeiro escolhido instituem sobre ele um reconhecimento perante a comunidade. A partir de então, a figura do capitão e sua voz se sacralizam na prática do ritual. A fala do dirigente passa a ser dotada de energia transformadora possibilitada pelo rito do candombe. Assim, a voz do candombeiro regente é revitalizada ancestralmente pelo culto que o submete a regras que fundamentam e mantêm sagrado o terno de candombe. Seguindo essa lógica, as observações de Paul Zumthor também aludem que “a palavra proferida pela voz cria o que ela diz. No entanto, toda palavra não é só palavra. Há a palavra ordinária, banal, superficialmente demonstradora, e a palavra-força”.²⁶² Essa palavra-força é o que garante a continuidade dos ritos concedida ao escolhido.

Os outros aspectos são exibidos pela artesanaria linguística e não linguística dos códigos culturais que constituem a poética dos cantos e a estética tradicional das performances do grupo. Além disso, o componente musical também deve ser considerado. A verificação dos recursos linguísticos, a partir do canto de candombe acima, se efetua na composição de uma poética que intercala canto e prosa, tecidos por metáforas, repetições, rima e ritmo que anunciam um fato. Na imagem da entidade batizada com o nome de uma santa católica, reverenciada pelas inúmeras faces de Maria, inferimos que também estaria sendo invocado Calunga, divindade banto, identificada com o mar, resgatando nesse rito em metamorfose ancestral “a vitalidade do princípio feminino junto ao culto dos antepassados”.²⁶³

Na categoria não linguística as incursões se efetivam principalmente pela dança, gestos e mística que envolve a pessoa autorizada em proferir o canto. Em vários momentos ritualísticos do candombe, em cortejos, missas e agradecimentos vimos o capitão se ajoelhando conforme o motivo do canto e sua função durante a performance. O ato de ajoelhar inscreve na dança do capitão um desempenho outrora executado, grafando por meio do seu corpo memórias performatizadas por “pedaços de comportamento restaurado, mas cada performance é diferente das demais”.²⁶⁴ Por fim, há ainda a propriedade musical que embala o canto e o corpo no ritmo

²⁶¹ MARTINS. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*, p. 88. [Grifos da autora]

²⁶² ZUMTHOR. *A letra e a voz – a “literatura” medieval*, p. 75.

²⁶³ PEREIRA. *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual do candombe*, p. 87.

²⁶⁴ SCHECHNER. *O que é performance?*, p. 28.

da marcha grave. É a musicalidade que possibilita ao corpo, através da dança, expandir, como os versos entoados, sua maneira poética de marcar em pisadas assimétricas o que se escuta.

A linguagem enigmática dos versos de cantos dançados propiciou meios para sub-repticiamente agregar sentidos, valores, simbologias e ritos necessários à sobrevivência de tradições visceralmente africanas. Todavia, é importante destacar que a sistematização elaborada atendia a interesses e situações diversos no cotidiano. Como é muito comum nas sociedades africanas o uso de linguagens simbólicas nos cantos, esse artifício poético também foi recriado nos candombes mineiros e cocos dançados.²⁶⁵ Dentre outros aspectos já levantados anteriormente, a recorrência dessa linguagem simbólica para se comunicar é um elemento que evidencia as semelhanças entre os grupos de cantos de dançar afrobrasileiros. No candombe da Lapinha, podemos encontrar nos cantos temas que versem de forma sagrada sobre a natureza ou que utilizam dos elementos nela contidos (bichos, plantas, rios), metaforicamente, para tratar de algo ou falar de alguém. Além disso, alguns candombeiros relembram antepassados divinizados como boiadeiros e preto-velhos. Esses últimos, rememorados como praticantes da tradição, são aludidos nos cantos pelo motivo poético denominado *versos de senzala* que tematizam acerca do sofrimento dos negros no período escravocrata, como afirma o candombeiro David.

Sob o viés da ordem histórica os cantos de preto-velhos ou versos de senzala, intercalam dois segmentos marcantes da trajetória do negro a partir do olhar do candombeiro. No primeiro caso, o negro é reportado pelos fatos acometidos na relação entre ele enquanto escravo e o escravagista. O segundo diz respeito à devoção mantida às entidades mais cultuadas nos terreiros de umbanda, conhecidas por preto-velhos. A invocação dessas entidades figura a reatualização dos mais antigos entre os *pretinhos do Rosário* – filhos do Rosário. Nos cantos, eles geralmente são aludidos como vovó e vovô, porém, diferentemente da umbanda, no candombe não se manifesta a incorporação.

“Foi no tempo do cativero/ nêgo pulava de alegria”²⁶⁶

A negociação exercida ao longo dos tempos entre os africanos oriundos de diversos povos étnicos, diante da interação estabelecida em universos também matizados pelo contexto local, considerando aqui a paisagem brasileira, esboçou plurais ritos de cantos dançados com linguagens e performances distintas. Na análise do processo histórico motivado nos cantos do

²⁶⁵ Cf. DERIVE. O jovem mentiroso e o velho sábio: esboço de uma teoria “literária” entre os diolas de Kong (Costa do Marfim), p. 47-50.

²⁶⁶ Canto proferido pelo candombeiro David. Gravação realizada no dia 30 out. 2011, em Campinho, Lagoa Santa (MG).

coco dançado e do candombe, o improviso é um dos aspectos que, no tratamento das poéticas orais, se apresenta como artifício utilizados pelos africanos diante do processo de destituição material e imaterial que foram acometidos. Nesse sentido, a propriedade de resignificação dos símbolos, crenças, instrumentos musicais e signos é recorrente e faz parte do cotidiano.

As formas de expressão da relação com sagrado e de linguagens que dinamizam o entretenimento através do canto coletivo nas diversas esferas do cotidiano passam a ser praticadas com novos elementos. As expressões realizadas com os significados outrora efetivados em cenários africanos não perdem a cosmologia que os sustentam. Com isso, os cantos dançados também evidenciam os constructos civilizacionais que os povos africanos implementaram no nosso país. Sob esse viés, as tradições afrobrasileiras conservam, nas suas tessituras organizacionais e na condução das vidas em comunidades, relações com o sagrado, o trabalho e a existência como sendo interligados, ou seja, por meio de esferas interdependentes e mantidas pela arte do viver.

Considerar esse arrojado em que a vida sob os diversos segmentos que a cerceiam não está separada das maneiras de expressão da religiosidade e arte – fundamento civilizatório muito presente nas partes negras do continente africano –, configuram os procedimentos que apontam improvisos necessários para manutenção das tradições africanas. No que diz respeito às práticas associadas à manutenção dos gêneros de tradição oral, os aportes verbais e não verbais são indissociáveis para sua concepção. Nelas, o elemento lúdico, social, religioso e filosófico se imbricam, manifestando-se no ato performático.

No tratamento poético de motivos que entrelaçam os segmentos comunicativos com os antepassados, na esfera da labuta e do entretenimento, o coco representa um dos elementos simbólicos que aparece nos cantos para rememorar o tempo da escravidão no candombe, jongo e na tradição dos cocos dançados, tanto nos cantos como nas narrativas. Assim, o coco como motivo no repertório do candombe resgata aspectos sócio-históricos que se assemelham com os fundamentos narrados que explicitam a origem das vertentes para o coco dançado no Nordeste. A mestre Cila do Coco reatualiza sobre o verbete coco as condições de vida dos africanos e seus descendentes na região nordestina. Ao narrar o contexto em que seus antepassados viviam, ela tece os aspectos fundacionais da tradição dos cocos dançados e os meios utilizados para sua manutenção com o passar dos tempos. A coquista assim profere:

Os escravo descascando cocos nas, nas senzala, nas fazenda e começaro a pegá o ritmo. E como eles lamentavam muito que apanhavam, ficam nos canaviais trabalhando, quando vinham prá, saiam das, dos cafezais, dos canaviais, os feitores machucando eles. Então eles chegando num canto, eles começaram, quando tinha festa na casa grande os senhores lá, com as senhora lá na casa

grande dançava com as sinhazinha, é, senhoras e eles lá na senzala batucava, e o coco, descascando o coco, aí surgiu aquela pancada.²⁶⁷

A narrativa reatualiza um sistema de conhecimento a partir das experiências vividas pelos antepassados. A vocalidade de Cila consegue articular significados culturais e históricos elaborados no cotidiano de uma tradição coletiva. As ações grafadas pelos praticantes da tradição proferem fatos que, ao se restituírem pela narrativa da mestre, se mantêm como estruturantes. Os vários atos encontrados e reatualizados nas vertentes dos cocos dançados, desde a performance cantada, que se origina na profusão rítmica do trabalho com o coco, até a pisada trepidada para *pilar* o barro, resultam de uma atmosfera em que o canto e a dança são sintetizados em mutirões. A ritmicidade que se reconstitui na memória moldada pela ação de quem canta e dança demarca, no corpo e pelo corpo, a tradição do coco dançado.

O prosseguimento temático que poeticamente é tratado nos cantos do candombe também se refere à situação do trabalho com o coco. Em algumas ocasiões são reedificadas por meio da força do trabalho a necessidade de religação com os antepassados. Os cantos a seguir, registrados pelo capitão David, são ritualmente proferidos quando o candombe realiza rituais que envolvem situações ligadas aos terreiros de religiões de matriz africana como a umbanda:

Rala côco meu mano
Rala côco de indaiá
Quando mais e rala o côco
Mais tem côco pra rala

.....
Rala côco meu mano
Rala côco licuri
Eu não to fazendo nada
Rala côco é meu serviço

.....
Rala côco mano
Rala côco da Bahia
Hô, meu senhor do Bonfim
Me abençoa neste dia

.....
Vou voltar lá pra Bahia
Lá eu subo no coqueiro
Lá eu panho côco verde
Vendo e faço dinheiro

.....
Vovó num quer
Casca de côco no terreiro

²⁶⁷ Depoimento presente no documentário *O coco – da senzala ao palco*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sR3ntcSXZuY>>. Acesso em: 01 ago. 2011. Transcrição nossa.

Prá num lembrar
Do tempo do cativoiro

Aqui temos a inferência de aspectos que retratam a labuta com a atividade extravista do coco e condicionantes ancestrais que resgatam a importância de representações sagradas. Estruturados em versos curtos, estrofes únicas e repetitivas, esses cantos se interligam pela alusão a atividade com o coco nos seguintes versos e de acordo com a ordem dos cantos: “ralá côco meu mano”, “ralá côco é meu serviço”, “rala côco da Bahia”, “lá eu panho côco verde” e “casca de côco no terreiro”. Considerando a temática motivada nesses exemplos, se induz que eles fazem parte de um ritual em que estão presentes as entidades conhecidas por preto-velhos e preta-velhas. Essa constatação é imediata quando encontramos o desejo manifestado no primeiro verso do último canto “Vovó não quer”, em que a palavra *vovó* nada mais do que uma referência carinhosa a uma preta-velha.

Ainda sobre o culto aos antepassados, no terceiro canto há uma invocação ao Senhor do Bonfim no verso “Hô, meu senhor do Bonfim”. Soma-se a esta última a referência ao trabalho “rala côco da Bahia” no mesmo canto, acarretando, portanto, informações importantes encontradas na interface do dito e do não dito no exemplo. A primeira diz respeito ao pedido de bênção ao Senhor do Bonfim. Esse santo da igreja católica dentro das comunidades religiosas de umbanda no Brasil está relacionado com Oxalá,²⁶⁸ segundo Adriana C. Giglio, mais conhecido como “Pai Oxalá ou Olurum filho de Zambi o nosso Deus. Para entendermos melhor Oxalá é sincretizado por nosso irmão Jesus Cristo, Jesus o Nazareno, sendo Zambi sincretizado Deus na Umbanda”.²⁶⁹ E por fim, no que se refere à questão do trabalho, a expressão “rala côco da Bahia” exemplifica a assertiva de Seu Manuel sobre a tradição do coco no Brasil vindo da “banda da África” como afirma o poeta: “É por isso que eu digo, primeiro Estado onde foi inventado o coco de roda foi na Bahia, porque a Bahia foi lugar de mais escravos”.²⁷⁰

No ritual da jurema sagrada, o coco como motivo poético para o canto aparece da seguinte forma:

Pega o coco
quebra o coco
na ladeira do riacho
quem não pega o coco em cima
vai pegar o coco embaixo.²⁷¹

²⁶⁸ Ver mais sobre as relações entre orixás e antepassados divinizados iorubanos no livro *Os Orixás*, de Pierre Fatumbi Verger, 2002.

²⁶⁹ Informações retiradas do blog *Luz de Aruanda*. Disponível em: <<http://luzdearuanda-adri.blogspot.com.br/2010/10/exe-baba-salve-nosso-pai-oxala.html>>. Acesso em: 17 dez. 2012.

²⁷⁰ Cf. MORENO. O perfil dos coquistas, p. 44.

²⁷¹ Canto registrado no artigo “Da brincadeira do coco à jurema sagrada: os cocos de roda e de gira”, de Maria Ignez Novais Ayala e Marinaldo José da Silva, p. 129-130.

No momento da performance, os movimentos corporais se instauram pela ritmicidade que o canto exige e a poética se traduz pela marcação dos versos sonorizados pela restauração do *quebrado* do coco. A capacidade de exploração discursiva na poesia com o uso da palavra cantada é sustentada nos casos acima por códigos culturais e sagrados em que a linguagem simbólica é manejada no labor da tradição oral. O culto, o trabalho e os acontecimentos vividos pelos antepassados e seus descendentes são restaurados e elevados, desta forma, a um nível acima da comunicação comum.

A grande parte das comunidades de cocos dançados e ternos dos reinados em Minas Gerais até então mapeados tem como costume se referir as suas manifestações com o designativo *brincadeira*. Na estrofe do coco dançado a seguir, já analisado no capítulo III, explicita como exemplo a reflexão subsequente sobre o termo *brincá*: “Pisa, negrada, deixa a poeira subi / Viemo brincá o coco, viemo se diverti”.

A atribuição de “brincadeira” ao canto de dança dos cocos e a outras expressões desse gênero como, por exemplo, o *reizado*, *lundu*, *mazuca*, *congado*, que mantém ramificações afro-brasileiras, mascaram ideologicamente os conteúdos real e simbólico incursionados na cosmologia dos referidos grupos. Essa mesma constatação decorreu nos ranchos – “organizações estruturalmente negras” – do Rio de Janeiro.²⁷² Organizados em microfortalezas negras, sendo em grande parte de origem baiana, elas protagonizaram a inserção do samba, em meados do século XIX, na sociedade branca. Esta incursão se caracterizou em designações que, com o passar do tempo, foram concedidas aos ranchos; em seguida rancho-escola e, por fim, escolas de samba. No entanto, essa metamorfose carnavalesca contribuiu para que os grupos negros retomassem suas formas de expressão e penetrassem na sociedade branca demarcando suas identidades na “*reterritorialização* (rompimento dos limites topográficos impostos pela divisão social do espaço urbano aos negros)” desses lugares.²⁷³

Esse procedimento de reterritorialização foi marcadamente utilizado em várias áreas do país onde o negro-africano se fez presente. Nesses espaços, as formas cerimoniais de comportamento social, outrora exercido em atos da vida pelos povos africanos sudaneses e bantos – danças de guerra, caça, ritos de passagem –,²⁷⁴ assim como na comunicação necessária com seus ancestrais, se processaram em reelaborações sintéticas para garantir a manutenção de suas culturas. Zeca Ligiário também declara como se deu esse processo:

Os africanos trouxeram pra o Brasil formas celebratórias originais de suas etnias e utilizaram a performance das mesmas como forma de “recuperar um comportamento”, o qual eles haviam sido forçados a abandonar pela própria

²⁷² SODRÉ. *Samba, o dono do corpo*, p. 36.

²⁷³ SODRÉ. *Samba, o dono do corpo*, p. 36. [Grifos do autor]

²⁷⁴ RAMOS. *O folclore negro no Brasil*, p. 123.

condição de escravos longe de sua cultura. Inicialmente, suas formas celebratórias (dança/canto/batuque) foram duramente perseguidas, aos poucos, passaram a ser toleradas e em alguns casos incentivadas pelo poder local e pela igreja. Vamos perceber que esse processo de transformação e negociação foi longo e gerou tipos diferentes de performances não só devido ao número extenso de etnias provenientes do antigo continente como pela própria interação criada pelo contexto local. No afã de recuperar rituais e celebrações antigas são criadas novas e vigorosas tradições, genuinamente africanas, mas miscigenadas dentro do próprio processo formador do país. Para entendermos essas múltiplas transformações, além do conhecimento das matrizes culturais das principais etnias torna-se necessário o estudo de seus elementos formadores.²⁷⁵

Portanto, podemos afirmar que foram disseminadas expressões poético-musicais de cantos dançados que são registros seminais da cultura negra no nosso país. O processo a que nos referimos conduz a identificação do coco dançado, em específico, nessa dinâmica de “elementos negros que o samba se afirmou como gênese-síntese”.²⁷⁶

Todavia, as táticas muitas vezes adotadas pelos negros e noutras vezes impostas pela condição adversa, acarretadas pelo choque inter-racial entre os primeiros e os brancos, resultaram em modificações estético-poéticas e performáticas dos cantos dançados, entretanto, sem destituir os aspectos rítmicos e estruturantes (no sistema oral) da poética que caracterizam o coco dançado e o candombe como sendo genealogicamente negros. Essas constatações evidenciam elementos sócio-históricos e poéticos para análise dos cantos abaixo. Nos três cantos dançados, temos decodificados os efeitos históricos e culturais nos exemplos de acordo com a ordem dos cantos: um canto de candombe (ouvir Cd-Exemplos: canto 20), depois um de jongo (ouvir Cd-Exemplos: canto 21) e, em seguida, outro de candombe.

Lamento de negro

Parte 1:

1. No tempo do cativero (solo)
2. Ôoo, êee (coro)
3. Como o nego apanhava (solo)
4. Ôoo, êee (coro)
5. O branco batia no nego,
6. Mãe sinhá quem não gostava, êee (solo)
7. Ôoo, êee (coro)
8. Mas quando o branco ia na missa
9. Era o nego que levava, êee (solo)
10. Ôoo, êee (coro)
11. O caminho era tão longe
12. Que’o nego se cansava, êee (solo)
13. Ôoo, êee (coro)
14. Se parasse pra descansá

Parte 2:

Solo:

48. Mãe sinhá deu a ordem,
49. Êee, sacristão abre essa porta
50. Dêxa esse nego entrá
51. Sacristão abre essa porta,
52. Ô, dexa esse nego entrá
53. Para ouvi a santa missa
54. Que’o vigari’vai celebrá
55. Para ouvi a santa missa
56. Que’o vigari’vai celebrá

Coro:

57. Sacritão, abre essa porta,
58. Ôh, dexa esse nego entrá
59. Para ouvi a santa missa

²⁷⁵ LIGIÉRO. Batucar-cantar-dançar: desenho das performances africanas no Brasil, p. 136.

²⁷⁶ SODRÉ. *Samba, o dono do corpo*, p. 35.

15. De chibata nego apanhava, êee (solo)
 16. Ôoo, êee (coro)
 17. Chegava na porta da igreja
 18. Só o branco que entrava, êee (solo)
 19. Ôoo, êee (solo)
 20. E dali fechava a porta,
 21. Do lado de fora nego ficava, êee (solo)
 22. Ôoo, êee (coro)
 23. Nego queria entrá na igreja,
 24. Mas o branco não deixava, êee (solo)
 25. Ôoo, êee (coro)
 26. Então o nego ajoelhava,
 27. E o nego chorava, chorava, êee (solo)
 28. Ôoo, êee (coro)
 29. E o nego lamentava êee (solo)
 30. Nêgo falô po branco
 31. Na igreja eu tô querendo entrá, êee (solo)
 32. Ôoo, êee (coro)
 33. O branco falô po nego,
 34. Aqui ocê num pode entrá
 35. E se teimá vai apanhá, êee (solo)
 36. Ôoo, êee (coro)
 37. O nego falô po branco,
 38. Se me batê eu vou contá
 39. Prá mãe sinhá, êee (solo)
 40. Ôoo, êee (coro)
 41. O branco bateu no nego,
 42. Pra mãe sinhá nego contô, êee (solo)
 43. Ôoo, êee (coro)
 44. Mãe sinhá falô po branco,
 45. Deixa ele ficá na igreja,
 46. Que'le tá querendo é só rezá, êee (solo)
 47. Ôoo, êee (coro)
60. Que' o vigari'vai celebrá
- Solo:*
 61. Sacristão, abre essa porta,
 62. Dexa esse nego entrá
 63. Sacristão abre essa porta,
 64. Ôh, dexa esse nego entrá
 65. Para ouvir a santa missa
 66. Que o vigári'vai celebrá
 67. Para ouvir a santa missa
 68. Que o vigári'vai celebrá
- Coro:*
 69. Sacristão, abre essa porta,
 70. Dexa esse negro entrá
 71. Para ouvir a santa missa
 72. Que o vigário vai celebrá
- Solo:*
 73. Êee cheguei na porta da igreja
 74. Avistei noss'senhor lá dento
 75. Avistei Noss'Senhora
 76. E o santíssimo sacramento

Podemos considerar que esse canto é dividido em duas partes. A primeira é poeticamente narrada pelo capitão, sem acompanhamento dos instrumentos, e respondida por estes e pelo coro quando entoados “Êee” e “Ôoo”. A segunda parte começa no verso “Mãe sinhá deu a ordem”, seguida da parte que se torna o refrão para o coro. Apesar de o refrão ser inicialmente apresentado pelo capitão com oito versos, depois do verso “Mãe sinhá deu a ordem” – sinalizador da parte cantada –, a resposta do coro passa a ser reduzida a quatro versos sem que ocorra prejuízo na informação do canto.

Até o verso que indica o momento da performance em que capitão começa a cantar e dançar, o guaiá, no caso específico desse canto, é tocado sempre no final dos versos proferidos pelo capitão interligando o começo da resposta “Êee” e “Ôoo” vocalizada pelo coro. Porém, a partir do verso 49, ele é percutido intensamente pela marcação do candombeiro David juntamente com o som dos outros instrumentos. Na porta da igreja, canto e dança se inscrevem na ordem textual do corpo e a grafia do poder da memória é instaurada sobre volejos.

O *Lamento do negro*, assim como outros exemplos de cantos, não é proferido aleatoriamente. Geralmente, o contexto justifica o que está sendo cantado ou então oculta algum recado ou intenção, que é metaforicamente transmitido, muitas vezes sem sentido para a maioria dos que se encontram no ato da performance. Esse canto foi presenciado no momento que antecede a celebração da missa conga – realizada em templo católico com cantos, danças e instrumentos de congadeiros, moçambiqueiros e em algumas localidades, por candombeiros. Segundo a capitã do Moçambique de Oliveiras (MG), Pedrina de Lourdes Santos, tem um canto que é proferido antes do *Lamento do negro*. O canto diz: “Nego não matô/Não robô, fez nada/ Nego não matô/ Não robô, fez nada/ Mas o povo tá dizeno/ Que amanhã é o meu jurado/ Vô pedi a Nossa Senhora do Rosaro/ Que’la seja a minha advogada”.²⁷⁷

O *Lamento do negro*, na voz do capitão candombeiro David, foi colhido na comunidade da Lapinha. Contudo, essa é uma versão do canto de mesmo título composto na década de 60 do século passado pelo Sr. Salvador. Nessa mesma década, também foi criada pela Federação dos Congados de Minas Gerais: a missa conga.²⁷⁸ Como foi ratificado anteriormente, o contexto desse canto se performa com as portas da igreja fechadas (Figura 44 e 45).



FIGURA 44: terno de candombe na porta da igreja identificado pelo estandarte conduzido por Ione de Fátima.
FOTO: Ridalvo Felix



FIGURA 45: Capitão David e instrumentistas no ato do canto dançado *Lamento do Negro*.
FOTO: Ridalvo Felix

²⁷⁷ Registro escrito, arquivo pessoal. Esse canto foi proferido pela capitã durante entrevista no 44º Festival de Inverno da UFMG, realizado em Diamantina (MG). O evento aconteceu entre os dias 15 e 26 jul. 2012 e contou, especialmente nesta edição, com a participação de capitães e capitãs de Congo, Moçambique, Catopé indígenas brasileiros.

²⁷⁸ MARTINS. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*, p. 160.

Esse ritual simboliza a proibição, que o próprio canto atualiza, dos negros em entrar na igreja. Os versos são performaticamente inscritos por gestos, olhares e danças impossíveis de serem aqui descritos. As imagens acima demonstram alguns momentos que constitui o ato desse canto conduzido pelo candombeiro David.

O canto narra poeticamente algumas passagens comuns no período escravocrata, resgatando no tempo do *cativeiro* as adversidades e proibições acometidas sobre os negros, além de retratar também as condições e castigos impostos aos desterrados filhos e filhas das Áfricas. A ordem submissa do negro é sombreada pelas perspectivas de libertação que o canto vai pontuando de acordo com o que foi registrado na história. Nele, temos a representação de três figuras emblemáticas que evidenciam o sistema de poder na época da escravidão, sendo cada uma entoada de acordo com a competência instituída sócio-historicamente frente à situação do negro escravizado. Assim, temos na pintura desse quadro os seguintes personagens: senhor de engenho, poder clerical e Princesa Isabel.

Sob esse viés imagético e revertendo a condição passiva que os registros oficiais escritos geralmente afirmam sobre o africano escravizado, o *Lamento do negro* reconstitui e atesta a resistência dos negros diante desse processo. Depois de abertas as portas da igreja, os corpos, cantos, danças, volejos, pisadas, instrumentos e cores (re)definem outros caminhos trilhados pelos povos africanos. A observação de Leda Martins ratifica essa outra ordem tecida pela memória e vocalizada no canto narrado:

No âmbito de sua simbologia, o discurso narrado pela tradição e performado pela transmissão movimenta o código das aparências, não apenas na transgressão do sistema simbólico dominante, mas também na inscrição de uma perspectiva de mudança nas posições do negro na ordem escravocrata.²⁷⁹

Portanto, evidenciamos através desses cantos em performance os “pedaços de comportamento restaurado”²⁸⁰ combinados e recombinados pelos versos que ritualizam em tempos únicos e variações infinitas os conhecimentos reelaborados nas danças coletivas.

Discorrendo sob o viés histórico, o dia 13 de maio é oficialmente um marco na sociedade brasileira como símbolo da oficialização da “abolição da escravatura” assinada pela princesa Isabel, proclamando a Lei Áurea. Esse ato definiu, em função das circunstâncias do momento, uma temática recorrente no imaginário de grupos de cantos dançados que se difundiu no tempo e no espaço em torno da condição imposta aos africanos no Brasil. Os cantos a seguir também refletem como essa data se instituiu como um divisor de águas entre o tempo do cativeiro e a retomada da liberdade em terras alheias:

²⁷⁹ MARTINS. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*, p. 60.

²⁸⁰ SCHECHNER. *O que é performance*, p. 28.

Comunidades jongueiras:
Tava dormindo cangoma me chamou
Levanta povo que o cativoiro já acabou
Tava dormindo cangoma me chamou
Levanta povo que o cativoiro já acabou²⁸¹

Noutro canto de candombe, esse mesmo motivo poético é tratado da seguinte forma:

Êee, Óoo
Foi no tempo do cativoiro
Nego véi ajoelhou
Alevanta nego véi
Cativoiro acabou²⁸²

Nos dois exemplos, está bem definida a trajetória do africano como escravo e, logo em seguida, a sua libertação. O canto anuncia, diante da condição adversa vivida pelos negros, que o “cativoiro acabou”. O instrumento percussivo feito de tronco de árvore (Cf. capítulo I) que aparece como *cangoma*, variação de *ngoma*, reverbera através de suas ondas rítmicas a liberdade sequestrada e tão desejada pelos africanos e seus descendentes no Brasil. O cativoiro que aprisionava os corpos, agora mais do que nunca, é ultrapassado pela “palavra-força”²⁸³ que demarca nos cantos dançados a possibilidade vocal de louvar os ancestrais e grafar no cotidiano as pisadas rítmicas dos fatos.

A despeito do último canto de candombe, outras variantes surgem remetendo, na maioria das vezes, ao contexto pré-abolição e ao ato da libertação. Ao cantar esse passado que o influencia, o capitão concede-lhe forma. Ele, o candombeiro, se projeta nos seus antepassados e confere, portanto, uma memória coletiva. Tocado em ritmo dobrado esse canto propicia volejos do cantante tecidos pela síncopa dos instrumentos e o roncado forte da puíta. Ao mesmo tempo, a produção sonora esteia os versos vocalizados pelo solo cantante que, em seguida, são respondidos em coro pelos instrumentistas. A forma curta permite sua repetição e também possibilita improvisos sobre a estrutura poética. Dessa maneira, entendendo que a repetição favorece estabilidade e autonomia ao canto – o que pode estimular o improviso – contribui também para a restituição do canto e da dança em contextos diversos. Anelada pela vocalidade, que narra e canta, e pelo corpo, que gestualiza e dança, a memória se tece na circularidade da performance poeticamente girando em espiral.

²⁸¹ Canto gravado pelo historiador norte-americano Stanley J. Stein durante percurso feito pelo professor no Vale do Paraíba, divisa entre São Paulo e Rio de Janeiro, na década de 1940. Cf. PACHECO. Memória por um fio: as gravações históricas de Stanley J. Stein, p. 27.

²⁸² Esse canto foi proferido pelo candombeiro Raimundo Ciprião Nogueira da Conceição, zelador e benzedor do candombe de Fidalgo (MG), junto ao grupo do candombe da Lapinha. Canto registrado em 30 out. 2011, data da procissão dos festejos de N. S. do Rosário em Campinho – Lagoa Santa (MG).

²⁸³ ZUMTHOR. *A letra e a voz* – a “literatura” medieval, p. 75.

“Pedi licença pra entrar/ peço licença pra ir embora”²⁸⁴

A distinção instrumental do coco dançado e do candombe, tradições que geograficamente encontram-se “distantes”, apresenta aspectos que se assemelham com a forma de realização do canto – canto responsorial, organizadas espacialmente em círculo, em que tem na figura representativa da mestre e do capitão os sujeitos responsáveis pelo desenvolvimento do ritual de canto dançado. Encontramos também registros de três elementos que faziam parte do corpo orquestrico do coco dançado, encaminhando-nos, portanto, a partir da hipótese norteadora desta investigação, para uma familiaridade até então desconhecida entre estas expressões circulares com resultados reveladores acerca, principalmente, do coco dançado. Os instrumentos conhecidos como *ingoma*, *cuíca* e *chama*, foram catalogados por Câmara Cascudo quando fez um panorama de como o coco de roda era organicamente tocado:

Os instrumentos são, em maioria absoluta, de percussão, ingomos, cuícas, pandeiros e ganzás e nos bailes mais pobres simples caixotes que servem de bateria animada. Nunca vi instrumento de corda acompanhando côco, talqualmente Pereira da Costa registrou, no Recife, viola e violão. Os instrumentos prediletos são ganzá, pandeiro e bombo (ingono, o bombo afunilado) e os menores, “chama”, de som mais agudo, chamando para a dança e de tamanho reduzido.²⁸⁵

Na maioria dos candombes mineiros, a cuíca notificada por Cascudo ainda existe no coco dançado, porém, variando de nome de acordo com a comunidade. No caso da Lapinha, a cuíca é também conhecida por puíta. No grupo de coco dançado que investigamos, ela não existe mais, porém continua sendo tocada no samba de coco (ou de *pareia*) do povoado quilombola da Mussuca (SE). O chama continua presente somente no candombe, mas no coco dançado ele também desapareceu. O pandeiro e o ganzá, de acordo com o que observou Cascudo, permaneceram diante das modificações ocorridas nas comunidades, nos deslocamentos de pessoas do campo para cidade ou de áreas litorâneas para as grandes metrópoles, fato constatado em alguns grupos de cocos. Outros instrumentos foram inseridos, como o violão e o triângulo, apesar de serem mais difíceis de encontrar. Por fim, o bombo, conhecido também como ingono,²⁸⁶ continua nos cocos dançados, porém construídos com outro material e, além de ser variado morfológicamente, passou a ser chamado de bombo. Hoje ele é industrialmente

²⁸⁴ Canto encontrado nos escritos do candombeiro David – comunidade da Lapinha, Lagoa Santa (MG).

²⁸⁵ CASCUDO. *Dicionário do Folclore Brasileiro*, p. 225.

²⁸⁶ De acordo com o *Dicionário do Folclore Brasileiro*, de Câmara Cascudo, *ingono* significa “Tambor de macumba e candomblé e também para danças populares, cocos, zambês, bambelôs. Bate-se com as mãos nuas. É o mesmo zambê (do tipo maior), ingomba, angoma, o ngamba do Congo. Quase desapareceu por não ser facilmente transportável. Tem uma pele estendida e retesa apenas numa extremidade do tambor”. (p. 370)

produzido, mas a sua estrutura afunilada permanece e é muito parecida com o santana do candombe mineiro.

Ao considerarmos a puíta, além do chama e da ingoma, como sendo um dos instrumentos musicais que persistiu ao fenômeno escravista e que denota, em terras brasileiras, um aporte comum entre tradições culturais oriundas da grande região Banto, denominada Congo-Angolesa, concordamos com a seguinte afirmação de Kazadi wa Mukuna: “Uma vez divorciados de seu conjunto vital, os elementos musicais submetem-se a uma mutação de sua concepção ‘tradicional’ banta à ‘popular’ brasileira, sacrificando suas funções para manter suas estruturas no Novo Mundo”.²⁸⁷ O etnomusicólogo Kazadi wa Mukuna chega a essa conclusão ao analisar, por exemplo, o que aconteceu com a estrutura organológica do instrumento em questão. A partir disso, ele aponta uma mutação do ritual/religioso (sociedades africanas) para o popular (Brasil) da seguinte maneira:

Observando o uso dos elementos musicais entre os lubas, o valor simbólico tradicionalmente atribuído a esses elementos é mais facilmente compreendido através do papel que desempenham. Pois, juntos com os elementos extramusicais (estaca, local, costumes, etc.), constituem a expressão total da invocação com que eles são identificados e dos quais retiram o significado da sua existência. Entre os bakongos, de onde o tambor de fricção deve ter alcançado o Novo Mundo, ou entre os kubas, no Congo, que tinham assimilado seu uso dos primeiros, o instrumento é dotado de um significado místico manifesto no ato de representar (simbolizar) as vozes dos defuntos ou o som do animal totêmico da tribo. [...]

Para que os elementos musicais, cujos valores tradicionais para as tribos Bantu da bacia do Congo são de uma importância preeminente na constituição da expressão total da invocação (ritual, religiosa), se tornassem elementos da expressão popular (profana) no Brasil, devem ter ocorrido crises no núcleo da existência individual ou coletiva (nos termos Bantu) afetando assim o nível conceptual (formal) dos portadores *vis-à-vis* desses elementos.²⁸⁸

Sob esse aspecto mutacional, é importante ressaltar que, em alguns casos, eles se imbricam numa mesma espacialidade, configurando a continuidade das tradições sob novas formas organológicas. Isso quer dizer que, enquanto no candombe, permanece em torno da puíta a mística que o sacraliza, nos cocos dançados, que ainda mantêm a puíta no corpo instrumental, o fator de profanação foi mais severo. Aqui encontramos mais um elemento que possivelmente denota o uso do termo *brincadeira* sobre essa tradição e suas variantes no Nordeste.

Portanto, nas tradições do coco dançado fica evidente que a cosmologia ritualística e religiosa que o instrumento detinha entre os bakongos e Congos se transforma com o processo escravagista. No caso do terno de candombe, ainda se percebe uma continuidade mística sobre a “voz” que ressoa do instrumento. Talvez esse seja o fator que explica o motivo pelo qual o

²⁸⁷ MUKUNA. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*, p. 207.

²⁸⁸ MUKUNA. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*, p. 25. [Grifos do autor]

tocador da puíta não cantar no candombe da comunidade da Lapinha, além de uma ligação que os candombeiros fazem do som produzido pela puíta como sendo similar ao “roncar de uma porca”. Nesse sentido, se revelam as transformações incididas sobre tradições oriundas de um mesmo grupo linguístico (banto), considerando aqui a relação de familiaridade a partir da presença dos instrumentos musicais no Brasil, demarcando ressignificações que variam da ordem ritualística/religiosa para a profana.

Diante das transformações e perspectivas regionais que singularizam essas práticas culturais familiares, continua sendo comum o labor com que tecem a palavra no ato de celebrar a vida e de se comunicar com o sagrado. A similaridade com que o candombe e o coco dançado se referenciam ao aporte da “tradição”, assim como ocorre nas outras manifestações catalogadas, é muito forte e presente. A tradição, na maneira como é concebida na prática da cultura oral e performática pelos grupos, se incorpora continuamente na figura dos mais antigos e no que eles proferem narrando, declamando, cantando e dançando... Porque essas são as linguagens utilizadas para a manutenção das memórias coletivas afrobrasileiras. Portanto, a tradição existe porque a poética é o recurso utilizado para formulá-la cotidianamente.

A vivência nos dois grupos de cantos dançados revelou que a decodificação dos discursos sobre a forma de canto e narrativa exige do adepto da tradição uma compreensão da linguagem simbólica que a constitui. Para isso, a sua inserção na tessitura cultural da manifestação é envolvida pelo sentimento de pertencimento. O respeito ao que é ensinado pelos mais antigos, através de uma linguagem metafórica e ritualística, é determinante para a preservação de códigos, símbolos e crenças. Assim, tanto no candombe como nos cocos dançados a garantia de continuidade da tradição e sua institucionalização na comunidade se processam também por meio da formulação poética sobre o discurso coletivo.

Sob essa constatação, a memorização é o artifício que favorece a produção e manutenção do repertório dos cantos dançados e narrativas que consignam atos de fundação às tradições. Durante a análise dos repertórios, os recursos poéticos recorrentemente encontrados foram repetições, metáforas, aliterações, assonâncias, onomatopeias, entre outros. Não podemos deixar de registrar que, a esses últimos, somam-se os procedimentos paralinguísticos, essenciais para a expressão da tradição, já que trabalhamos com manifestações de cantos dançados. Assim, na criação poética do canto a performance bordada por gestos particulares, danças assimétricas e volejos individuais, em duplas ou conjuntos, também são mecanismos poéticos atuantes na composição e cadência rítmica do canto.

A interdependência entre o canto e a dança, no caso do coco dançado, contribuiu para que o coco de embolada, enquanto gênero poético, fosse analisado com mais propriedade como

uma forma poética do primeiro. A narrativa do coquista Seu Manuel sobre como os africanos dançavam, além das investigações históricas sobre a expansão das manifestações negras nos espaços de dominância, assim como num sentido inverso – o de apropriação dessas tradições pela classe branca no período escravagista –, convergiram em aportes poéticos e performativos que explicam a evolução poética da arte oral do coco dançado. Vejamos como Seu Manuel descreve a dança que antes era dançada pelos africanos acorrentados nas senzalas:

Eles pegavam um jabu com couro de gato, de maracajá e batendo e dançando dentro da senzala, né? Com aquele fogo feito na senzala e é com que eles se divertiam [...] E não podiam dançar com uma corrente no pé, não é, passado o cadeado o camarada não podia se largar pra dançar. Eles tinham somente que fazer aquele passo.²⁸⁹

A essa observação feita por Seu Manuel, conjugamos a transição poético-melódica evidenciando, a partir do canto e da dança, as transformações dinamizadas no coco dançado, mas que foram necessárias para que a tradição se restituísse às sombras da opressão e dos salões da pequena burguesia senhorial.

Tôda esta evolução parece ter-se iniciado entre 1860 e 1870 – em Alagoas. Já a cantoria do Nordeste tomava de assalto, abertamente, o texto-melodia do côco. Êste era, então, e mesmo depois, apenas a improvisação herdada do *batuque* africano, com o refôrço de quadras do cancionero popular; mas como, até aquela data, cantava-se em todo sertão *em quatro pés*, possivelmente será ainda mais antiga a intromissão da cantoria nordestina. Seja como fôr, em fins do século passado nasceram as emboladas, décimas em versos de quatro e de cinco sílabas, conservando o estribilho dialogado (provavelmente neto ou bisneto da *ligeira*) que já se intercalava às quadras no côco antigo. Era o último retoque à síntese folclórica. Théó Brandão, que as estudou em pormenor, acredita que as emboladas tenham surgido pela primeira vez em Alagoas, espalhando-se mais tarde pelo Nordeste. A adaptação, ao côco, dêste gênero de cantoria foi um processo demorado, mas constante. Mesmo em Alagoas, ainda em 1917 também se dançava o côco ao som de quadras populares, como o testemunhou o dr. J. Barbosa Júnior. Na região Ceará-Paraíba e em Pernambuco, Rodrigues de Carvalho (1903) e Pereira da Costa (1908) não o viram cantado de modo diferente. E, na periferia da região nordestina, no baixo São Francisco, Antônio Osmar Gomes encontrou, entre as melodias de côco, algumas que eram apenas estribilhos. A aceitação da embolada como texto-melodia do côco produziu alterações de enorme significação na sua coreografia.²⁹⁰

E sobre o aspecto dançado, Edson Carneiro ainda afirma:

Somando-se à influência dessas danças vigorosas da Europa, a *carretilha* das emboladas acelerou o ritmo do côco e, em consequência, impôs a substituição do passo de deslize comum a tôdas as danças herdeiras do *batuque* pelo sapateado, o forte bater de pés que faz com que o dançarino salte, em vez de

²⁸⁹ MORENO. O perfil dos coquistas, p. 44.

²⁹⁰ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 69-70. [Grifos do autor]

deslocar-se, que se encontra sobretudo nas formas popularmente chamadas *tropel*.²⁹¹

De acordo com esses registros, encontramos elementos poéticos e performativos que denotam o choque entre tradições culturais de matriz africana e europeia. Na categoria da arte poética, a inserção de versos em décima caracteriza o que passou a ser chamado de embolada. O que antes era cantado em dístico e estribilho, passa a ser interpolado por estrofes que variam entre seis a dez versos. No tocante ao aspecto dançado, esse gênero que converge em terras brasileiras insígnias performativas de matriz Banto, como a dança de umbigada (oriunda da região de Luanda e Caconda), dança de pares (região de Angola) e dança de roda (na Lunda), manteve como inscrição ancestral do miudinho o que os grupos de coco chamam de *tropé* ou *trupé*. Esse resíduo performativo é marca evidente das ressignificações praticadas pelos africanos durante a restauração das tradições.

Essa situação manifestada no coco dançado reflete num processo de aceitação, para garantir a permanência que o canto dançado sofreu em sua parte coreográfica: substituição do passo deslizado para o *trupé* e na poética como ressaltamos acima. Isso é referenciado no momento em que o coco dançado – tanto o canto como na dança – sofre infiltrações poético-melódicas e nas formas de pisar miudinho, ainda comumente vivenciado no samba encontrado no recôncavo baiano. Essa mutação ocorrida se processa em finais do século XIX para XX, quando os cocos dançados são inseridos em novas condições de atuação – salões da sociedade – e apropriados pela “juventude pequeno-burguesa” e incide também num contato com outras expressões populares, principalmente aquelas de origem europeia como a valsa, a *mazurca* polonesa, entre outros.

No caso da valsa e da mazurca, é importante registrar que, diante desses cruzamentos e metamorfoses acarretados sobre o coco dançado existe, durante a performance do coco dançado, uma parte em que os cantadores param para descansar. Segundo informações concedidas por Dona Naninha (CE) e Toinha Parteira (CE), a parada para o descanso, chamada de valsa, é outro momento em que os coquistas continuam dançado, porém, de forma mais lenta. Já a mazurca, alterada morfológicamente para *mazuca* passou a denominar uma possível variante da tradição de coco dançado em Agrestina (PE). Ao apontarmos a mazuca pernambucana como uma vertente do coco dançado, adotamos como sendo similares a outros grupos de coco os aspectos poético: canto responsorial com versos curtos; performativos: dança circular e demarcada pelo ritmo do *trupé* – denominado nos grupos pelo verbo *mazucar* –, que ressoa na parte poético-melódica da

²⁹¹ CARNEIRO. *Samba de umbigada*, p. 70. [Grifos do autor]

emboada e, por fim, instrumental: ganzá tocado pelo solo. No grupo de *mazuca* de Agrestina, além do ganzá o pandeiro também compõe o corpo instrumental.

No passo *rebatido* do coco dançado, gerando na vocalidade dos corpos dançantes a inscrição de memórias entrecruzadas por signos distintos, o *trupé* se constitui em insígnia. Nas pisadas rítmicas e assimetricamente compassadas pelo *ronco* da puíta os antepassados ressoam respondendo as invocações dos candombeiros. No ritmo frenético elaborado pelo balanço do capitão David, que faz o guaiá *chorar*, e no veloz sobe e desce do ganzá conduzido por Dona Maria da Santa, as culturas do candombe e do coco dançado transitam e são vocalizadas pelo sumo poético da tradição. O nosso trabalho veio como espaço de ressonância comungar o que Antonio Vieira proferiu:

A nossa poesia é uma só
Eu não vejo razão pra separar
Todo o conhecimento que está cá
Foi trazido dentro de um só mocó

E ao chegar aqui abriram o nó
E foi como se ela saísse do ovo
A poesia recebeu sangue novo
Elementos deveras salutareis

Os nomes dos poetas populares
Deveriam estar na boca do povo
No contexto de uma sala de aula
Não estarem esses nomes me dá pena

A escola devia ensinar
Pro aluno não me achar um bobo
Sem saber que os nomes que eu louvo
São vates de muitas qualidades.
O aluno devia bater palma

Saber de cada um o nome todo
Se sentir satisfeito e orgulhoso
E falar deles para os de menor idade
Os nomes dos poetas populares²⁹²

... o nome de Dona Maria da Santa, do capitão David, Dona Toinha, capitão João Nestor, Dona Toinha Parteira, Dona Amara da Mazuca, capitão Nô, Dona Edite do Coco, Capitã Edite, Cila do Coco, Capitã Pedrina, Mestre Ferrugem, Dona Naninha, Mestre Aldenir do Reisado, Dona Teté do Cacuriá, Mestre Cirilo, Jackson do Pandeiro, Mestre Zulene, Mãe Maria, Mestre Felipe, Mãe Terezinha, Toninho Canecão, Mestre Ana Lúcia, Mestre Chico, Mãe Alexandrina,

²⁹² Cf. POEMIA: Poetas Populares – Antônio Vieira. Disponível em: <<http://poemia.wordpress.com/2008/09/29/poetas-populares-antonio-vieira/>>. Acesso em: 26 dez. 2012.

Capitão Lulu, Paula de Brejo dos Crioulos, João do Crato, Mãe Santa, Dona Nicide, Dona Maria do Batuque, Dona Ernestina, Seu Manuel, Rainha Isabel Casimiro, Galo Preto, Mestre Nadir, Mestre Geraldo, Dona Divina, Seu Joaquim, Capitã Helena, Capitão Sebastião Alves, candombeiro Raimundo Sipriano, Seu Jovir, Seu Piaba, Seu Expedito, Mestre Neno, João Penacho, Mestre Nilton, Sebastião Grosso, Mestre Amaral, Capitão Expedito, Mestre Ivo Silvério, Mestre Toninho Maxacali, Antônio Nascimento Fernandes, Preto Limão, Curió, Zé Neguinho do Coco, Aurinha do Coco, Manoel Leopoldino, José Costa Leite, Luciano Carneiro, Dona Anízia, Mestre Leonardo, Pai Bira, Bio Caboclo, Damião Calixto, Raimundo Aniceto, Mestre Ciriaco, Chiquinho Coquista, Luiz Coqueiro, Chico Caçuêra, Rosangela Reis, Mané de Bia, Lindalva, Lavadeira do Norte, Dona Odete, Clementina de Jesus, Mestre Miguel, Dona Mercês, Chico Antônio, Jacinto Silva, Lia de Itamaracá, Zabé da Loca, Tia Maria do Jongo, Mestre Darci, Mestre Carioca, Dona Maria do Horto, Mestra Virgínia, Ivan Noberto, Mestre Deda, Mãe Maria, Dona Patrocina, candombeira Maria Marcia, Seu Pinéu, João Timbão, Seu Benedito, Seu Domício, Ana Lúcia do Coco, Seu Zé Cutia, Dona Zezé, Dona Domerina, Dona Lenira, Seu Arlindo, Dona Teca, Zeza Duarte do Coco, Dona Joana, Mestre Dedo, Seu Jove, Seu Roque, Seu Tuninha, Seu Zé Maria, Seu Severino Rangel, Seu Josias, Seu Francisco, Seu João de Olindina, Dona Dora, Seu João Timbão, Seu Abdias, Seu Biu, Mestre Marinez, Seu Nelson, Dona Nina, Mestre Boião, Seu Dão, Mãe Lúcia de Oya, Mestra Hilda, Mestre Verdelino, Beijafior, Oliveira, Dona Célia, Mestre Bigode, Doca Zacarias, Mestre Biro, Mestre Euclides, Margarida Guerreira, Dona Gerta, José Pedro, Mestre Piauí, Dona Expedita, Cacique João Venâncio, Luiz Caboclo, Mestre Moisés, Sebastião Cosme, Vicente Chagas, Seu Zé Matias, Dona Tatai, Lígia Wernner, Jaine Jai, Bete de Oxum, Mãe Lucia, Dona Selma do Coco, Capitã Dengo, ... e muitas outras/outros cantantes dançantes da tradição popular.

Referências

Livros e periódicos

- AMORIM, Ninno. *Os cocos no Ceará: dança, poesia e música oral em Balbino e Iguape*. Orientador: Franciso Gilmar Calvacante de Carvalho. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.
- ANDRADE, Mário de. *Ensaaios sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1962.
- ANDRADE, Mário de. *O baile das quatro artes*. 3. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1975.
- ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. 2. ed. Organização e notas de Oneyda Alvarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 1983.
- ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. 2. ed. Organização e notas de Oneyda Alavarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez. *Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise*. São Paulo: Ática, 1987.
- AYALA, Maria Ignez Novais. Apresentação. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN – Ed. UFRN, 2000. p. 9-17.
- AYALA, Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN – Ed. UFRN, 2000. p. 21-40.
- AYALA, Maria Ignez Novais; SILVA, Marinaldo José da. Da brincadeira do coco à jurema sagrada: os cocos de roda e de gira. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN – Ed. UFRN, 2000. p. 117-135.
- AZEVEDO, Jimmy Vasconcelos de. A poesia dos cocos. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN – Ed. UFRN, 2000. p. 73-82.
- AZEVEDO, Jimmy Vasconcelos de. O pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN – Ed. UFRN, 2000. p. 83-104.
- BOCCIA, Leonardo. Musicologia, etnomusicologia e etnocenologia. In: BIÃO, Armindo (Org.). *Artes do corpo e do espetáculo: questões de etnocenologia*. Salvador: P&A Editora, 2007.
- BRANDÃO, Vanessa Ribeiro. Performance como ressignificação do mito. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio Alexandre; BARBOSA, Tereza Virgínea Ribeiro (Orgs.). *Mito e performance*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Parceiros do rio bonito*. São Paulo: Editora 34, 2001.
- CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009.
- CARNEIRO, Edison. *Samba de umbigada*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.
- CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1982.
- CARVALHO, José Jorge. *Um panorama da música afro-brasileira: parte 1. Dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba*. Disponível em: Brasília: UnB, 2000. (Série Antropologia, 275). Disponível em: <<http://www.diaadia.pr.gov.br/nre/franciscobeltrao/arquivos/File/Equipes%20Multidisciplinares/musi caafro.pdf>>. Acesso em: 07 de jul. 2011.
- CASCUDO, Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro. Ediouro, 1962. (Terra Brasilis)
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Made in Africa*. São Paulo: Global, 2002.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Folclore do Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1967.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

- CASTRO, Yeda Pessoa. de. *A influência das línguas africanas no português brasileiro*. Disponível em: <<http://www.smecc.salvador.ba.gov.br/documentos/linguas-africanas.pdf>>. Acesso em: 2 nov. 2011. p. 1-12.
- CASTRO, Yeda Pessoa. *Falares africanos na Bahia: um vocabulário afro-brasileiro*. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- DERIVE, Jean. Literarização da oralidade, oralização da literatura nas culturas africanas. Trad. Neide Freitas; Revisão da trad. Sônia Queiroz. In: DERIVE, Jean. *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. p. 7-26. (Cadernos Viva Voz)
- DERIVE. O jovem mentiroso e o velho sábio: esboço de uma teoria “literária” entre os diolas de Kong (Costa do Marfim). Trad. Raquel Chaves; Revisão da trad. Sônia Queiroz. In: DERIVE, Jean. *Oralidade, literarização e oralização da literatura*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2010. p. 45-65. (Cadernos Viva Voz)
- DIAS, Paulo. Tradição e modernidade nas ingomas do Sudeste: Jongo e Candombe. In: LAHNI, Cláudia Regina; DELGADO, Ignacio José Godinho; ROCHA, Enilce Albergaria; MENEGAT, Elizet M. ANDRADE, Danubia (Orgs.). *Culturas e diásporas africanas*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2009.
- DIAS, Paulo. *Comunidades do tambor*. Disponível em: <<http://www.cachuera.org.br>>. Acesso em: 11 out. 2011. Não paginado.
- DIAS, Paulo. A outra festa negra. In: KANTOR, Iris; JANCÓS, Instván (Orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*. São Paulo, Hucitec/Edusp, 2001. v. 2. Disponível em: <<http://www.cachuera.org.br>>. Acesso em: 2 nov. 2011. p.1-35.
- DIAS, Paulo. *Diásporas musicais africanas no Brasil*. Brasília, DF: Iphan, 2007. Disponível em: <<http://www.cachuera.org.br>>. Acesso em: 11 de out. 2011. Não paginado.
- DIAS, Paulo. *Africanidade e música brasileira*. Disponível em: <<http://www.cachuera.org.br>>. Acesso em: 21 de nov. 2011. Não paginado.
- DOMÍNGUEZ, María Eugenia. *Suena el Río*. Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos e gêneros rio-platenses em Buenos Aires. Orientador: Rafael José de Menezes Bastos. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. p. 52-92.
- DOSSIÊ IPHAN 5 – Jongo no Sudeste. Disponível em: <<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=722>>. Acesso em: 15 mar. 2012.
- ESTEVES, Ana Maria P. Jenipapo, carvão e água: consentimento e resistência. In: LIGIÈRO, Zeca; ZENICOLA, Denise (Org.). *Performances afro-ameríndia*. Rio de Janeiro: Publit, 2007.
- FINNEGAN, Ruth. O significado da literatura em culturas orais. Trad. Ana Elisa Ribeiro. In: QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. p. 64-104. (Cadernos Viva Voz)
- FINNEGAN, Ruth. Drum language and literature. In: *Oral literature in Africa*. London and New York: Oxford University Press, 1970. p. 481-499.
- FUNES, Eurípedes Antônio. Negros no Ceará. In: *Uma nova história do Ceará*. Simone de Souza (Org.). 4. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2007. p.103-132.
- GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques. *O grande livro do folclore*. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.
- JÚNIOR, Afonso Capelas. *As donas da história*. Disponível em: <http://revistaraiz.uol.com.br/portal/index.php?Itemid=96&id=82&option=com_content&task=view>. Acesso em: 15 nov. 2011. Não paginado.
- JUNOD, Henri. A vida da povoação. In: _____. *Usos e costumes dos bantu*. Maputo: Arquivo histórico de Moçambique, 1996. Tomo 1, cap. 2, p. 285-467. (Documentos, 3).

- LIGIÉRO, Zeca. Batucar-cantar-dançar: desenhos das performances africanas no Brasil. In: *Aletria: revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, v.21, n.1, p. 133-145, jan/abr. 2011.
- LINHARES, Francisco; BATISTA, Otacílio. *Gêneros de poesia popular*. Disponível em: <<http://www.bahai.org.br/cordel/generos.html>>. Acesso em: 26 de jul. 2011. Não paginado.
- LOPES, José de Souza Miguel. Poderá ainda o Ocidente escutar a voz que vem da África?. In: AMÂNCIO, Iris Maria da Costa (Org.). *ÁFRICA-BRASIL-ÁFRICA: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; Nandyala, 2008. p. 27-38.
- LOPES, Ney. *Novo dicionário banto do Brasil*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- LUCAS, Glaura. *Vamo façe maravilha!?: avaliação estético-ritual das performances do Reinado pelos congadeiros*. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S1517-75992011000200008>>. Acesso em: 17 fev. 2012. p. 62-66.
- LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 86-95; 210-239.
- LUCAS, Glaura. As falas da ingoma. In: TUGNY, Rosângela Pereira; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- MACHADO FILHO, Aires da Mata. *O negro e o garimpo em Minas Gerais*. 3. Ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1985. (Reconquista do Brasil)
- MAGALHÃES, Celso de. *A poesia popular brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional – Coleção Rodolfo Garcia, 1973.
- MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.
- MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. In: RAVETTI, Graciella; ARBEX, Márcia (Orgs.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: POSLIT/UFMG, 2002. p. 69-91.
- MONTENEGRO, Antonio Torres. *História oral e memória: a cultura popular revisitada*. São Paulo: Contexto, 1992.
- MOREIRA, Terezinha Taborda. *O vão da voz: a metamorfose do narrador na ficção moçambicana*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas, 2005.
- MORENO, Josane Cristina Santos. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN – Ed. UFRN, 2000. p. 41-46.
- MOURA, Clovis. *Dialética radical do Brasil negro*. São Paulo: Anita, 1994.
- ORTIZ, Renato. *A consciência fragmentada: ensaios de cultura popular e religião*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- MUKUNA, Kazadi wa. *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etnomusicológicas*. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- PACHECO, Gustavo. Memória por um fio: as gravações históricas de Stanley J. Stein. In: LARA, Hunold Silvia; PACHECO, Gustavo (Org.). *Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley J. Stein*. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas, SP: SECULT, 2007. p. 15-32.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Os tambores estão frios: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de candombe*. Juiz de Fora/Belo Horizonte: Funalfa Edições/ Mazza Edições, 2005.
- PRANDI, Reginaldo. As religiões afro-brasileiras e seus seguidores. *Afro-brasileiros, pentecostais e católicos*, Rio Grande do sul, PUCRS, vol. 3, n 1, p. 15-34, 2003. Disponível em: <resvistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/civitas/issue/view/5>. Acesso em: 21 nov. 2011. Não paginado.

- QUEIROZ, Amarino Oliveira de. *As inscricuras do verbo: dizibilidades performáticas da palavra poética africana*. Orientador: Alfredo Corviola. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2007.
- QUEIROZ, Sônia (Org.). *A tradição oral*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2006. (Cadernos Viva Voz)
- QUEIROZ, Sônia. *Pé preto no barro branco: a língua dos negros da Tabatinga*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- RAMOS, Arthur. *Introdução à antropologia brasileira: as culturas negras*. Rio de Janeiro: CEB/Guanabara, 1971. (Coleção Arthur Ramos, 3).
- REIS, Liana Maria. Africanos no Brasil: saberes trazidos e ressignificações culturais. In: AMÂNCIO, Iris Maria da Costa (Org.). *África-Brasil-África: matrizes, heranças e diálogos contemporâneos*. Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; Nandyala, 2008. p. 39-59.
- RIBEIRO, Maria de L. Borges. *O jongo*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1984. (Cadernos de Folclore, 34)
- RICOEUR, Paul. *As culturas e o tempo: estudos reunidos pela Unesco*. Trad. Gentil Tilton, Orlando dos Reis, Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. p. 102-135.
- SAMPAIO, Neide Aparecida de Freitas. *Por uma poética da voz africana: transculturações em romances e contos africanos e em cantos afro-brasileiros*. Orientadora: Sônia Queiroz. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.
- SANTOS, Inaicyrá Falcão dos. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. 2. ed. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance. Trad. Dandara. *Estudos da Performance*, Rio de Janeiro, Unirio, v.11, n.12, p. 25-50, 2003.
- SILVA, Marinaldo José da; AYALA, Maria Ignez Novais. Da brincadeira do coco à jurema sagrada: os cocos de roda e de gira. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cocos: alegria e devoção*. Natal: EDUFRN – Ed. UFRN, 2000. p. 117-135.
- SLENES, Robert. “Malungu, ngoma vem!”: África coberta e descoberta do Brasil. *Revista USP*, São Paulo, n. 12, p. 48-67, jan.-fev.1992.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaiúde*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- SOUZA, Débora Simões de. Angoma, ngoma: o jongo e a narrativa sobre uma comunidade quilombola. *Revista África e Africanidades*. Ano IV, n. 14-15, 2011. Disponível em: <www.africaeaficanidades.com>. Acesso em: 25 mar. 2012. Não paginado.
- TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. Trad. Marcela Fuentes. *Estudos da performance*, Rio de Janeiro, Unirio, ano 11, n 12, p. 17-24, 2003.
- TINHORÃO, José Ramos. *O samba agora vai...: a farsa da música popular no exterior*. Rio de Janeiro: JCM Editores, 1969.
- TINHORÃO, José Ramos. *Música popular de índios, negros e mestiços*. 2. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 1972.
- TINHORÃO, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil*. São Paulo: Ed. 34, 2011.

- TRAVASSOS, Lorena; CARVALHO; Nadja. Serena, serená: um documentário sobre a memória da cultura paraibana. *CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, n. 11, p. 25-41, 2006. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/caos/n11/03.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2012
- TUGNY, Rosângela Pereira; QUEIROZ, Ruben Caixeta de (Orgs.). *Músicas africanas e indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2008.
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Os Orixás*. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Corrupio, 2002.
- ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz – a “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia, Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. 2. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, leitura, recepção*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: COSACNAIFY, 2007.

CD's sonoros

- ARCOVERDE, Samba de Coco Raízes do. Recife: Cavalo Marinho, 2000.
- A BARCA. *Trilha, Toada e Trupé*. São Paulo: Petrobrás, 2006. (Projeto Turista Aprendiz).
- ASHANTI, Casa Fanti. *Tambor de crioula de taboca*. São Luis: A barca, 2004 (Projeto Turista Aprendiz).
- AZEVEDO, Luís Heitor Corrêa de. *Music of Ceará and Minas Gerais*. Washington: American Folklife Center in the Library of Congress, Rykodisc, 1997. (Library of Congress Endangered Music Program)
- CACHIMBINHO; MOUZINHO, Geraldo. *Cocos e emboladas*. São Paulo: Beverly, 1991.
- CHICO, Mestre. *O Calor do tambor-de-crioula do Maranhão dá o dom a cultura popular, Mestre Chico*. São Luís: VCR Comunicação & Marketing e Stúdio V., 2002. (Caixa com vídeo e três cds sobre Mestre Felipe, Mestre Leonardo e Mestre Chico)
- DIAS, Paulo. (Dir. geral de pesquisa). *Mosaico musical dos quilombos*. São Paulo: Associação Cultural Cachuera!, Fundação Palmares, 2002. [Faixas1-6, 11-17.]
- JESUS, Clementina de. *Clementina de Jesus – convidado especial Carlos Cachaça*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1976.
- LINDALVA e NORTE, Lavandeira do. *Os feras da embolada*. [s.d.]
- MACHADO, Marina (Prod.). *Candombe da Serra do Cipó*. Belo Horizonte, 2000.
- MARÇAL, Juçara; DINUCCI, Kiko. *Padê*. São Paulo, 2008.
- MARIA, Cia Cabelo de. *Cantos de trabalho*. São Paulo: SESC, 2007.
- MOURA, Fernando; NEGREIROS, Carlos (Prod.). *Conguê: a herança africana que construiu a música brasileira*. Rio de Janeiro: Petrobrás, SEPPPIR, CIDAN, Canal Futura, s. d. (Projeto A Cor da Cultura).
- NUNES, Clara. *Brasil mestiço*. Rio de Janeiro: EMI-Odeon, 1980.
- PANDEIRO, Jackson; SILVA, Jacinto. *Brasil popular*. Rio de Janeiro: Sony BMG, 2011.
- RIBEIRO, Rita. *Tecnomacumba*. Rio de Janeiro: Manaxica Produções, 2006.
- SANTOS, Sérgio. *África – quando o Brasil resolveu cantar*. Rio de Janeiro: Biscoito Fino, 2002
- SILVA, Bezerra da Silva. *O rei do coco*. Rio de Janeiro: Tapeçar, 1971.
- SILVA, Jacinto. *Cantando*. São Paulo: CBS, 1966.
- TIZUMBA, Maurício (Prod.). *Tambor grande*. Belo Horizonte: Estúdio Bemol, 2001. [Faixas 1 a 12.]

DVD's

- ARAÚJO, Ridalvo Felix de (Dir.). *Na pisada do coco na batida do ganzá*. Crato: Projeto Verde Vida, 2010.
- AZEVEDO, Luciano; RAVEL, Asley (Dir.). *Coco de roda Quiteria Noberto*. Monteiro: Carabina Produções, 2005.
- BERLINER, Roberto (Dir.). *A pessoa é para o que nasce*. Rio de Janeiro: TV Zero, 2003.
- BERALDO, Carla; DUARTE, Carolina; ALTOÉ, Manoela; GONÇALVES, Tiago. *O jongo – ritual e magia no quilombo São José*. Campinas: CRAV- PUC-Campinas. 2007.
- BRAGA, André; AMÂNCIO, Cardes (Dir.). *Candombe do Açude: arte, cultura e fé*. Belo Horizonte: Avesso Filmes, 2004.
- CÂNTIA, Aline (Dir.). *Africalungandombe*. Belo Horizonte: [s. prod. s.d]
- LOPES, Victor. *Língua – vidas em português*. Brasil/Portugal: TV Zero/ Sambascope/ Costa do Castelo, 2004.
- MOURA, Glória (Dir.). *Batuque no Quilombo Itaipuru Mirim*. Brasília: PROCÉM-MinC, 1988.
- MOURA, Glória (Dir.). *Matição, Comunidade Iluminada*. Jaboticatubas. Brasília: Fundação Cultural Palmares–MinC, 1989.
- MUNIZ, Sérgio (Dir.). *A cuíca – instrumentos da música popular brasileira*. São Paulo: Co-produção: Thomaz Farkas, Revela S. A. e Sergio Muniz, 1978.
- PRIMO, Milton (Dir.). *Ouçá meu palavreado*. São Francisco do Conde: [s. prod.], 2008.

Vídeos do Youtube

- COCO do Amaro Branco. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bmZuN3Jf5uI>>. Acesso em: 01 agos. 2011.
- DANÇAS brasileiras – Coco de Zambê. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MeQD96ZgqXg>>. Acesso em: 26 jul. 2011.
- ESPECIAL samba de coco. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=0iZiN758DqA>>. Acesso em: 18 abr. 2011
- DANÇAS brasileiras – Tambor de Crioula. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=H2DNr4qMXq4>>. Acesso em: 20 abr. 2011.
- DANÇAS brasileiras – Batuque Paulista. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HR3giW-Ckfi>>. Acesso em: 14 mai. 2012.
- GRUPO de coco de roda de Dona Anísia. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UsZn4TvdOD4&feature=related>>. Acesso em: 01 ago. 2011.
- JONGO – ritual e magia no quilombo São José. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bSSEDq1yaw8>>. Acesso em: 15 mar. 2012.
- O COCO – DA SENZALA AO PALCO. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sR3ntcSXZuY>>. Acesso em: 01 ago. 2011.
- SAMBA de pareia ou parelha do povoado da Mussuca – Laranjeiras/SE. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ry69ZAKDP-M>>. Acesso em: 18 abr. 2012.
- SAMBA coco Raízes do Arco Verde – rumos música. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iNl4wB94WhM>>. Acesso em: 01 ago. 2011.
- TOQUES de um livro documentado. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BO_DGC665Sk>. Acesso em: 14 mai. 2012.

MAZURCA pé quente – Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TIHYN_eLOGo>. Acesso em: 01 ago. 2012.

MAZUCA da Agrestina – Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=SYyj8e6BJuc>>. Acesso em: 01 ago. 2012.

Sites visitados

PRETO Limão: rei da embolada. Disponível em: <<http://anchietabarras.blogspot.com.br/2012/03/preto-limao-rei-da-embolada-e-da.html>>. Acesso em: 20 jul. 2012

AURINHA do Coco. Disponível em: <http://aurinha-dococo.blogspot.com.br/2011_06_01_archive.html>. Acesso em: 09 jan. 2013.

CARTILHA sobre a nação Xambá – Grupo Bongar. Disponível em: <<http://www.xamba.com.br/car.html>>. Acesso em: 12 dez. 2012.

CILA do Coco. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/bernapixel/4988047481/>>. Acesso em: 21 ago. 2012.

DONA Maria do Batuque. Disponível em: <<http://www.myspace.com/donamariadobatuque>>. Acesso em: 14 mai. 2012.

DONA Nadi: do tamanco ao canto da Mussuca. disponível em: <<http://www.agenteviaja.com/cultura/628/dona-nadi-do-tamanco-ao-canto-da-mussuca/>>. Acesso em: 21 jul. 2011.

FEDERAÇÃO das comunidades quilombolas do estado de Minas Gerais - Gurutubanos. Fonte: Centro de Documentação Eloy Ferreira da Silva (CEDEFES). Disponível em: <<http://quilombolasmg.org.br/index.php/gurutubanos>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

GRUPO de coco Mulheres da Batateira – Ong Beatos. Disponível em: <<https://www.facebook.com/ong.beatos?fref=ts>>. Acesso em: 16 jan. 2013.

LUZ de Aruanda – Exê Babá, Salve nosso Pai Oxalá. Desenvolvido por Adriana Cabrera Giglio, 2010. Disponível em: <<http://luzdearuanda-adri.blogspot.com.br/2010/10/exe-baba-salve-nosso-pai-oxala.html>>. Acesso em: 17 dez. 2012.

MESTRES. Disponível em: <<http://www.myspace.com/lilianaaraujo/photos/29776192#%22ImageId%22%3A29776286>>. Acesso em 26 jul. 2011.

POEMIA: Poetas Populares – Antônio Vieira. Disponível em: <<http://poemia.wordpress.com/2008/09/29/poetas-populares-antonio-vieira/>>. Acesso em: 26 dez. 2012.

QUILOMBO São José. Disponível em: <<http://quilombosaojosedaserra.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

SHOW de Mestre Ferrugem. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/fundarpe/5959868314/>>. Acesso em: 21 ago. 2012.

VIOLA nordestina para a cantoria do improviso!. Disponível em: <http://www.teatrodecordel.com.br/viola_nordestina.htm>. Acesso em: 26 jul. 2011.

Apêndice 1

Mapeamento de cantadores e grupos de coco

O registro abaixo foi construído durante o desenvolvimento da pesquisa. Nele estão listados os cantadores e grupos de cocos a que tive acesso, com identificação da cidade e estado de origem.

QUADRO 1: Coquistas

Cantador (a)	Função	Cidade/Estado
Ana Lúcia do Coco (Ana Lúcia Nunes da Silva)	Coquista	Olinda/PE
Aurinha do Coco (Áurea da Conceição de Assis)	Coquista	Olinda/PE
Bezerra da Silva	Coquista	Recife/PE
Chico Antônio (Francisco Antônio Moreira)	Coquista	Natal/RN
Cila do Coco (Cecília Maria de Oliveira)	Coquista	Olinda/PE
Dona Amara (Amara Maria da Conceição)	Mazuqueira	Agrestina/PE
Dona Nanina (Ana Gomes de Souza Silva)	Coquista	Crato/CE
Dona Toinha (Antônia Luzia Barbosa)	Coquista	Crato/CE
Galo Preto (Tomaz Aquino Leão Cavalcante)	Coquista	Bom Conselho de Papa-Caças/PE
Jacinto Silva	Coquista	Palmeira dos Índios/AL
Jackson do Pandeiro (José Gomes Filho)	Coquista	Alagoa Grande/PB
Luiz Boquinha (Luiz de França Mendes)	Coquista	Recife/PE
Mané de Bia (Manoel Mariano da Silva)	Coquista	Santa Luzia/PB
Mestre Ferrugem (Wilson Bispo dos Santos)	Coquista	Amaro Branco/PE
Mestre Preto Limão (Emílio Leão Cavalcante)	Coquista	Garanhus/PE
Mestre Verdelino (Mario Francisco de Assis)	Coquista	Maceió/AL
Odete do Pilar (Odete Josefa da Conceição Souza)	Coquista	Pilar/PB
Pombo Roxo (Severino José da Silva)	Coquista	Amaro Branco/PE
Sebastião Grosso (Sebastião Lopes da Silva)	Coquista	Goiana/PE
Selma do Coco (Selma Ferreira da Silva)	Coquista	Olinda/PE
Zé Neguinho do Coco (José Severino Vicente)	Coquista	Recife/PE
Zeca do Rolete (José Galdino do Santos)	Coquista	Recife/PE
Zeza Duarte do Coco (Maria José Ferreira da Silva)	Coquista	Capela/AL

QUADRO 2: Grupos de Coco

Grupo de Coco	Cidade/Estado
Caiana dos Crioulos	Serra Caiana dos Crioulos - Alagoa Grande/PB
Coco Caçuera - coco de roda	Fortaleza/CE
Coco da Mestre Marinês	Juazeiro do Norte/CE
Coco de Roda Indígena da Aldeia Cumaru	Baía da Traição/PB
Coco de Roda Mestre Benedito	Cabedelo/PB
Coco de Seu Benetido (ou Coco de Jurema)	Recife/PE
Coco de Zambê (Mestre Geraldo)	Tibau do Sul/RN
Coco Marujá	Quilombo Cajueiro - Alcântara/MA
Coco Quebra Pedra	Recife/PE
Coco Raízes do Arco Verde (Mestre Lula Calixto)	Arco Verde/PE
Coqueiros de Olinda	Olinda/PE
Grupo Bongar (Coco da Xambá)	Quilombo do Portão do Gelo - Olinda/PE
Grupo Cultural Amigas do Saber	Crato/CE
Grupo Cultural Tronco da Jurema	Recife/PE
Grupo de Coco Mulheres da Batateira	Crato/CE
Grupo Pagode Comigo Ninguém Pode (Mestra Hilda)	Rio Largo/AL
Grupo de Samba de Coco de Mestre Euclides	Aracaju/SE
Grupo de Samba de Pareia da Mussuca (Mestre Nadi)	Laranjeiras/SE
Grupo Mazuca da Quixaba (Mestre Shacon Viana)	Recife/PE
Grupo Mazuca de Agrestina	Sítio Alto da Alegria - Agrestina/PE
Grupo Mazurca Pé Quente	Caruaru/PE
Grupo Rala Coco	Igarassu/PE
Grupo Samba de Coco de Japoatã (Mestre Maria)	Japoatã/SE
Grupo Samba de Coco de São Benedito	Socorro/SE
Grupo Samba de Coco Pisada Quente	Santo Amaro/SE
Samba de Coco	Olho D'água do Casado/AL
Samba de Coco de Dona Anízia (Maria Anízia)	Maceió/AL
Sambada de Coco do Guadalupe	Olinda/PE
Zambê da Pipa (Mestre Toinho do Zambê)	Pipa/RN

QUADRO 3: Candombes de Minas Gerais

Capitão	Grupo	Cidade
Capitão David (David Alves)	Candombe da Lapinha	Lagoa Santa
Capitão Lulu	Candombe de Lagoa Santa	Lagoa Santa
Capitão Nô	Candombe de Mocambeiro	Matozinhos
Capitão João Nestor (João Nestor da Fonseca)	Candombe de Fidalgo	Pedro Leopoldo
Dona Mercês (Maria José de Mercedes Santos)	Candombe da Serra do Cipó	Serra do Cipó
Capitão Chico Pereira	Candombe da Quinta do Sumidouro	Pedro Leopoldo

Apêndice 2

Identificação das faixas do CD *Exemplos dos cantos*

- Canto 1: “Coco do M” (Zé do Brejo e Jacinto Silva)
- Canto 2: “Coco da vaquejada” (Cachimbinha e Geraldo Mouzinho)
- Canto 3: “Desafio Malcriado” (Lindalva e Lavandeira do Norte.)
- Canto 4: “Lorua” (Samba de Coco Raízes do Arcoverde)
- Canto 5: “Tu é bom boiar mais eu” (Mestre Chico)
- Canto 6: “Dois jongos: picapau – carreiro bebe” (Clementina de Jesus)
- Canto 7: “Passarinho sofrê” (Batuque mineiro: D. Maria do Batuque)²⁹³
- Canto 8: “Olha, a flô do liro, liro, liro” (Coco Amigas do Saber)
- Canto 9: “Eu sô carrero” (Capitão David)²⁹⁴
- Canto 10: “Deus, vos salve casa santa” (Capitão João Nestor)
- Canto 11: “Oi, chama chamô” (Capitão David)
- Canto 12: “Foi o rei e a rainha”
- Canto 13: “A festa da exposição” (Coco Amigas do Saber)
- Canto 14: “Ê, cajuero abalô” (Dona Toinha)
- Canto 15: “Samo da Vila São Francisco” (Coco Amigas do Saber)
- Canto 16: “Nossa Senhora do Rosário” (Capitão David)
- Canto 17: “Que casa bonita” (Capitão David)
- Canto 18: “Valssa nenen” (Dona Naninha)
- Canto 19: “O lenço seda” (Dona Naninha)
- Canto 20: “Lamento de negro” (Capitão David)
- Canto 21: “Tava dormindo”²⁹⁵

²⁹³ O canto foi retirado da gravação do CD-livro *Batuquim vai abaixo? Ele não vai não!* Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BO_DGC665Sk>. Acesso em: 14 mai. 2012.

²⁹⁴ Outra versão desse canto pode ser escutada no trabalho organizado por Maurício Tzumba. Cf. *Tambor Grande*, faixa 01.

²⁹⁵ Canto gravado pelo historiador norte-americano Stanley J. Stein durante percurso feito pelo professor no Vale do Paraíba, divisa entre São Paulo e Rio de Janeiro, na década de 40. As gravações em áudio fazem parte do cd Cd-livro, intitulado *Memória do jongo*: as gravações históricas de Stanley J. Stein, Vassouras, 1949, organizado por Silvia Huldod Lara e Gustavo Pacheco, publicado em 2007.