ISBN: 978-85-915882-8-2

MARIA IGNEZ NOVAIS AYALA
MARCOS AYALA
(ORGANIZADORES)

ALEGRIA E DEVOÇÃO

2. ED

Behetçoho
Núcleo de Pesquisa em Cultura Popular

© dos Autores 2015

Coordenação do projeto e da pesquisa:
Maria Ignez Novais Ayala

Pesquisa: LEO (Laboratório de Estudos da Oralidade) do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFPB

Programação visual e arte gráfica: Edson Martins, Hyago Átilla Sousa dos Santos e Isabele Soares Parente, com base em fotos do acervo do LEO

Revisão geral de digitação: Edson Martins e Maria Ignez Novais Ayala

Formatação: Isabele Soares Parente e Hyago Átilla Sousa dos Santos

Instituições financiadoras: CNPq (apoio à pesquisa e edição)

Maria Ignez Novais Ayala
Marcos Ayala
(organizadores)

COCOS

alegria e devoção

EDSON SOARES MARTINS, ED.
CRATO, 2015

FICHA CATALOGRÁFICA

Cocos: alegria e devoção / Organização de Maria Ignez Novais Ayala e Marcos Ayala – Crato: Edson Soares Martins Ed., 2015.

520 p.

1. Danças populares. 2. Cultura Popular. 3. Metodologia da pesquisa em Cultura Popular. I. Ayala, Maria Ignez Novais. II. Ayala, Marcos.

ISBN 978-85-915882-8-2

CDD 306

CDU 394

Para todos os cantadores e dançadores de coco da Paraíba, que, carinhosamente, têm recebido os vários pesquisadores nestes sete anos de pesquisa. Em especial para Seu Manuel (Bairro da Torre – João Pessoa), mestre cantador que, adoentado, não pode mais participar da brincadeira, e todos sabem que faz muita falta.

Em memória de

Dona Guilhermina e *Dona Chiquinha*, da Vila das Palmeiras – São Paulo (SP)
Dona Joinha, da Torre – João Pessoa (PB)
Seu José Leôncio, *Seu Pinéu* e *Seu Roque*, de Camalaú – Cabedelo (PB)
Seu Benedito, do Bairro de Monte Castelo – Cabedelo (PB)
Seu Zé de Cotéia, Jacumã – Conde (PB)
Seu Luiz de França e *Seu Perré*, de Guruji – Conde (PB)
Severino Rangel, de Várzea Nova – Santa Rita (PB),

dentre outros mestres que deixaram grandes lembranças de seu canto forte, de seu passo leve.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO..... 9

1º parte: Estudos

OS COCOS: UMA MANIFESTAÇÃO CULTURAL EM TRÊS MOMENTOS DO SÉCULO XX

Maria Ignez Novais Ayala 27

O PERFIL DOS COQUISTAS

Josane Cristina Santos Moreno 65

O OLHAR DESCONFIADO: REFLEXÕES SOBRE A RELAÇÃO PESQUISADOR/PESQUISADO

Gilberto de Sousa Lucena..... 77

AS INTERFERÊNCIAS NA REALIZAÇÃO DO COCO

Andrea de M. Guerra e Mônica Martins Pereira..... 95

TRADIÇÃO E EXPERIÊNCIA: O COCO EM DUAS COMUNIDADES DE PESCADORES

Henrique J. P. Sampaio..... 105

A POESIA DOS COCOS

Jimmy Vasconcelos de Azevêdo 121

O PANDEIRO E O FOLHETO: A EMBOLADA ENQUANTO MANIFESTAÇÃO ORAL E ESCRITA

Jimmy Vasconcelos de Azevêdo 139

O COCO EM FORTE VELHO: UMA POÉTICA ENTRE O RIO E O CANAVIAL

Ana Cristina M. Lúcio e Diógenes A. V. Maciel... 169

DA BRINCADEIRA DO COCO À JUREMA SAGRADA : OS COCOS DE RODA E DE GIRA

Maria Ignez N. Ayala e Marinaldo José da Silva 189

2º parte: Registros

NOTA DOS ORGANIZADORES..... 221

ANTOLOGIA..... 231

O CADERNO DE SEU ROQUE 489

CANTADORES, TOCADORES E DANÇADORES 515

APRESENTAÇÃO

Maria Ignez Novais Ayala
Marcos Ayala

Ouvimos um coco pela primeira vez na Vila das Palmeiras, na região da Freguesia do Ó, bairro da capital de São Paulo, em meados da década de 70, cantado por quatro matriarcas negras, responsáveis pela Festa de Treze de Maio, em louvor a São Benedito e em lembrança da libertação dos escravos, com ladainhas, rezas e danças reconhecidas como de negros — batuque ou samba de umbigada e samba-lenço — de que participavam intensamente. As quatro irmãs tinham idade próxima ou acima dos setenta anos e durante um intervalo da dança, em uma das últimas festas para a qual fomos convidados na casa da mais idosa — Dona Guilhermina — ouvimos um coco antigo que aprenderam quando crianças, provavelmente com o pai nascido na Bahia. A melodia da canção era um lamento que tinha por refrão:

Êh zueira
mangabeira não dá mais fulô
candeia
É cambito de caixa
cambito-ri-ri
papagaio novo papaga-ri-ri
piriquito novo piqui-ri-ri-ri
Espirito de santo espiri-ri-ri-ri
minha gente venham vê ôlô
cantá o meu coco gemedô.

Em seguida, vinham os versos que contavam a história daquele que se "casou com uma véia pra se livrar da fiarada", em que se acumulavam situações de má sorte, sempre com um final desastroso, associado ao comentário do homem que contava a sua história. Sério e cômico, lamento triste e riso se achavam fundidos na medida perfeita da cultura popular brasileira. Aquele coco ficou ecoando em nós e não sossegamos até tê-lo gravado para aliviar nosso banzo, pouco antes de migrarmos para a Paraíba, há mais de vinte anos.

Daquela época ao conhecimento dos cocos ao vivo no bairro da Torre em 1988, passaram-se mais de dez anos, em que nossa experiência de cocos da Paraíba e de outros Estados do Nordeste só se fazia através de leituras, iniciadas com os estudos de Mário de Andrade, organizados por Oneyda Alvarenga. Entre os registros de Mário de Andrade no Rio Grande do Norte estava o coco ouvido na Vila da Palmeiras só que com outro refrão, acompanhado da observação: "É o romance tradicional português transformado em coco". Em pesquisas anteriores de antigos compiladores do folclore no Nordeste como Pereira da Costa e Sílvio Romero aparece entre as parlendas.

O fato de um poema aparecer em uma e outra manifestação é frequente nesta cultura que desconhece fronteiras rígidas. A constatação de que um mesmo verso e melodia ou outros muito semelhantes foram encontrados com um intervalo de mais de sessenta anos, às vezes em locais distantes um do outro, permite falar não só de permanência, mas da existência de pontos de contato

entre diferentes manifestações de cultura popular e seus integrantes. Estes elos podem ser encontrados no interior de mais de uma manifestação, como é o caso de uma mesma letra ser cantada ora no coco, ora na ciranda. Quando nos referimos a essas duas manifestações de música, canto, poesia e dança, é preciso lembrar que estamos diante de duas brincadeiras que, em geral, são encontradas juntas, pois no decorrer do coco também se dança a ciranda. Na maioria dos lugares abrangidos por esta pesquisa, a ciranda aparece como um descanso para o coco, sem se perder o movimento da dança em roda.

As permutas não acontecem apenas entre essas duas danças. Há ainda o trânsito entre atividades culturais diversas: há no coco versos iguais ou muito semelhantes aos do cavalo-marinho, aos das parlendas ou do "romance tradicional português" a que se referia Mário de Andrade, aos de quadrinhas; alguns cocos são cantados como pontos da jurema — ou será o contrário? O coco também pode incorporar versos de forró e de outros ritmos da indústria cultural ou vice-versa. Os participantes ativos desta cultura transitam entre o coco, o mamulengo, o cavalo-marinho... Como se percebe pelo início dessa apresentação, a recorrência de versos e melodias, do mesmo modo que a atuação em mais de uma prática cultural, é comum em outras danças e brincadeiras, tanto no Nordeste como em São Paulo.

A tomada de contato com o coco no histórico bairro da Torre (a Torrelândia dos anos 20 e 30), organizado por cantadores e dançadores de lá, alguns deles alunos nossos na Universidade Federal

da Paraíba — UFPB, nos animou a procurar essa dança tão fascinante por seus cantos, ritmo, alegria e irreverência. Afinal, esta festa toda ruidosa se fez na rua em plena Sexta-Feira da Paixão; enquanto devotos católicos faziam nas igrejas a vigília do Senhor Morto, na rua, descendentes de negros, possivelmente de antigos escravos, faziam a vigília do Judas, pendurado em um poste e que seria espancado e destroçado pelas crianças na manhã do Sábado de Aleluia. Cantadores, dançadores e demais presentes (que também eram puxados para a roda) participavam alegremente, bebendo cachaça e cerveja, cantando e dançando cirandas e cocos.

Em 1991, pudemos voltar àquele bairro e presenciar novamente aquela demonstração sério-cômica de religiosidade. O coco da Torre não contava naquele dia com a presença de uma dançadora respeitada por todos daquela parte do bairro, Dona Joinha, que havia mudado para um dos muitos conjuntos residenciais da cidade, distante dos bairros centrais. Mesmo assim, participamos dos cocos e da vigília do Judas, comendo uma fava feita por moradores em um caldeirão enorme sobre um braseiro disposto na calçada, acompanhada de cerveja e cachaça.

A partir de 1992, a situação do bairro era outra, cada vez mais deixando de ser um local de moradia de trabalhadores pobres para abrigar as lojas de material de construção, que hoje ali predominam. Contudo, procurando, ainda são encontrados cocos por lá, só que em vez de estarem na rua, auxiliando a passagem das horas da vigília do Judas, estão durante o ano todo nas casas de cultos

afro-brasileiros mesclados a pontos de jurema ou se mantêm na memória de dançadores, cantadores e admiradores, que de tempo em tempo, durante o mês de São João, resolvem retomar a brincadeira, dançando cirandas e cocos.

Foi esta a motivação inicial da pesquisa: verificar a existência de uma prática cultural de poesia, canto e dança numa sociedade em transformação. Com o desenvolvimento da pesquisa de campo, foram surgindo muitos registros da brincadeira do coco (como é nomeada a dança por seus participantes) e indicação de outras localidades na Paraíba e em Estados vizinhos em que pode ser encontrada, muitas das quais ainda não foram visitadas pelos pesquisadores. Verificamos, nesses anos de pesquisa ininterrupta, que os cocos são encontrados em diferentes contextos, desenvolvidos principalmente por descendentes de negros.

O acesso aos registros feitos nas décadas de 20 e 30 está permitindo visualizar o que tem ocorrido com uma manifestação popular ao longo do Século XX. Esta é uma experiência inédita no Brasil. Dispor de uma farta documentação efetuada em épocas distantes e distintas em uma mesma região, apoiada em metodologias de pesquisa que priorizam a coleta de dados *in loco*, revelando nomes de autores e intérpretes, dando informações sobre os locais em que foi feita a pesquisa e em que condições.

Mário de Andrade, nos anos vinte, e a equipe de pesquisadores da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, dez anos depois, adotaram procedimentos extremamente avançados para a época e singulares.

Desconhecemos a existência no Brasil de qualquer grande recolha de documentos orais antes da década de 40 e 50 com tal rigor científico. O método de transcrição ressaltado nas publicações organizadas por Oneyda Alvarenga, a partir das pesquisas desenvolvidas por Mário de Andrade e pelos integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas da Discoteca Pública Municipal de São Paulo, leva em consideração a fala, a oralidade. O método e o rigor científico, presentes nessas pesquisas, impulsionaram o estudo exaustivo que temos desenvolvido junto com alunos de graduação, de pós-graduação e recém-graduados da UFPB.

Os cocos vêm sendo estudados desde abril de 1992, na UFPB, inicialmente, pela equipe de pesquisadores do projeto integrado "Representação do oprimido na Literatura Brasileira", através do subprojeto "A situação atual dos cocos na Paraíba". Esta pesquisa recebeu financiamento do Centro de Estudos Afro-Asiáticos/Fundação Ford durante um ano, entre 1992 e 1993, e do CNPq de 1992 a 1996, ininterruptamente. Atualmente os estudos continuam a ser desenvolvidos no LEO (*Laboratório de Estudos da Oralidade*) por pesquisadores do projeto integrado "Literatura e memória cultural: fontes para o estudo da oralidade", com apoio do CNPq, desde março de 1996. Recentemente conta-se com o apoio financeiro do PROIN/CAPES para o desenvolvimento do projeto "*Novos procedimentos para captar as articulações entre literatura e sociedade nos textos orais e escritos: uma experiência de renovação do ensino de Teoria da Literatura no Curso de Graduação em Letras*", de autoria de Maria Ignez Novais Ayala e de Andrea Ciacchi, durante o

período de outubro de 1998 a dezembro de 2000, no Curso de Graduação em Letras da UFPB. Esta proposta alia experiências de pesquisa e ensino, contando com a participação de alunos de graduação e de pós-graduação que integram o grupo de trabalho do Laboratório de Estudos da Oralidade, os quais, junto com os professores responsáveis por este projeto de renovação de ensino, estimulam os alunos regularmente matriculados na disciplina Teoria da Literatura a refletir sobre as relações de literatura e sociedade, bem como sobre as questões oral/ escrito na Literatura Brasileira e produção oral popular através de discussões em aulas e de materiais instrucionais que estão sendo produzidos pela equipe do *LEO*, com o objetivo de ampliar a reflexão crítica e a percepção dos alunos para as diferentes tradições literárias e culturais existentes no Brasil. A publicação deste livro foi incluída neste projeto financiado pelo PROIN/CAPES por se tratar de uma coletânea de ensaios produzidos por professores, alunos de graduação e de pós-graduação, a qual busca apresentar a cultura popular no que esta tem de complexo e de singular: uma cultura que luta por manter sua identidade em um mundo planificado e padronizado; que se alicerça em relações comunitárias em um mundo excessivamente individualista; que tem sua força na alegria, em um mundo de intensa exclusão e extermínio de populações pobres; que apresenta uma estética própria, não fundamentada no personalismo da autoria e na imposição da novidade; que busca viver de novo versos, melodias e canções, cujas marcas ganham uma duração temporal que desafia fronteiras, do mesmo modo que podem trazer, para esse imaginário sem tempo definido,

dados que em algum momento foram circunstanciais.

O que apresentamos, através desta publicação, são, portanto, alguns dos resultados de uma pesquisa coletiva, na qual se busca captar as difíceis fronteiras de uma manifestação cultural. Os cocos assumem várias feições, 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, ganzá e outros instrumentos de percussão; cantos integrados a cultos religiosos afro-brasileiros. Deixaremos de lado, por enquanto, os cocos encontrados na indústria cultural (cantados por verdadeiros coquistas ou por cantores e músicos que criam a partir dos versos populares ou deles se apropriam) e também a dança encontrada em grupos parafolclóricos na qual impera o reducionismo junto a um discurso salvacionista dominante. Trataremos basicamente da dança, da brincadeira do coco que encontramos em diferentes localidades da Paraíba, bem como das discriminações e interferências sofridas.

É preciso ressaltar que nossos estudos têm como característica básica a interdisciplinaridade. Recorremos a métodos e técnicas de pesquisa de diversas áreas, tais como Sociologia, Antropologia, Literatura, História, Música, Fotografia, Vídeo e Cinema, ajustando-os às condições específicas de nossa investigação, com o objetivo de melhor contextualizar os cocos. Partindo dessa proposta e

tendo em vista os cocos como manifestação cultural popular de dança, música e poesia oral improvisada, a equipe de pesquisadores, inicialmente formada por bolsistas de Letras, ampliou-se com a participação de professores e alunos com experiência nas outras áreas já citadas.

A possibilidade da junção de múltiplos procedimentos teóricos e metodológicos, através dos pesquisadores com diferentes formações, permitiu a concretização de análise mais abrangente que desse conta da complexidade da manifestação cultural em estudo. Assim sendo, a interdisciplinaridade se distingue do que entendemos por co-interdisciplinaridade, ou seja, a reunião de vários estudiosos de áreas conexas, cada qual dando o ponto de vista de sua especialidade sobre um mesmo assunto, não existindo obrigatoriamente uma ligação entre eles, nem uma experiência diversificada, compartilhada por todos. Decidiu-se que, nesta pesquisa sobre os cocos, todos participariam de todas as etapas da investigação: coleta de dados através de pesquisa de campo (anotações e registros sonoros, fotográficos ou audiovisuais), de sua organização, análise e interpretação.

Muitos poderiam afirmar que a pesquisa realizada por nossa equipe representa um resgate da cultura popular. Mas isso não é verdade. Não é necessário resgatar os cocos da Paraíba e demais Estados nordestinos; esta brincadeira está bem viva e atuante, sendo encontrada em muitos lugares. O que ocorre com a brincadeira do coco e com outras manifestações culturais populares, e em particular as afro-brasileiras, é que muitas vezes elas são pouco

visíveis, mesmo quando realizadas nas ruas e praças; ou então são ignoradas, consciente ou inconscientemente, apesar de ocuparem locais públicos e serem bastante visíveis — e audíveis. É essa invisibilidade ou recusa a ver e ouvir que propicia, com muita frequência, o surgimento daqueles que acreditam no desaparecimento desta ou daquela prática popular e, consequentemente, na urgência de se fazer o seu resgate.

Alguns estudos, aqui publicados, tratam de locais, onde se encontrou apenas a memória da brincadeira conservada por antigos praticantes ou o canto e a dança restritos a alguns cantadores e dançadores, que, apesar de saberem cantar, dançar e tocar, não encontram as condições necessárias para terem a brincadeira do coco como atividade cotidiana regular. Em Pilar, encontramos uma cantadora de cocos e cirandas que por uma série de razões (entre elas, o casamento e a opção religiosa — tornou-se evangélica) conserva seus lindos cantos apenas na memória. Também na Torre não temos mais notícia da realização da brincadeira do coco (embora os cocos ainda sejam cantados, em outro contexto), mas esta não é a regra dos casos abrangidos pela pesquisa, pelo contrário. Pode-se falar, sim, de transformações econômicas, sociais, culturais, que afetam esta manifestação de cultura popular, muitas vezes dificultando sua realização, mas nada que ponha em risco a existência daquela atividade — seus participantes não são passivos, incapazes de responder às alterações ocorridas, mas sujeitos capazes de não só reagir, mas também de tomar iniciativas para mudar as condições sob as

quais vivem, bem como para modificar sua brincadeira, quando consideram necessário.

Muitos dos estudos aqui reunidos tiveram suas primeiras versões apresentadas em encontros científicos ou divulgadas em periódicos. Os cocos integrantes da coletânea que constitui a segunda parte desta publicação foram gravados em diversos locais onde a brincadeira costuma ocorrer, ou seja, nos contextos aos quais estão habituados seus cantadores e dançadores.

Os resultados aqui reunidos existem devido à determinação de todos os componentes da equipe que, muitas vezes, puseram a pesquisa como prioridade, deixando em segundo plano a esfera familiar em sábados, domingos e feriados, quando é possível encontrar dançadores e cantadores, e em datas maiores como o São João, seguramente a época mais significativa de festejos do Nordeste. A eles, o nosso agradecimento.

Também devemos agradecer a Flávia Camargo Toni, a José Eduardo Azevedo e as instituições que colaboraram no desenvolvimento deste trabalho.

Instituições:
Universidade Federal da Paraíba
Centro de Estudos Afro-Asiáticos/Fundação Ford
CNPq
PROIN/CAPES
Discoteca Oneyda Alvarenga do Centro Cultural São Paulo

Alunos e bolsistas participantes da pesquisa:

Adriano Fernandes de Carvalho (Graduação em Letras — bolsista IC/ CNPq de 04/94 a 07/95 e de 10/96 a 02/98.)

Ana Cristina Marinho Lúcio (Graduada em História — bolsista APB/ CNPq de 04/94 a 02/96; atualmente é doutoranda em Letras com bolsa da CAPES)

Andréa Mesquita Guerra (Graduação em Letras — bolsista IC/CNPq de 02/92 a 02/94)

Clarice Cabral (Graduação em Relações Públicas — atuando de 03/96 a 01/99, inicialmente como voluntária e depois como bolsista IC/PIBIC)

Cleomar Felipe Cabral (Graduação em Ciências Sociais — bolsista IC/ PIBIC a partir de 02/99)

Climério de Oliveira Santos (Graduado em Música — bolsista APB/CNPq de 04/94 a 02/96)

Denize Barreto Rocha (Graduada em Letras — bolsista APB de 11/90 a 12/92; auxiliar de pesquisa em 1993)

Diógenes André Vieira Maciel (Graduação em Letras — bolsista IC/CNPq de 10/96 a 09/99)

Edielson Jean da Silva Nascimento (Graduado em História — bolsista APB/CNPq de 04/94 a 02/96)

Esmeraldo Marques Pergentino Filho (Graduação em Música — voluntário de janeiro a setembro de 1999; bolsista IC/CNPq a partir de outubro de 1999)

Estelizabel Bezerra de Souza (Videasta. Graduada em Artes — bolsista APB/CNPq de 03/97 a 02/98)

Éverton Barbosa Correia (Graduação em Letras — bolsista IC/CNPq de 06/94 a 07/96)

Francisco Fernandes (Graduação em Música — voluntário em 1992)

Gilberto de Sousa Lucena (Graduado em Letras — bolsista APB/CNPq até 12/92; atuou como auxiliar de pesquisa em 1993)

Henrique Jorge Pontes Sampaio (Graduação em História — voluntário; auxiliar de pesquisa; bolsista IC e APB/CNPq, atualmente conclui mestrado em Ciências Sociais. Atua na pesquisa desde 05/92)

Jimmy Vasconcelos de Azevêdo (Graduação em Letras — bolsista IC/ PIBIC de 03/93 a 07/95; IC/CNPq de 08/95 a 02/96)

João Silva de Carvalho Filho, João Balula (auxiliar de pesquisa de maio a julho de 1992)

Josane Cristina Santos Moreno (Graduação em História — bolsista IC até 11/92; bolsista APB/CNPq de 01/93 a 02/94)

Josiane Telino de Lacerda (Graduação em Letras — bolsista IC/CNPq de 08/97 a 09/99)

Laurita Caldas dos Santos (Graduação em Letras — bolsista IC/CNPq de 09/95 a 07/97)

Luiz Armando Costa (Graduado em Letras — bolsista APB/CNPq de 03/93 a 02/95)

Magno Augusto Job de Andrade (Graduação em Música — voluntário em 1998; bolsista IC/PIBIC a partir de 08/99)

Marinaldo José da Silva (Graduação em Letras — bolsista IC/CNPq; voluntário; atualmente mestrando em Letras. Desde 03/96 atua na pesquisa)

Mônica Martins Pereira (Graduação em Letras — bolsista IC e APB/CNPq de 08/92 a 02/97)

Péterson de Carvalho Finizola (Graduação em Letras — bolsista IC/PIBIC de 08/96 a 11/97)

Raimundo Cassiano Ferraz(Graduação em Letras — bolsista de de IC/ CNPq de 04/94 a 08/95)

Ricardo Jorge Nóbrega Costa (Fotógrafo. Graduação em Artes — voluntário; e depois bolsista IC/CNPq. Atuou de 1994 a 1995)

Rubens Justino Ferreira (Graduação em Música — bolsista IC/PIBIC de 12/97 a 08/98)

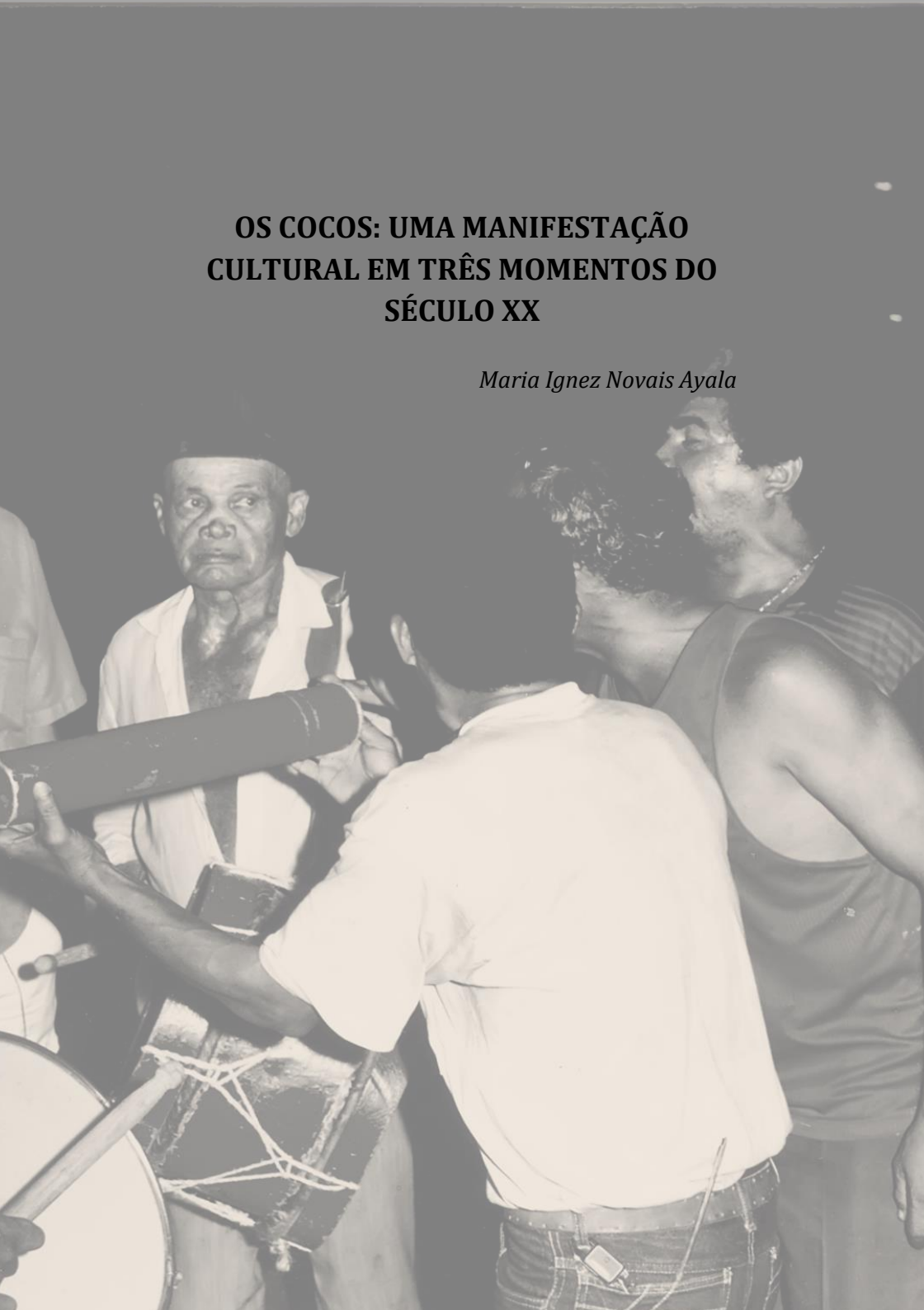
Saneide Maria Pereira (Graduação em Letras — voluntária entre maio e junho/92; bolsista IC/PIBIC de 07/92 a 02/93)

Tânia Maria Pereira (Graduação em Letras — bolsista APB/CNPq no período de 08/91 a 07/93)

Werber Pereira Moreno (Graduação em História — voluntário em 1992; bolsista APB/CNPq 01/93 a 02/94) João Pessoa, 19 de abril de 1999

OS COCOS: UMA MANIFESTAÇÃO CULTURAL EM TRÊS MOMENTOS DO SÉCULO XX

Maria Ignez Novais Ayala



A BRINCADEIRA DO COCO: DANÇA E POESIA AFRO-BRASILEIRA NA PARAÍBA

São muitos os dançadores e cantadores de coco na Paraíba, podendo ser encontrados em diferentes localidades da capital, do litoral e do interior do Estado. Dançados e cantados, os cocos não contam com estudos recentes rigorosos e sistemáticos que permitam analisar sua diversidade. Por causa das diferenças ocultadas sob essa designação, parece mais apropriado atribuir-lhes um tratamento plural, o que equivale a dizer que sob o mesmo nome podem se revelar mais do que múltiplas formas de uma única manifestação cultural; podem se apresentar diferentes práticas poéticas de mais de um sistema literário.

Mário de Andrade em "A literatura dos cocos", estudo publicado em *Os cocos*, refere-se à dificuldade de precisão através de nomenclatura:

> Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cantos orquésticos 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 a gente saber o que é coco bem. O mesmo se dá com "moda", "samba", "maxixe", "tango", "catira" ou "caterete", "martelo","embolada" e outras. [...]

> Coco também é uma palavra vaga assim, e mais ou menos chega a se confundir com toada e moda, isto é, designa um canto de caráter extraurbano. Pelo menos me afirmou um dos meus colaboradores que muita toada é chamada de coco.[i]

A poética que se desenvolve atualmente na dança ou na brincadeira do coco (conforme a denominação dos participantes), no que se refere ao canto, a esquemas métricos, rímicos e a aspectos temáticos, tem se revelado distinta daquela encontrada nos cocos cantados por emboladores ou coquistas, isto é, duplas de repentistas que se apresentam diante de um público de ouvintes. Neste último caso, em que os cocos aparecem dissociados da dança, sendo cantados em desafio, os emboladores improvisam seus versos, cada qual utilizando um instrumento de percussão (pandeiro e, hoje mais raramente, ganzá) para marcar o ritmo, que faz fluir a poesia. O confronto se dá de modo a cada coquista procurar ridicularizar mais seu companheiro através de comparações grotescas, provocando o riso da platéia. A maneira como os cantadores de coco se dirigem ao público nem sempre é respeitosa e formal. Basta não receberem o dinheiro no chapéu ou obterem uma quantia pequena daqueles que compõem sua plateia para a ridicularização também se voltar contra o público.

Já nos cocos que motivam e acompanham indissociavelmente a dança, a poesia não obedece aos mesmos cânones de composição. Não estão alicerçados na disputa que granjeia a preferência do público ora para um, ora para outro poeta repentista.

A ironia e o grotesco tal qual se desenvolvem nos cocos de embolada apenas cantados ao acompanhamento de pandeiro não são caracterizadores dos cocos cantados durante a dança. Na brincadeira do coco há ironia, há ambiguidade, há momentos de crítica social, mas a construção dos versos e o sentido da poesia é diferente. A poesia, neste caso, configura-se como um dentre vários elementos indispensáveis para o canto e a dança. Nos cocos dançados predomina o coletivo: para que haja a dança é preciso gente para (a)tirar os cocos e para responder dentro da roda de dançadores, gente que toque os instrumentos, gente que saiba os passos que caracterizam a dança e esteja disposta a entrar na roda.

O interesse pelo estudo dos cocos na Paraíba hoje surgiu devido às dificuldades para sua caracterização. As diferenças de contexto, a natureza dos cocos (dança coletiva, canção ou canto em desafio), as várias formas poéticas e a diversidade de nomes (coco praieiro, coco de roda, coco de embolada etc.) às vezes levam a supor que se trata de mais de uma manifestação cultural sob a mesma denominação.

Vários estudiosos assinalam a origem negra dos cocos (africana, para uns, alagoana, para outros), mas não chegam a examinar cuidadosamente os aspectos que dão aos cocos uma identidade cultural afro-brasileira. São fortes as marcas da cultura negra nos cocos, especialmente nos dançados: os instrumentos utilizados, todos de percussão (ganzá, zabumba ou bumbo, zambê ou pau furado, caixa ou tarol), o ritmo, a dança com umbigada ou simulação

de umbigada e o canto com estrofes seguidas de refrão desenvolvido pelo solista e pelos dançadores. Esses elementos aparecem também no batuque, no samba-lenço paulista, no jongo, no samba de partido alto, no samba de roda da Bahia.

Ao iniciarmos a pesquisa de campo, tínhamos como objetivos principais reunir depoimentos de coquistas e dançadores, registros da dança e do canto em desafio em seus contextos de produção para, a partir da experiência e das maneiras de avaliar daqueles que estão intimamente relacionados com os cocos, obter informações fundamentais para um conhecimento mais abrangente da situação atual desta manifestação de cultura afro-brasileira no Nordeste. Estes objetivos continuam válidos, pois as informações mais recentes encontradas em livros pouco ou nada nos auxiliam em nossa busca. Já os cantadores e dançadores, ao explicarem em que consiste a dança ou o canto, têm possibilitado a reunião de uma quantidade de esclarecimentos raramente encontrados nas publicações sobre os cocos.

Os dados parciais da pesquisa trazem elementos para uma reflexão sobre as condições desta dança hoje, permitindo-nos verificar: 1) se há desagregação dos grupos de dançadores, a ponto de reduzir o coco a fragmento de cultura; 2) se o coco é caracterizado como "dança de negro", qualificação que, dependendo do contexto em que surge, pode ter significados antagônicos: ora como rejeição, ora como afirmação de uma identidade cultural. Associada a este último aspecto, tem se imposto a análise dos diferentes tipos de preconceito (étnico,

cultural, social etc.) e a verificação das situações e condições que colocam os cocos em relação com outros tipos de dança e de poesia populares e de outras minorias na Paraíba.

MÁRIO DE ANDRADE E OS COCOS

A documentação sobre os cocos reunida por Mário de Andrade no Nordeste, em contato direto com os cantadores, entre dezembro de 1928 e fevereiro de 1929, complementada pela colaboração de amigos e alunos, antes e depois da viagem, constitui parte significativa de um livro sobre a música popular no Nordeste, *Na pancada do ganzá*, que ficou inacabado. O convívio com os "tiradores de coco", em particular Chico Antônio (Pedro Velho, RN) e Odilon do Jacaré (Guarabira, PB), deixou impressões profundas neste escritor sensível à poética popular. Oneyda Alvarenga, em seu estudo introdutório a *Os cocos* de Mário de Andrade, observa:

> [...] Nos 245 Cocos reunidos neste livro, a expressão "na pancada do ganzá", definidora da função do instrumento como apoio não só do ritmo, mas da invenção músico-poética em seu conjunto, aparece exclusivamente, e sempre heptassílabo completo, nos Cocos de Chico Antônio, que, se não for o dono dela, é sem dúvida a fonte do nome escolhido[...].[ii]

Lê-se no início da "Introdução" ao inacabado *Na pancada do ganzá*:

> Este não é um livro de ciência, evidentemente, é um livro de amor. Estarão sempre muito enganados os que vierem buscar nele a sistemática dos fatos musicais e poéticos do Nordeste. [...]
>
> O que vale aqui é a documentação que o povo do Nordeste me forneceu. Procurei recolher esses documentos, da maneira, essa sim, mais cuidadosa, mais científica. Segui, na colheita folclórica, todos os conselhos e processos indicados pelos folcloristas bons. Ouvi o povo, aceitei o povo, não colaborei com o povo enquanto ele se revelava. De resto, trabalhos anteriores já tinham me dado certa prática desse pesadíssimo esforço de recolhedor [...].
>
> É certo que, depois de realizada a colheita, ela dirigiu em grande parte o caminho das minhas leituras. E destas, surgiram as notas que guarnecem o livro. Mas porém com essas críticas, exemplos, variantes, ligações, não pretendi fazer obra de etnógrafo, nem mesmo de folclorista, que isso não sou: pretendi foi assuntar, atocaiar com mais garantias a namorada chegando. Se acaso algumas constâncias me interessaram mais, se alguma nova eu terei fixado, foi sempre por essa precisão que tem o amante verdadeiro, de conhecer a quem ama. Não tanto pra compreender o objeto amado em si mesmo, como pra se identificar com ele e milhormente poder servi-lo e gozar.[iii]

Embora não se considere pesquisador, Mário de Andrade, neste texto citado como em outros escritos, sempre explicita o seu método de trabalho,

reconhecendo em seu estudo procedimentos científicos, sempre valorizados por ele.

Pode-se afirmar que o material reunido por Mário de Andrade é, sem dúvida, o primeiro registro sobre os cocos feito com o rigor do método científico, mas conservando marcas da paixão, do carinho e das sensações do escritor nunca ocultadas, quando se tratava da cultura popular brasileira. Como ressalta Oneyda Alvarenga,

> [...] Mário de Andrade cercou de todas as garantias informativas tudo quanto fez: anotou lugares, datas, circunstâncias da pesquisa, observações sobre os informantes e a qualidade da colaboração deles; grafou melodias e textos com honestidade paciente, controlando seu trabalho por diversos meios e obtendo assim a maior exatidão atingível fora do registro fonográfico, que aliás, nos idos de 1928, não era recurso ao alcance dos nossos estudiosos e nem mesmo dos de outros países. Realmente, o fruto das pesquisas de Mário de Andrade constitui até hoje o maior e melhor acervo de música folclórica brasileira registrada *por um pesquisador sozinho* e por grafia musical direta.[iv]

O registro dos cocos, iniciado por Mário de Andrade em 1928, ganhou continuidade dez anos depois com a Missão de Pesquisas Folclóricas, do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, expedição iniciada em janeiro de 1938 e concluída em julho do mesmo ano. Os quatro pesquisadores da *Missão* — Luís Saia, Martin Braunwieser, Benedicto

Pacheco e Antonio Ladeira — foram escolhidos por Mário de Andrade (na época, Diretor do Departamento de Cultura e Chefe da Divisão de Expansão Cultural) para fazer uma ampla documentação sobre danças e poética popular no Nordeste e Norte do país.

A equipe, altamente qualificada, recebeu orientação metodológica de Mário de Andrade; de Dina Dreyfus, então Dina Lévi-Strauss, que havia ministrado o *Curso de Etnografia*[v] no Departamento de Cultura, ensinando, entre outras questões, a utilizar a fotografia, o filme e o fonógrafo como complemento importante às observações diretas em campo; além de instruções minuciosas de Oneyda Alvarenga, diretora da Discoteca Pública Municipal, para a organização do material coletado.

Munidos de aparelhagem de grande qualidade técnica e de formação segura para um desempenho com rigor científico, os integrantes da *Missão* visitaram mais de trinta localidades em pelo menos vinte cidades na Paraíba, onde permaneceram mais de dois meses, entre 23 de março (quando chegaram três dos integrantes da *Missão* a João Pessoa) e 30 de maio de 1938. Além da Paraíba, visitaram algumas cidades de outros Estados do Nordeste e Norte: Pernambuco, Piauí, Ceará, Maranhão e Pará, reunindo uma quantidade fantástica de registros. Dentre as manifestações documentadas na Paraíba, através de gravação de discos, fotos, filmes e anotações em cadernetas, estão muitos cocos encontrados em diferentes locais como João Pessoa, Patos, Pombal, Sousa, Itabaiana, Areia, São Francisco e Baía da Traição.

Álvaro Carlini, em *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas de 1938*, informa:

> As coletas da expedição no Estado da Paraíba superaram todas expectativas: cerca de 30 gêneros folclóricos musicais, mais de 700 melodias gravadas distribuídas em aproximadamente 100 discos de várias dimensões; mais de 500 fotografias; cerca de 10 filmes cinematográficos; uma grande quantidade de objetos de fatura popular (*ex-votos* de madeira, instrumentos musicais, vestimentas características, entre outros), além de uma infinidade de anotações escritas pelos componentes da equipe.[vi]

O conhecimento do material reunido por Mário de Andrade e pelos pesquisadores da *Missão de Pesquisas Folclóricas* foi possível graças ao empenho de Oneyda Alvarenga, que dedicou mais de vinte anos de sua vida à organização dos inéditos de Mário de Andrade e do acervo da *Missão* e à divulgação de parte do que foi documentado. O acesso a esta documentação, iniciado há sete anos, possibilitou-me a reunião de dados que, associados a informações e estudos de Mário de Andrade organizados por Oneyda Alvarenga em *Os cocos* e ao vasto acervo constituído através de pesquisa de campo realizada pela equipe sob minha coordenação, permitem bases seguras para o estudo comparativo desta manifestação de música, dança e poesia, através dos registros feitos na Paraíba em diferentes momentos do século XX.

No que se refere aos cocos colhidos pela *Missão* na Paraíba, pouca coisa foi divulgada. Os estudos de Mário de Andrade, a documentação reunida por ele e os registros feitos pela *Missão de Pesquisas Folclóricas* constituem, até o momento, a maior amostragem a que tive acesso, sobre os cocos, a qual vem se enriquecendo com os registros atuais efetuados por nossa equipe de pesquisadores.

O VIÉS REGIONALISTA E OUTRAS FORMAS DE ESTUDO

Fora a documentação de Mário de Andrade e da *Missão de Pesquisas Folclóricas*, o único livro dedicado ao coco na Paraíba é o de Altimar de Alencar Pimentel, *O coco praieiro*[vii]. Embora o título proponha um estudo mais abrangente, o autor limitou-se a estudar a dança encontrada no município de Cabedelo, onde desenvolveu muitos registros e estudos sobre as diferentes manifestações culturais populares ali encontradas. Esta publicação fornece informações gerais sobre a dança do coco com base em parte da bibliografia disponível sobre o assunto e uma antologia de versos colhidos em Cabedelo, complementada por dados sobre componentes de grupos da dança que forneceram os versos reunidos no livro. Trata-se, portanto, de uma abordagem parcial, com o objetivo básico de divulgar a existência da dança em apenas uma localidade do Estado da Paraíba, não se propondo, deste modo, a uma sistematização ampla e criteriosa sobre os cocos.

Os dados mais recentes de que tivemos notícia consistem em fichas de poucos grupos de dançadores de coco, encontradas dentre várias outras de diferentes manifestações de cultura popular no Estado, que constam de levantamento desenvolvido na década de 70, sob orientação de professores vinculados ao NUPPO (Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular) da Universidade Federal da Paraíba.

Além das fichas, algumas informações resumidas aparecem em livros sobre a cultura popular da Paraíba, como a *Cartilha do folclore paraibano: escolas do 2º grau*, organizada por José Nilton da Silva[viii], *Paraíba em ritmo de folclore*; danças e cantigas, de Dinalva França[ix] e *Variações do folclore na Paraíba*, de Reinaldo de Oliveira Sobrinho[x], mas em nenhum deles há elementos que permitam captar a situação atual dos cocos.

Entre os autores que estudam os cocos, dançados ou apenas cantados, encontrados em diferentes Estados do Nordeste, tais como José Aloísio Vilela, Abelardo Duarte, José Tenório Rocha e Altimar de Alencar Pimentel, apresentam um ponto em comum no que se refere à origem desta manifestação da cultura popular. Todos eles são unânimes em afirmar que o coco possui origem alagoana, tendo daí se difundido por toda a região, sofrendo aqui e ali determinadas modificações quanto ao modo de apresentação, seja em relação à dança ou ao canto. Suas teses parecem-nos pouco convincentes, dada a ausência de rigor na explicitação das fontes, sejam elas escritas ou orais,

resultantes de investigação bibliográfica ou de observação direta.

Os trabalhos refletem uma forte tendência de abordagem calcada em especulações que mais parecem preocupadas em encontrar uma origem dentro da região (no caso, Alagoas), o que demonstra um viés regionalista, em alguns casos com matizes ufanistas que muito guardam de provinciano e ideológico.

Admitindo a importância da influência negra recebida pelo coco, José Aloísio Vilela, em *O coco de Alagoas*, inicialmente apresentado em 1951 como *Memória ao I Congresso Brasileiro de Folclore* no Rio de Janeiro e depois publicado em livro, também atesta, de forma implícita, a origem alagoana dessa manifestação popular de canto e dança, na medida em que a relaciona com as práticas culturais dos negros do Quilombo de Palmares, hoje região inserida no Estado de Alagoas. Deve-se lembrar, no entanto, que na época em que existia o Quilombo de Palmares a divisão territorial era outra, não havia o Estado de Alagoas e sim a Capitania de Pernambuco, de grande extensão.

Este livro de Vilela, como os dos demais autores mencionados acima, também se torna pouco convincente por não indicar as fontes a partir das quais extrai suas conclusões. Vejamos:

> Depois de inúmeras investigações, recolhi recentemente em Viçosa (Alagoas) uma tradição que vem firmar definitivamente a origem negra do coco.

> Diz esta *tradição* de que tomei conhecimento através de um velho proprietário do Distrito de Chã Preta, que o coco foi inventado pelos negros dos Palmares.
>
> [...] os negros sentavam-se no chão, colocavam o duro coco seco sobre uma pedra e batiam com outra até que ele rachasse.
>
> A grande quantidade de negros empenhada neste serviço provocava nas pedras uma zuada [SIC] enorme que se misturava com os seus costumeiros alaridos.
>
> E em meio a estas barulhentas reuniões, alguns começavam a cantar, outros levantavam-se e davam início a um forte sapateado e os demais uniformizavam a pancada das pedras para acompanhar aquele estranho ritmo que surgia.
>
> E os negros renovavam sempre a brincadeira e a coisa virou costume, pois a quebra do coco terminava sempre em cantiga e em dança.[xi]

Como é possível constatar pelo trecho acima, o autor não relaciona a figura do "velho proprietário" com o fato por ele narrado, nem sequer informa se essa tentativa de caracterizar o coco como atividade vinculada ao trabalho (que se configura como canto e dança de trabalho, mais parecendo uma justificativa em forma de lenda) foi encontrada através deste único informante ou se é reiterada por outros.

Resumindo, observa-se que Vilela, assim como os demais autores citados, não se preocupa em adotar um método que permita uma continuidade de estudo, que permita acompanhar a história da manifestação cultural, verificando as possíveis transformações.

Apesar das restrições aqui apontadas, sobressai, como ponto positivo nos trabalhos referidos, o interesse revelado pelos autores em apresentar substancial repertório de cocos, embora incorrendo nas mesmas falhas, no que concerne à explicitação das fontes.

Já o procedimento de Mário de Andrade é bem diferente do adotado pelos autores mencionados. Em *O turista aprendiz*[xii], edição organizada por Telê Porto Ancona Lopez, aparecem referências a Chico Antônio, cantador que encantou Mário de Andrade na década de 20, quando este passou pelo Nordeste. Nestes escritos, como em outros reunidos no já citado *Os cocos*, Mário de Andrade se preocupou em ser fiel ao descrever o material por ele colhido, precisando a maneira como teve acesso aos textos, lugares e pessoas envolvidos.

A manutenção dos nomes dos artistas populares, bem como dos dados sobre eles (local de origem, em que vivem, formas de trabalho etc.) nos trabalhos escritos ou nas anotações de campo, permite que, em momentos futuros, novos pesquisadores venham a retomar os caminhos abertos por outros anteriormente. Foi o que aconteceu com Chico Antônio, que, em 1979, três

anos após a publicação de *O turista aprendiz*, é redescoberto por Deífilo Gurgel, pesquisador do Rio Grande do Norte e, a partir de então, vários estudiosos procuraram o cantador, já idoso, para entrevistas e nova documentação (gravações em disco, em programas de televisão, vídeos, filmes). Exemplo disso são o número de *Estrada Nova*[xiii], dedicado ao Projeto "Chico Antônio e seu meio" e a "Entrevista com Chico Antônio" de Raimunda de Brito Batista, de 1980, que integra sua dissertação de Mestrado, *Vida do cantador*; o texto e a pesquisa de Mário de Andrade, defendida em 1985 e posteriormente publicada em livro[xiv].

A SITUAÇÃO ATUAL DOS COCOS NA PARAÍBA

Ao iniciarmos a pesquisa em maio de 1992, tínhamos referências de grupos de dançadores de coco em três bairros de João Pessoa e em três municípios: Cabedelo, Lucena e Baía da Traição. Em poucos meses multiplicavam-se as informações de datas e locais onde haveria a dança ou a apresentação dos coquistas.

Extrapolamos os limites iniciais e conseguimos, dividindo os integrantes da equipe em vários grupos, registrar depoimentos e cocos em Santa Luzia, Pilar, Utinga (município de Mulungu), Guarabira, Vertente e Caiana dos Crioulos (município de Alagoa Grande), Várzea Nova e Forte Velho (município de Santa Rita), bairros de Monte Castelo e Camalaú, Praia do Jacaré e Praia do Poço (município

de Cabedelo), Fagundes (município de Lucena), Jacaré de São Domingos (próximo à Baía da Traição, município de Rio Tinto), Praia de Jacumã e Guruji (município do Conde), além de diversos locais do município de João Pessoa (Torre, Bairro dos Novais, Alto do Céu, Porto de João Tota e Praia da Penha). Dispomos de informações sobre grupos de dança e cantadores de coco em muitas cidades, que ainda não foram contactados.

Até o momento, foram gravadas em fitas cassete aproximadamente cento e cinquenta horas de cocos acompanhados da dança e cocos de improviso, de depoimentos de dançadores, de cantadores de embolada e de "tiradores" ou "atiradores" de coco, como são denominados os responsáveis pelos versos durante a dança, além de muitas horas de registros em vídeo, a partir dos quais foi produzido na Universidade Federal da Paraíba *A brincadeira dos cocos*, vídeo de 18 minutos, dirigido por Elisa Maria Cabral, uma realização do Projeto Integrado *Literatura e memória cultural: fontes para o estudo da oralidade* e do Laboratório de Estudos da Oralidade do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFPB[xv].

As informações disponíveis, fruto da pesquisa de campo e da organização dos dados, indicam a existência de cocos (dançados ou apenas cantados) em muitas cidades da Paraíba e do Nordeste. Há diferenças marcantes entre a poética dos cocos apenas cantados e a daqueles encontrados na dança. A pesquisa tem permitido verificar as variações dos cocos, através do estudo dos contextos em que são encontrados, dos depoimentos de

dançadores e cantadores, dos registros sonoros e em vídeo, cotejados com dados disponíveis na pequena bibliografia sobre a dança.

A brincadeira do coco tem sido encontrada no espaço urbano da capital e de cidades do interior da Paraíba, na área litorânea de maior ou menor densidade populacional em que é grande a concentração de pescadores e trabalhadores rurais de usinas ou de plantações de coco, na zona rural de cidades do interior, em assentamentos de trabalhadores rurais, em comunidades negras isoladas e em aldeias indígenas. Em algumas localidades apenas existe regularmente na memória de ex-cantadores ou ex-dançadores, como presenciamos na Praia da Penha, município de João Pessoa.

Não há calendário fixo para a ocorrência da dança, mas, quando ocorre, é em ambiente festivo, como os dias dos santos de junho (São João e São Pedro), de julho (Sant'Ana), janeiro (Santos Reis), dos santos padroeiros de cidades e povoados, em fins de semana, à noite, nas horas de folga do trabalho e em eventos políticos, a convite de candidatos que se servem das manifestações populares como atrativo para seus interesses eleitoreiros.

Quando se busca o entendimento do que é a brincadeira do coco através de seus cantadores e dançadores, vão surgindo peças de um grande quebra-cabeças, que revelam, entre fios da memória, a maneira como constróem a sua história, que se vincula intimamente com as suas vidas, com a

história de seus versos, de seus cantos, de seus passos. Com a convivência acentuada, vai se revelando a história oculta de um coco ou outro, o que motivou sua criação, quem fez os versos, quem escolheu a melodia. Relativiza-se a idéia corrente de anonimato e vão surgindo elementos que permitem considerar em que consiste o improviso. Ora significa criação a partir de certas circunstâncias, ora a maneira criativa de inserir um verso da tradição em situações presentes, que faz o já conhecido surgir como algo novo porque se encaixa em uma ocorrência nova, o que lhe atribui um novo sentido.

Vários cantadores associam a dança a um tempo longínquo; alguns mencionam o tempo da escravidão onde se alternam dor, sofrimento com castigos e trabalho forçado, e a alegria das danças.

Seu Manuel Ventinha, mestre cantador do Bairro da Torre, João Pessoa (PB), vincula a dança a um tempo e local distantes, imprecisos e depois tenta estabelecer um primeiro lugar para o coco no Brasil:

> [...] 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 a Bahia, porque a Bahia foi lugar de mais escravos. Acho que sim, no início do Brasil, acho que foi, né?[xvi]

Sua explicação não pára aí. Tomando como exemplo os passos miudinhos que caracterizam sua maneira própria de dançar, comenta:

> 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.[xvii]

Já Dona Lenira, cantadora e dançadora do coco de Guruji, município do Conde (PB), moradora em um assentamento rural, aguardando o título de posse do pedaço de chão em que seu avô, seu pai, seus tios e irmãos trabalharam, militante na luta pela terra onde sempre trabalhou e viveu duramente, também dá sua explicação:

> O coco muitas vezes é um recado. Era um recado, né, que... antigamente, eles não podiam... eles como escravos eles não podiam desabafar com o senhor e eles desabafavam em lamentos. De noite, em noites, eles ali brincando e eles desabafavam.[xviii]

Muitos dos cocos por ela cantados guardam a lembrança de confrontos e dificuldades:

> Lengo tengo lengo tengo
> eu morro de trabalhar
> de dia tô na enxada
> de noite tarrafear[1]

[1] Coco gravado em 10/10/98, em formato DAT e em vídeo (making off das gravações do CD).

—

Samba negro
branco não vem cá
se vier pau
há de levar

Negro racha os pés
de tanto sapatear
de dia tá no açoite
de noite pra batucar[2]

[2] Transcrito a partir do vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997.

Dona Lenira, ao refletir sobre os cocos, os associa a sua vida e a de sua comunidade, argumentando:

> Quer dizer que é a luta... é a mesma luta que continua hoje... no dia-a- dia. A gente de dia tá na luta e de noite forma um coco e vamos batucar, vamos dançar, vamos se divertir, né?

E com orgulho afirma:

> [...] É uma brincadeira que vem dos negros, escravos, somos descendentes desse povo e não podemos deixar cair a tradição.

Hoje em Guruji, ao lado dos versos que lembram situações de trabalho difícil em outros tempos, os cantadores e dançadores dão o seu recado, alertando para questões presentes. Vejamos alguns cocos:

Já estou cansado
de trabalhar no roçado
mas estou desanimado
não vejo nada ir pra frente

Trabalhador
não é pra ficar contente
que o Plano do Real
veio acabar com a gente

—

Eu moro lá na Agrovila
mora Pedro e João

José e Maria
só não tamos mais satisfeito
porque o prefeito
não bota energia

—

Seu Aloísio
no Conde fez um turismo
botou praia de nudismo
pros banhistas se banhar

Deu em Manchete
de Norte para o Sul
quem quiser ver gente nu
vá em Tambaba olhar[3]

Há também espaço para versos líricos que destacam momentos de doçura e de harmonia com a natureza:

De que lado sai o sol
sai de Ponta do Coqueiro
Ô sol ô lua
ô que vento traiçoeiro[4]

São muitos os temas e motivos do coco. Da mesma maneira, são muitos os tipos de coco, conforme a classificação daqueles que participam da brincadeira. Denominações que surgem devido à maneira de tocar, de dançar, em uma ou em outra localidade. São muitos os nomes, os detalhes, os mistérios, envolvidos neste universo pouco conhecido da brincadeira. Recentemente encontrei

[3] Cocos transcritos a partir do vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997.

[4] Transcrito a partir do vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997.

uma profusão de cocos solicitados, dançados e cantados por entidades que costumeiramente *baixam* em alguns rituais afro-brasileiros encontrados na Paraíba. Aqueles que já não fazem mais parte desse nosso mundo de comuns mortais são recebidos alegremente no espaço sagrado do ritual religioso e festejam dançando, cantando cocos que rememoram o trabalho difícil do tempo de cativeiro, instaurando magia, momentos de intensa vivacidade que os mantêm em contato, reduzindo distâncias, aproximando mundos diversos, matando a saudade, em grande solidariedade entre vivos e... encantados.

Esta é uma outra situação do coco. Cocos costumeiramente encontrados na brincadeira, quando aparecem na *gira* (como é denominada a dança nos cultos afro-brasileiros), ganham feitio de oração, isto é, de ponto cantado:

Uma visita
de bom coração
Me dê um abraço
e um aperto de mão

—

E lêlê ô acauã
galo canta de manhã
carneiro quando se molha
se deita e sacode a lã

—

Fui tomar banho
no Rio da Curimã

às cinco horas da manhã
eu avistei a donzela

Olhei pra ela
meu coração palpitou
se ela fosse o meu amor
daria palma e capela[5]

CANTADORES, DANÇADORES E A BRINCADEIRA

Dentre os dançadores e cantadores contactados, a grande maioria se encontra na condição de trabalhador pobre e parcela significativa em situação de pobreza absoluta, o que ocorre com a maioria dos negros brasileiros e seus descendentes.

Tanto em bairros da periferia da capital, quanto em cidades do interior da Paraíba, a equipe de pesquisadores encontrou dançadores, mestres e cantadores, morando em casebres de taipa, muitos sem luz elétrica, sem água tratada, alguns sem cadeiras ou tamboretes, sem panela de metal (ferro, alumínio ou lata), demonstrando o estado de privação em que (sobre)vivem.

Problemas de moradia (não ter posse da terra, não ser proprietário da casa) são comuns, a ponto de integrantes da equipe terem ouvido, em uma das localidades visitadas, um cantador dizer

[5] Cocos gravados em vídeo.

"Fulano é o nosso proprietário", referindo-se ao dono da terra.

Sem as garantias mínimas de cidadania é muito difícil ter autonomia para desenvolver atividades culturais independentemente de interferências de grupos de poder — proprietários rurais e políticos.

Através dos relatos dos entrevistados e dos pesquisadores, foi possível detectar a que ponto a dança é discriminada e por que muitos jovens, embora saibam, não querem dançar o coco.

Dançadores e cantadores revelam-se magoados por presenciarem a perda de interesse pela dança, tanto pelos mais velhos, quanto pelos jovens. A dança muitas vezes é depreciada por quem não integra o conjunto de dançadores e cantadores, como atividade de "preto velho, sem vergonha, pobre e cachaceiro". Com medo de discriminação, várias pessoas que apreciam a dança e o canto afastam-se dos cocos.

Muitos dos entrevistados demonstraram em seus relatos uma valorização do passado do tipo "antes era mais animado; hoje ninguém se interessa". A valorização do passado é procedimento muito comum em relatos sobre cultura, e em particular, sobre cultura popular. No caso dos cocos, a manifestação passa por um processo de mudança. Destes entrevistados, vários se submeteram à migração interna. Ao se deslocarem de uma cidade para outra, lá encontraram pessoas com histórias semelhantes, que também tinham as mesmas

preferências culturais. Neste sentido, os cocos serviam como elemento integrador e também como componente de uma afirmação de identidade cultural. O mesmo não ocorre com os componentes da nova geração. Os filhos e netos destes dançadores, além de não terem vivido experiência semelhante de migração, bem ou mal, se encontram integrados (no emprego, na escola, nas atividades de lazer hoje comuns a todos os jovens na zona rural ou urbana, tais quais, assistir a programas de TV, ir a forrós, acompanhar as danças da moda como lambada, funk etc., ter preferência por músicas tocadas no rádio e repetidas infindavelmente nos aparelhos de som particulares). Quando participam das atividades culturais populares como a brincadeira do coco, desenvolvidas nas comunidades onde moram, muitos jovens reagem temendo, depois, a ridicularização feita por colegas da escola. Aceitam participar de apresentações públicas, quando dançadores e cantadores são caracterizados como grupo folclórico, o que possibilita, às vezes, ver suas imagens veiculadas pela televisão.

Dançadores e cantadores, de todas as idades, adoram ser fotografados e filmados. Também não se mostram inibidos diante dos gravadores. Sentem-se valorizados. Quando há alguma forma de registro, em especial fotos, os jovens enchem a roda. Há um desejo muito grande de ser visto, de não ser anônimo. Mas no dia-a-dia, sem pesquisadores por perto, o interesse parece não ser o mesmo em todas as localidades visitadas.

Quando os cocos são tidos como dança de velhos, fica difícil a reprodução do sistema cultural;

se os jovens não participam, continuamente, de alguma forma (aprendendo a dançar, a cantar, a tocar), prejudica-se a continuidade da manifestação.

Há também uma preferência pela ciranda em várias localidades visitadas. São raros os grupos que só dançam cocos, sem alterná-los com a ciranda, dança muito popular na Paraíba e no Nordeste. Segundo alguns depoimentos, os cocos aparecem depois da meia noite. Antes, só ciranda. Estar oculta em outra dança leva-me a pensar que, em alguma época, a brincadeira do coco pode ter sido reprimida. Abrigados em outra dança, os cocos estariam driblando a repressão (ou, mais recentemente, a discriminação), recurso semelhante ao utilizado pelos rituais afro-brasileiros, que se desenvolviam sob a fachada do catolicismo.

A equipe também encontrou a dança em comunidades negras isoladas e em aldeias indígenas. Na aldeia indígena visitada, os cocos alternavam-se com o toré, com a ciranda e com o forró.

Pode-se afirmar que a brincadeira do coco é dança de minorias discriminadas, por diversas condições: pela etnia (negros, índios e seus descendentes), pela situação econômica (pobreza, às vezes extrema), pela escolaridade (iletrados ou semi-alfabetizados), pelas profissões que exercem na sociedade (agricultores com pequenas propriedades ou sem terra, assentados rurais, pescadores, pedreiros, domésticas, copeiras de escolas). A dança passa por diferentes formas de interferência, qualquer que seja seu contexto, porque é difícil qualquer autonomia cultural em região de forte

controle político como o Nordeste, onde se aguçam as formas de dependência devido à pobreza extrema da população. Aqui, o pobre, costumeiramente, é submetido a alguém ou a algum grupo de poder, salvo raríssimas situações.

No que se refere à relação entre sujeitos, estabelecida pela pesquisa de campo, há ainda algumas questões que merecem ser destacadas.

Cultura, experiência, solidariedade, memória

A proximidade com as pessoas que participam intensamente da brincadeira do coco, tocando instrumentos, tirando cocos (isto é, propondo os versos mais tradicionais ou criando novos que vão ampliar o repertório existente) e ensinando a resposta para aqueles que estão dançando em roda, permite apreender múltiplos componentes desse universo da oralidade em que experiência, solidariedade, alegria são fundamentais.

Às vezes é possível descobrir ocorrências em que cantadores e dançadores se valem da escrita para manter sua literatura oral. Anotar em um papel qualquer um coco desconhecido para não esquecer e somar aos já familiares ou colecionar o repertório em cadernos manuscritos é um recurso para salvar do esquecimento, quando a memória (e a dos companheiros) fraquejar com a idade ou ainda como instrumento para auxiliar outros, mais novos, que queiram cantar cocos.

O ato de usar a escrita como apoio da memória oral é procedimento que permite a seguinte avaliação: aqueles que participam do universo da oralidade têm consciência de que a escrita é um poderoso instrumento e que pode servir para resguardar o oral do esquecimento. Pode parecer paradoxal mas, neste caso, a escrita é posta a serviço da oralidade.

Esta proximidade, mencionada ainda há pouco, que permite certos achados, não se consegue apenas estando presente nos dias de festa ou de entrevista. Ela é construída por atos dos pesquisadores que, ao mesmo tempo em que vão entrando na intimidade das pessoas, vão se mostrando, vão se deixando conhecer no convívio acentuado: dizemos por que estamos ali, o que pensamos sobre os mais diversos assuntos, quando interrogados, o que pretendemos fazer com as imagens, com as gravações, com os estudos e mostramos os resultados ainda em suas etapas preliminares, principalmente os audiovisuais, através de sessões de vídeos nos lugares onde os cantadores e dançadores moram. Deixamos cópias de fitas cassete gravadas em festas, reproduções de fotografias, dos vídeos. É bom lembrar que este retorno não é habitual entre pesquisadores de campo. Em geral chegam e rapidamente levam o que querem, devassando vidas e práticas culturais. Alguns pagam pelas informações.

Nós preferimos construir uma relação de troca com base em valores de uso a nos rendermos ao modelo da estrutura de mercado, em que tudo resulta em mercadoria. Pesquisar do jeito que

escolhemos é trabalhoso e obriga a ir em sentido contrário ao tempo do relógio. Rendemo-nos a outras temporalidades marcadas pelas relações entre pessoas, por afinidades que se estabelecem por um convívio que se constrói não apenas pela necessidade do conhecimento científico e, seguramente, sempre saímos enriquecidos. Impossível sair dessa experiência sem marcas, quando se é movido por um desejo muito grande de entender diferenças culturais, diferentes temporalidades. Em um ambiente de carência onde faltam condições financeiras, soluções para problemas de saúde, educação, moradia e emprego, paralelamente, *sobra* e é esbanjada uma riqueza em termos de auxílio mútuo, solidariedade, companheirismo nas horas de dor e de alegria. Esta alternância entre carência e abundância, entre o que falta e o que sobra nem sempre resulta em tensão explicitada pela palavra. Esta solidariedade muito grande, fundada em vida comunitária com fortes laços de afetividade que se constrói no dia-a-dia difícil, no mutirão cotidiano da vida em que "uma mão lava a outra", é responsável pela força que supera as dificuldades e refaz o ânimo através da alegria dos momentos festivos em que se dança, em que se ri, em que se diverte para aguentar as novas dificuldades de sempre. É esta resposta alegre que mantém vivos muitos dos brasileiros e dá o troco à dominação pela própria insistência em se manterem em pé, rindo. Por outro lado, esta atitude de solidariedade constante revela a disposição de sempre incluir os estranhos em seu convívio. Esta hospitalidade ao outro é a porta por onde passa também a dominação. Isto porque a cultura popular tem como traço distintivo a inclusão. Como é

extremamente participativa, devido à vida comunitária que lhe garante a existência, esta cultura popular, ao incluir, traz para seu interior formas de dominação. Acomoda, vamos dizer assim, traços das culturas dominantes a seu modo. A cultura hegemônica, fundada no universo da escrita, por sua vez, tem traços diametralmente opostos à vida comunitária: o individualismo e, por extensão a solidão, o tédio, a angústia. Em um movimento intenso e obsessivo de exclusão do que contrasta com seus propósitos, os agentes da cultura hegemônica investem na homogeneização, forma extrema de eliminar as diferenças. Estão sempre anunciando a morte da cultura popular ou então decretando o seu desaparecimento. A escola, uma das instituições mais poderosas da cultura hegemônica, longe de ser um espaço democrático para a reflexão sobre as diversidades culturais de um país, oprime, ridiculariza aqueles que são filhos de pais analfabetos, participantes desse universo da oralidade. Mascara a dominação com o aparente interesse pelo "folclore", reinventando nas aulas de português, de forma redutora, a tradição de contar histórias. De rico canal de transmissão de experiências, o narrar popular fica limitado a temas engraçadinhos ou a técnicas didáticas para tentar moldar o futuro leitor de histórias escritas. Nas aulas de educação física e de educação artística se faz a *invenção da tradição*[xix] de danças populares em soluções estereotipadas, que se cristalizam em esboços mal feitos de passos e gestos que no contexto original levam décadas para se construir. Esta falsa inclusão, este procedimento hipócrita quanto às diferenças culturais mal encobre o indisfarçável desejo de excluir o que é diferente e o

que segue um outro caminho e outra organização que não aquela ditada pela cultura dominante.

Estudar a literatura popular na escola, na universidade só tem sentido, a meu ver, se for para estabelecer um confronto com esses mecanismos de exclusão típicos da cultura hegemônica. Só tem sentido se for para sairmos dessa experiência menos ignorante e mais humanizado.

É este conhecimento que buscamos no *Laboratório de Estudos da Oralidade*. Procuramos mostrar, em nossos ensaios, o que apreendemos e aprendemos, tentando extrair sempre que possível uma duração que beira o poético, sem perder a percepção crítica desta realidade, que, à primeira vista, parece igual, repetida, mas é intrigantemente complexa. E esses versos, esses cantos, esses gestos, essas falas, esses rostos, esses flagrantes aparentemente fugazes instalam-se em nossos trabalhos, estão incrustados muito fundo em cada um dos participantes do grupo de pesquisa. Cada qual carrega, à sua maneira, esses ecos que são muito fortes e para sempre.

OUÇA OS COCOS:

PÁG. 48

PÁG. 49

PÁG. 50-A

PÁG. 50-51

PÁG. 51-B

PÁG. 51- C

PÁG. 52 -A

PÁG. 52 - B

PÁG. 52-53

[i] ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Prep. introd. notas Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; (Brasília): INL, Fundação Pró-Memória, 1984, p. 347 – grifos meus.

ii ALVARENGA, Oneyda. "Explicações". In: ANDRADE, Mário de, op.cit., p. 10.

iii ANDRADE, Mário de, op. cit., p. 387-388.

iv ALVARENGA, Oneyda. "Explicações", idem, ibidem, p. 17-18 – grifos de OA.

v Conforme resumo das aulas do Curso de Etnografia instituído pelo Departamento Municipal de Cultura e dirigido pela Sra. Lévi-Strauss, acervo da Discoteca Oneyda Alvarenga.

vi CARLINI, Álvaro. *Cante lá que gravam cá: Mário de Andrade e a Missão de Pesquisas Folclóricas* de 1938. Dissertação de mestrado – Departamento de História, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 1994, p. 333.

vii PIMENTEL, Altimar de Alencar. *O coco praieiro; uma dança de umbigada.* 1. ed. João Pessoa: Caravela, 1964; 2. ed. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 1978.

viii SILVA, José Nilton da, org. *Cartilha do folclore paraibano*: escolas do 2º grau. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura, 1988.

ix FRANÇA, Dinalva. *Paraíba em ritmo de folclore, danças e cantigas*. João Pessoa: Secretaria da Educação e Cultura do Estado da Paraíba, 1988.

x OLIVEIRA SOBRINHO, Reinaldo de. *Variações do folclore na Paraíba*. João Pessoa, s.d.

xi VILELA, José Aloisio. *O coco de Alagoas*. Maceió: Museu Théo Brandão; UFAL, 1980, p. 17 – grifos meus.

xii ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. Org. Telê Porto Ancona Lopez. São Paulo: Duas Cidades; Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

xiii Estrada Nova, Instituto Nacional do Folclore/FUNARTE, janeiro de 1983.

xiv ANDRADE, Mário de. *Vida do cantador*. Ed. crítica Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993. (Obras de Mário de Andrade, v. 25).

xv A brincadeira dos cocos. Direção de Elisa Maria Cabral. Coordenação da Pesquisa de Maria Ignez Novais Ayala. O vídeo recebeu o prêmio Banco do Nordeste do Brasil na XXIV Jornada Internacional de Cinema da Bahia. Salvador, 1997.

xvi Apud O perfil dos coquistas, de Josane Cristina Santos Moreno, ensaio aqui publicado.

xvii Josane Cristina Santos Moreno, no ensaio referido, dá mais informações sobre este cantador.

xviii Esta citação, como as demais, encontra-se no acervo do LEO (Laboratório de Estudos da Oralidade), formado basicamente por documentação obtida em pesquisa de campo entre 1992 e 1997.

xix O termo é de Hobsbawm e tomado de empréstimo a partir da introdução ao livro A invenção das tradições (org. por Eric Hobsbawm e Terence Ranger, trad. Celina Cardim Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.)

O PERFIL DOS COQUISTAS

Josane Cristina Santos Moreno

Sabendo que o coco é uma manifestação cultural popular que, na atualidade, é tida como dança e canto de minorias estigmatizadas pela sociedade, pretendemos com este estudo traçar um perfil dos praticantes do coco aqui na Paraíba. Para tanto, abordaremos a situação socioeconômica dos coquistas bem como aspectos de sua formação cultural.

A análise do material que utilizamos (relatos de visita, transcrições de entrevistas, além da observação participante) não foi exaustiva, mas serve como demonstrativo das condições em que se encontram os cantadores e dançadores de coco paraibanos.

No que diz respeito à situação socioeconômica, os praticantes do coco, em sua maioria, convivem com os mesmos problemas que são comuns a uma grande parte da população brasileira: falta de habitação, moradias insalubres, carência alimentar, desemprego, luta pela posse da terra e até condições de trabalho de semiescravidão.

Os cantadores e dançadores de coco são, na maioria, pessoas que estão numa faixa etária superior a quarenta anos. Este dado tomado isoladamente, não revela, na realidade, o perfil dos coquistas na Paraíba, porém, se levarmos em consideração o aspecto físico das pessoas com quem travamos contato, encontraremos homens e mulheres que trazem no rosto e no corpo as marcas de uma vida difícil que fez com que muitos

envelhecessem antes do tempo, aparentando mais idade.

As famílias dos coquistas, sobretudo aquelas que vivem na zona rural ou na periferia das cidades, são formadas por muitas pessoas. Há casos em que, além dos pais e dos filhos menores ou solteiros, são encontrados, dividindo um pequeno espaço, os filhos casados acompanhados por suas respectivas famílias.

Tanto na zona rural como nas cidades, grande parte dos filhos dos coquistas não tem acesso à escola. Dentre os fatores que contribuem com esta forma de segregação social está a necessidade de aumento do rendimento familiar (as crianças de pouca idade são obrigadas a trabalhar), uma vez que os chefes das famílias, sozinhos com seu trabalho, não têm condições financeiras para sustentar todos aqueles que moram sob o mesmo teto.

Outro dado revelador do perfil dos coquistas na Paraíba é a sua condição de habitação. Intimamente relacionado à situação financeira dos cantadores e dançadores de coco está o problema da moradia por eles utilizada. Se, por um lado, uns poucos possuem uma pequena casa própria, por outro lado, a grande maioria vive em casinhas miseráveis sem uma mobília mínima.

A exemplo do que foi afirmado, dois casos são reveladores desta situação: Seu Manuel Maroca, coquista, morador de uma comunidade localizada no município de Alagoa Grande (PB), no dia em que estava sendo entrevistado em sua casa, ofereceu os

dois únicos tamboretes de que dispunha aos entrevistadores e ficou em pé; no município de Pilar (PB) uma mulher coquista não conseguiu demonstrar algumas maneiras de se tocar o coco, porque não possuía nem mesmo uma lata ou panela que servisse para emitir som.

Em se tratando dos coquistas que vivem na zona rural, foram encontrados exemplos como o de Seu Joventino que, ao falar sobre o dono da terra em que ele trabalha, disse: "Ele é nosso proprietário"[i]. Com esta afirmação, o coquista, em nosso entendimento, não consegue fazer uma distinção entre os bens do "patrão" (supõe-se que ele percebe o "patrão" como o dono da terra e dos homens). Tem-se outro exemplo da situação em que se encontram os cantadores e dançadores de coco que vivem na zona rural da Paraíba no relato de um mestre do coco de uma comunidade formada predominantemente por negros. Segundo o mestre, apesar das famílias habitantes desta localidade serem as herdeiras naturais daquelas terras (uma vez que elas pertenciam aos seus pais e avós), a cada dia que passa, estão perdendo partes do seu território para os proprietários de terras vizinhas. Durante a entrevista Seu João Maria ressaltou: "Como os pretos não têm letra, são enganados pelos doutores da cidade."[ii]

A exploração dos coquistas não é exclusividade da zona rural da Paraíba, pois, em bairros localizados na Grande João Pessoa, a exemplo da 1. Informação extraída de meu relato de visita à comunidade de Forte Velho do dia 25/07/92. 2. Seu João Maria, mestre do coco da comunidade de Caiana

dos Crioulos, Alagoa Grande (PB), em entrevista concedida a Werber Pereira Moreno e a mim, no dia 17/ 01/93, Praia da Penha, encontramos o caso de pescadores, participantes do coco, que vêm enfrentando um processo de despejo da terra onde moram. Apesar de viverem na Vila dos Pescadores há mais de vinte anos, os moradores daquela comunidade se viram forçados a fazer um "acordo" com os especuladores imobiliários que cada vez mais ocupam a orla marítima. Não é preciso muito esforço para se entender que, com esse "acordo", os investidores da construção civil que atuam naquela área, pretendem usufruir da boa localização dos terrenos sem a mínima preocupação quanto ao destino dos que ali vivem[iii].

Com todos os problemas enfrentados pelos cantadores e dançadores, até aqui analisados, o perfil dos coquistas na Paraíba não poderia deixar de conter traços que identificam exploração e discriminação da qual são vítimas.

Índios, negros e seus descendentes, iletrados em sua maioria, exercendo profissões de baixa remuneração, tais como pescadores, trabalhadores agrícolas, pedreiros, vigilantes, os coquistas encontram-se vulneráveis a todo tipo de exploração e discriminação. Se, por um lado, a cultura popular é utilizada pelos políticos locais como mais uma forma para ampliar votos e garantir a ascensão ao poder deste ou daquele candidato, por outro lado, os coquistas, dada a sua situação de pobreza absoluta, aproveitam as campanhas eleitorais para obterem algum tipo de rendimento. Contudo, não bastasse esse desrespeito dos poderosos para com os

participantes do coco, há "donos do poder" que semeiam intrigas entre cantadores e dançadores. Em um dos povoados que visitamos, encontramos dois grupos de coquistas, cada qual ligado a um dos chefes políticos do local. Onde antes havia luta conjunta por água tratada e iluminação elétrica, hoje se encontra discórdia e muita confusão.

Após situar o coquista em sua realidade socioeconômica, passaremos a tratar da formação dos coquistas e da percepção que eles têm a respeito do coco enquanto manifestação cultural popular, bem como do processo discriminatório a que estão submetidos.

No que diz respeito à formação do coquista, merece destaque o caso de Seu Manuel, mestre do coco, residente na cidade de João Pessoa.

Manuel Francisco de Melo (Manuel Ventinha ou Neco, como é tratado pela família) tem 70 anos, é aposentado, mas trabalha ainda, como vigilante e pedreiro. Aprendeu a "brincar" o coco aos 10 anos de idade através de um tio e de um irmão mais velho, hoje falecidos, que eram mestres do coco. Seu Manuel gostava de acompanhá-los sempre que eles iam tocar em festas ou em outras ocasiões. Mestres como seu irmão e seu tio, nunca mais conheceu.

Em uma das entrevistas, ao ser questionado sobre o coco e de como esta manifestação chegou ao Brasil, Seu Manuel nos fala do que aprendeu por intermédio dos seus avós. Segundo Seu Neco:

> [...] 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 Bahia, porque a Bahia foi lugar de mais escravos. Acho que sim, no início do Brasil acho que foi, né?[iv]

De acordo com Seu Manuel, a brincadeira acontece da seguinte forma: os tiradores de coco ficam à parte, cantando e tocando os instrumentos e faz-se um círculo com pessoas dançando lado a lado. Enquanto isso, fica uma pessoa no centro da roda convidando as outras que estão em redor para dançar. Este convite é feito através de palmas e simulação de uma umbigada. Na dança, a marcação é sempre feita com um pé e outro não. Seu Manuel explica esses passos miudinhos como herança dos escravos que, acorrentados nas senzalas, ficavam impossibilitados de se moverem e só podiam dar pequenos passos. Como diz Seu Manuel:

> 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.

Seu Manuel ao tratar da estrutura do coco, mostrou que existem algumas distinções. Para ele, há o *coco de maião* ou *teima*, que possui quatro versos, e o *coco de oito versos*, a modalidade que ele mais aprecia. E exemplifica:

Meu avião de alumínio
corre do Sul para o Norte
moça que corta o cabelo
com ela não tenho sorte

Meu avião de alumínio
corre de Norte pro Sul
moça que corta o cabelo
do céu não vê o azul[1]

Seu Manuel é iletrado e disse que memoriza todos os cocos que ouve. É compositor, mas, por não saber escrever, já perdeu da memória muitas de suas criações. Sua fonte inspiradora está nas notícias em que apreende, através da imprensa, fatos do dia-a-dia, entre outras.

Além de vivenciar ardorosamente as festas juninas, momento em que a brincadeira do coco é mais frequente, Seu Neco também é amante do carnaval e participa de blocos tradicionais em João Pessoa. Gosta também das músicas de Luiz Gonzaga e Vicente Celestino.

Quando interrogado sobre a situação atual do coco, Seu Manuel não esconde o desencanto por sentir que o coco de roda já não atrai ou desperta o interesse dos jovens nem das autoridades responsáveis pelos órgãos ligados à cultura. Com um

[1] Código: J.

certo saudosismo na voz, Seu Manuel relembra a época em que esta era uma brincadeira presente no cotidiano das pessoas e lamenta:

> Mas hoje em dia acabou-se. Agora os prefeitos só faz festa é no Espaço Cultural que é pra dar dinheiro aos cabras que tomam conta daquilo ali.

Assim como Seu Manuel, outros cantadores de coco que vivem neste Estado vêem a discriminação de sua cultura como um problema muito sério. Estes coquistas, quando foram entrevistados, não deixaram de lamentar a falta de interesse dos seus filhos ou o total descaso com que o coco é tratado pelos jovens de suas comunidades. Sendo uma manifestação cultural popular que se transmite de uma geração a outra de forma oral, entende-se o porquê da preocupação dos "velhos" que participam do coco. Segundo as informações destas pessoas, os "mais novos", embalados pelos ritmos que vêm sendo propagados pela indústria fonográfica, afirmam constantemente que o coco é "coisa de velho". Como exemplo, Seu João Maria, mestre do coco de Caiana dos Crioulos, localidade onde se brincava coco semanalmente, nos informa que, nesta comunidade, hoje, só há espaço para o "baile".

Seja como vítimas das condições sociais que são impostas às pessoas pobres do Brasil, seja como vítimas da discriminação étnica e cultural pela qual passam índios, negros e seus descendentes, por um lado, e os iletrados e praticantes da cultura popular, por outro, os coquistas na Paraíba, conforme o

material analisado, são pessoas que se encontram entre a nostalgia e a esperança.

[i] Informação extraída de meu relato de visita à comunidade de Forte Velho do dia 25/07/92.

[ii] Seu João Maria, mestre do coco da comunidade de Caiana dos Crioulos, Alagoa Grande (PB), em entrevista concedida a Werber Pereira Moreno e a mim, no dia 17/ 01/93.

[iii] Informação contida no relato de visita à Praia da Penha de autoria de Henrique Sampaio em 19/07/92.

[iv] Entrevista com Seu Manuel Francisco de Melo, mestre do coco do bairro da Torre, João Pessoa, em 13/12/92. [*Nota dos organizadores*: Em 1998 soube-se que Seu Manuel não canta mais, nem trabalha, devido a um acidente vascular cerebral e que tem vivido ainda mais pobremente].

O *OLHAR DESCONFIADO*: REFLEXÕES SOBRE A RELAÇÃO PESQUISADOR/PESQUISADO

Gilberto de Sousa Lucena

Ao tentarmos esboçar um quadro de nossa experiência em pesquisa de campo, nos deparamos com vários problemas decorrentes do contato com um tipo de cultura que se apresenta distinta e complexa. Tais atributos se justificam pelas dificuldades encontradas ao se tentar "propor uma conceituação precisa e definitiva do que seja a cultura popular"[i]. O estudo da cultura popular encerra uma série de problemas que se devem às suas especificidades de concepção do mundo, apoiadas na tradição que permanentemente se reelabora, "mediante a redução ao seu contexto das contribuições da cultura 'erudita', porém, mantendo sua identidade"[ii].

É possível nos depararmos com situações delicadas envolvendo, por exemplo, disputas. Em Cabedelo, cidade portuária, distante poucos quilômetros de João Pessoa, a equipe de pesquisadores verificou, em 1992, uma situação desta natureza: há naquele lugar uma rivalidade entre dois grupos de coquistas: o do bairro Monte Castelo, organizado hoje pelos filhos de um antigo dançador de coco, com 76 anos, chamado José Benedito da Silva, Seu Benedito, e o do bairro Camalaú. Segundo três participantes do coco de Monte Castelo, o coco de Camalaú não tem um grupo organizado como o deles:

> Mas a gente... o coco mesmo só aqui no Monte Castelo: Seu Benedito. [...] Os outros também brincava por aqui também. Mas tem lá em Camalaú. Eu acho que menos tem... agora lá misturaram com o xangô.

> Ninguém sabe se é coco ou xangô ao mesmo tempo...

Em visitas posteriores a Camalaú, em Cabedelo, constatou-se que alguns dos principais participantes do coco deste bairro frequentavam cultos afro-brasileiros.

Com este conflito latente que, de certo modo, opõe os grupos, os pesquisadores logo aprenderam que as informações buscadas podem, por exemplo, não ser fornecidas caso o pesquisador concorde ou não com pontos de vista de determinado informante. Tendo também que entrevistar algum dos "rivais" daquele indivíduo inicialmente abordado, podem advir, desse tipo de situação, prejuízos irrecuperáveis para a pesquisa.

No que se refere à adoção de métodos de pesquisa eficazes no estudo da cultura desses grupos, é necessário considerar a subjetividade de cada um de seus agentes, tentando tornar o mais eficaz possível tanto a aplicação da entrevista, quanto a prática da observação participante.

A esse respeito, acompanhemos as observações de Paul Thompson:

> Ser bem sucedido ao entrevistar exige habilidade. Porém, há muitos estilos diferentes de entrevistas, que vão desde a que se faz sob a forma de conversa amigável e informal até o estilo mais formal e controlado de perguntar, e o bom pesquisador acaba por desenvolver uma variedade do método que, para ele, produz

> os melhores resultados e se harmoniza com sua personalidade.[iii]

No caso da entrevista, há os riscos da fragmentação da fala ou da argumentação do entrevistado: percalços de não se ter (principalmente no início de uma experiência em campo) uma habilidade mínima exigida para esta atividade, podendo-se incorrer em erros graves, devido à tensão e apreensão normais do primeiro momento. Como exemplo, poderíamos citar a indisposição da parte do pesquisador em manter-se calado, escutando, procurando não interferir nas falas e raciocínios de seus informantes. O ideal seria fazer uma "entrevista piloto", compreendendo, conforme P. Thompson, "um grande levantamento, uma coleta de informações genéricas no início de um projeto" a fim de se obter conhecimento prévio acerca do assunto da pesquisa empreendida, com vistas à estruturação de uma entrevista definitiva, o que propiciará a identificação de problemas relevantes e de hipóteses que precisam ser comprovadas no decorrer ou no final do trabalho.

No que se refere à participação como observador, concordaremos com o que diz Aaron Cicourel:

> Provavelmente usa-se com mais frequência esse papel (o de "participante-como-observador") nos estudos de comunidade, nos quais o observador constrói relações com os informantes lentamente e onde pode usar mais tempo e energia na participação do que usa na observação.[iv]

Deste modo, torna-se possível uma observação pouco formal e menos inibidora em relação aos grupos estudados.

Como exemplo colhido de nossa própria experiência de campo, temos os momentos de festas em que se brinca o coco (basicamente, São João, São Pedro e Sant'Ana), quando alguns pesquisadores são convidados a participar das rodas, podendo surgir daí uma integração maior com os coquistas, o que poderá gerar a obtenção de informações preciosas sobre o contexto da dança, muitas vezes só fornecidas no calor da hora.

Houve um momento, em um coco de roda no bairro da Torrelândia, João Pessoa, em que fui convidado a dançar. Como não levava tanto jeito para a coisa, alguém gritou: "Olhe o pé-de-coco". Daí fiquei sabendo que, naquele local, esta expressão funciona como uma espécie de advertência para quem não segue dançando num passo considerado firme e regular pelos bons dançadores.

De acordo com o que diz Paul Thompson, há "casos extremos" e "úteis" que servem para justificar a "necessidade de flexibilidade do método", na medida em que abrem a possibilidade de se "obter material de valor em circunstâncias extremamente adversas"[v].

A lembrança que me vem, tentando ilustrar esse ponto de vista, é a de um fim de tarde (princípio de noite, já escuro), dia 20 de junho de 1992, em Várzea Nova (distrito de Santa Rita, PB). Após várias

horas ininterruptas tocando cocos e cirandas, que foram gravados por integrantes de nossa equipe, os coquistas resolveram chegar ao final da brincadeira. Quase todos seguiram para outro local (interior da residência de Dona Nina — Avelina Ana da Conceição; que promovera aquela sessão de canto e dança). Ficando outro integrante da pesquisa, Werber Pereira Moreno, e eu fora, no meio da rua, tentando puxar conversa com Severino Rangel da Silva (um dos principais "tiradores" de coco e de ciranda daquele dia).

Mesmo quase às escuras e com cadernetas de campo à mão, anotando precariamente, conseguimos saber dele o tipo de material e os processos utilizados na feitura dos instrumentos (bumbo e ganzá) que acompanham o coco e a ciranda.

Este fato vem confirmar a necessidade de o entrevistador dever saber "escolher uma ocasião para sair mais cuidadosamente"[vi]. Muitas vezes a impaciência o afasta das informações que nunca chegam de forma previsível.

Como já se frisou anteriormente, tanto a entrevista como a observação participante podem apresentar, de modo particularizado, dificuldades prejudiciais aos resultados de pesquisa. Somos favoráveis ao ponto de vista segundo o qual ambos os procedimentos podem se complementar harmoniosamente, devendo disso resultar maiores progressos na investigação.

A entrevista (produto de determinada interação entre entrevistador e entrevistado),

frequentemente exige "condições materiais e simbólicas" para sua realização, se apresentando como uma "produção conjunta"[vii], na qual a intensidade da relação, a confiança existente entre as duas partes, o tempo que se dê à sua elaboração e as expectativas que um tenha do outro constituem fatores importantes.

Nesse sentido, atente-se para alguns trechos de uma entrevista por mim realizada em Guarabira, Paraíba, no dia 2 de fevereiro de 1993, com José Cosme Ferreira (Zezinho da Borborema, embolador de coco, natural de Timbaúba, Pernambuco):

> G[viii] — Pois é... eu acho que já perguntei tudo, né? Já lhe tomei a paciência demais.
>
> Z — Não. Tá bom...
>
> G — Já abusei da sua paciência.
>
> Z — Não... não... Pra mim é um prazer. Olhe... O senhor pra mim... é uma pessoa que provavelmente tá trabalhando pela minha profissão. Eu num sei nem o tanto de lhe agradecer. O senhor sair no mundo, assim com esse interesse tanto de fazer esse apanhado dessa cultura. Essa cultura que é o coco de embolada, é... o repentista, quer dizer o violeiro... e esse "coco de pisada" [*Se referindo ao coco de roda*]. Nós que fizemos... que faz essa parte... a gente que faz essa parte, eh... num acha nem o tanto como pode lhe agradecer. O senhor sair e vim entrevistar a gente... como coquista de embolada e dar uma força. Se todos fizesse como o senhor, era melhor essa cultura da gente. É muito grande. É porque quando tem uma pessoa assim que se interessa... mas às vez num há muito interesse de

> outras pessoas. É... por que Caju e Castanha hoje tá na televisão? Foi interesse dum homem assim como o senhor. Um homem que interessou-se assim e saiu pegando ele e entrevistando... saiu levando e botando nos jornais, e ele foi s'embora. Porque de qualquer maneira a gente só assobe com a ajuda de quem tem condições de... da cultura. O povo da cultura... É. Vocês pra gente é tudo aqui. Porque é quem tá dando a força da gente... a força da cultura. Sem o que... você veja: essa fita o senhor vai levar [*Se refere a uma fita cassete com coco de embolada por ele gravada, tendo sido por mim comprada*], roda por lá... quer dizer, já tá mostrando a cultura. Ali no meio pode tá só uma pessoa e diz: "Rapaz, vamo' chamar esse menino pra fazer uma festa aqui". Aí pronto. [*Zezinho vive da embolada*] Quer dizer que tudo... se dessa festa eu gravar um LP, eu posso dizer: "Aquele LP foi gravado através d'um menino que chegou lá em casa e fez uma entrevista... N'outra entrevista que eu for dar lá fora... Num é isso aí?"

Na fala do embolador não é difícil perceber determinada *expectativa*, que, de certa forma, pode expressar simpatia e confiança depositadas na pessoa do entrevistador, além de querer estimular uma cumplicidade do entrevistador, visando à ampliação de sua popularidade como artista. É notória a convicção do artista no papel que o pesquisador pode desempenhar na divulgação do seu trabalho, havendo determinado grau de empatia a propiciar melhores condições, a quem pesquisa, de apreensão de elementos que constituem a personalidade do informante.

Podemos até mesmo falar em interação, situação em que entrevistador e entrevistado encontram-se num mesmo plano de "cooperação, confiança e respeito mútuos"[ix] — responsável pela atuação de cada um no processo desencadeador da extroversão ao longo da conversa, o que reforça a ideia de que a entrevista inscreve-se nos domínios de uma "produção conjunta" onde se encontram em jogo o grau de interação entre as partes.

Temos, neste caso, a adoção de uma forma de entrevista "completamente livre em seu fluir", cujo objetivo principal "não é a busca de informações ou evidência que valham por si mesmas, mas sim fazer um registro 'subjetivo' de como um homem [...] enxerga a própria vida"[x]. Dessa forma, "o modo como fala", seu ordenamento no discurso, "o que deixa de lado, as palavras que escolhe, é que são importantes para a compreensão de qualquer entrevista"[xi], tendo o entrevistador maiores condições de melhor conhecer o informante.

Em outro trecho de sua fala, Zezinho da Borborema ressalta, indireta e inconscientemente, o problema da marginalização da cultura popular em relação às "culturas ditas eruditas e civilizadas":

> G — Mas a gente tá nessa luta, que é difícil... de registrar, né?
>
> Z — É... é difícil. Mas se Deus quiser, com muito dos esforço... e quem trabalha com paciência e chega lá com força. Porque a fé e a paciência é que faz chegar lá. E "quem sofre com paciência num sente o peso da cruz". É como aquele "mote" do menino,

né?... “Quem sofre com paciência num sente o peso da cruz”.

G — Isso é um “mote” do coco?

Z — É... isso é um “mote” do coco. Então... a gente vai por aí afora e, se Deus quiser...

G — O... eh... é uma coisa de muito valor, realmente. É coisa de... de arte mesmo, né?

Z — De arte mesmo.

G — Bom... eu queria agradecer ao senhor e... pedir desculpas.

Z — Não. Pra mim foi uma beleza.

G — Pela... por ter abusado tanto da sua paciência, da sua tranquilidade aqui...

Z — Não... não. Pra mim é uma beleza.

G — Do seu descanso de feriado, né? [*Era dia da santa padroeira da cidade de Guarabira, Nossa Senhora da Luz — dia 2 de fevereiro, sendo feriado no lugar*].

Z — Eu... do meu lado é que lhe agradeço. O senhor vim reconhecer meu valor, reconhecer meu trabalho e fazer essa entrevista comigo. Pra mim é um prazer, o senhor ter esse tempo todinho gastando o seu equipamento de som, gastando a fita... fazendo essa coisa toda, né? Em cima de mim. Pra mim é um prazer.

Atentando-se para alguns aspectos da fala do entrevistado, nos é possível estabelecer alguns

argumentos acerca do processo de "confronto entre sistemas culturais" que, de certa forma, é responsável por modificações no âmbito da vida sociocultural, ensejando situações — como a do embolador em destaque — em que o homem popular se vê, do ponto de vista da cultura, em condição de inferioridade em relação a outros sistemas culturais considerados mais "avançados".

Segundo Oswaldo Elias Xidieh,

> [...] os traços e os elementos das culturas erudita e popular podem entrar em processo mais ou menos intenso de permuta, empréstimo, cópia e imitação, que podem interagir-se, com maior ou menor intensidade, extensão e profundidade, dependendo essa situação, ou de fator eventual, precário, efêmero, unilateral e intencional, isto é, das vagas da moda, ou, então, das vicissitudes do convívio social, e esse é o fator que se conta entre os grupos representativos das duas culturas.[xii]

A consequência desse processo compreende "uma progressiva imposição dos meios eruditos, civilizados e urbanizados aos meios populares e rústicos, de modo a modificar-lhes a vida sócio-cultural, substituindo os seus valores e comprometendo-os em novas perspectivas de sociabilidade e cultura"[xiii].

Assim, expresso nas entrelinhas do discurso, o ponto de vista das frases proferidas por Zezinho da Borborema, reflete uma postura moldada pela "simplicidade" e "modéstia", a evidenciar (de modo

indireto, conforme já foi dito) a consciência da discriminação sofrida pelo coco.

As expressões em destaque reforçam, extensivamente, uma situação detectada ao longo de nossa pesquisa de campo sobre aquela manifestação cultural popular: os depoimentos de dançadores e cantadores revelando-se "magoados por presenciarem a perda de interesse" pela manifestação, que é muitas vezes depreciada, por quem não integra o conjunto dos amantes do coco, como atividade de "pretos, velhos e bêbados"[xiv].

Retomando aspectos do método de observação participante anteriormente destacado, vale ressaltar que sua utilização pela pesquisa de campo também envolve — como no caso da entrevista — dificuldades para que se torne uma prática eficaz na obtenção de informações corretas pelo pesquisador.

Não devem prevalecer, em sua aplicação, pontos de vista isolados do pesquisador que procuraria, segundo algumas recomendações teóricas, observar o seu grupo cultural da forma mais "distanciada" possível (a "interagir" minimamente "supondo-se que tal comportamento interferirá menos nas atividades do grupo e possibilitará uma observação natural dos eventos"[xv]).

O caso da observação sem interação pode propiciar o risco de se ter, ao término de um determinado estudo, apenas conclusões individualizadas, construídas a partir de impressões, sem nenhum rigor científico.

O bom pesquisador procura obter uma "habilidade" que favoreça o seu aproveitamento em campo, seja entrevistando ou só observando.

No que se refere às características da oralidade e aos traços que a acompanham (pausas, expressões da voz, gestos...) torna-se imprescindível o aproveitamento de elementos das duas esferas de investigação.

Em muitos casos se faz necessária a presença do pesquisador em ambientes onde são observadas determinadas situações que dele exigem o grau de envolvimento já conseguido perante o entrevistado. Nesse sentido, devido à interação mediada na produção de determinada entrevista ou mesmo em situações de observação direta, torna-se difícil que outros pesquisadores alheios ao momento desta produção (só por eles conhecida através da audição ou transcrição de gravações) possam analisar compreensivamente o discurso.

Há muitos elementos (ambiente, relação pesquisador/pesquisado desenvolvida na ocasião, gestualidade, dados anexos), que se perdem se não forem registrados, observados e recuperados pelo pesquisador no momento da análise.

Para finalizar, vale ressaltar alguns aspectos do que entendemos por relato de visita. Este tipo de documento compreende uma forma de expressão da variação de contextos, ritmos, versos e de maneiras pessoais de apreensão dessa manifestação cultural popular, por parte de quem pesquisa. O conjunto de relatos individuais elaborados pelos pesquisadores

de campo permite uma complementação dos registros gravados, nem sempre suficientes para a compreensão da totalidade de determinada manifestação.

Pelo que foi aqui exposto, é possível constatar os variados problemas que surgem no trabalho de pesquisar em campo, restando como alternativa para o bom desempenho dessa tarefa a aquisição pelo pesquisador de várias habilidades, com a finalidade de superar as dificuldades que se apresentam a cada passo (principalmente, no caso do estudo dos cocos).

---

[i] XIDIEH, Oswaldo Elias. Cultura popular. In: XIDIEH, O. E. e outros. *Feira Nacional da Cultura Popular*, São Paulo: SESC, 1976, p. 1 – 6.

[ii] XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas pias populares*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1967, p. 129.

[iii] THOMPSON, Paul. *A voz do passado*: história oral. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 254.

[iv] [iv] CICOUREL, Aaron. "Teoria e método em pesquisa de campo". Trad. Alba Zaluar Guimarães. In: GUIMARÃES, Alba Zaluar (org.). Sel., introd. e rev. técnica. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980, p. 92.

[v] THOMPSON, Paul, op. cit., p. 278.

[vi] GOODE, William Josiah e HATT, Paul K. *Métodos em pesquisa social*. Trad. Carolina Martuscelli Bori. 5. ed. São Paulo: Nacional, 1975, p. 267.

[vii] Cf. ACUÑA, Lila. Historias de vida: un metodo controvertido. *Revista de Trabajo Social*, Santiago: Escuela de Trabajo Social/Pontificia Universidad Catolica de Chile, n. 60, 1990.

[viii] Para facilitar o acompanhamento do diálogo, serão utilizadas as iniciais G e Z, que correspondem a Gilberto e Zezinho. Em itálico, entre colchetes, aparecem os comentários para facilitar a leitura.

[ix] THOMPSON, P., op. cit., p. 271.

[x] Idem, ibidem, p. 258.

[xi] Idem, ibidem.

[xii] XIDIEH, Oswaldo Elias. *Narrativas pias populares*, op. cit., p. 85.

[xiii] Idem, ibidem.

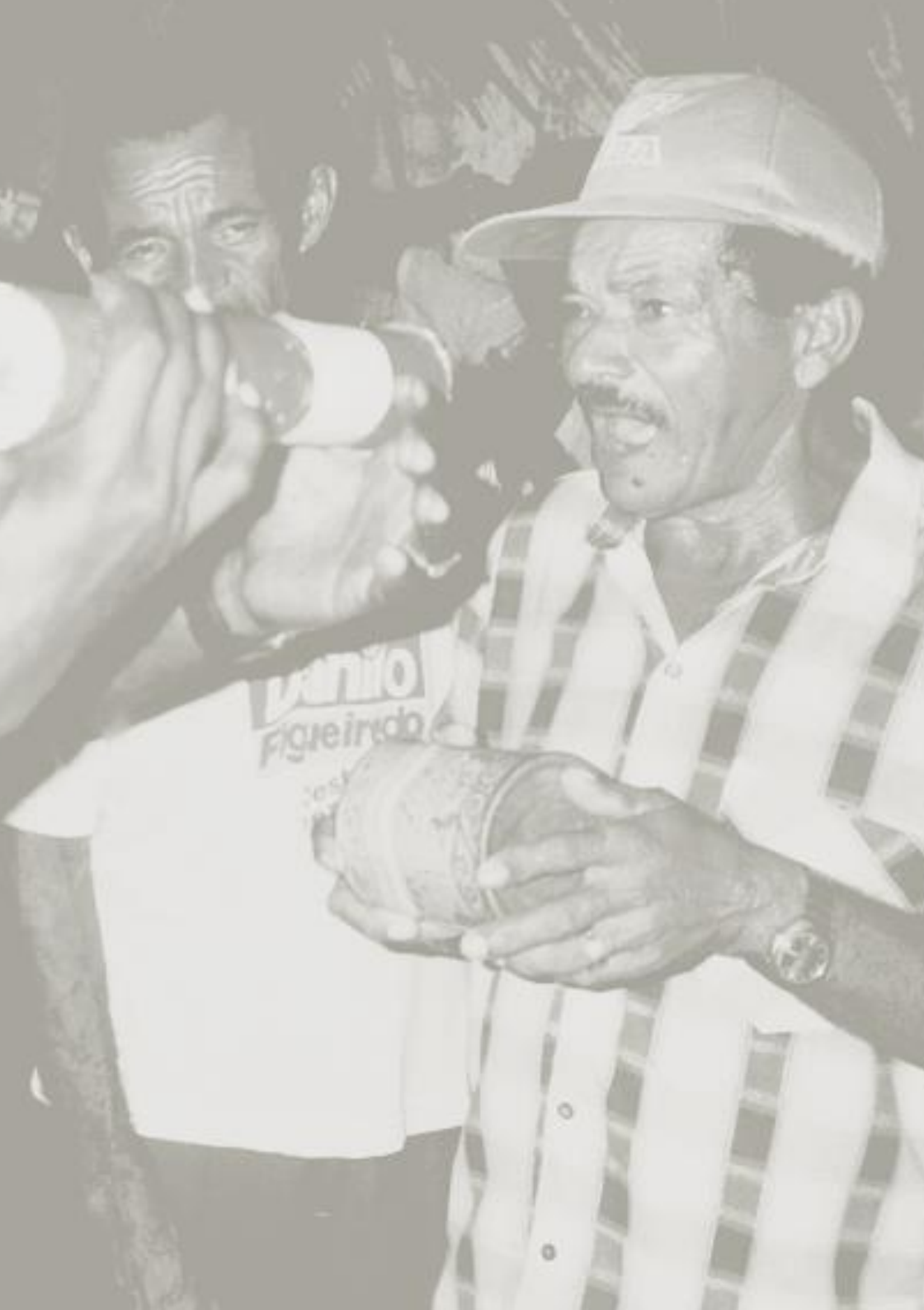
[xiv] AYALA, Maria Ignez Novais. "O coco: uma dança afro-brasileira na Paraíba", 1992 (mimeo.). São vários os depoimentos de cantadores e

dançadores de coco que assinalam outras formas de discriminação sofridas, bem como o desinteresse dos mais jovens pela dança.

[xv] CICOUREL, Aaron, op. cit., p. 91.

AS INTERFERÊNCIAS NA REALIZAÇÃO DO COCO

Andrea de Mesquita Guerra
Mônica Martins Pereira


Danilo
Figueiredo

A questão aqui abordada trata das interferências sofridas por alguns grupos de cantadores e dançadores de coco que se localizam principalmente em Monte Castelo e Camalaú (Município de Cabedelo), Forte Velho (Município de Santa Rita) e Mandacaru (Município de João Pessoa), a partir da leitura dos relatos de visita e das transcrições das entrevistas, ou seja, da atuação direta na pesquisa de campo.

Esses dançadores e cantadores de coco possuem uma tradição cultural muito forte e pode-se perceber que alguns deles resistem como podem à total extinção de suas práticas culturais. Mesmo assim, eles não estão totalmente livres de interferências de ordem política, social e econômica.

Essas interferências, provocadas por situações externas, podem contribuir para a não continuidade da manifestação. Vale salientar que são precárias as condições de vida daqueles que praticam essa dança como forma de diversão nos espaços de tempo livre.

Uma das interferências pode ser a presença de uma pessoa que não pertence a essa comunidade e que passe a influenciar ou induzir as decisões do grupo. Todo grupo por si só já possui uma organização interna, ou seja, ele mesmo confecciona os instrumentos, escolhe os dias de dançar, estabelece os dançadores e cantadores.

A influência dessas pessoas, muitas vezes, não se dá por má intenção, como é o caso de um folclorista que, em 1978, manteve contato com os dançadores de Cabedelo e, constatando as condições deste grupo, procurou ajudá-lo, organizando-o para

apresentações fora de seu contexto original. Essa atitude criou uma forte dependência nesse grupo de dança, que hoje busca um líder de fora da comunidade que o organize e o conduza. Essa questão da dependência torna-se clara ao ouvirmos o depoimento de Seu Roque, cantador de Cabedelo, que reside no bairro de Camalaú:

> [...] hoje nós precisamos de um linha de frente, um patrocinador, porque ele é responsável por chegar, pegar, levar e trazer. Fazer um convite, arranjar com o governo um transporte, com o prefeito o carro.

E também torna-se explícita na entrevista com um membro da Associação Artística e Cultural de Cabedelo (AACC), referindo-se à comunidade de Monte Castelo, em Cabedelo:

> É porque eles sempre colocam, querem colocar a gente, né?[...] por a gente estar sempre orientando eles, numa reunião onde a gente comparece... então eles têm a ideia de colocar a gente à frente do grupo pra dirigir. E a gente acha que não funciona, tem que ser eles mesmos, pessoas do meio deles que levem à frente.

Nesse caso, temos um estado de consciência, já em formação, do que venha prejudicar o grupo. Este membro da Associação Artística e Cultural de Cabedelo sabe que o líder do grupo de cantadores e dançadores tem que ser um deles, mas, inconscientemente, assim como o folclorista, anteriormente, já está interferindo no desempenho natural daqueles dançadores, quando tenta orientá-los e comparece às reuniões do grupo.

Essa dependência dos dançadores e cantadores, comumente, gera uma perda de autonomia, pois não conseguem mais tomar suas próprias decisões.

Outro exemplo é a interferência de ordem política, pois os políticos, para sua autopromoção, "ajudam" os artistas populares, fornecendo-lhes oportunidades para apresentações, muitas vezes, em seus comícios. Em troca disso, os cantadores e dançadores têm que se adaptar a qualquer ordem determinada, inclusive estarem predispostos a se apresentarem em qualquer horário a qualquer dia e em qualquer lugar. Este caso é um exemplo típico de autoritarismo político, no qual, segundo Marilena Chaui[i] , as relações tomam a forma da dependência e da tutela, da concessão, da autoridade e do favor. Isso se torna claro no depoimento de Seu Manuel Idelfonso, do coco do bairro de Mandacaru (João Pessoa, PB), a Henrique J. P. Sampaio, que o entrevistou[ii]:

> M — Toda semana a gente brincava... era um tenente que mandava me chamar, o tenente que mandava chamar a gente pra brincar. Nesse tempo era... aquele prefeito que morreu? — Damásio.

H — Ele chamava pra apresentar em festa da prefeitura, é?

M — Era.

H — Vocês brincavam por aqui, perto de casa?

M — Não. Qualquer hora que ele quisesse buscar a gente pra brincar, a gente brincava.

Como consequência dessa situação apresentada pelo Sr. Manuel, o grupo perde o contexto original, ou seja, ele passa a se apresentar em outros lugares, a convite, não apenas pelo prazer de brincar, mas também visando alguma remuneração.

Também em Forte Velho, pudemos perceber outro caso de autoritarismo. Neste local, havia um grande proprietário que, por possuir a quase totalidade das casas e terras, se achava no direito de decidir sobre a vida dos demais moradores, chegando até a interferir nos dias em que costumam dançar coco. A relação dominador/dominado torna-se mais clara ainda ao percebermos o padrão de habitação imposto pelo proprietário aos moradores: enquanto a casa do proprietário era de tijolos e telhas, a dos demais era de palha e barro[iii].

O papel da polícia também é outro fator que interfere no funcionamento interno do grupo, uma vez que ela usa arbitrariamente o poder para impedir a realização da manifestação, alegando apenas que esta causa "desordem". Algumas vezes, a polícia age por conta própria; outras, atendendo a chamados, como exemplifica João Balula, em seu depoimento centrado basicamente no coco dançado no Bairro da Torre:

> O tambor incomoda às vezes tocando na frente da casa de alguém, como aconteceu com a gente diversas vezes: estar tocando na frente e o cabra chamar a polícia... sem conversar com a gente.[iv]

Existe ainda uma interferência indireta por parte da polícia, ou seja, ela pode permitir a apresentação do grupo de dançadores e cantadores de coco desde que eles sejam coniventes com determinadas situações, o que não deixa de ser uma forma de opressão. É o que verificamos em Juripiranga, PB, onde o dono de um barzinho contou que precisava avisar os policiais sempre que fosse fazer uma ciranda ou coco em seu estabelecimento.

Nessas ocasiões, os policiais apareciam, às vezes, acompanhados com mulheres, bebiam e comiam o que havia de melhor, usufruindo de tudo gratuitamente. Quando os policiais não se sentiam bem tratados, queixou-se o dono do bar, acabavam com a dança, alegando desordem ou barulho excessivo, prejudicando o proprietário do estabelecimento, que tinha de pagar aos tocadores e cantadores, sem ter vendido quase nada naquela noite. Aqui as leis são tomadas de forma arbitrária para preservar privilégios, para reprimir e oprimir, ou seja, as relações se dão em forma de mando e obediência.

Também a influência da mídia é outro grande fator de interferência, uma vez que, através dos meios de comunicação, como rádio e televisão, as comunidades têm acesso a valores culturais

diferentes, o que vem a causar um fascínio pelo novo. Essa fascinação gera no jovem um constrangimento diante de sua própria tradição e leva a um questionamento da viabilidade dessa tradição. O jovem passa a achar que os valores culturais de sua comunidade estão ultrapassados e não mais quer participar das festas comunitárias.

O papel da escola, semelhante ao da mídia, é outro fator que causa interferência, já que coloca o jovem também em contato com outro universo cultural. Esse contato faz com que o jovem se distancie de sua tradição e perca o interesse por ela. Vejamos parte do depoimento de Mônica, integrante do grupo de Monte Castelo em Cabedelo, com 18 anos na época em que foi entrevistada:

> Ah! o pessoal daqui não dá valor...[...] No colégio mesmo, quando tem uma representação aqui, o pessoal não entra pra participar. Aqui, o que a gente vê é o povo antigo. O povo antigo é que dá valor!

Os adultos também alegam esse desinteresse dos jovens e queixam-se da evasão:

> Ninguém se interessa pelo coco. [...] É como eu digo, o povo não acredita, não considera. Mesmo quem é da brincadeira... a gente chega aborrece, não ajuda, não coopera com os dirigentes.[v]

> Eles não querem nada. As moças não querem... os jovens não querem. Os jovens só querem é negócio de clube, de rancho, essas coisas... mas coco? não querem, não querem mais uma lapinha [...]. Dizem que aquilo vai servir de palhaço pro povo, para o povo tá mangando [...] Se disser assim: hoje tem uma

> representação aqui mesmo. Tudo se esconde! Você procura um, mas não acha mesmo. Eu não vou dançar isso, o pessoal vai mangar, esse negócio de coco... Porque no meu tempo, no dia de ontem, véspera de Santo Antônio, já tava pegando o coco e só ia deixar amanhã [...] enrolava antevéspera, véspera e dia de São João.[vi]

> Uma pessoa como eu, uma pessoa dessa idade não tem vergonha! Porque eu não tenho vergonha de dançar em canto nenhum. Agora, já as minhas filha... têm vergonha.[vii]

Os comentários dos participantes do coco, aqui transcritos, demonstram as dificuldades por eles encontradas para dar continuidade a essa tradição popular. Por outro lado, as várias interferências ressaltadas, externas aos grupos, também prejudicam a existência do coco como dança, que precisa de autonomia para gerar suas lideranças e as formas de continuidade da manifestação.

[1] CHAUÍ, Marilena. "Cultura popular e autoritarismo". In: — *Conformismo e resistência*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

[1] M corresponde a Manuel Idelfonso e H a Henrique.

[1] Esta era a situação de Forte Velho em 1992.

[1] Depoimento de João Balula, membro da Coordenação Operacional do Movimento de Ação Negra.

[1] Depoimento de Sr. Roque em Cabedelo.

[1] Entrevista com Dona Joana em Cabedelo.

[1] Entrevista com Dona Terezinha do Nascimento em Cabedelo.

TRADIÇÃO E EXPERIÊNCIA: O COCO EM DUAS COMUNIDADES DE PESCADORES

Henrique J. P. Sampaio

O coco é uma expressão cultural de música, canto e dança, encontrado em vários estados do Nordeste. Na Paraíba, ele tem um espaço determinado, mas não restrito, para seu acontecimento. Pode ocorrer tanto no ambiente rural quanto no urbano, seja no interior, seja no litoral. Apesar das circunstâncias proibitivas, como o horário de silêncio no perímetro urbano e a autorização dos proprietários de terras no meio rural, ele guarda seu caráter espontâneo e casual.

Foi buscando localidades onde é costume acontecer o coco, que me interessei pelos lugares, agentes e formas dessa manifestação. Com tal preocupação, e a partir das pesquisas de campo, foram encontradas duas comunidades de pescadores: a da Praia da Penha (João Pessoa, PB) e a Praia de Jacumã (Conde, PB), locais em que houve interferência de certos elementos na estrutura social e econômica de ambas, que muito contribuíram para o fim da manifestação na primeira, mas que propiciaram melhores condições de permanência dessa na segunda, mobilizando a comunidade.

A busca para a explicação de tal ocorrência foi motivo de novas visitas aos locais onde entrevistamos moradores das duas comunidades e colhemos dados resultantes de observações diretas.

O COCO NA PENHA[i]

Durante as visitas que fizemos à Praia da Penha, descobrimos que os cocos, enquanto manifestação, já não existiam, senão, na memória dos moradores mais antigos. Entrevistamos duas pessoas dentre aquelas que foram mais importantes na brincadeira do coco naquele lugar — Seu

Bonifácio, conhecido por Seu Vavá, e sua esposa Dona Teresa. Ouvimos os relatos dos dois acerca da força e da importância que essa manifestação tinha para aquela comunidade, a contar do extenso calendário em que esse acontecia — quase todas as comemorações festivas dos santos: São João, São Pedro, Sant'Ana, Dia de Reis, Ano Novo e, às vezes, Natal. Pudemos constatar a preferência dos moradores por esse divertimento, atestada, ainda, pela declaração das pessoas com quem tivemos contato.

Seu Vavá nos falou sobre uma antiga forma de brincar o coco na comunidade, era a festa da carraspana, como chamavam. A festa acontecia depois da novena rezada na igreja, para o santo que estava sendo reverenciado. Alguns já iam para a novena com os instrumentos, para, logo que essa acabasse, saírem agrupados, tocando, cantando e dançando até a casa das pessoas que tinham o mesmo nome do santo, como explica Seu Vavá:

> A gente saía com o bumba e ia, aquela multidão de gente, né? Agora, toda a casa que tem João... Nós fomo pro São João, né? A gente chegava na porta e começava a bater. [...] Bater o coco [...] o nome era carraspana, né?

A carraspana durava a noite inteira. Na casa em que se tocavam os cocos, as pessoas agradeciam a visita com a oferta de comidas e bebidas, e assim, depois de festejada a casa, eles partiam para outra.

Considerando que a manifestação tinha grande aceitação entre os moradores, ficamos intrigados com o seu desaparecimento. Quais os

fatores que se interpuseram à sua sobrevivência? Observamos que a realidade da Penha, já bastante modificada, muito diferente daquela que estava na memória dos cocos de Seu Vavá, não permitia a antiga forma de viver.

Os jovens são atraídos pelos modismos veiculados pelos meios de comunicação, que rejeitam os valores já existentes, que levam não só a uma mudança de comportamento, mas também de costumes culturais. Com isso, o coco deixa de contar com a presença dos jovens, o que interrompe o ciclo de troca de experiências, que asseguraria a existência da manifestação no futuro, como também de imediato passou a sofrer com a competição da mídia enquanto forma de diversão. Isso causa um desencanto nos coquistas, que sentem que não podem competir com a música em alto volume vinda de um potente aparelho, apenas com suas vozes e o som de poucos instrumentos, como podemos perceber nas palavras de Dona Teresa:

> Depois que começou a aparecer casa de radiola, de música lenta, de lambada, dessas coisas, o pessoal desistiram de coco-de-roda.

Essa é uma declaração lúcida de quem sente o problema bem de perto, nas dezenas de bares, casas de lambada, que tomam boa parte da praia, com a música em todo volume. E quando ela fala "o pessoal desistiram de coco-de-roda", ela se refere não somente aos jovens que não têm o coco como uma forma de divertimento, mas também à desilusão dos idosos, que, desgostosos com essa interferência, abandonaram de vez a brincadeira.

A desistência não significa que eles não tentaram alguma resistência, entretanto, outras interferências contribuíram para a desagregação da comunidade.

O crescimento da cidade e o interesse das classes média e alta por moradias na região das praias valorizaram muito aquelas terras, gerando a especulação imobiliária. Com isso, o proprietário das terras transferiu a Vila dos Pescadores para longe da praia. Porém somente uns concordaram com a mudança, outros foram morar em lugares distantes e somente alguns poucos resistiram. Assim, as relações de vizinhança foram quebradas, bem como foi reduzida a vivência comunitária, de essencial importância para a brincadeira existir. Apesar da mudança aceita por alguns, estes ainda não têm completa segurança, pois até hoje não receberam a escritura como proprietários de suas casas. Em relação a isso, diz Dona Teresa:

> Mas, ele disse que isso aqui não precisa de escritura, que isso aqui é da gente, que pode fazer e desfazer, pode plantar, pode vender, pode emprestar, que ele não tem nada a ver com isso aqui... mas, até aqui, nunca deu papel.

Esse é um tipo de acordo que corre o risco de não ser cumprido pelo proprietário, por ter sido feito verbalmente. É nesse clima de insegurança que vivem os pescadores da Penha ainda hoje.

O declínio da atividade pesqueira foi outro fator que contribuiu para o desaparecimento do coco na Penha. Segundo a explicação dos próprios moradores, ela foi provocada por fatores diversos,

tais como: o encarecimento do material e utensílios usados na pesca (madeira, redes, cordas etc.), a poluição causada pelos navios que passam para o porto de Cabedelo (matando os peixes) e a concorrência dos barcos a motor que, por alcançarem os cardumes com certa facilidade, diminuem a população de peixe, tornando a tarefa dos pescadores do lugar menos produtiva.

Ao lado disso, o empobrecimento foi mais um elemento desagregador. Resultado do enfraquecimento da pesca e da perda do poder aquisitivo da população, em geral, ao obrigar os pescadores a buscarem atividades alternativas de sobrevivência, afetou por demais o tempo comunitário, bem como as relações de amizade e vizinhança indispensáveis para a realização de festas onde se dançava e cantava o coco.

Na busca de atividades alternativas, os jovens integraram-se ao mercado de trabalho, e os mais velhos destinaram-se a fazer biscates e, de certa forma, sem o tempo comunitário, perdeu-se, ainda, aquele tempo indispensável para a transmissão de conhecimentos e experiências, além do sentido do viver comunitário, base para a prática das atividades artesanais e culturais. Nesse sentido, vale lembrar Ecléa Bosi, em seu livro *Cultura de massa e cultura popular:*

> Se as condições da vida social que garantem a sua persistência — da comunidade — são ameaçadas, também o folclore entra em crise.[ii]

Devido a esses fatores, a comunidade começou a se dispersar, perdendo a força e o brilho

de outrora, registrados apenas na memória dos que viveram intensamente aqueles momentos de fervor e felicidade, como nos exemplos de Seu Vavá e Dona Teresa.

O COCO EM JACUMÃ

Nas primeiras visitas a Jacumã em busca de cocos e seus dançadores e cantadores, tivemos notícia de preparativos para uma grande festa comunitária, que se realizaria no dia de São João (24 de junho de 1993).

A princípio, a equipe esperava encontrar uma boa brincadeira como algumas já registradas até então. Porém, a festa superou todas as expectativas. Começou por volta das dezenove horas e só acabou no dia seguinte quando o sol já estava alto. Esse fato despertou minha atenção — como duas comunidades de pescadores viviam momentos tão distintos em relação ao coco?

Feitas outras visitas ao local onde entrevistamos algumas pessoas que moram na Vila dos Pescadores de Jacumã e que costumam brincar o coco, podemos agora demonstrar resultados parciais, que, se ainda não são definitivos, já nos dão uma idéia da diferença encontrada. Ao expor a realidade encontrada na Penha, descobrimos uma forte relação existente entre a comunidade e o coco. Vimos que a desagregação da comunidade foi um dos fatores que determinou o fim da manifestação naquele lugar.

Em Jacumã, da mesma forma, essa relação pode ser comprovada, porém, o dado novo é que a comunidade ainda resiste a algumas das interferências que atentam contra a sua existência.

A carraspana, uma prática essencialmente comunitária, citada por Seu Vavá, embora com outro nome, também existe em Jacumã, ressalvando algumas diferenças. Ainda hoje vestígios dela podem ser encontrados no "banho do rio", como nos diz Seu Zé Cutia, em seu depoimento[iii]:

> E o povo quando vai, aí chega nas porta e pega a cantar o coco, né? Aí o caba vai e abre as portas, e dá a cachaça e tira-gosto. [...] Porque agora num... Quando sai daqui é direto pro banho, né? Mas antigamente as casa era tudo separada, aí o caba saía de casa em casa acordando o povo... Aí aquele pessoal já sabia.

Como podemos perceber, a festa tem seu caráter comunitário, pois envolve a maior parte dos moradores da Vila dos Pescadores de Jacumã. Esse envolvimento é garantido pela louvação a São João Batista e reforçado pela crença do pessoal da região num milagre da aparição da pequena imagem do santo, no rio Gurujizinho, conforme nos contou Dona Zezé[iv]:

> O que minha mãe conta, porque esse rio que a gente toma o banho de São João foi aonde encontraram... o São João Batista, o padroeiro da gente. Lá tinha um toquinho. Acharam aquele santo. É o que minha mãe conta, que tem 76 ano. Ela nasceu e se criou. É as coisa que o pai dela contava. Aí então, acharam aquele santo lá, era São João Batista. Fizeram uma palhoça pra esse São João Batista, aonde nós fica com o bombo [...] Quando amanhecia o dia, botaram o santo,

> porque não existia igreja, e isso é uma das coisa dos ancião da minha mãe. E foi do meu avô. Aí tudo amanhecia o dia, o santo tava lá dentro do rio, em cima daquele toco. Enquanto não construíram o templo dele, eles buscavam ele de dia e ele voltava de noite. Aí botamo' o nome assim: o rio de São João Batista.Quando é a festa de São João, vamo' tomar um banho no rio de São João Batista.

Ao dizer que tais fatos pertenciam ao tempo da mãe e do avô, Dona Zezé nos mostra o caminho inverso da transmissão dos conhecimentos, valores e experiências, reafirmando o caráter tradicional da manifestação. Isso pode ser entendido como uma forma de resistência aos novos valores que são impostos pela modernidade, através de seus instrumentos de dominação e opressão. A festa sofreu algumas modificações com o passar do tempo, mas isso é compreensível, pois a cultura popular não é estática, ela muda como tudo que está vivo. A esse respeito:

> Na cultura popular, o novo e arcaico se entrelaçam: os elementos mais abstratos do folclore podem persistir através dos tempos e muito além da situação em que se formaram.[v]

Trata-se, então, de elementos de grande significação para a comunidade, ajustados à realidade que ora se apresenta. O sentido do viver comunitário ainda pode ser percebido em outros momentos do cotidiano das pessoas em Jacumã. Elas, frequentemente, estão praticando atividades

conjuntas, ora preparando uma novena, ora uma procissão para um santo que vem de Pitimbu ou de Guruji, ou ainda se quotizando para comprar comida e bebida para alguma festa. Sobre isso Seu Zé Cutia nos fala:

> As mulé mesmo faz aquela festa, elas mesmo se ajunta. Faz a... uma comissão, né? Porque... Elas faz aquela comissão pra dar a cachaça, outro dá o tira-gosto, né? Pra quando chegar o dia da brincadeira, aí ninguém num gasta mais, né?

Enquanto na Penha a comunidade se desagregou pelos motivos já explicados, em Jacumã, a comunidade ainda permanece unida, graças a uma resistência que, não por acaso, vem conseguindo resultados positivos.

Se a mídia foi um fator importante para o desaparecimento do coco na Penha, em Jacumã não podemos dizer que ela não exerce sua influência, mas graças à força da comunidade unida, ele consegue persistir com muita vibração nas festas de São João, São Pedro e Sant'Ana. Apesar da concorrência das casas de lambada, com bem menos intensidade que na Penha, o coco ainda consegue atrair a atenção de muitos jovens que incluem na dança passos do *funk*. Dessa forma, o coco sofre algumas transformações, mas garante a sua existência.

A especulação imobiliária foi um fator determinante para a desagregação da comunidade da Penha. Em Jacumã, região que vem sendo cada dia mais valorizada, esse problema esteve e ainda está presente. Também lá, por volta de 1974, isto

significou a transferência dos pescadores do seu local de origem, para uma vila construída por um dos proprietários das terras. Entretanto, a mudança não aconteceu sem resistência, e foi, de certa forma, negociada. Os moradores enfrentaram então a seguinte situação: ou abandonariam suas casas e iriam para as da vila, que, apesar de serem de taipa, seriam deles, com a documentação registrada em cartório ou receberiam, segundo eles, quinhentos mil-réis[vi] e teriam um caminhão para levá-los onde quisessem.

Proposta semelhante foi feita para os pescadores que residiam numa propriedade vizinha, sendo que esses teriam que se mudar para um vilarejo chamado Guruji, distante alguns quilômetros da praia. Porém, tal proposta não foi aceita, e um acordo feito entre os pescadores e os proprietários das duas terras permitiu que todos fossem morar na vila recentemente construída, que passou a chamar-se Vila dos Pescadores de Jacumã.

Já era costume desses dois grupos de pescadores se juntar para as brincadeiras de coco. Dessa forma, considerando que eles moravam relativamente distante uns dos outros, houve um progresso nas relações de vizinhança e na vida comunitária. A partir de então todas as festas organizadas por eles, dentre elas o coco, ficaram mais animadas, pois contavam com um número maior de pessoas.

Perguntados sobre a mudança de local, se foi melhor ou pior, eles sabem muito bem relativizar a questão, como fica claro nas palavras de Dona Zezé, Dona Analice e Dona Ivanilda[vii]:

> Z - Pra dentro do direito... de ter um documento, foi melhor. Porque com isso ela [*a proprietária*] deu uma declaração. E lá [*na antiga residência*] ninguém tinha, tudo era dono do que é seu, mas não tinha declaração. [...] Agora visto nós ser criado lá, né? De Jacumã, os filho de Jacumã, a gente se sentiu...
>
> A - Sei não... Lá não tinha documento. [...] Eu acharia... que a gente deveria permanecer lá [...] porque os moradores velhos — os nossos pais, nossos avós, fí, construiu casa lá, ficou realmente a ver navio, né?

A mudança, porém, pode ser encarada positivamente, conforme vemos nos seguintes trechos:

> I - Porque ficou todo mundo junto, assim, porque antes as casas eram longe uma da outra.
>
> Z - A gente se junta, se organiza melhor, se combina melhor, dá tudo mais certo. Pelo menos, se nós somo uma família da Jacumã pobre, tamo junta... né?

Se, por um lado, foi melhor, devido à proximidade da vizinhança, aumentando a interação social, por outro, os moradores exprimem uma mágoa por terem sido obrigados a deixar a casa e o lugar onde seus avós e pais haviam construído suas vidas, e onde eles e os filhos permaneceriam. Revelam assim, um sentimento de falta de justiça, pois, como entender que o direito de viver em lugar que tinha sido conquistado por gerações inteiras, lhes fora suprimido de uma hora para outra? Para eles é difícil.

O crescimento de Jacumã também é visto por dois lados, um positivo e outro negativo. Permitir a venda do peixe lá mesmo, proporcionar ofertas de emprego e rendas alternativas, é importante para a comunidade. Porém, quando é visto sob a ótica da ocupação do espaço pela burguesia, de maneira autoritária e com arbitrariedade, prejudicando a principal atividade dos pescadores, fica claro o seu lado ruim. Isso logo desperta sentimento de injustiça e de impotência diante dos fatos. É o que fala Seu Zé Cutia, quando perguntado sobre isso:

> Não melhor, né? Agora melhor num sentido, né? Porque a gente já pega o pesco da gente, já vende aqui mesmo, né? Sem se procupar, né? Mas outro... é que tem muitos que já quer invadir a praia [...] porque aí em Carapibu eu tenho uma caiçara...[viii] [...] Aí queimou minha caiçara. Aí pronto, o dono que comprou um terreno lá fora... aí só deixou mesmo a caiçara pegar fogo. [...] Quando foi noutro dia, ele mandou o empregado passar a estaca de cimento dentro do lugar que eu fiz a minha caiçara e passou o arame... [...] Aí cercou até a beira da praia. É, agora nem a Capitania tem força pra ele, nem o prefeito tem força pra ele, nem o IBAMA tem força pra ele. Porque eu fui a todos três, nenhum resolveram nada...

Como podemos notar no relato de Seu Zé Cutia, a ocupação do espaço, desmesurada e desordenadamente, conta com a inércia que ataca os órgãos responsáveis por esse controle. Assim, os poucos ricos elegem suas praias particulares, segundo seu gosto e vontade, enquanto a maioria

pobre, como é o caso daqueles pescadores, é obrigada a mudar de endereço e de atividade. Esperamos, entretanto, que os pescadores de Jacumã consigam alternativas que lhes permitam continuar se mantendo da pesca e conservando a vida comunitária e a brincadeira do coco que tanto valorizam.

O declínio da atividade da pesca também pode ser notado em Jacumã, mas com intensidade bem menor que na Penha. Os pescadores se queixam de que não há mais tanto peixe como antigamente, mas conseguem compensações que os mantêm nesse trabalho. Hoje eles vendem peixe lá mesmo, também possuem barracas onde vendem bebidas e o seu peixe como petisco. Ainda para complementar a renda da família, as mulheres trabalham como zeladoras, nas casas de veraneio. De um modo geral, não precisam sair de Jacumã para trabalhar, e isso ajuda para que mantenham vivas as manifestações culturais como o coco.

O empobrecimento da população como um todo, causado pela crise econômica que se instalou no país nesses últimos dez anos, não deixou de afetar os pescadores de Jacumã. Eles, com certeza, já tiveram uma situação financeira melhor, pois das casas de taipa que receberam não se encontram mais vestígios. As casas da vila são todas de alvenaria e algumas até grandes se levarmos em consideração que são casas de pobres. Hoje, no entanto, a situação é difícil, mas ainda assim, conseguem se manter da pesca, diferentemente da Penha onde a pesca está sendo substituída, paulatinamente, por outras atividades.

Por todos os pontos elencados, salvaguardando as especificidades de cada lugar, o que numa comunidade explica a razão de não haver a manifestação do coco, na outra ressalta a resistência às interferências existentes. Outras visitas e a continuidade das pesquisas nos darão um quadro mais completo da realidade do coco em Jacumã, que poderá servir de base para uma análise mais abrangente, englobando outras comunidades de pescadores nas quais o coco faz parte de suas práticas culturais.

***

A pesquisa na comunidade de Jacumã está tendo continuidade e podemos acrescentar que, de 1994 para cá, a pesca e a vida comunitária tiveram um declínio acentuado. Embora eles tenham feito progressos no sentido de constituir uma associação e de construir um centro de comercialização do pescado (a "Colônia dos Pescadores") numa tentativa de eliminar o intermediário ou de evitar viagens até a capital para vender o seu produto, nada disso foi suficiente para que eles tivessem uma situação econômica e social melhor.

Vários são os motivos que explicam a situação difícil dos pescadores no lugar. Entre os principais estão: o desaparecimento do peixe em decorrência da poluição e desagregação do mangue, resultado do crescimento urbano desordenado; uma experiência desafortunada com o financiamento de barcos a motor — os barcos confeccionados com madeira verde e de baixa qualidade ficaram por muito tempo impedidos de funcionar, o que provocou um endividamento dos pescadores que

não estão conseguindo saldar suas dívidas; por fim, a mudança de atividade produtiva da maior parte dos membros da família que, junto com as interferências do mundo moderno, tem concorrido para um individualismo crescente e o consequente desmoronamento da vida comunitária.

---

[i] Parte dos dados expostos nesse item foi retirada de um texto anterior "Tradição e experiência de vida (um estudo de caso)" de minha autoria em conjunto com Denize B. Rocha, ex-bolsista APB-CNPq.

[ii] BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular*: leitura de operárias. Petrópolis: Vozes, 1972, p. 55.

[iii] Seu Zé Cutia é pescador e morador da Vila dos Pescadores de Jacumã, e nos deu esse e outros depoimentos, que aparecem mais adiante, nos dias 08/08 e 20/11/93.

[iv] Dona Zezé, bem como as outras mulheres citadas no decorrer deste texto, também reside na Vila. Depoimento colhido no dia 20/11/93.

[v] BOSI, Ecléa, op. cit., p. 55.

[vi] Aqui há uma clara confusão, pois a moeda da época era o cruzeiro. Entretanto, pode se tratar apenas de uma maneira de falar, visto que algumas pessoas ainda cultivam esse hábito.

[vii] Z corresponde a Dona Zezé, A, a Dona Analice e I a Dona Ivanilda.

[viii] Caiçara é uma palhoça que serve para proteger os barcos da chuva e do sol e para guardar os apetrechos da pesca. Fica localizada, em geral, na praia, próxima ao ponto favorável de saída para o mar.

A POESIA DOS COCOS

Jimmy Vasconcelos de Azevêdo

Um primeiro estudo descritivo e analítico acerca da poética dos cocos foi feito por Mário de Andrade em um ensaio de 1928 intitulado "A literatura dos cocos"[i]. Sua abordagem, entretanto, esbarrou na limitação imposta pelo pequeno número de cocos obtidos e por não ter ele, ainda, procedido a "uma observação direta pessoal dos coqueiros"[ii], como bem comenta no próprio ensaio. Mas, apesar disso, suas observações são válidas e serão consideradas neste ensaio.

A título de uma primeira apreciação, ainda geral e superficial, da poética do coco, que é muito rica, podemos afirmar que existe boa variedade de formas. Os metros, embora variem um pouco, apresentam o predomínio da redondilha; as rimas são abundantes; os temas são muito diversos e versam desde a realidade do cantador, seu dia-a-dia, o trabalho, os amores, até fatos históricos marcantes ou pitorescos. O improviso parece ter um papel importante, mas assume diferentes formas e acepções no coco dançado (de roda) e no apenas cantado (coco de embolada), diferindo também da noção de improviso encontrada entre cantadores de viola[iii]. Especialmente o coco de embolada, do qual em outra oportunidade se tratará, apresenta uma liberdade maior no que toca à improvisação, à criação (ou recriação), aos recursos estéticos e estilísticos, assim como maior "liberalidade" nos temas tratados, em que o riso tem um papel extraordinariamente importante. Por ora nos ateremos apenas ao coco de roda. Trataremos do aspecto formal e temático dos cocos, e tentaremos descrever algumas de suas incontáveis variações

métricas, de estrofe e temáticas que mais comumente aparecem nas rodas de coquistas.

O ASPECTO FORMAL DOS COCOS

Embora, como já comentamos anteriormente, Mário de Andrade ao tentar uma descrição da poética dos cocos, em 1928, ainda não possuísse um número representativo destes, ao comentar acerca de sua forma mais comum, é bastante feliz. Ele afirma: "[...] a forma frequentíssima e mais original do coco é o dueto de solo e coro [...]".[iv]

Após o estudo de um número razoável e representativo de cocos, constatamos que tal forma é, de fato, a mais empregada. Isso talvez até por permitir um diálogo entre o coro e o solista, e, por conseguinte, uma participação bem maior do público. Vejamos um exemplo dessa forma:

Solo: Canoeiro abra a vela
que eu vou m'imbora agora

Coro: Espera a lua nova
colibri não teme aurora
[Coco colhido em Várzea Nova][1]

[1] Código: 1. J. W. T. G

Junto a esses conjuntos de dois versos, são também frequentes as quadras, que podem apresentar improvisações. Geralmente, as quadras solistas são intercaladas por outra coral, que pode ser sempre a mesma, com alguma variação, equivalendo a um estribilho ou refrão. Essa quadra de resposta quase sempre é conhecida do público, sendo consagrada pela tradição. Um exemplo disso é a quadra da *Viuvinha*, que no coco abaixo serve de contraponto para as diferentes quadras do solista:

Coro: Viuvinha não chore não
Viuvinha não vá chorar
Viuvinha não chore não
que seu amor torna a voltar

Solo: Vou embora pra Barreiro
o que eu quero é vadiar
tocar em o Rio de Janeiro
outro dia em Minas Gerais

Coro: Viuvinha não chore não
Viuvinha não vá chorar
Viuvinha não chore não
que seu amor torna a voltar
[Coco colhido em Fagundes]

Daí segue o solista com suas quadras entremeadas por "viuvinha...". Mas pode ocorrer que o "(a)tirador" cante sempre uma mesma quadra,

sendo respondido pelo público também por uma quadra:

Solo: Fui tomar banho
no poço da curimã
às cinco hora da manhã
me encontrei com uma donzela

Coro: Olhei pra ela
meu coração palpitou
se ela fosse meu amor
eu dava palma e capela[2]
[Coco colhido em Fagundes]

Outra forma bastante frequente é aquela em que o solista e o coro cantam apenas um verso. Um exemplo é o tradicional *Quati-lê-lê*:

Solo: Quati-lê-lê
Coro: quá quá

[2] Código: 1 MA

Solo: cheguei agora
Coro: quá quá
Solo: um pé na meia
Coro: quá quá
Solo: outro de fora[3]
[Coco colhido em Fagundes]

Observando bem, percebemos que a forma do coco se configura numa quadra fragmentada pela interferência do coro. Essa forma de versos intercalados é comum nas emboladas do coco dançado[v] onde o coro repete sempre um mesmo verso, e o(s) solista(s) faz(em) sua improvisação. Um exemplo dessa "embolada" do coco de roda é:

Coro: Cajueiro abalou
Solo: abalou deixa abalar
Coro: cajueiro abalou
Solo: no meio do fim do dia
Coro: cajueiro abalou
Solo: ai o zabumba vai se soltar
Coro: cajueiro abalou
Solo: num tenh' medo de cantor
Coro: cajueiro abalou
Solo: e nem daqui e nem dacolá[4]
[Coco colhido na Praia do Poço]

[3] Na antologia constam três cocos iguais a esse, um gravado na Torre, cantado por Seu Manuel, também gravado em Jacumã, e os outros dois na Praia do Poço.
[4] Código: 1. H. G.

Mas a essas formas mais frequentes se juntam várias outras. As variações são, de fato, muito diversas. Se existem dísticos e quadras, também existem tercetos:

Solo: Na Paraíba já tem ponte de valor
foi o doutor que mandou
o seu pedreiro levantar

Coro: Ela foi feita de caliça e cimento
e toda de ferro por dentro
pra maré não levar[5]
[Coco colhido em Várzea Nova]

Se existem quadras solistas seguidas de "respostas" do coro também em forma de quadra, existem cocos em que o "(a)tirador" canta quadras e o coro responde com apenas um verso:

Coro: Ô barreiro mar ô barreiro mar êh

Solo: Vou m'embora, vou m'embora
como se foi a baleia
eu só vou da minha terra
se for melhor na terra alheia

Coro: Ô barreiro mar ô barreiro mar

[5] Código: 1 e 2. J. W. T. G

Solo: Vou m'embora, vou m'embora
como um dia você queria
só não vou na lancha nova
vou na Fulô de Maria

Coro: Ô barreiro mar ô barreiro mar

Solo: Vou m'embora, vou m'embora
segunda-feira que vem
quem não me conhece chora
que dirá quem me quer bem

Coro: Ô barreiro mar ô barreiro mar[6]
[Coco colhido na Praia do Poço]

Essa grande variação de formas também se deve à ausência de paralelismo entre coro e solista. Acerca disso, Mário de Andrade comentou: "Outras feitas o paralelismo de estrofe e refrão é livremente impedido [...]"[vi]. Tal parece ocorrer, portanto, por livre escolha do coquista, servindo-se ao extremo da liberdade dessa manifestação poética no que concerne à forma. Mas ainda dentro desse campo formal, são necessários comentários sobre alguns elementos de construção poética, tais quais a métrica, a rima e o ritmo.

O metro dos cocos, como já assinalamos com Mário de Andrade anteriormente, é, quase sempre, a redondilha, mesmo que sem a precisão e fixidez presentes na poesia erudita. Os versos variam, via de regra, entre 5 e 7 sílabas. Há, contudo, outros mais

[6] Cód. Pesq.: 1. H.G.

longos ou mais curtos. As rimas ocorrem abundantemente, e sua beleza maior seguramente está nos dísticos, onde o coro completa o solo, formando uma quadra:

Solo: Olha lá olha lá olha lá
olha lá como ela *alumeia*

Coro: A aliança no dedo da moça
olha lá como ela *encandeia*[7]
[Coco colhido em Fagundes]

O ritmo de alguns cocos é mais lento que de outros (geralmente as quadras têm um ritmo mais compassado). O que vale, por ora, ressaltar é o fato de que o ritmo por vezes serve para diferenciar o coco de roda normal, de sua "embolada" (os versos solistas intercalados por versos corais), havendo nesta última, quase sempre, uma cadência bastante rápida, sendo os versos cantados com uma velocidade que, no mais das vezes, quase impossibilita a compreensão.

O ASPECTO TEMÁTICO DOS COCOS

Do mesmo modo que as formas, os temas são muito variados, podendo haver desde referências ao mundo do cantador a fatos históricos, cômicos ou inusitados que se cristalizaram na tradição oral popular através dos tempos. E sem esquecer dos

[7] Na antologia consta o mesmo coco, gravado em três lugares diferentes: Várzea Nova, Praia do Poço e na Torre.

cocos improvisados, as chamadas "emboladas" do coco de roda. Nestes cocos, o coro, que para Mário de Andrade tem, por vezes, função temática[vii], nem mesmo serve de referencial. Vejamos um trecho dessa forma de coco, a qual já citamos anteriormente:

Coro: Cajueiro abalou
Solo: eu sou um grande pescador
Coro: cajueiro abalou
Solo: eu saio de barco pra pescar[8]
[Coco colhido na Praia do Poço]

Aqui não há, aparentemente, relação alguma entre o cajueiro "abalar" e sair para pescar, por exemplo. Nos cocos não é necessário que o coro tenha relação temática com o solo. Pode servir apenas de contraponto aos improvisos do cantador, muito mais para assegurar a participação do público que para fazer algum sentido coerente. Muitas feitas tal ocorre e nos faz indagar se o caráter coreográfico e musical não suplanta os versos. Mas nem sempre é desse modo. Muitas vezes o coro é imprescindível para completar o sentido do solo. É o que ocorre, por exemplo, nos diálogos de solo e coro. Vejamos:

Solo: Eu toco esse coco
toco outro e vou-me embora

Coro: Ó menina tão dizendo
não vá não que o bombo chora[9]

[8] Cód. Pesq.: 1. H.G.

[Coco colhido em Várzea Nova]

Importante se faz apreciar os cocos com bastante cuidado, pois a aparente falta de sentido dos versos pode, na verdade, ocultar uma gama imensa de sugestões e intenções. Vejamos um exemplo extraordinário, em que formulações metafóricas dão um sentido àquilo que aparentemente é ilógico:

Solo: Todo pássaro se apresenta
rouxinol ou pinica-pau [= pica-pau]
pássaro que anda escondido
é o pobre do bacurau

Coro: Mas o branco que ama negro
só merece bacalhau [= surra, pancada]
que negro é pra outro negro
que é cunha do mesmo pau[10]
[Coco colhido em Várzea Nova]

É realmente surpreendente o que ocorre nesses versos. A primeira quadra refere-se a pássaros que nasceram para serem observados, pela sua beleza, pelo seu canto alegre ou musical, pela sua fama — o rouxinol e o pica-pau são exemplos destes. Mas, por outro lado, alguns pássaros são totalmente desconhecidos, vivem escondidos, seu canto não é

[9] Código: 1./2. J.W.T.G
[10] Código: 1./2. J.W.T.G

alegre, não são belos. O bacurau é um exemplo. Pássaro da noite, canta melodias tristes, soturnas.

Já a segunda quadra, iniciada por adversativa, trata de relacionamento étnico tenso, que reproduz uma perspectiva dominante de superioridade do branco sobre o negro. A segregação racial imposta na estrofe ao negro estabelece uma associação entre este e o pássaro, "o pobre do bacurau". Essa relação é reforçada pelo fato de *Bacurau* ser alcunha de negros, sendo restabelecida, desse modo, a lógica da primeira quadra que oculta a metáfora revelada pela segunda. Assim, já aceita essa vida "escondida" de bacurau, é mister isolar-se, não se meter com branco, que, por sua vez, deve evitar o negro. Afinal, os negros, segundo a máxima contida nos versos, são "cunha do mesmo pau". Está, assim, expressa a assimilação pelo negro do preconceito racial e da ideologia dominante do branco.

Realmente, não é nada difícil encontrar, nos cocos, versos de um valor poético inegável. Vejamos um belo exemplo de lirismo:

Solo: Ô rosa ô rosa
ô que rosa pra cheirar
Coro: Eu queria ser a rosa
da roseira de Iaiá[11]
[Coco colhido em Cabedelo]

[11] Código: 1. A.I.

Vejamos outro coco de teor lírico, e notemos a maestria do analogismo:

Solo: Açucena dentro d'água
durou vinte e quatro hora
Coro: O amor que eu mais amava
bateu asa e foi embora[12]
[Coco colhido na Praia do Poço]

Onde Açucena = amor. Ora, a flor colhida, mesmo dentro d'água, não conseguiu durar mais do que um dia. O amor do coquista, mesmo sendo o que ele mais amava, não resistiu e se foi.

É importante notar aqui que, embora muitos sejam os temas e motivos dos cocos, a temática amorosa prevalece, principalmente em formas mais recorrentes, como o diálogo entre solo e coro, e nas quadras. Interessante se faz notar também que, por vezes, podemos nos deparar com versos de elevado teor lírico que são um híbrido gerado por uma zona de indiferenciação entre as formas do coco e da ciranda. Esta é caracteristicamente marcada pelo lirismo, pela temática amorosa; e suas formas são geralmente mais longas, além de se apresentarem muito amiúde em quadras. Os cocos se apresentam mais em dísticos, como já vimos, tendo uma grande

[12] Código: 1 H.G e 1. MA. G. L. Ed.

variedade temática. Os versos de ciranda abaixo transcritos, colhidos em Fagundes, unem o lirismo desta brincadeira à forma mais frequente dos cocos:

Solo: Eu tirei um retrato da Creusa
é uma beleza de frente à janela
Coro: O retrato saiu com uma mancha
das loura trança dos cabelo dela.

A diferenciação ciranda ou coco só pode ser dada pelo ritmo com que os versos são cantados, e exige ouvidos bastante treinados, pois o ritmo da ciranda, em algumas localidades, chega a ser extremamente parecido com o do coco. Isso torna assaz difícil o trabalho do pesquisador, ao mesmo tempo em que abre caminho para futuros aprofundamentos acerca dessa interessante interpenetração dos gêneros.

Há ainda que se comentar um aspecto importante da poética dos cocos no que concerne a seus temas. É a entrada do assunto do dia ou de época. Em vários cocos tradicionais, mantidos através dos anos, percebe-se que acontecimentos marcantes, seja dentro de uma esfera comunitária ou fora dela, passaram a ser cantados pelos coquistas. Vejamos um exemplo disso:

Solo: O João Pessoa
governou a Paraíba
cabaram com sua vida
mas morreu num hotel da condessa

Coro: Cabra conheça

que eu não sou caboclo mole
e quem muitas pedras bole
uma lhe cai na cabeça.[13]
[Coco colhido na Praia do Poço]

Notar a presença incomum, pelo menos no falar dos nordestinos, do artigo O antes do nome de João Pessoa — possivelmente foi artifício do cantador para diferenciar o governador assassinado da homônima capital paraibana. Perceber também a ausência de paralelismo entre a parte solista e a coral, o que, como já comentamos, dá origem a uma infinidade de possibilidades formais. E, ainda, notar um aspecto interessante que aparece em certos cocos: a utilização de provérbios populares, o que é bem característico das narrativas orais[viii]: "e quem muitas pedras bole/uma lhe cai na cabeça".

A variedade de temas nos cocos é realmente grande, mas, com base em sua frequência, poderíamos eleger certos assuntos preferidos pelos coquistas. O amor, como já se comentou, é, com quase toda certeza, o tema mais cantado. Aparece, frequentemente, em quadras e dísticos tradicionais, mas nem por isso está ausente dos improvisos e "emboladas". Também costumeiros são os cocos que falam de trabalho rural, de usina de cana-de-açúcar, e de todos os objetos e pessoas que caracterizam tal ambiente. E, como não podia deixar de ser, tais cocos "de usina", "rurais" em certo aspecto, aparecem com

[13] Código: 1 H.G. e MA. G. L. Ed.

frequência em contextos “rurais” (Várzea Nova, por exemplo), muitas vezes cantados por trabalhadores empregados nas usinas ou que vivem em comunidades em que a influência destas é forte.

O mar, a praia, os peixes, o pescador e seu ofício também são comumente abordados nos cocos. E estes, via de regra, surgem em comunidades pesqueiras (entre pescadores na Praia do Poço, por exemplo).

Em linhas gerais, o que se procurou fazer neste ensaio foi descrever a poética dos cocos através da observação de suas formas atuais obtidas pelas primeiras pesquisas de campo. Algumas afirmações ainda necessitam de um aprofundamento maior. Vários outros aspectos estão sendo e ainda serão pesquisados. Por ora, entretanto, tratamos apenas da descrição da poética do coco de roda em seus aspectos mais básicos, constituindo uma primeira etapa de um estudo mais amplo, sua pedra fundamental.

[i] Mário de Andrade, "A literatura dos cocos". In: - *Os cocos*. Org. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1984, p. 345-368.

[ii] Idem, ibidem, p 368.

[iii] Cf. AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito*: aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática, 1988.

[iv] Mário de Andrade, op. cit., p. 364.

[v] Os cantadores de coco dançado costumam chamar de embolada um tipo de estrofe mais longa, intercalada com a "resposta" do coro. Não confundir com a *embolada*, ou *coco de feira*, que é cantada por duplas e acompanhada por pandeiro ou ganzá. Esta embolada propriamente dita não será abordada aqui.

[vi] Mário de Andrade, op. cit., p.360.

[vii] Idem, ibidem, p. 365.

[viii] Cf. Walter Benjamin, "O narrador - considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: — *Obras completas*, vol. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 197-221.

O PANDEIRO E O FOLHETO: A EMBOLADA ENQUANTO MANIFESTAÇÃO ORAL E ESCRITA

Jimmy Vasconcelos de Azevêdo

Ao estudarmos a cultura e a literatura popular percebemos uma grande gama de relações, cruzamentos e ocorrências de elementos comuns a várias manifestações. Isso parece se dever a uma tradição comum, um repositório tradicional de versos, temas, motivos, crenças, valores, que servem de inspiração a representantes de sistemas distintos, como por exemplo, ao poeta de cordel, ao embolador de coco, ao cantador de viola, ao contador de estórias; e até mesmo a brincadeiras populares de caráter mais comunitário como o coco-de-roda, a ciranda, o cavalo-marinho. E isso se dá na medida em que todos lançam mão, reelaboram e particularizam elementos tradicionais, tornando-os novos e distintos, revestidos de características inerentes aos novos contextos em que passam a figurar.

Nada mais frequente que estórias da tradição aparecerem em emboladas, folhetos, cocos-de-roda, cirandas. E aqui, em nossa perspectiva, interessa muito mais o modo como cada manifestação particulariza tais elementos, que o rastreamento de uma provável origem ibérica dessa tradição. Certa corrente de folcloristas que prima pelo "retorno às origens" de nossa cultura e literatura popular parece não perceber que na medida em que é reelaborada constantemente, essa tradição assume matizes e especificidades inegavelmente "nossas", locais, próprias, ligadas a seu contexto de produção e a todos os fatores sócio-culturais que o influenciam. Nunca é demais reiterar que "o folclore não flutua no ar[i]".

Sob esse viés, procuraremos abordar no presente trabalho dois sistemas literários de nossa

literatura popular que, embora se apresentem bem distintos, permitem-nos formular certas relações. É nosso objetivo estudar *o coco de embolada como produção oral*, cantado por duplas de emboladores nas feiras e espaços públicos, e *a embolada como folheto*, já então "reduzida" a gênero de composição da poética popular impressa. Nesse cotejo ressaltaremos diferenças nos procedimentos poéticos e na particularização do tradicional, assim como apontaremos mudanças resultantes da passagem do oral para o escrito.

O *coco de embolada*, ou apenas *embolada*, como mais frequentemente é chamado pelos emboladores, é um sistema literário popular complexo e rico. É cantado em duplas, sendo o acompanhamento feito com pandeiro ou mais raramente com ganzá. Apresentam-se os emboladores quase sempre em feiras, praças, ruas, parques, comícios ou mesmo nos Congressos de cantadores de viola. Nesse caso, apenas como modalidade de exibição, fora da disputa. A elaboração poética da embolada é patente, podendo ser aproximada nesse sentido, mas guardadas as especificidades, da cantoria e do folheto. É grande a variedade de formas poéticas atualmente utilizadas pelos emboladores, e sua descrição detalhada seria matéria para um extenso estudo. Contudo, poderíamos citar algumas formas mais comuns.

Com muita frequência são utilizadas as quadras, as sextilhas e as décimas; formas também chamadas de 4 linhas, 6 linhas e carreirões. Esses três gêneros parecem ser os mais apreciados, embora sejam muito usadas também as sétimas. É

interessante notar, entretanto, que parece não haver obrigatoriedade de manutenção de um mesmo gênero numa embolada, isto é, nada impede que se comece a cantar sextilhas e logo após se passe a cantar sétimas, oitavas ou mesmo décimas. O metro é sempre a redondilha, variando entre a maior e a menor. O procedimento utilizado no canto é, via de regra, o seguinte: um dos emboladores canta a parte solista, enquanto o outro, ao final desta, diz o refrão. Mas isso não é sempre. Existem emboladas em que os dois se revezam na parte solista, cantando ambos o refrão em coro (geralmente quando o refrão é uma quadra, ou forma mais longa). Há os "cocos malcriados", como chamam os próprios emboladores[ii], em que ambos cantam, depreciando-se mutuamente. Tais emboladas são, na maioria das vezes, quadras; mas 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. A respeito dessas quadras, no entanto, é interessante notar que elas são improvisadas no calor da disputa e se constituem verdadeiramente num dos grandes atrativos da embolada em relação ao público. Segundo o embolador Zezinho da Borborema, nelas um canta "pra o outro pegar", e afirma ele que as apresentações sempre se iniciam com os improvisos em versos de 4 linhas, depois é que passam para os outros gêneros[iii]. O curioso, entretanto, é notar que, de acordo com Francisco Linhares e Otacílio Batista, a quadra está definitivamente retirada da área do improviso dos cantadores de viola[iv]. Isso explicita uma das várias diferenças entre a embolada e a cantoria com relação ao improviso e aos gêneros usados.

Uma outra forma muito utilizada, como já frisamos, é a sextilha. Intermediária entre a quadra e a décima, ela ocorre frequentemente nas emboladas que contam "causos" ou "romances", também chamadas de "gracejos", que são estórias fantásticas, moralizantes, 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.

No que toca ao aspecto temático da embolada é o riso corrosivo e desbocado quem dá o tom. A ridicularização do companheiro; os insultos à mãe, ao pai, à irmã, à mulher, à família; o desrespeito a toda e qualquer ordem estabelecida; a zombaria e as ridicularizações dos contrastes sociais, acentuados para efeitos cômicos; a mundanização de valores sagrados através de hilariantes estórias de cunho moralizante; o apelo ao grotesco, ao fantástico, ao maravilhoso, ao exagero; o aproveitamento até mesmo de estereótipos sociais e raciais com fins humorísticos; tudo isso faz parte do riquíssimo universo temático da embolada, ao mesmo tempo em que a torna uma manifestação extremamente complexa, conforme já ressaltamos. E muito contribui para essa complexidade o fato de que, muitas vezes, ela não deixa de veicular também certa reprodução de estereótipos e conceitos dominantes, principalmente sociais e raciais, o que a torna ambígua sob muitos aspectos. Afinal seria endosso ou crítica à dominação? O certo é que isso não deixa de refletir a ambiguidade da própria cultura popular em seu aspecto fragmentário, não homogêneo,

veiculadora de concepções combativas e mantenedoras do sistema dominante[v].

Quando passamos para o âmbito da *embolada enquanto folheto* temos uma outra perspectiva. Queremos crer que aqui se trata, na verdade, de uma estilização da embolada propriamente dita, que acaba se convertendo em modelo composicional de versos. Todos os folhetos que coletamos e fazem parte do *corpus* deste trabalho foram escritos pelos chamados poetas de cordel, e trazem tal denominação, "embolada" ou "coco", já no próprio título[vi]. Apresentam-se quase sempre em quadras, forma, pelo que vimos, mais característica das emboladas "malcriadas", em que os emboladores procedem a uma detratação mútua.

Contudo, ao estilizar a embolada, sistema literário próprio e distinto, transformando-a em forma de composição poética, o folheto acaba por operar uma "redução" que tem muitas implicações. Uma das principais talvez seja a mudança de código: do oral para o escrito, o que por sua vez resulta numa série de modificações e adaptações. Além do mais perde-se o contexto da praça pública, da feira, e junto com ele toda sua espontaneidade, liberdade e familiaridade características do momento em que "se tira o verso" rodeado por um público que, embora heterogêneo, não deixa de comungar daquele universo e das situações que o compõem. O caráter desbocado e corrosivo do riso perde em muito o seu poder quando é estilizado no registro escrito, pois, seja consciente, seja inconscientemente, acaba havendo uma certa censura por parte do poeta de cordel. Não é reproduzido no folheto nem o palavrão

nem as imagens escatológicas "imorais" tão peculiares à embolada. E até mesmo nos folhetos em que se vislumbra o desafio entre cantadores, o tom deixa de ser escrachado e desrespeitoso, completamente livre e desbocado. Parece se aproximar muito mais dos folhetos em que se reproduzem simulações de desafios da cantoria. E nesse aspecto, é interessante recordar a observação de Maria Ignez Ayala a respeito da cantoria:

> A ridicularização, nos desafios, fundamenta-se na caracterização do adversário como mau cantador, na descrição burlesca calcada em traços físicos — inclusive deficiências — ou na atribuição de qualidades morais tidas como negativas: maconheiro, homossexual, desordeiro, etc.
>
> Apesar da proposta humorística, há uma exigência muito grande de decoro, tanto por parte do público quanto dos próprios repentistas. São permitidas formulações ambíguas — maliciosas — e alguns eufemismos, mas poucos admitem o emprego de palavras obscenas.[vii]

Na embolada a ridicularização do companheiro também se pauta nos mesmos motivos que na cantoria, com uma diferença básica: nela não há temas nem proibidos nem proibitivos. Ao contrário, tudo é permitido, e quanto mais versátil é o embolador em detratar o companheiro com palavrões e insultos de todos os tipos, mais é apreciado pelo público. Vejamos um trecho de uma embolada das mais "malcriadas"[viii]:

Z — Eu vou quebrá o seu pandeiro
e vou matá-lo duma tapa
você morre e num escapa
duma tapa que eu vou dá

C — Eu tiro seu nome do mapa
e eu não gosto de arenga
mai [= mas] esse cara de quenga
começô me incabulá

Z — Mais eu te chamo mamulenga
bixiquento, pé de [péia]
infeliz cerebobéia
tu cunhece o teu lugá

C — E você nunca tem idéia
pá cantá no instrumento
eu te chamo de jumento
de cabeça de preá

Z — Eu te chamo de nojento
de bandido de safado
que esse bicho é viado
e agora eu vou te lascá

C — E cantador arrelaxado
seu cara de lubisome
sua mãe só vê um home
na noite que eu durmo lá

Z — E na verdade tu te some
num venha bulí cumigo
você come o que eu mastigo
e engole o que eu mastigá

C — E cabeça de papa-figo
tua mãe e João Alfredo
a velha levou mais dedo

do que máquina de somá

Z — Mái de você não tenho medo
tua mãe é uma puára
e eu vô te quebrá a cara
pra você me respeitá

C — E eu digo na tua cara
tua mãe é tom [= tão] dereita
que em todo canto se deita
para os macho arrudiá[ix]

Esse caráter que se poderia chamar de "transgressor" da embolada, de completa liberdade mesmo, possivelmente serve de ensejo a certa marginalização e discriminação a ela impingida, principalmente por parte dos cantadores de viola. Contudo, ver no uso do palavrão e de imagens escatológicas e "imorais" simples pornografia é incorrer num grave erro. Tais elementos não são gratuitos, têm sua lógica e sua função, e não podem ser compreendidos fora de seu contexto de produção e realização: a rua, a feira, a praça.

A propósito é interessante notar as observações de Mikhail Bakhtin acerca da obra de François Rabelais. Segundo ele, o vocabulário tido como "baixo" da obra do escritor francês é ainda difícil de compreender para seus leitores que ficam embaraçados e não conseguem integrá-lo à trama literária. O certo é que esse vocabulário tinha uma *significação restrita* no século XVI, época em que viveu Rabelais, e se distingue bastante da pornografia moderna. Bakhtin afirma que "[...] as familiaridades escatológicas (essencialmente verbais) têm um enorme papel no carnaval." Do

mesmo modo que o carnaval tem um enorme papel na obra de Rabelais[x]. Semelhantemente, tachar de "pornográfica" a embolada e a partir disso emitir um juízo negativo de valor, vendo-a fora de seu contexto de produção, é julgar uma manifestação com olhos estranhos à sua lógica. Nesse erro incorrem cantadores de viola, e mesmo estudiosos da cultura popular, que marginalizam a embolada.

Para efeito de comparação, citaremos um trecho de folheto que narra um embate poético entre dois emboladores, um deles, por sinal, sendo o diabo travestido como um negro:

O negro disse: Rapaz
falo com sinceridade
você não sabe, é verdade
das voltas que o mundo dar.

Disse o cantor:
Sua idade é 20 anos, não é mais
como é que você rapaz
com meu avô foi cantar?

O negro disse: É demais
lhe explicar tudo eu vou
que o avô de seu avô
chamava-se Valdemar.

Disse o coquista: eu não vou
dizer que lhe conhecia
disse o negro: mas eu via
quando ele ia pescar.

Disse o cantor: em poesia
você é um fanfarrão
que causa admiração

o seu modo de cantar.

Disse o negro: no rojão
eu lhe digo num segundo
que desde que o mundo é mundo
qu'eu moro neste lugar.

O coquista num segundo
teve uma larga visão
que aquele negro era o cão
e começou se arripiar.
[...]
O negro disse: Vou fazer
você ficar doido na rua
uma metade da lua
com que vai se comparar?

C. Uma metade da lua
parece a outra metade
pra mim não é novidade
Deus há de me ajudar[xi]

Percebe-se facilmente, em comparação com o trecho da embolada "malcriada" que citamos atrás, o quanto se distanciam os procedimentos dos cantadores. De comum aos dois trechos apenas a forma: quadras, e o esquema rímico: ABBC, com o último verso em -a ou -*ar*. Contudo, é significativo o fato de o Negro/Diabo indagar ao embolador: "uma metade da lua/com que vai se comparar?". Isso nos remete à cantoria, em que é comum "cantar conhecimento", ou seja, travar embates poéticos em que um cantador procura suplantar o outro através do "saber" adquirido, de sua "bagagem[xii]". O mesmo parece não ocorrer na embolada. Embora nos "malcriados" esteja presente o aspecto de desafio entre os emboladores, ganha não aquele que

demonstra mais "conhecimento" (no sentido de saber formal), e sim o que mais consegue ridicularizar e detratar o outro.

Ainda com relação ao folheto citado, é interessante notar que sua conclusão lembra bastante as pelejas sobrenaturais do folheto, em que cantadores de viola se batem com o Diabo, geralmente travestido de negro. Em muitas dessas pelejas em folheto os contendores cantam "conhecimento", e a fim de triunfar sobre o Diabo é preciso que o cantador finalize cantando a "Sagrada Escritura" e convocando uma verdadeira legião de anjos e santos, enquanto o Diabo convoca, de sua parte, seus ajudantes-capetas[xiii]. Percebe-se assim que, embora o poeta de cordel tenha estilizado a embolada, reduzindo-a a forma poética (de sistema que verdadeiramente é), o parâmetro parece ser a cantoria, ao menos com relação aos procedimentos. Contudo, a matéria do folheto, sua temática, é tradicional e amplamente difundida no imaginário popular do Nordeste. Aparece nos folhetos, nas emboladas, nos contos tradicionais, muitas vezes até inserida na experiência de vida dos cantadores como "fato verídico". É interessante registrar nesse sentido as palavras de Seu Vavá, praticante do coco-deroda, na Praia da Penha, João Pessoa[xiv]:

> SV — Zé Nego. Era um cara moço nesse tempo, mas cantava. Ele dizia a mim, ti, tinha dançado coco até com o Iago. Porque nesse coco tava lá em casa. Sai de casa pra brincar um coco somente ele e um zabumba e o ganzá. [...] No caminho encontrou com o nego. Pra onde tu vai? Eu ainda vou brincar um coco em tal canto. Pro que que a gente num brinca

aqui? Que nada rapaz vou pra tal canto. Bora vou tirar o coco. [...] tira o coco pra eu bater que, que eu vou me embora. Pegou o ganzá entregou o cara. O cara meteu a tirar coco, ele danou a bater. Mas rapaz que só tava eles dois [...] um pra outro, tudo brincando, né? Não, são só eles dois. Ele disse que uma das vez abriu os zóio direitinho assim olhando pra ver aí tava mais quem? Não viu mais ninguém não. Ta, tava o ganzá no chão e o nego desaparecido. Ele ficou sem ação aí teve, teve, teve... eu num vou mais não. Pegou o ganzá pendurou debaixo do braço mais o zabumba, voltou pra casa e num foi a viagem mais não. Sabe que aquilo foi diabo que dançou mais ele. O nego era miseravi, no coco o nego era miseravi. O tal de Zé Nego.

D — Era do Timbó?

SV — Era do Timbó, mas foi ou num foi ele vinha bater aqui na Penha, brincar mais eu aqui. Brincou muito aqui na Penha.

JN — É vivo ainda, não?

SV — É! É vivo. Num sei se ele ainda hoje... go, gosta muito de coco não.[xv]

Por outro lado, alguns elementos são comuns seja à embolada propriamente dita seja à embolada-folheto. É o caso do grotesco, das imagens esdrúxulas, principalmente na representação da figura feminina. Na embolada, esta é quase sempre pintada com matizes não convencionais, ou ao menos, pouco líricos. A mulher é prostituta, travesti, deformada, aleijada, e até mesmo alma penada. É o que acontece numa embolada cantada por

Cachimbinho e Geraldo Mouzinho cuja última estrofe é a seguinte:

> [Sei que botei] Vicência no chão
> abri ligeiro a casaca
> puxei a lapa de faca
> cortei-le a caça e cordão
> Vicência tinha razão
> pelo que aconteceu
> num era com medo d'eu
> nem por não ser sincera
> sabe Vicência o que era?
> Era macho como eu[xvi]

Os atributos femininos são claramente evitados, a fim de se pintar uma figura cômica pelo estranhamento que causa. Vejamos um trecho de embolada de Zezinho da Borborema e Curió de Bela Rosa:

> À frente eu vi uma nega
> encostada no paredão
> quando eu olhei pra ela
> senti logo uma emoção
> a nega tinha cadum [= cada um] dente
> do tamanho dum barandão
>
> — Querer bem é amar
>
> A nega era toda aleijada
> de dedo só tinha um
> tinha a cara bexigosa
> com a catinga de [= anum]
> a nega tinha cada um peito
> do tamanho dum jerimum
>
> — Querer bem é amar

Nisso eu me agarrei com ela
ela começou com manha
dizendo se papai ver
hoje aqui você apanha
e eu fui disse pra ela
eu quero é arrancá-le a castanha

— Querer bem é amar[xvii]

Percebe-se que a utilização de imagens grotescas na representação da mulher negra também pode apontar para uma assimilação, endosso ou reforço de um preconceito racial do branco por parte do negro, pois não se deve esquecer que os emboladores são, em sua maioria, negros ou mulatos. Contudo, pelo próprio apelo ao riso e seu caráter ambivalente torna-se difícil tal análise. Além do mais, mulheres emboladoras assumem a mesma postura que os homens ao se referir ao sexo feminino, o que nos faz pensar que o grotesco e o ridículo constituem o verdadeiro cânone em que se apóia o cômico na embolada. Vejamos um trecho de embolada cantada por Terezinha e Lindalva:

L — Eu canto na praça e na fera
eu sei que tu num canta nada
cara de puta safada
bicha véia flagelada
pinico de vó mijá

T — Ai num queira me maltratar
e que eu num tô lhe maltratando
é o fumo que tá entrando
e você vai deixar entrar

L — É data dia mês e ano

vai entrar na tua mãe
que a velha nem toma bãe [= banho]
nem lava o maracujá

[...]

L — Pra acabar de compretar
mãe tem um defeito
é maga [= magra] só tem um peito
mas é fora do lugar

T — Mai eu quero é cantar direito
num fale de mamãe querida
tesouro da minha vida
e zeladora do meu lar

[...]

T — Ai num queira me maltratar
e quando alevanta o suvaco
é uma catinga de macaco
que embebeda o pessoa

L — Eu num quero ingnorar
isso de cheiro é asneira
é porque você me cheira
mas não escolhe o lugar[xviii]

A propósito é interessante mencionar a opinião de Bakhtin sobre o riso nas festas populares medievais: "Uma qualidade importante do riso na festa popular é que escarnece dos próprios burladores."[xix] Embora o teórico russo analise uma outra realidade, é curioso o fato dessa mesma característica ser patente na embolada, em que elementos do próprio mundo do embolador servem-lhe de objeto de ridicularização.

No que toca à embolada enquanto folheto, o recurso do grotesco também é utilizado, mas de um modo mais ameno; é mecanismo de reforço do cômico, porém conserva-se o decoro, evitando-se o palavrão e a "pornografia". Vejamos um exemplo:

A velha Chica
que morava no Fundão
lá em cima no sertão
na beirada da estrada

Passava o dia
o batente cochilando
pegando pulga e matando
e comendo com coalhada.

Essa velha
parecia uma serpente
banguela só tinha um dente
e a venta arrebitada

Tinha um tumor
na ponta da espinhela
do tamanho d'uma gamela
e uma perna esconchavada.

E no lugar
que ela estava cochilando
pelo beiço era pingando
uma baba amarelada.

No couro dela
tinha tanta mucurana
e o piôlho de cigana
que chega estava pelada.[xx]

A semelhança na construção da imagem grotesca entre o folheto acima e a embolada cantada por Terezinha e Lindalva se estende à construção do próprio verso: neste é "banguela só tinha um dente", naquela "é maga só tem um peito". Comparemos com o seguinte trecho de embolada cantada por Zezinho da Borborema e Curió de Bela Rosa:

> Ele bateu o bozó
> e [= era quase] aquilo sem fé
> e foi chegando um nego
> preto da cor de café
> chapéu de côro [= couro] quebrado
> banguelo e só tinha um pé
>
> — ô baiana sula[xxi]

A semelhança entre os versos, que são quase idênticos, nos remete a um procedimento comum no improviso do embolador: o uso constante de frases-feitas ou expressões tradicionais. Contudo, ao contrário do que ocorre na cantoria, lançar mão desses recursos não parece ser demérito do embolador. Talvez venha a explicitar como se dá esse processo de reelaboração e empréstimo do que é tradicional, mecanismo fundamental para a construção do improviso. A esse respeito é indispensável a observação de Mário de Andrade:

> [...] Uma análise mais atenta do improviso demonstraria o quanto o repente é construído de cor, como falo aqui. Não só pelo número restrito das idéias, pela quantidade inumerável de frases-feitas e de versos feitos e outros processos mnemônicos de enchimento e mesmo de raciocínio, como

> também pelas coisas decoradas ao léu das ocasiões e que o cantador repete sem saber que está repetindo de cor, e imagina estar de-fato inventando. Aliás esta traição da memória não sucede só com gente inculta mas com todos nós escritores e poetas. É um dos nossos perigos constantes.[xxii]

Outro elemento comum, seja à embolada propriamente dita, seja à embolada enquanto folheto, é o exagero. O procedimento hiperbólico do embolador é praticamente o mesmo do poeta de cordel, e não apenas nos folhetos que estilizam a embolada, mas em outros, como os famosos "marcos". Vejamos um trecho do "invencível" *Marco paraibano*, de José Adão Filho:

> É por isso que o milho
> tem os troncos muito grossos
> cada pé dá cem espigas
> com oitenta mil caroços
> e cada um caroço pesa
> quase um quilo dos nossos[xxiii]

Agora comparemos com um trecho de embolada cantada por Zezinho da Borborema e Curió de Bela Rosa:

> E eu [a]plantei no açude
> daquele milho chatão
> vinte espiga em cada pé
> causava admiração
> cada espiga quatro [cuia]
> cada caroço era um pão
>
> — O tempo tem que mudar[xxiv]

Nota-se que não apenas o procedimento hiperbólico é o mesmo, mas a própria forma: sextilhas com estrutura ABCBDB, ou seja, em que rimam os versos pares.

É interessantíssima, no entanto, ainda dentro dessa questão do exagero, a ocorrência do que se poderia chamar de "ciclo temático do Pinto Pelado", que aparece na embolada propriamente dita e nos folhetos de embolada. Trata-se, na verdade, de uma estória do imaginário popular que envolve um pinto pelado, ou capão. Luís da Câmara Cascudo comenta sobre ele:

> O pinto pelado, gogo, nuelo, frango, capão, são elementos da literatura oral e de superstição. Magro, feio, esquelético, depenado, o pinto, capão, frango, é vitorioso, possuindo capacidade sobrenatural de resistência. [...] Do ponto de vista supersticioso, existem no Brasil, Norte, Centro e Sul, pintos, capões, frangos e galos encantados, que surgem inesperadamente aos lenhadores e caçadores, dando pulos inauditos, alcançando, embora desprovidos de penas, os altos galhos das árvores, dançando, falando e rindo, assustando a todos, e desaparecendo misteriosamente. A característica é sempre o pinto ou frango pelados, magros e doentes, de aspecto esquisito.[xxv]

No material coletado, encontramos a estória do Pinto Pelado em uma embolada cantada por Cachimbinho e Geraldo Mouzinho, e em três folhetos que podem ser enquadrados como "coco" ou "embolada": *O côco do pinto pelado*, de José Costa

Leite; *O pinto pelado do norte*, do mesmo autor; e *O pinto pelado*, de João Ferreira de Lima. Há muitas diferenças entre os quatro textos, principalmente entre os três folhetos (bastante semelhantes) e a embolada. Nos folhetos, de um modo geral, a figura do Pinto se insere no que diz Cascudo. Neles, ainda, é exaltada a bravura e invencibilidade do Pinto ante os galos que o desafiam. Na embolada, o tema central é a morte do Pinto, e a subsequente e democrática partilha do animal. Todos comem dele. Sem distinção de sexo, cor ou posição social. E isso, de uma maneira ou de outra, também fica evidente nos folhetos. Vejamos:

> 200 quilos de banha
> eu guardei lá na cozinha
> a vizinhança todinha
> todo dia vai buscar[xxvi]
> [*O côco do pinto pelado*]

> Chamei a população
> matei o pinto pelado
> mandei fazer o guisado
> na hora da refeição
> veio doutor, veio capitão
> veio juiz, veio promotor
> veio também um senador,
> veio poeta pra glosar,
> veio a banda militar,
> veio até o governador.[xxvii]
> [*O pinto pelado*]

> E comeu carne todo mundo
> maloqueiro e vagabundo
> doutor e advogado
>
> — Cadê o meu lugar[xxviii]

[Embolada de Cachimbinho e Geraldo Mouzinho]

Haveria democracia maior que maloqueiro, vagabundo, doutor e advogado comerem do mesmo capão? Aliás, vale ressaltar o caráter mesmo "mágico" dessa partilha do animal, em que se opera como que um "milagre da multiplicação". E, como não podia deixar de ser, é nesse aspecto que o exagero mais se explicita:

Vendi banha do pelado
em Pernambuco e Bahia
me chegava todo dia
pedido do Ceará.

Vendi banha em Mato Grosso
Alagôas e Goiás
São Paulo e Minas Gerais
Paraíba e Paraná.

Vendi banha em Sergipe
ao govêrno do Estado
um navio carregado
viajou um mês sem parar.

De uma banda do bico
preparei uma canoa
do Recife pra Lisbôa
eu ia lá e vinha cá.

A carne do meu pelado
mandei pra 10 xarqueadas
só 200 toneladas
eu vendi no Ceará.

[*O côco do pinto pelado*]

Matei o pinto pelado
fiz do bico uma gamela
fiz do osso da titela
uma mesa de condado
da cabeça do malvado
também fiz um barricão
fiz do osso do colchão
um pilão para pilar
fiz um búzio de apitar
do chifre do esporão

Vendi a banha no Pará
em Pernambuco e Bahia
e chegava todo dia
pedidos do Paraná,
Rio Grande e Ceará,
São Paulo e Rio de Janeiro
vendi banha no estrangeiro
um país civilizado...
na banha deste pelado
fiz dez contos em dinheiro
[*O pinto pelado*]

E meu amigo eu lhe garanto
foi carne pa todo canto
para os vinte e um estado

— Cadê o meu lugar

Pa Guarabira, Bananeira
Patos, Sousa, Cajazeira,
São Bento e Curral [Picado]

— Cadê o meu lugar

Pro estado do Pernambuco
pra Barreira, [Cucaú]
Bezerra e Caruaru

eu mandei outro bocado

— Cadê o meu lugar

E pra Patos de Espinhara
Campina Grande e Arara
eu mandei outro punhado

— Cadê o meu lugar

Eu mandei pra Rio Tinto
Chã do Vale, [Lavarino]
foi um caminhão lotado

— Cadê o meu lugar

E pro Rio Grande do Norte
[Acari], Caicó
pra Cruzeta e Mossoró
doze caminhão lotado

— Cadê o meu lugar

Pra São Luís do Maranhão
foi quatorze caminhão
vinte ficou atolado

— Cadê o meu lugar

E quando eu cheguei na cozinha
e graça que ainda tinha
dez quarto dependurado
— Cadê o meu lugar

[Embolada de Cachimbinho e Geraldo Mouzinho]

Percebe-se no confronto dos trechos citados que o procedimento hiperbólico é quase idêntico e

que não deixa de se ligar a uma temática tradicional. Por outro lado, há certas diferenças formais. *O côco do pinto pelado* apresenta-se em quadras de estrutura ABBC, com o último verso em *–ar*; já *O pinto pelado* é construído em décimas cuja estrutura rímica segue o esquema ABBAACCDDC; enquanto isso, a embolada se apresenta, aparentemente em tercetos, que, na verdade, com a junção do refrão, configuram-se em quadras de estrutura AABC, com o último verso em *– ar*.

A título de curiosidade e de exemplificação de como se dá a partilha e a reelaboração da tradição, seria interessante observar que, em fins da década de 20, Mário de Andrade colheu no Rio Grande do Norte um coco de embolada com a mesma temática, cantado pelo embolador paraibano Odilon do Jacaré. E o mais curioso é que vários trechos são praticamente idênticos à embolada cantada atualmente por Cachimbinho e Geraldo Mouzinho. Por exemplo:

No coco ninguém me assanha
Deu quatu kilo di banha
Na balança bem pézado

Nesse coco eu num mintu
Um negru preto ritintu
Qui de pret' tav'atintado

No coco ninguém me assanha
Passou um bucadu de banha
O negro ficou pintado

Uma nega cum pichanhim
Butou um tiquinho assim

O cabelo ficou istirado

Discuipe meu patrão
Eu digo qu'esse capão
Era um pintu bem criado[xxix]
[*O caso do pinto*, de Odilon Jacaré]

E eu sei que ninguém se assanha
eu vou explicar a banha
que me deu de resultado

— Cadê o meu lugar

[Ibura fustricação]
e ataque no coração
foi inté dor de viado

— Cadê o meu lugar

E na [pata] da [repelega]
quando chegou uma nega
com o cabelo afarofado

— Cadê o meu lugar

Ela disse Cachimbim
você me dê um tiquim
da banha do seu pelado

— Cadê o meu lugar

Ela pegou com desmantelo
passou banha no cabelo
arrumou doze namorado

— Cadê o meu lugar
[Embolada de Cachimbinho e Geraldo Mouzinho]

Em síntese: procuramos fazer aqui algumas relações entre o coco de embolada e a embolada enquanto folheto a fim de apontar elementos comuns e distinções, naturalmente advindas da especificidade de cada manifestação: uma usando o código oral, a outra o código escrito. Nesse aspecto, pudemos perceber que o folheto opera uma "redução" da embolada enquanto sistema literário, convertendo-a em modelo canônico de versos. Disso resulta uma série de modificações, principalmente em relação ao aspecto mais marcante da embolada: sua espontaneidade, liberdade, familiaridade, que permitem, justamente pelo seu contexto de produção, a utilização de vários mecanismos de apoio para a manifestação do riso: o uso do palavrão, a escatologia, a "imoralidade". Entretanto, tais elementos não podem ser compreendidos fora de seu contexto, ou seja: a rua, a praça pública, a feira, e, por isso, o folheto perde essa dimensão no que transpõe a oralidade para a escritura.

Por outro lado, percebemos que há muitas afinidades entre a embolada propriamente dita e a embolada enquanto folheto, principalmente no que toca aos elementos tradicionais. É na temática calcada na tradição comum que se notam mais aproximações. Contudo, não podemos deixar de afirmar que o folheto ao reduzir a embolada a seu contexto escrito acaba por perder muito da riqueza de uma manifestação extremamente complexa.

[i] Cf. AYALA, Marcos e AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*. São Paulo: Ática, 1987 (Série Princípios, 122), p. 33.

[ii] Optamos por adotar, sempre que possível, a terminologia utilizada pelos emboladores.

[iii] Entrevista concedida a Gilberto de Sousa Lucena, em Guarabira-PB, a 02/02/93.

[iv] LINHARES, Francisco e BATISTA, Otacílio. *Antologia ilustrada dos cantadores*. 2. ed.: Fortaleza: UFC, 1982, p. 36.

[v] Cf. nota 1.

[vi] Os folhetos que constituem o *corpus* deste trabalho são: *A embolada da velha Chica*, de Francisco Sales Arêda; *O pinto pelado*, de João Ferreira de Lima e os seguintes folhetos de José Costa Leite: *O côco do pinto pelado*, *O pinto pelado do Norte*, *Peleja dum embolador de côco com o diabo*, e *O côco do Boi Tungão*.

[vii] AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito*: aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática, 1988 (Série Ensaios, 127), p. 146.

[viii] Z corresponde a Zezinho da Borborema e C a Curió de Bela Rosa.

[ix] Transcrição de fita de Curió de Bela Rosa e Zezinho da Borborema, a partir de cópia de fita gravada pelos emboladores com o título *Pandeiros e coquistas*, e cedida por eles à pesquisa. Ao transcrevermos, optamos por reproduzir os sons da fala oral, assinalando entre colchetes a grafia correta sempre que se fizer necessário para melhor compreensão na leitura antecedida pelo sinal =. A palavra entre colchetes também foi empregada sempre que não havia certeza acerca da sua correta percepção.

[x] BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 2. ed: São Paulo: HUCITEC; Brasília: EDUnB, 1993, p. 127.

[xi] COSTA LEITE, José. *Peleja dum embolador de côco com o diabo*. Recife/PE, s/d, p. 3.

[xii] Cf. AYALA, Maria Ignez Novais, op. cit., principalmente seu capítulo 3, "De repente, poemas e canções".

[xiii] Conferir, por exemplo, a *Peleja de Manoel Riachão com o diabo* e *A malassobrada peleja de Francisco Sales com o "Negro Visão"*, in PROENÇA, Manoel Cavalcanti. (sel. org. e notas). *Literatura popular em verso*. Antologia. Tomo 1. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; Casa de Rui Barbosa, 1964.

[xiv] SV: Seu Vává; JN: Javan; D: Denize.

[xv] Praia da Penha, 02/10/92.

[xvi] Transcrição de fita de coco de embolada, *Cachimbinho* e *Geraldo Mouzinho*, a partir de cópia de fita gravada pelos emboladores e cedida por eles à pesquisa.

[xvii] Transcrição de fita de Curió de Bela Rosa e Zezinho da Borborema, a partir de cópia de fita gravada pelos emboladores com o título Pandeiros e coquistas. e cedida por eles à pesquisa.

[xviii] Transcrição de fita, que reproduz gravação em disco.

[xix] BAKHTIN, Mikhail, op. cit., p. 10.

[xx] ARÊDA, Francisco Sales. *A embolada da velha Chica*. Recife/PE, s/d.

[xxi] Transcrição de fita de Curió de Bela Rosa e Zezinho da Borborema, a partir de cópia de fita gravada pelos emboladores com o título *Pandeiros e coquistas* e cedida por eles à pesquisa.

[xxii] ANDRADE, Mário de. *Vida do cantador*. Ed. crítica de Raimunda de Brito Batista. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993, p. 84.

[xxiii] TERRA, Ruth Brito Lemos. *A literatura de folhetos nos Fundos Villa-Lobos*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1981, p. 118

[xxiv] Transcrição de fita de Curió de Bela Rosa e Zezinho da Borborema, a partir de cópia de fita gravada pelos emboladores com o título *Pandeiros e coquistas* e cedida por eles à pesquisa.

[xxv] CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 6. ed.: Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988. p. 618-619.

[xxvi] LEITE, José Costa Leite. *O coco do pinto pelado*. Sem indicação de local ou data. 8p.

[xxvii] LIMA, João Ferreira de. *O pinto pelado*. Juazeiro do Norte/CE: s/d. 8 p.

[xxviii] Transcrição de fita de coco de embolada, *Cachimbinho* e *Geraldo Mouzinho*, a partir de cópia de fita gravada pelos emboladores e cedida por eles à pesquisa.

[xxix] ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Org. Oneyda Alvarenga. São Paulo: Livraria Duas Cidades / Instituto Nacional do Livro, 1984, p. 327-332. (grifos meus)

O COCO EM FORTE VELHO: UMA POÉTICA ENTRE O RIO E O CANAVIAL

Ana Cristina Marinho Lúcio
Diógenes André Vieira Maciel

RIGHT CHOICE

Uma praia de rio, um mar de coqueiros e mangueiras, casas de palha, bares, lanchonetes, barcos e pessoas. Homens e mulheres que vivem numa propriedade particular, muitos deles há mais de setenta anos, e que contam histórias de um tempo de fartura e de muita brincadeira de coco. Encontrar esse lugar não significa percorrer longas distâncias neste país imenso. Forte Velho fica bem pertinho de João Pessoa, nas margens do Rio Paraíba, no município de Santa Rita.

A propriedade é hoje administrada pelos filhos do antigo proprietário, Antônio Elias, e nestes últimos quatro anos eles começaram a investir no turismo: construíram bares, lanchonetes e uma pousada. Os moradores trabalham na coleta de frutos (manga e coco) e no aproveitamento do caranguejo; também pescam no rio e alguns plantam pequenos roçados de milho e feijão. O que lhes possibilita a permanência nas terras é o pagamento de um dia de trabalho durante a semana para os donos do chão onde suas casas estão construídas. Neste dia eles colhem os frutos e fazem serviços nas casas dos proprietários.

Durante o dia é possível encontrar muitos jovens jogando bola no leito seco do rio. As famílias se sustentam com o dinheiro do peixe e do caranguejo e com a aposentadoria dos mais velhos. Os mais jovens, que tiveram a chance de frequentar a escola, conseguem trabalho em Cabedelo ou Santa Rita e muitos, na primeira oportunidade, vão embora para outros Estados.

A venda de parte das terras da propriedade para um plantador de cana-de-açúcar da região, e mais recentemente para pessoas de João Pessoa, que constróem casas com piscinas ao longo do rio, transforma a paisagem. As casas de palha dos moradores vão sendo empurradas para o tabuleiro e os poucos roçados que ainda existem dão lugar às construções de alvenaria. Poucas casas conservam seus quintais, lugares de conversas e trabalho, onde as mulheres e crianças, na sombra das mangueiras, tiram a carne do caranguejo e mariscos.

Dos quintais das casas da Rua da Alegria, onde mora a maioria dos cantadores e dançadores de coco de Forte Velho, avista-se a cana-de-açúcar descendo a encosta. Dona Severina, esposa do cantador Joventino, diz que aqueles que querem trabalhar não têm como. Do quintal de suas casas olham para trás e "só se vê o vermelhão, minha filha. Só é cana, cana, cana, cana. Ave Maria!".

Forte Velho é hoje um lugar de contrastes. É possível encontrar turistas com seus telefones celulares, pescadores profissionais com seus barcos equipados com a mais moderna tecnologia de rastreamento de cardumes, como também aqueles pescadores que saem para a maré em pequenas embarcações e que sabem, pela experiência, onde se encontram os peixes, olhando o movimento das águas, sentindo o cheiro que o vento traz. É possível ouvir desde os últimos sucessos dos grupos de pagode até os cocos cantados por Seu Joventino.

Estes universos distintos se misturam, se complementam. Não adianta querer ouvir dos

moradores daquela localidade apenas as histórias de encantamento ou os versos do coco. Seu Joventino, Dona Severina, Dona Joana, Seu Tuninha, percorrem os caminhos da lembrança com os dois pés fincados no presente. Um presente que é ao mesmo tempo de tristezas e alegrias. Não se brinca mais coco como antes. As pessoas que brincavam estão mais velhas e os mais jovens precisam abandonar a localidade em busca de melhores condições de vida. Passar muitos dias andando pelo mundo, brincando coco e ciranda em cada sítio que chegavam não é mais possível. Agora, Seu Joventino e Dona Joana são convidados para brincar em João Pessoa, Cabedelo, Santa Rita.

Seu Joventino sempre reclama do pouco tempo para cantar seus cocos, mas gosta muito de fazer estas viagens. Se envaidece, coloca um chapéu novo, uma camisa bonita e quando volta para casa traz muitas histórias pra contar. Não são mais histórias de príncipes e princesas, mas possibilitam dias e mais dias de conversa na calçada da Igreja. Sua experiência de contador de histórias e cantador de coco se estende para as narrativas do cotidiano.

MEMÓRIAS DO COCO

O coco em Forte Velho tem um caráter acentuadamente comunitário. As brincadeiras quando aconteciam na própria localidade atraíam a atenção dos moradores, proprietários e até mesmo de amigos e parentes de sítios vizinhos. Hoje não se brinca mais coco na Rua da Alegria. Há alguns anos atrás os dançadores e cantadores se desentenderam com o dono da palhoça onde se brincava o coco. Segundo Seu Joventino, antigamente se "botava"

coco nas salas das casas, bastava pedir permissão ao proprietário. Atualmente as casas são ocupadas por mais de uma família, já que as terras foram sendo vendidas ou ocupadas com cana ou árvores frutíferas, impossibilitando a construção de novas moradias.

O cantador Joventino, conhecido por Mestre Jorge ou Jove, é quem organiza o grupo quando surgem convites para se brincar o coco em outros lugares. Nestas ocasiões se brinca o coco nos moldes tradicionais: a brincadeira se organiza em torno dos cantadores ou tiradores e do coro, formado por

mulheres que cantam e dançam na roda, descalças e vestindo saias rodadas. O acompanhamento é feito por um ou dois zabumbas e um ganzá, geralmente tocado por Seu Jove. O cantador normalmente se posiciona junto aos tocadores de onde tira os versos que são respondidos pelos dançadores que estão na roda.

Os dançadores não obedecem regras ou padrões coreográficos fixos. É uma dança livre na qual o ritmo do corpo é ditado pela batida do zabumba e a cadência dos versos, que se diferenciam a cada tirador ou coco. No centro da roda ficam duas pessoas que simulam a umbigada.

Nas conversas com Seu Tuninha, que mora na beira da maré, velho cantador e tocador de cocos e cirandas, além de ser um dos poucos que sabem fazer zabumbas, percebe-se uma idealização do passado. As suas lembranças parecem se construir em torno de algo que teve o auge em sua juventude, quando não tinha compromissos com a família, o que lhe permitia passar vários dias fora de casa brincando coco e ciranda, sendo levado pelo som do zabumba:

> [...] Da barra de Goiana, Camaratuba, Mataraca, pra beira de cá, tudo eu brinquei coco... Sou mais conhecido nessa... nessa beira de praia, mais do que esses cinco dedo que Deus me deu... [...] É em coco solto, é em ciranda. E pra cantar e bater!... Eu ainda... hoje em dia é porque tô véio e vivo doente da coluna [...]
>
> [...] Eu tava aqui... escutava, ouvia o bumbo bater, com duas légua escutava o som dele. Eu digo: pra

> frente tem um bumbo bom, vou lá. Passava um dia e uma noite sem comer, só tomando cana e brincando isso aqui.
>
> [...] Tudo arranjava caba bom pra brincar coco. Aí eu fui... caba dizia: "mái, Tuninha rapái, vamo brincar coco?" Quando era c'um... oito dia, quinze dia, chegava cá um caba: "Tuninha vamo? Tá canto tem um coco, camarada disse que você fosse como sem falta". Eu digo: vamo! Pronto, chegava lá... eu brincava. [...][i]

Falar de uma idealização do passado não significa dizer que o presente é decadente, antes de tudo é ressaltar as mudanças operadas pelo tempo na estrutura comunitária. Os tempos de juventude do cantador sempre irão ser ressaltados com uma atitude saudosista, já que o seu reconhecimento por parte da comunidade como grande tocador e cantador aconteceu no passado. Quando se reporta ao passado e narra as brincadeiras de que participou Seu Tuninha traz para o presente as alegrias vividas. Segundo Ecléa Bosi, "lembrar não é reviver mas refazer, reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado."[ii]

POESIA ENTRE O RIO E O CANAVIAL

> Ô rosa ô flor
> Ô que rosa pra cheirar
>
> Eu queria ser a rosa
> Da roseira de Iáiá[iii]

O coco é uma dança popular fortemente atrelada à força rítmica dos versos e da música. Dança e poesia entrelaçam-se como duas faces de uma mesma moeda: enquanto a primeira contribui para a constituição dos versos, a poesia herda da dança as leis fundamentais para a sua organização.[iv]

Nessas comunidades onde ainda não se faz necessária a figura de um poeta individual destacam-se poemas de caráter coletivo ainda subordinados ao canto, que vão antes de tudo representar a coletividade, seus pensamentos, vivências e modos de vida.[v] É pensando nessas características que tentaremos entender a poesia cantada nos cocos de Forte Velho, que trata dos assuntos cotidianos, transformando-se em narrativas e crônicas sobre a vida à margem do rio e do canavial, trazendo, incrustadas, memórias de antigas brincadeiras.

Antes, no entanto, são necessárias algumas considerações gerais acerca das formas poéticas encontradas mais comumente: os cocos normalmente se organizam em duas estrofes, de dois versos ou de quatro, sendo uma do tirador (solista) e outra da resposta (coro). Os metros são os mais diversos, mesmo que haja um predomínio da redondilha. O esquema rímico é mais variado, mas também não se descartam os versos brancos.

Vejamos um coco que na maioria das vezes inicia as brincadeiras, é um coco de saudação:

> Tirador — Boa noite meu povo todo
> Boa noite meu pessoá

Resposta — Boa noite pra quem chegou
Boa noite pra quem chegá[vi]

Neste coco os versos são heptassílabos e os dísticos são paralelos, havendo apenas uma sutil inversão vocabular. A rima incide apenas nos versos pares, havendo um ajuste na pronúncia para que esta se realize. Durante as festas, esse coco é sempre cantado por Seu Joventino como uma forma de apresentar as pessoas que estão presentes, de saudar o dono da casa. À medida que o coco vai se repetindo, o cantador vai trocando o primeiro verso do solo a fim de apresentar os dançadores e tocadores. Por exemplo:

Tirador — Boa noite *Dona Marlene*
Boa noite meu pessoá
Resposta — Boa noite pra quem chegou
Boa noite pra quem chegá

E assim os nomes vão se multiplicando até todos serem apresentados. Enquanto os dançadores e os convidados vão chegando na roda, o cantador aproveita pra esquentar o ritmo da brincadeira. É a função social do canto que se presta à apresentação dos participantes daquela brincadeira.

Vejamos um outro coco que também vai aparecer em momentos específicos:

Tirador — Eu tenho saudade da roxa
mamãe
Saudade da roxa eu tenho
mamãe

Resposta — A roxa tem um denguinho
ô mamãe
Que as outra roxa num tem
ô mamãe[1]

O coco da roxa só é cantado quando a brincadeira está muito animada, é preciso ter vários homens e mulheres na roda, que se dispõem alternados, formando pares. A dança é peculiar: os pares dispostos na roda, se viram alternadamente para a direita e para a esquerda, simulando a umbigada. No exemplo citado, os versos isolados do contexto da dança poderiam dar margem a uma análise na qual se ressaltariam os traços líricos, a temática do amor não correspondido, da mulher ausente. No entanto, ao fazermos uma análise levando em consideração esse contexto vemos que não é bem assim. Por conta da forma como esse coco é dançado, remetendo a um clima de sedução, os versos ganham uma outra interpretação: a "roxa" assume tons eróticos e sensuais, se distanciando de uma noção de lirismo "bem comportado".

O envolvimento dos dançadores e cantadores neste clima de sedução e liberdade transforma a brincadeira, possibilitando uma análise mais geral sobre a festa: o coco se configura como espaço para a

[1] Código: 1./2. MA

contestação da opressão a que estão submetidos os moradores daquela localidade. Segundo Bakhtin, as festividades exprimem sempre uma concepção do mundo: "Não é preciso considerá-las como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo, nem, interpretação mais vulgar ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico."[vii]

Seguindo essa interpretação é possível questionar as suposições de que a brincadeira surgiu relacionada ao trabalho de quebrar o coco. Para José Aluísio Vilela, os negros do Quilombo de Palmares batiam as "quengas" determinando o ritmo e a dança durante essa atividade de trabalho.[viii] É possível afirmar, a essa altura da pesquisa, que as características da brincadeira estão relacionadas ao momento da festa e não a um ritmo de trabalho.

O coco (poesia, música e dança) só acontece em momentos de festa. Mesmo assim, a poesia associada ao canto permeia outros momentos da vida desses cantadores: enquanto se lida com a lavoura ou nas tarefas domésticas, os versos vão surgindo na memória para acompanhar estas atividades cotidianas.

Os cantadores na véspera de São João, até pouco tempo atrás, brincavam durante toda a noite, era uma época em que ainda se podia escolher em Forte Velho entre o coco e o forró. Brincava-se até o romper da aurora, quando cantadores e dançadores, em grupos diferentes de mulheres e homens, saíam para um banho de rio:

> [...] No tempo que havia animação. [...] ... o coco se cabava quatro hora da menhã... vinha todo mundo pra o rio... tudo dançando caminho a fora. Pois bem. Lá vai... de cachaça ou de vinho. E é tudo uma animação pra quem gostava da brincadeira. Muita mulher, muita moça. Mulheres casada, tudo isso! Tinha negócio de dizer: "ai porque vou não..." E todo mundo brincava. E era... e havia respeito, não havia briga. Era Inhora sim. Dois zabumbeiro bom, dois ganzá... Oxente! E a lá o pau do sol!... E nós batendo...[ix]

Tirador — Meu senhor São João
Eu vou me lavar
As minha mazela
No rio vou deixar

Resposta — Meu senhor São João
Eu já me lavei
As minha mazela
No rio deixei[x]

Semelhante aos cocos anteriores esse é um coco próprio para uma situação específica: o banho de rio na madrugada do dia vinte e cinco de junho. São versos em que se repetem, praticamente, as mesmas estruturas sintáticas; sendo o dístico do tirador construído a partir de uma ação a ser executada, enquanto a resposta remete à ação já concluída. A água comparece como elemento purificador, provavelmente pela presença do São João, santo este que na tradição cristã batizava os fiéis no Rio Jordão.

Em todas essas formas enumeradas até agora destaca-se o diálogo entre o coro e o cantador, forma essa que é uma das mais usadas. No entanto, há ainda uma outra forma muito frequente às rodas de coco: é a embolada, ou coco de improviso, distinta daquelas outras emboladas das feiras, em que se destaca a disputa entre dois cantadores, acompanhados pelo pandeiro, e dissociada da dança.

Seu Tuninha falando baixo e ritmado, enquanto raspava um bojo de zabumba que estava fazendo, lembrava dos seus tempos de embolador e tocador. Em meio às batidas do facão na madeira ele cantava uma embolada, forma na qual os versos do coro passam a funcionar como um refrão, enquanto o embolador segue improvisando as quadras seguintes.

Resposta — Limoeiro tin tin
Limoeiro tá tá
Tomaro [= tomaram] meu amor
Eu vou chorá

Tirador — Na varge da Paraíba
Tem quatro usina bonita
Ô Sant'Ana ô Santa Helena
Ô São João ô Santa Rita

(Resposta)
Tirador — Tuninha aonde canta
O povo dali não sai
Os pagão que tá chorando
Se cala não chora mái [= mais]

(Resposta)

Tirador — Os pagão que tá chorando
Ai se cala não chora mái [= mais]
As mulher larga os marido
Filho desconhece os pai[xi]

Ele dizia:

> Isso é um coco de embolada, o caba canta duas, três horas sem parar, o suor pinga e a negrada toda no meio do salão; mulher que só a gota e o caba embolando isso aí e o gemedor gemendo. O caba passa duas hora, o suor pinga, se o ganzazeiro num tiver bom o bumbo fica sozinho. [Riso]

O primeiro improviso se constrói pela sucessão dos nomes de usinas, marca muito forte da paisagem local. Coincidentemente São João e Sant'Ana são os santos mais festejados do período junino, no entanto as usinas não têm nenhuma relação com a fartura característica desse período do ano, muito pelo contrário, elas representam a diminuição dos espaços para a plantação das lavouras de subsistência em oposição à monocultura da cana-de-açúcar.

Forte Velho está inserida numa área de plantação canavieira, que ao longo dos anos vem se configurando como uma região de intenso movimento migratório motivado pela oscilação da mão de obra que trabalha no plantio e colheita. Este movimento se estende até as áreas de plantação em Pernambuco, de Goiana à Nazaré da Mata.

A mesma temática aparece em muitos outros cocos, desde aqueles registrados por Mário de Andrade em 1929 até os cantados hoje em dia não só em Forte Velho, mas também em todas as regiões onde se brinca o coco. Vejamos:

> Tirador — Usina Grande quando apita
> É tão bonito o que se oice [= ouve] em Nazaré
> Resposta — Os operário se levanta à meia noite
> Vai trabalhar na Usina São José[xii]

Os versos denunciam um tempo no qual ainda era possível pensar na presença das usinas na paisagem de uma forma menos ameaçadora, elas indicavam não só a chegada da modernidade mas, principalmente, a possibilidade de empregos. Hoje, as usinas representam a expulsão dos lavradores da terra que sofrem com a falta de lugar para plantar e colher. As usinas também vêm prejudicando a atividade de pesca já que despejam o vinhoto nas águas do Rio Paraíba.

O Rio Paraíba e seus vários braços servem como local de trabalho e vias de circulação. Os pescadores utilizam pequenas embarcações para a pesca de rio, e também pescam no mangue. Um dos caminhos para se chegar em Forte Velho é tomar a barca no porto de Cabedelo e seguir pelo rio, passando por Costinha e margeando a Ilha da Restinga. O barco que chega trazendo as pessoas da cidade é o mesmo que leva a feira semanal, os estudantes e os turistas. A barca também é cantada nos cocos de Seu Joventino:

Tirador — O mestre da barca nova
Me chamou pra trabalhar
No rio tem água doce
Lá fora tem quebra-mar

Resposta — Ai Manoel vinha no leme
Debaixo de um aguaceiro
Avisa os meus camarada
Sou mestre sou canoeiro[xiii]

Em outros cocos, o cantador passa a identificar-se com o narrador, aquele indivíduo que retira da experiência particular o que conta e incorpora esta, e também as de outros, à dos seus ouvintes[xiv], Os cocos acabam trazendo em sua estrutura a narração de fatos históricos ou ainda apenas uma simples crônica diária. Seu Tuninha deixa isso bem claro quando explica o coco de Anicácio:

> Tirador — Pra onde vai Anicácio
> Com tua grande carreira
> Resposta — Vou atrás de João Cambenza
> Que vai levando Roseira[xv]

Ele diz que Roseira era a mulher de Anicácio, e que ela fugiu com João Cambenza. Se observarmos com atenção perceberemos a duplicidade nas vozes. Há um diálogo propriamente dito: o tirador faz a voz "do outro" e a resposta é a voz personificada de Anicácio. São pessoas que parecem ter vivido ali naquela localidade, havendo uma relação de proximidade entre os supostos personagens e os membros da comunidade, passando assim, o fato, a fazer parte da crônica local. Houve uma transformação de uma vivência pessoal em uma canção, aproveitando o tema da mulher que deixa o marido por outro. Há uma aproximação da experiência daquele que canta com a dos que escutam.

O coco em Forte Velho constitui um importante traço da identidade cultural daquelas pessoas. Através dele se fala de um mundo cotidiano de trabalho e de lazer, de universos de experiências compartilhadas que se transformam, na voz dos cantadores, em crônicas de uma vida inteira.

---

[i] Depoimento de Seu Tuninha gravado em 12/09/1997.

[ii] [ii] BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 55.

[iii] Coco cantado por Seu Joventino.

[iv] A dança também fez a sua parte, presente como sempre esteve no berço da poesia. Se a poesia herda da música as leis fundamentais da sua constituição, a dança não deixou de contribuir para a organização rítmica dos versos." SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. São Paulo: Ática, 1982, p. 17.

[v] Idem, p. 2-3.

[vi] Optamos pela utilização das denominações tirador e resposta já que a nossa análise está baseada nos cocos cantados em momentos de festa ou em entrevistas. Durante as brincadeiras os cantadores dão primeiro a resposta, para que os dançadores aprendam e repitam, e só depois é que eles tiram o coco, ou seja, fazem o solo. Quando os cocos aparecem durante as conversas o cantador inicia com o seu solo e canta depois a resposta.

[vii] BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC, 1993, p. 7.

[viii] A este respeito veja observações contidas no ensaio de Maria Ignez Novais Ayala, "Os cocos, uma manifestação cultural em três momentos do século XX", nesta edição, e anteriormente publicado na Revista do IEA, Estudos Avançados, 13 (35), 1999.

[ix] Depoimento de Seu Joventino (09/05/1998).

[x] Coco gravado em 02/05/1998. [*Nota dos Organizadores*: este coco faz parte do repertório predileto dos cantadores e dançadores de Jacumã, município do Conde, PB].

[xi] Coco gravado em 12/09/1997; registro em vídeo do acervo do LEO.

[xii] Coco cantado por Seu Joventino em 13/04/1996.

[xiii] Coco cantado em 23/11/1997.

[xiv] Cf. BENJAMIN, Walter. "O narrador, considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: – *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 197-221.

[xv] Depoimento de Seu Tuninha gravado em 12/09/1997.

DA BRINCADEIRA DO COCO À JUREMA SAGRADA : OS COCOS DE RODA E DE GIRA

Maria Ignez Novais Ayala
Marinaldo José da Silva

Dentre os temas de estudo que os cocos permitem, evidencia-se o da religiosidade. Há cocos, cujos temas estão relacionados com o catolicismo popular. Desde o início da pesquisa, em 1992, destacaram-se os versos que se referem aos santos do ciclo de festas populares com início em junho — Santo Antonio, São João e São Pedro — e término em julho com a comemoração do dia de Sant'Ana. Na véspera dos dias de São João, São Pedro e Sant'Ana é comum encontrar a brincadeira do coco.

Recentemente encontramos vários cocos na jurema sagrada, uma das religiões afro-brasileiras que tem muitos adeptos na Paraíba. Muitos deles são cantados na brincadeira do coco e, ao se instalarem no ritual religioso, mesmo que sua temática aparentemente não tenha nenhum traço sagrado, se configuram como pontos. Pode-se afirmar que se tornam cânticos religiosos, no caso, pontos de gira, que são entoados durante os rituais, relacionados com uma ou outra entidade.

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.

Difícil dizer hoje qual é a origem ou o que predomina nesse culto afro-brasileiro, fundamentado em ervas, raízes e cascas de árvore usadas com função mágica para cura ou para afastar os males e recuperar as energias dos fiéis e de todos aqueles que procuram o auxílio dos mestres juremeiros. Lembremos que o conhecimento popular das plantas era de domínio dos antigos europeus, dos africanos, dos índios e daqueles aqui nascidos

que foram associando oralmente os vários saberes que se misturaram por gerações e gerações.

Se procurarmos o que é jurema no *Novo dicionário Aurélio*[i] não encontraremos qualquer alusão a culto religioso. Há, basicamente, referências a arbustos com este nome. Aparece o termo juremal como "quantidade mais ou menos considerável de juremas dispostas proximamente entre si" e, único verbete que remete a um sentido religioso, juremeiro, como sinônimo de mago, indicado como de uso corrente no Nordeste brasileiro.

No *Dicionário do folclore brasileiro*[ii], de Luís da Câmara Cascudo, aparecem referências às árvores jurema branca e jurema preta; à bebida sagrada de índios brasileiros feita a partir da jurema branca, que provocava sonhos afrodisíacos; ao uso de raízes e cascas em diferentes rituais brasileiros como catimbó nordestino, candomblé de caboclo baiano e a versinhos encontrados em candomblé, catimbós e xangôs, alusivos à bebida usada em rituais destas religiões. Não aparece neste dicionário a palavra *juremeiro*, apenas *juremal*, que por sua vez remete a *reino*. No interior deste verbete há referências a mestres, como habitantes destes reinos encantados. Entre os significados de *mestre*, encontra-se: "Nome dos espíritos que 'acostam' ou 'baixam' nas 'mesas' (sessões) do catimbó, mestre, mestra". Aparece também como sinônimo de babalorixá ou pai-de-santo. Neste dicionário, como no outro, palavras como *juremal* e *juremeiro* não aparecem relacionadas com o universo semântico da *jurema* enquanto denominação de uma religião afrobrasileira.

Nos estudos que compõem a bibliografia especializada sobre as religiões afro-brasileiras, são muitos os títulos dedicados ao candomblé, ao catimbó, ao xangô e à umbanda. Aparecem várias referências à jurema como uma linha da umbanda. O culto da jurema era elemento principal do catimbó, conforme os estudos de Câmara Cascudo, Roger Bastide e Oneyda Alvarenga. Oneyda Alvarenga em 1949 publicou *Catimbó*, a partir da bibliografia então existente e da farta documentação reunida em 1938 pela Missão de Pesquisas Folclóricas da Discoteca Municipal de São Paulo, através de pesquisa de campo no Nordeste.

Na década de 30, houve grande perseguição policial aos catimbós e aos catimbozeiros, com fichamento, prisões, destruição das casas e apreensão de objetos utilizados no culto. Até hoje, os termos catimbó e catimbozeiro têm conotação pejorativa no Nordeste, comportando forte carga de preconceito.

Na Paraíba, atualmente, o culto da jurema se encontra ajustado à umbanda. Nas casas por nós visitadas, as cerimônias ocorrem, ora no mesmo *terreiro* ou *barracão* (nomes dados ao grande salão ritual das casas de umbanda) em que são desenvolvidos os cultos aos orixás da umbanda, diferindo apenas os pejis (altares) e as camarinhas (pequenas salas, onde estão os fundamentos sagrados da casa, cujo acesso não é dado ao público, e de onde saem os filhos-de-santo em transe ou a elas se recolhem para saírem do transe), ora em espaço contíguo, dedicado exclusivamente à jurema.

A jurema sagrada parece dar continuidade ao que anteriormente foi classificado como catimbó por intelectuais e pelas forças repressoras, religião de origem indígena mas que abrigou desde cedo os negros que traziam em suas origens africanas o culto aos antepassados. Em estudos das décadas de 20 a 40, o catimbó aparece como feitiçaria. É com Roger Bastide que vai sempre ser tratado, como religião, como uma das religiões afro-brasileiras. Roger Bastide, ao se referir ao catimbó em *Imagens do Nordeste místico em branco e preto*[iii] observa:

> [...] Podemos dizer, portanto, que o catimbó não passa da antiga festa da Jurema, que se modificou em contato com o catolicismo, mas que, assim transformada, continuou a se manter nas populações mais ou menos caboclas, nas camadas inferiores da população do nordeste.

Roger Bastide em *As religiões africanas no Brasil*[iv] assim analisa o catimbó que pesquisou na Paraíba:

> Na Paraíba, onde nos achamos no limite de nossa terceira área geográfica, a dos Xangôs, o catimbó do lugar conserva numa de suas orações o nome do deus africano Ogum, "Gum pode mais que Deus[v]". A questão, portanto, é saber como e por que o negro aceitou tão facilmente entrar — com raras exceções — numa religião estrangeira.
>
> É que a maioria dos negros dessas regiões vieram de Angola [...]. Acreditam em espíritos, porém esses espíritos estão ligados às florestas, aos rios, ou às montanhas de

> seus países; estão presos aos acidentes geográficos, aos pântanos, às grutas e não podem migrar como os homens, são deuses locais. O Banto, passando para a América, deixou atrás de si, além de seu território, os espíritos que o povoavam. O que conservou foi apenas sua mentalidade animista e, chegando numa terra nova, que estava, ela também povoada de espíritos, devia ao mesmo tempo que era obrigado a aceitar o novo território em que devia viver, aceitar também forçosamente seu duplo sobrenatural. [...]
>
> Mas, sob a influência do espiritismo, às antigas divindades tupis vão reunir-se os espíritos dos mortos, dos catimbozeiros célebres, dos quais alguns eram negros; por outro lado, resta sempre uma margem de nostalgia ou de remorso na passagem de uma religião a outra; daí, os mestres africanos irem se integrar, no reino dos encantados, ao lado dos mestres caboclos e assim criar, a par com a "linha indígena", uma "linha africana".[...]

A maneira como Roger Bastide apresenta o catimbó nordestino nos auxilia a pensar a jurema sagrada como uma religião contemporânea muito semelhante à estruturação do catimbó estudado por ele nos anos 40, se não como continuidade ao mesmo processo.

Tanto no catimbó pesquisado nos anos 40 por Roger Bastide, quanto na jurema sagrada encontrada hoje na Paraíba, a morte não é uma

situação em que se dissolve a identidade do mestre. Afirma Roger Bastide[vi]:

> [...] A morte, longe de destruí-lo, dá-lhe mais uma vantagem. Pode ele se transformar em *encantado* [...]

A jurema sagrada, por estar hoje integrada às casas de umbanda, devidamente registradas na Federação de Cultos Africanos da Paraíba já não sofre perseguição policial. Como linha da umbanda ou como culto independente que se abriga sob o mesmo teto, mas que reconhece Alhandra como a cidade da Paraíba tida como local de onde se irradiou o ritual religioso, a jurema tem muitos adeptos que sempre ressaltam os poderes de cura dos mestres juremeiros.

Além da cidade de Alhandra, existe a "cidade encantada de Tambaba"[vii], local de muitos mistérios dos senhores mestres encantados. Citando René Vandezande:

> A tradição diz unanimemente que no alto da praia de Tambaba houve uma Cidade de Jurema de igual nome, anos passados: porém, esta cidade foi 'devorada' pelo mar; e de lá teria origem o culto que ainda hoje os juremeiros prestam ocasionalmente nesta praia. Uns juremeiros que foram lá em nossa companhia demonstraram o máximo respeito para com o lugar. Diversas vezes fomos a essa praia solitária, encontrando, cada vez, objetos de cultos e velas. O barulho que as ondas produzem nas rochas de

> formas fantásticas é interpretado como a voz dos mestres.[viii]

Mestres são as entidades principais desse culto que aparecem nas sessões destinadas à jurema e nas festas periódicas dedicadas a eles. São índios, caboclos, cangaceiros, boiadeiros, baianas, pretos velhos, marinheiros, pescadores e também ciganas, Pombagira, Zé Pelintra, Maria Padilha e toda sua companhia. Todos animadíssimos com o som dos elús (os tambores tocados com as mãos), gaitas (instrumentos de sopro feito de bambu ou de latão, que parecem uma pequena flauta, semelhante às tocadas nas tribos do carnaval) e maracás (espécie de chocalhos de folha-de-flandres com som semelhante ao dos ganzás), bebendo cachaça, vinho da jurema e extraindo fumaça dos cachimbos (e em raros casos de charutos), constantemente fumados ao contrário, com o lado da brasa dentro da boca.

A jurema tem vários tipos de ritual. Em alguns há acompanhamento musical com instrumentos como os elús, maracás, triângulo e em algumas ocasiões gaitas. Noutros, os pontos (como são chamados os toques e os cânticos) são acompanhados por palmas e batidas dos pés. O espaço para o ritual tanto pode ser fechado (o interior do terreiro) quanto aberto (a rua, a encruzilhada).

OS COCOS DA JUREMA E O BAIRRO DA TORRE

Os cocos cantados como ponto da jurema foram encontrados em espaço aberto e fechado, nos diferentes tipos do ritual. Os limites da cultura

popular são muito tênues. Também encontramos o que parece ser ponto de umbanda ou jurema cantado como coco em festas de São João nas ruas do bairro da Torre (João Pessoa, PB):

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[ix1]

No bairro da Torre, são encontradas muitas casas de umbanda e jurema. O bairro também se caracteriza pela riqueza em manifestações populares, dentre as quais malhação de Judas, ranchos de quadrilhas, cocos, blocos de carnaval de rua, escola de samba e as tribos indígenas (nome que hoje se dá, na Paraíba, à dança conhecida como cabocolinhos ou caboclinhos em outros estados do Nordeste).

Em 1938, integrantes da Missão de Pesquisas Folclóricas da Discoteca Municipal de São Paulo fizeram diferentes registros da cultura popular no então bairro da Torrelândia: narrativas populares, sessões de catimbó, tribo dos índios africanos, barca.

[1] Código: 1 .G B. MA.

Bairro formado inicialmente por uma população pobre e, por muito tempo, por trabalhadores relacionados de alguma maneira com o Mercado da Torre, ainda tem fortes marcas da cultura popular, apesar de estar passando por grandes mudanças, sendo hoje um pólo importante de comércio ligado à construção civil, o que provocou a demolição de muitas casinhas de taipa com cobertura de palha de coqueiro, frequentes até meados da década de 80, quando seus moradores se viram obrigados a mudar para conjuntos habitacionais populares, no geral, distantes do bairro da Torre.

Quando se vai a uma sessão de jurema, em especial em dia de festa, como a *Festa dos Mestres*[x], é possível perceber a semelhança que o ritual guarda com os ritmos do bairro. No espaço fechado do ritual (o do terreiro) as entidades dançam os diferentes ritmos do espaço aberto da rua em dia de festa: do samba, das tribos e do coco. Pudemos reconhecer vários cocos registrados em diferentes locais da Paraíba, como Guruji e Jacumã (no município do Conde), Cabedelo, João Pessoa.

Alguns dos mestres pedem os cocos aos ogãs que tocam os instrumentos ou então a eles se dirigem, tirando os cocos preferidos. Tocadores e mestres constantemente exclamam "Segura o ponto! Segura o ponto!", muito semelhante ao "Segura o coco! Segura o coco!" tantas vezes ouvido durante a brincadeira do coco, no auge de sua animação.

O ritual da jurema, nesta casa da Torre, parece sintetizar os sons do bairro, alternando-se ritmos de samba, batuque, samba-de-roda, caboclinhos, forrós, xaxados e cocos.

Passemos a uma rápida descrição do ritual. Na abertura da sessão é feita uma defumação do ambiente com ervas fumegando numa panela, sendo envoltos na fumaça todos os que estão na gira (na roda do ritual) e os presentes que assistem em volta. A primeira parte é dedicada aos exus (Tranca Rua, Marabô, Pombagira, Maria Padilha, dentre outros) que são reverenciados com pontos, no geral, em ritmo de samba. 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. Deste modo, alternam-se ritmos (coco, xaxado, samba-de-roda, batuque). O ritual parece estabelecer uma proximidade entre as entidades, os que estão na gira e os que assistem (que formam a "subcorrente", conforme a terminologia utilizada naquela casa), de maneira a ressaltar o cotidiano festivo que se restabelece como lembrança ou memória para os do além em meio aos viventes que ali estão. Rolam fumaça dos cachimbos, cachaça e os sons fortes dos elús e dos maracás em meio a um grande entusiasmo dos que estão na gira, em transe ou não, e os que estão em volta assistindo, conversando com os mestres, sendo agraciados ora com uma cachacinha, ora com um gole do vinho da jurema, ora com pedacinhos de charque em farinha e, constantemente banhados pela fumaça abundante que sai dos cachimbos ou charutos fumados ao

contrário pelos diferentes mestres. A chegada dos mestres configura-se como o ponto alto do ritual da jurema. São eles que trazem alegria, entusiasmo e força para que os fiéis prossigam enfrentando os desafios do duro cotidiano dos pobres mortais.

O MESTRE-DANÇADOR, A CACHAÇA E O COCO: SALVE A JUREMA SAGRADA!

É característico dos *mestres* juremeiros quando *chegam em terra* saudarem a jurema sagrada, a sua *tronqueira*[xi], tudo o que a eles pertence e a Deus. E pedem para cantar o seu ponto, que pode ser um coco ou não.

No universo da literatura oral, a própria criação se nutre da imaginação que se ancora na realidade daqueles que fazem da cultura popular uma circundante poética onde transitam mitos, narrativas, religiões e vários costumes afro-brasileiros. São por demais evidentes as marcas da diáspora negra nessas variações populares, cabendo à jurema e ao coco, elementos de estudo deste trabalho, a representação do mágico-religioso neste contexto de cultura afro-brasileira. É no sentido de "trânsito" entre as atividades diversas pertencentes ao mundo da oralidade que nos propusemos a mostrar os vários pontos em comum da jurema sagrada e do coco de roda.

A jurema tem vários tipos de ritual — *jurema de chão, jurema traçada, jurema de meia-noite armada e jurema no tempo* — que variam de acordo com as necessidades dos que procuram auxílio nesta

casa: cura de doenças, problemas financeiros e emocionais diversos.

Jurema de chão é um ritual em que os juremeiros ficam sentados no chão, em frente ao gongá (altar de jurema) com imagens de mestres, índios, pretos-velhos, caboclos e até mesmo Padre Cícero, além da tronqueira do mestre da casa, com um cachimbo de sete fumaças, uma cumbuca com fumo de várias ervas (alecrim do campo, liamba, erva-doce, fumo-de-rolo, abre-caminho) e muitos cachimbos. São invocadas as entidades para darem passes e fazerem consultas. Nessa sessão também são entoados cantos. Na *jurema traçada* são invocadas, sem obedecer a uma sequência, todas as entidades ao mesmo tempo e pode haver batuque dos elús ou não. Há ponto cantado. A *jurema de meia-noite armada*, como o próprio nome sugere, ocorre realmente neste horário, considerado "hora grande", também no chão. É arriada no centro do terreiro a *tronqueira* do mestre da casa, que é responsável pela sessão; jarros com ervas da jurema (pinhão roxo, comigo-ninguém-pode, pé da felicidade, aroeira), sete qualidades de cachaça, champanhe, vinho tinto, vinho branco, cerveja, mel, uma garrafada de jurema "preparada", um cruzeiro de velas brancas, alguidares com frutas, três alguidares com fumos preparados (fumo de queda, fumo de descarrego e fumo de levanta), cachimbos, charutos e cigarros cruzados, palitos de fósforo e velas coloridas também cruzados e um frasco de plástico com jurema "preparada" para passar no corpo como descarrego.

Nessa jurema não há elú, pois é apenas cantada para a realização de "trabalhos" em *hora grande*, horário especial dos mestres fazerem as coisas funcionarem melhor, com mais força, pois só com o canto e a concentração no silêncio da madrugada fazem render resultados positivos, trabalhando com o que eles mais gostam: cachaça, cachimbo e os cocos — daqui e de lá do outro mundo.

A *jurema no tempo* ocorre, habitualmente, ao lado da segunda casa de exu, em um espaço livre de aproximadamente quatro metros quadrados, entre a entrada do terreiro da jurema e os fundos da casa da mãe de santo. Em céu aberto, sentados no chão ou em pequenos tamboretes, os juremeiros cantam pontos, fumam cachimbo, mesmo sem estarem incorporados, fumaçando pela boca (tragando), pelo lado da brasa (soltando a fumaça de volta), ou com a parte do cachimbo em que ficam as brasas na boca, soltando a fumaça pelo canudo. Nesse momento, a pessoa que dá a fumaçada fecha os olhos ou abre-os excessivamente, dirigindo o olhar para cima, como se estivessem acompanhando a forma da fumaça se dispersando no ar. No centro do espaço reservado ao culto dessa jurema, são colocadas velas acesas para cada "anjo-de-guarda" de cada *juremeiro* (pessoa que faz parte diretamente dos trabalhos), copos com água, cachimbos, fumo, canudos de papel (espécie de pavio feito de embalagem de velas que serve para acender os cachimbos), cachaça, chapéus, jurema preparada para beber e para passar no corpo. Os juremeiros, na grande maioria, incorporam suas entidades, sendo quase sempre *mestres e mestras*, raramente aparecendo nas sessões pombagiras,

exus, índios ou caboclos. Essas entidades consultam e dão passes aos visitantes.

Nos próprios pontos cantados de jurema, podemos perceber vários elementos informativos do culto, encontrados em uma das juremas do bairro da Torre:

Era uma mesa branca
Toda enfeitada de flores
E hoje é uma tenda de jurema
De paz de luz e de amor
[...][xii]

Jurema minha jurema
Meu rico tesouro
E olha o tombo da jurema
Que ela vale ouro
[...][xiii]

Zum zum zum ô jurema
Vamos trabalhar ô jurema
Desmanchar macumba ô jurema
Catimbó e azar ô jurema[xiv]

A jurema é minha madrinha
Jesus é o meu protetor
A jurema é pau sagrado[xv]
Deu sombra a Nosso Senhor[2]

NA PANCADA DOS COCOS

[2] Código: 1 .G B. MA.

Os instrumentos da jurema são basicamente os mesmos da brincadeira do coco. Os instrumentos utilizados são todos de percussão. Na brincadeira é usado um bumbo ou zabumba e na jurema um elú, tocado pelo ogã. Ambos são cobertos por um couro de bode, existindo uma pequena diferença no bumbo ou zabumba do coco, que é coberto por dois tipos de couro: de um lado, o couro de bode, do outro, da "boda", isto é, da cabra, que por ser mais fino, tem um som diferente.

Nos rituais da jurema, o mestre aceita qualquer batida vinda do elú; o mais importante é o coco cantado, que tem força para "seus trabalhos", com sua cachaça e com suas namoradas. Ainda temos o ganzá, que está presente nas duas manifestações, muitas vezes improvisado com uma lata vazia, com pedrinhas ou sementes dentro. Na jurema, mais frequentes o ganzá são os maracás, cujo som é semelhante. Às vezes os ogãs tocam ganzá, junto com os maracás. O triângulo, instrumento não utilizado na brincadeira do coco, tem o formato correspondente ao nome, feito artesanalmente, a partir de restos de ferros usados na construção civil, batido com um bastão do mesmo material. Também pode aparecer a gaita feita de bambu, semelhante a uma pequena flauta, como as tocadas nas tribos indígenas do carnaval.

Os cocos da jurema: breve antologia

Para finalizar, apresentamos alguns versos, para que se tenha idéia dos pontos da jurema que são trazidos da dança do coco e daqueles que são

encontrados no ritual religioso, construídos a partir do ritmo dos cocos.

1. Cocos encontrados na jurema e na brincadeira do coco

Esse coco é meu
É da Paraíba
É de catolé
é da macaíba[xvi3]

——

Ô Lili, minha Lili
A mulher que eu mais amava
Nas tranças dos seus cabelos
Aonde eu me balançava[xvii]

——

Seu Zé de Nana meu nego
você não é camarada
no meio de tanta moça
roubou minha namorada[xviii]

O que é que eu faço da vida
pra Paraíba eu não vou
a namorada que eu tinha

[3] Código L. D. H.

Seu Zé de Nana roubou

Ai o pau pendeu
não caiu
Zé de Nana chegou
e ninguém viu

——

Fui tomar banho
no rio da Curimã
às cinco horas da manhã
eu avistei a donzela

Olhei pra ela
meu coração palpitou
se ela fosse o meu amor
daria palma e capela[xix4]

eu pisei na rama
A rama estremeceu
não beba desta água
oi morena
quem bebeu morreu[xx]

[4] Cantado por Seu Jove e transcrito a partir do vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997.

——

Olha lá olha lá olha lá
olha lá como ela alumeia
Aliança no dedo da moça
olha lá como ela encandeia[xxi5]

——

Foi você foi você mesmo
quem matou meu passarinho
eu não eu não
eu encontrei morto no ninho[xxii6]

——

Pau pereira pau pereira
é um pau de opinião
todo pau fulora e bota
só o pau pereira não

Ô jurema jurema juremador
pau pereira não bota flor
ô jurema jurema juremador
pau pereira não bota flor[xxiii]

[5] Código: 1./2. J. W. T. G.

[6] Código: L. D. H.

——

Eu canto um coco
canto outro
e vou m'embora
as meninas estão pedindo
não vá não que o povo chora[xxiv7]

2. COCOS DA JUREMA

Pega o coco
quebra o coco
na ladeira do riacho
quem não pega o coco em cima
vai pegar o coco embaixo[xxv]

——

É o pau batendo
a pimenta ardendo
o dendê fervendo
ela comigo
e me querendo[xxvi]

[7] Códigos: 1./2. J. W. T. G, 1. H. G., 1. MA. G. L. Ed.

——

Melão melão
Sabiá
é de bananeira
sabiá
Zé Pelintra é
é bom
ele é macumbeiro[xxvii]

É pau guiné
é pau guiné
arreia mestre
é pau guiné

Sustenta mestre
é pau guiné
trabalha mestre
é pau guiné[xxviii]

——

Meu coquinho vermelho
meu coquinho da praia
Na terra que José
baixa macumbeiro não trabalha
Láláêêêê
Láláêêêa (bis)

——

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 vagabundo[xxix]

——

Eu fui a um xangô
Xangô em Casa Amarela
rapariga olhou pra mim
e eu pra canela dela
ô canela
boa danada[xxx]

——

Embola embola nego
no sertão do Canindé[xxxi]
quem tá morto tá deitado
quem tá vivo tá em pé

Embola embola nego
no sertão do Cariri

Quem tá morto tá deitado
quem tá vivo tá aqui

——

Você nunca foi nas nuvens
No céu você quer entrar
Os anjos já estão rindo
meu nego
da queda que vou lhe dar[xxxii]

——

Eu vou lá na mata
cortar lenha tirar cipó
eu vou dar uma surra nele
meu nego
que até o diabo tem dó[xxxiii]

——

Eu me chamo Zé Buico
eu me chamo Zé Buico
cangaceiro lá do sertão
cangaceiro lá do sertão
cangaceiro lá do sertão

Se você gostar de mim
eu tô pronto pra lhe ajudar
eu tô pronto pra lhe ajudar

eu tô pronto pra lhe ajudar

Se você zombar de mim
eu tô pronto pra lhe lascar
eu tô pronto pra lhe lascar
eu tô pronto pra lhe lascar

Eu só tenho a Deus do céu
e a ponta do meu punhal
e a ponta do meu punhal
e a ponta do meu punhal

——

Ô Zé não me dê
com seu cipó
que na ponta tem um nó
que é danado pra doer

A cipoada arde mais
do que pimenta malagueta
ai vai ficar com as costa preta
de tanto o senhor bater

——

Chora menino
que José chegou na terra
cada ponto é uma fumaça
cada fumaça é uma queda[xxxiv]

——

Tombava mas não caia
escorreguei mas não cai
pisei num galho de jurema
pedindo força a meu pai

Sete cidades eu abalei
senhores mestres chegou
bebia não bebo mais
quando a jurema abalou[xxxv]

——

Quero o meu serviço feito
na copa de um pau pinheiro
eu vou pegar galho de jurema
pra dar laço em feiticeiro[xxxvi]

O pau pendeu
pau pendeu
lá na mata
o pau pendeu

De resto, vale lembrar que os cocos que costumeiramente são encontrados na brincadeira do coco, ao serem cantados na jurema da Torre, ganharam algumas alterações na letra, como se poderá observar, comparando-os com os que constam na antologia, na segunda parte deste livro.

Neste ano de 1999, fomos à Festa de Exu, que ocorre sempre no mês de agosto e grande foi o espanto ao encontrar como ponto do Exu Maioral o coco semelhante àquele que, improvisado por Chico Antônio, tanto encantou Mário de Andrade. Lá estava, cantado com toda força, como ponto do Maioral.

Em As *melodias do boi e outras peças*, de Mário de Andrade são reproduzidos os versos de várias versões do *Boi Tungão*, cantados no Rio Grande do Norte e na Paraíba. Tanto em versões paraibanas, quanto em versões potiguares, ecoa o canto que deve ter sido tão forte como o que ouvimos na Torre, mas não registramos em fita cassete ou em vídeo. Para se ter uma idéia, observemos um trecho de versão paraibana publicada neste livro de Mário de Andrade:

Ôlíu-líu-líu-líu-li-iô, boi tungão
Boi do Maiorá!
— Boi tungão!
— Bunito num era o boi!
— Boi tungão!
— Cumo era o aboiá!
— Boi tungão!
— Eu chamava ele vinha!

— Boi tungão!
— Meu boizinho, ôh, dá! ôh, dá![xxxvii]

O coco do Boi Tungão que foi parar no terreiro de Dona Maria dos Prazeres, da Torre, lembrava um aboio. Será que teremos de esperar um ano para gravá-lo durante a festa do próximo ano?

Percebemos então o porquê de não ouvirmos esse coco nas brincadeiras. Afinal, hoje ele ganhou outro espaço — o dos mestres, o das divindades afro-brasileiras. O coco do Boi Tungão que com sua magia se fixou na memória de Mário de Andrade e de Antônio Bento de Araujo Lima, como bem se pode ver no vídeo de Eduardo Escorel sobre Chico Antônio. Quem diria! Conservou sua magia em outros planos, ofertados a outro personagem pelos ogãs, que tiravam o coco/ponto.

Além dos registros de Mário de Andrade, este coco foi encontrado pela Missão de Pesquisas Folclóricas em diferentes localidades da Paraíba, além de ter recebido a forma de folheto — *O coco do Boi Tungão*, de José Costa Leite, vendido em várias bancas de feiras e mercados da Paraíba, de Pernambuco na década de 70. Pode-se afirmar que este coco faz parte do imaginário nordestino.

A atribuição de nova significação a diferentes cantos da cultura popular como acontece com os cocos, aqui ilustrada através de vários exemplos, merece um estudo mais aprofundado, que evidentemente não tem espaço nesta publicação. Por ora nos propusemos a ressaltar como são tênues os limites entre passado e presente, entre a rua e o

terreiro, bem como o trânsito livre dos versos entre situações festivas diferentes, uma das maneiras possíveis de se estudar a existência de cocos em um contexto religioso.

[i] A edição consultada é a 1ª, de 1975.

[ii] CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1969, 2 v.

[iii] BASTIDE, Roger. *Imagens do Nordeste místico em branco e preto*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1945, p. 205.

[iv] BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*. Trad. Maria Eloisa Capelatto e Olívia Krähenbühl. São Paulo: Pioneira; Editora da Universidade de São Paulo, 1971, v.2, p. 250.

[v] Na casa do bairro da Torre (João Pessoa, PB) em que tivemos a oportunidade de assistir a vários tipos de jurema é comum encontrarmos a seguinte expressão: "Quem pode mais do que Deus!" "Ninguém!", respondem todos.

[vi] BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil*, op. cit., v.2, p. 253.

[vii] Hoje Tambaba é uma praia de nudismo muito visitada pelos turistas.

[viii] VANDEZANDE, René. *Catimbó.* Pesquisa exploratória sobre uma forma de religião mediúnica. Recife: PIMES do IFCH da UFPE, 1975, p. 44. *Apud* CABRAL, Elisa Maria. *A jurema sagrada*. João Pessoa: PPGS-UFPB, 1997, p. 23-24.

[ix] Gravado no dia 04 de julho de 1992.

[x] A *Festa dos Mestres* ocorre anualmente na Templo Espírita Caboclo Sete Flechas, na mesma casa em que há o Templo de umbanda Nossa Senhora do Carmo, dedicada aos orixás, no bairro da Torre.

[xi] Pedaço de um tronco de jurema onde fica "assentado" o mestre. Morada do mestre.

[xii] Lembranças da mesa branca do espiritismo.

[xiii] Mistérios e encantos da Jurema.

[xiv] Desfeitura de trabalhos pesados.

[xv] A árvore sagrada que abrigou Nosso Senhor.

[xvi] Este coco foi encontrado em brincadeiras. Ver antologia.

[xvii] Este coco também é encontrado nas brincadeiras. Quando surge no ritual, ganha algumas variações no segundo verso. Ora se canta "A mulher que eu mais amava", ora "A mulher que Zé amava".

[xviii] Este coco é encontrado com freqüência nas brincadeiras. No ritual ganha uma estrofe e a estruturação básica, em que um tira o coco e os

outros respondem, vai variar um pouco. A primeira estrofe quando começa a ser tirada, já ganha a adesão dos que estão na gira e se agregam ao canto. A estrofe é repetida por todos. O mesmo se dá com a segunda estrofe. A terceira, que é incluída no ritual tem rima e ritmo diferentes e a cada dois versos recebe bis.

[xix] Este coco é encontrado na brincadeira com ligeiras alterações. Ver antologia.

[xx] Este coco também é encontrado com freqüência nas brincadeiras. No ritual, os dois primeiros versos são tirados e repetidos. A seguir, vêm os versos em resposta que também ganham bis. Em Guruji, a melodia é a mesma e a segunda parte do coco, a resposta, é semelhante, variando os dois primeiros versos: "Eu pisei na ponte/ a ponte estremeceu". Ver antologia.

[xxi] Ver antologia.

[xxii] Este coco é muito cantado nas brincadeiras. Na jurema da Torre aparece com algumas diferenças na letra (terceiro verso) e no ritmo. No ritual, o ritmo se assemelha ao do samba.

[xxiii] Este coco aparece nas brincadeiras sem a última estrofe e com a variação "Pau pereiro".

[xxiv] São pequenas as alterações na letra. Ver antologia.

[xxv] O ogã ou qualquer um da gira, em transe ou não, tira os três primeiros versos. Todos cantam os versos seguintes, que são repetidos três vezes, antes de voltarem a cantar os dois primeiros. Segue o mesmo procedimento de repetições.

[xxvi] A estrofe é repetida várias vezes por todos.

[xxvii] O cantador vai trocando o nome dos mestres: Zé Pelintra, Barroada, Zé da Arruda, Zé do Coco etc., trocando os adjetivos: macumbeiro, quimbandeiro, curandeiro, feiticeiro.

[xxviii] A seguir, vão sendo nomeados os mestres — Barroada, Zé Pelintra etc. — chamados a trabalhar.

[xxix] As estrofes são cantadas sem repetições. No final, são repetidos os dois últimos versos.

[xxx] Os quatro primeiros versos são repetidos quatro vezes. Depois são cantados os dois versos finais, também repetidos quatro vezes.

[xxxi] Estes dois versos são cantados duas vezes. Os seguintes, que completam a estrofe são repetidos várias vezes. Na estrofe seguinte, repete-se o mesmo procedimento.

[xxxii] Os dois primeiros versos são repetidos uma vez. O último, várias vezes. Da segunda vez em diante, o último verso é acrescido de um "oi" antes de "da queda".

[xxxiii] A estrutura é semelhante à do anterior.

[xxxiv] Os dois versos são repetidos uma vez. Os seguintes também.

[xxxv] Ocorre neste coco da jurema o mesmo procedimento descrito na nota anterior.

[xxxvi] Ocorre neste coco da jurema o mesmo procedimento descrito nas notas anteriores.

[xxxvii] ANDRADE, Mário de. *As melodias do boi e outras peças*. Prep., introd. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1987, p. 91.

NOTA DOS ORGANIZADORES

Todos os cocos aqui apresentados foram selecionados a partir de registros realizados em pesquisa de campo entre 1992 e 1999. A equipe teve grande dificuldade para escolher os cocos que constariam da antologia, pois os temas são vários, as maneiras de cantar também se modificam muito, além de interferências e falhas técnicas durante as gravações, que algumas vezes deixaram as letras das canções fragmentadas ou inaudíveis. Diante disso, fizemos primeiro uma seleção bastante extensa, rastreando aproximadamente cento e cinquenta horas gravadas, transcritas e digitadas, o que, em letra de forma, ocupou quase quatrocentas páginas. Depois disso, retiramos da seleção inicial os cocos repetidos e os que apresentavam falhas de transcrição não solucionadas após várias revisões. Desta etapa participaram vários integrantes da equipe (Henrique, Ana Cristina, Josiane, Diógenes, Clarice, Magno e nós). Os problemas ainda estavam longe de uma solução. Não queríamos que a antologia se configurasse como uma classificação dos cocos por formas poéticas, por temas ou por localidade. Qualquer destas alternativas nos parecia muito arbitrária. O ideal seria apresentar os cocos, obedecendo a tipologia destacada pelos dançadores e cantadores em seus comentários e entrevistas: *coco* solto, coco de *quadra*, coco de *oito versos*, coco de *maião* ou *teima*, *abaianado*, de *palma*, de *pareia* ou da *roxa*, de *embolada*. Seu Tuninha, em depoimento gravado em vídeo, deu um exemplo de coco solto e outro de embolada. Seu Manuel, do bairro da Torre, por sua vez, explicou o que entendia por coco de quadra e de oito versos. A maneira como

se tira o coco é, segundo as cantadoras e os cantadores de Guruji, composta por duas partes: os versos da *tiragem* do cantador e os da *resposta* dos dançadores em roda. Quando o coco é tirado (ensinam os cantadores de vários lugares), cantam-se primeiro os versos da *resposta*, para que os dançadores saibam o que dizer em coro. É comum o cantador repetir esses versos para os dançadores aprenderem o que vão responder quando ele tirar (ou atirar) os primeiros versos do coco. O coco abaianado mencionado em Guruji está associado a uma maneira de tocar que determina o tipo de verso a ser tirado e o jeito de dançar. O coco de palma, conforme explica Seu Joventino em Forte Velho, se desenvolvia na sala das casas, com todos em pé formando um roda, sem instrumentos, tendo as palmas para ritmar os versos cantados e dançados. Ao que parece, este tipo de coco dispensa instrumentos, pois as vozes, as palmas e o som que vem dos pés em dança fazem o complemento necessário à brincadeira. O coco da roxa, preferido em Forte Velho e muito apreciado em Fagundes, distingue-se pelos versos e pela coreografia: é sempre de "pareia", isto é, uma dança em roda em que se alternam homens e mulheres que formam pares, à medida que, acompanhando o movimento da roda, se dirigem para o parceiro de um e de outro lado, simulando umbigadas. O coco de embolada, que permite aos cantadores mostrarem sua imaginação e magia de canto e versatilidade ao sustentar o improviso ininterruptamente por muito tempo, alternando-se os cantadores em disputa *sem deixar cair o coco*, é o tipo preferido em várias localidades do município de Cabedelo. Neste tipo de coco, cabe aos dançadores responderem em coro um ou dois

versos que funcionam como um refrão intercalado aos improvisos.

Seria, sem dúvida, atraente e produtiva uma organização dos cocos norteada pela tipologia adotada por cantadores e dançadores. Mas sabemos que nem todos esses termos são comumente utilizados nos vários locais pesquisados, como procuramos demonstrar, ainda que rapidamente, acima. Também poderíamos ser arbitrários, caso impuséssemos uma designação de uma comunidade a outra que não a utiliza.

Em outubro de 1998, consultamos várias comunidades para saber se queriam ou se podiam gravar cocos em fitas digitais (DAT) para produção de um CD. As gravações em lugares como a Torre e Bairro dos Novais, Jacumã, Fagundes ou Ribeira não puderam ser feitas por motivos vários, mas conseguimos gravar cocos em Pilar, Forte Velho, Várzea Nova, Cabedelo, Guruji e em um terreiro de jurema, na Torre, durante a Festa dos Mestres. Estes cocos que adquiriram outro significado, transitando da rua para o ritual ou aí sendo criados, foram reunidos e apresentados em um dos estudos da parte anterior. Os demais, foram todos transcritos e acrescentados aos que já haviam sido selecionados. Daí resultou uma quantidade significativa de cocos, que apresentavam um dado novo: foram escolhidos em sua maioria pelos cantadores e dançadores de cada um desses lugares. Alguns deles foram solicitados por nós para tirar dúvidas de transcrição ou por já termos conhecimento de que eram muito cantados naqueles locais.

Com este material reunido, surgiu uma outra possibilidade de organização da antologia: os cocos passariam a ser agrupados de modo a simular a estrutura habitual encontrada na brincadeira, seja ela apresentada em seus contextos costumeiros (que obedecem aos calendários e às decisões comunitárias) ou em contextos ocasionais, quando se apresentam a convite, dependendo do horário definido pelos organizadores de eventos públicos. Tanto em uma situação como em outra, os cocos são tirados na seguinte ordem: primeiro os de chegada, que saúdam os donos da casa, os presentes ou que apresentam o cantador e os dançadores. Depois desses, vem a variedade de cocos tirados de improviso, ao acaso, fazendo alusões a determinados acontecimentos, tratando de amor, do trabalho no roçado, no mar, dando recados, divertindo, fazendo graça ou apresentando queixas. O final da brincadeira é sempre sinalizado por cocos de despedida. Estes cocos não são fixos, organizam-se conforme uma estrutura geral, podendo aparecer em uma brincadeira e não em outra de uma mesma localidade, em mais de um lugar ou em todos. O repertório varia de acordo com os cantadores, com as ocorrências nas brincadeiras. Pode-se afirmar que cada cantador tem seu repertório preferido e alguns contam como surgiu a idéia de fazer um coco ou outro. Há sempre uma circunstância que provoca o aparecimento do coco. O coco vai se definindo aos poucos, ao acaso, pela soma de uma observação de um cantador aqui, com outra ali. Pode-se afirmar que o improviso tanto se faz pela criação de um verso novo (que, aceito comunitariamente, passa a integrar o repertório daquele cantador ou daquele lugar, podendo às vezes ultrapassar as barreiras

geográficas e tornar-se um coco de todos), quanto pela retomada de um coco já existente, que, encaixado em uma determinada circunstância, passa a ser visto como coco daquele cantador ou daquela comunidade. Temos um exemplo disso em Jacumã, onde um coco bastante antigo, anotado por Mário de Andrade e gravado em 1938 pela Missão de Pesquisas Folclóricas (Eu vi eu vi eu vi/eu vi rosa amarela...), era cantado sempre que o grupo passava em frente à casa de uma moradora do local e por isso passou a ser conhecido como o coco daquela pessoa. Quem ouvisse algum cantador ou dançador, falando a respeito daquela situação, poderia pensar que os versos tinham sido criados para ela, quando na verdade apenas lhe eram dedicados.

Outra dificuldade foi a apresentação dos versos, pois queríamos manter marcas da oralidade sem prejudicar a leitura. Encontrar meios de manter o oral no escrito tem sido um desafio para todos nós. Optamos por não padronizar de uma maneira muito rígida, seguindo o ritmo e a fluência da poesia, mesmo que em alguns casos apareçam grafias diferentes — mulé ou mulher, por exemplo.

Procedimentos para o registro escrito do oral

As primeiras etapas de transformação da voz captada por meios eletrônicos em palavras escritas, além de morosas, deixam sempre os pesquisadores que enfrentam esta tarefa de transcrição numa situação que oscila entre a dúvida e a exaustão. A certa altura, o ouvido parece não responder mais ao que capta, saiam os sons de altofalantes ou de fones auriculares. É sempre necessário recorrer a outros

que estão acostumados a transcrever para que estes ajudem a ouvir melhor. É comum uma fita de áudio ao ser transcrita passar pela revisão de duas ou mais pessoas, que, por sua vez podem trazer seus comentários, acertos e novas dúvidas.

Ao organizar registros escritos de falas ou cantos para serem veiculados em livros tem-se consciência de que estes — que no momento da comunicação oral têm a liberdade de se transformar continuamente — vão ganhar uma forma mais estática em outro tipo de convenção que só tem sinais gráficos para lhes dar vida, tornando-os feios ou ressaltando sua beleza.

Pensando nisso e conhecendo os muitos meios de representar o oral por escrito responsáveis pelas diferentes maneiras de transcrever existentes no Brasil, optamos por algumas adaptações. Rejeitamos soluções que aproximassem a fala encontrada na brincadeira dos cocos de um registro com intenção pitoresca presente em livros de poemas e estórias "matutas" nordestinos, cujo procedimento é equivalente ao encontrado em Cornélio Pires, autor que, em seu anedotário e curiosidades a respeito do caipira, traz para as páginas de livros a fala do homem comum para criar estereótipos. Ao invés de representar com fidelidade a maneira popular de se expressar, os recursos adotados por esses autores resultam no rebaixamento caricato de tudo aquilo que é diferente do universo livresco e do mundo da escrita. Nos cocos cantados por duplas de emboladores ao som de pandeiros ou de ganzás e naqueles encontrados na brincadeira é frequente a rima em –á, em –ê, em –

i, que faz rimar *já* com *amar*, *dendê* com *fazer*, *saí* com *dormir*. Se conservássemos a supressão popular de "erres" e "esses", correríamos o risco de ter nosso trabalho identificado com os seguidores do modelo acima comentado. Completamos, nesse caso, as consoantes ausentes, o que não impede o entendimento do verso. Também não grafamos *durmir*, *guvernou*, porque todos falam assim no Nordeste e em outras regiões do Brasil.

Sempre que julgamos necessário, adotamos sinais para indicar uma supressão ou elisão, como no exemplo "Pra qua' lado eu vou" (= Pra qual lado eu vou). Outras vezes, escrevemos a palavra tal qual falada, dando indicação da forma escrita entre colchetes para facilitar a leitura.

Os colchetes também foram empregados quando não havia certeza quanto à correta audição das palavras. O pontilhado entre colchetes, [...], tem um significado: partes não gravadas por problemas técnicos ou ininteligibilidade de palavras ou versos.

A ausência de sinais de pontuação dos versos improvisados deve-se ao fato de que seria quase impossível alcançar um mínimo de precisão aceitável no estabelecimento das pausas dos cantadores. A indicação C (=Cantador) e R (=Resposta) aparece nos cocos em que se distinguem as vozes do solista e do coro. No caso dos diálogos entre cantador e dançadores, após indicar C e R, convencionamos iniciar sempre com travessões, indicando a alternância entre eles. Sempre que as gravações permitiam identificar a voz do cantador apresentamos seu nome, depois de local e data da

gravação. Vale ressaltar que, na antologia, aparecem os versos do cantador seguidos dos que constituem a resposta para uma melhor compreensão do coco.

Por fim, é preciso lembrar que o canto e o acompanhamento musical destacam a sonoridade das construções poéticas. Assim, por maior que seja o empenho em realizar um registro fiel, a conversão para a escrita sempre resultará em perdas do efeito do coco se comparado com o que ocorre quando ele está vivo na brincadeira.

Feitas estas observações, passemos aos cocos e deixemo-nos levar por seu singelo feitiço.

ANTOLOGIA

"A festa não é pra se consumir — mas
para depois se lembrar..."
João Guimarães Rosa

C — Boa noite meu povo todo
boa noite meu pessoá

R — Boa noite pra quem chegou
boa noite pra quem chegar[1]

(Cabedelo, 19/10/98 — Seu Roque)

———

C — Boa noite amigo e colega
você não me nega
que eu cheguei agora

R — É melhor mudar de estado
como tem passado
com sua senhora

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu Valdemar – cantadores e dançadores de Camalaú. Também encontrado em Várzea Nova, com leves alterações.)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

[1] Seu Roque segue improvisando, variando os versos básicos: "Boa noite o dono da casa / boa noite meu pessoá", ou "Ô minha gente boa noite / boa noite meu pessoá". O mesmo procedimento foi encontrado em Forte Velho, com Seu Joventino (também conhecido como Seu Jove ou Seu Jorge) em 12/10/98. Seu Jove seguia saudando as pessoas que estavam no lugar: o dono da casa, Dona Marlene, Berenice, Joana de Cilo, Dona Lourdinha, Dona Zefinha. Este coco é encontrado em várias das localidades pesquisadas. Foi cantado, por exemplo, em Fagundes, em 28/06/92, por Seu Arlindo; por Dona Teca e Dona Joana em Cabedelo em 13/06/93, em Costinha, por Seu Jove, de Forte Velho, em 01/07/95.

——

Quati-lelê
quá-quá
cheguei agora
quá-quá
um pé na meia
quá-quá
outro de fora

(Torre, 27/06/92 – Seu Manuel. Cantado também em Jacumã.)

[Código: D H JW; nº das fitas: 011 e 012; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Quati-lê-lê
R — Quá-quá
— cheguei agora
— quá-quá
— um pé na meia
— quá-quá

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu José Leôncio – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

— outro de fora
— quá-quá
— quati-lê-lê
— quá-quá
— cheguei agora
— quá-quá
— um pé na meia
— quá-quá
— outro de fora
— quá-quá
— e o macaco pila milho
— quá-quá
— e no pilão de sapucaia
— quá-quá
— e a guariba por ser preta
— quá-quá
— e bota fogo na fornaia [=fornalha]
— quá-quá
— quati-lê-lê
— quá-quá
— cheguei agora
— quá-quá
— um pé na meia
— quá-quá
— outro de fora

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu José Leôncio – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Ô dono da casa
pra que me chamou

sem comer eu não saio
sem beber eu não vou

(Forte Velho, 28/06/94 — Seu Nelson)

[Código: Ad. An; nº das fitas: 098 e 099; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Ô Zé da Mata
pra que me chamou

R — Sem beber eu num saio
em comer eu num vou

C — Ô Seu Antônio
pra que me chamou

R — Sem beber eu num saio
sem comer eu num vou

(Costinha, 01/07/95 — Seu Jove, de Forte Velho)

[Código: 1. H; nº das fitas: 120, 121 e 122; nº das gravações: 3 fitas.]

——

C — Esta casa não é de palha
é de palha não é de telha

R — Esta casa não é bonita
não é bonita nem feia

(Jacumã, 19/06/93 — Seu Sebastião)

[Código: 1. L. ; nº da fita: 064; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Esta casa n'é de palha
esta casa n'é de telha
mas a dona desta casa
n'é bonita e nem é feia

(Forte Velho, 28/06/94 — Seu Nelson)

[Código: Ad. An; nº das fitas: 098 e 099; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Eu 'tava em casa
quando alguém me avisou
lá no Guruji tem coco
que Jurandir me chamou

R — Antigamente
negro não tinha valor
vamo' brincar minha gente
Novo Quilombo chegou

(Guruji, 10/10/98 — Dona Lenita)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Estava dormindo acordei
ouvi meu bombo zoar
R — Saí pra fora escutei
meu Deus aonde será

(Forte Velho, 28/06/94)

[Código: Ad. An; nº das fitas: 098 e 099; nº de gravações: 2 fitas.]

——

R — Ô acorda Dalila[2]
acorda vem cá
C — Quem é a dona desse coco
'tá pra morrer de chorar

(Forte Velho, 12/10/98 — Seu Jove)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]

——

R — Acorda Joaninha

[2] Seu Jove substitui Dalila por: Marlene, Joana de Cilo, Berenice, Zefinha, Lourdinha, Joventino Zabumbeiro.

acorda vem cá
C — Quem não brinca nessa roda
'tá pra morrer de chorar

(Guruji, 31/07/93)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 083, 084, 085, 086, 087 e 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

Acorda Zefinha
acorda vem cá
quem não brinca nessa roda
'tá pra morrer de chorar

(Jacumã, 23/06/95 — Dona Lenira; também cantado por ela no vídeo *A brincadeira dos cocos,* 1997.)

[Código: 1. C; nº das fitas: 109, 110, 111, 112; nº de gravações: 4 fitas.] [Código: JI; nº das fitas: 113, 114, 115, 116; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Acorda Toinha
acorda vem cá
R — Quem não brinca nesta roda
'tá pra morrer de chorar

(Guruji, 10/10/98 — Dona Doralice — conhecida como Dora — e Dona Lenita)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

Acorda Luís
acorda vem cá
tu não podes tirar coco
venha ao menos me ensinar

(Guruji, 10/10/98 — Dona Lenita)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Quando eu chego em Cabedelo[3]
só ouço gritar oba!
R — As menina me pergunta
quer ir ou quer que eu vá[4]

C — Toca o bombo zabumbeiro
cuidado pra num errar
R — As menina me pergunta

[3] Seu Roque vai modificando os nomes dos lugares: Praia do Poço, Forte Velho, Ribeira, Livramento.
[4] Na resposta, às vezes cantam: "quer que eu ir ou quer que eu vá", ou "quer ir ou quer que eu vá" — esta parece ser a forma certa.

quer ir ou quer que eu vá

C — Zabumbeiro toque o bombo
qu'eu balanço o meu ganzá
R — As menina me pergunta
quer ir ou quer que eu vá

C — Viva o dono da casa
com todo seu pessoá
R — As menina me pergunta
quer ir ou quer que eu vá

C — Ô viva ano e viva rei
ô viva noite de Natá
R — As menina me pergunta
quer ir ou quer que eu vá

C — Vamo' dançar um coquinho
quando a festa chegar
R — As menina me pergunta
quer ir ou quer que eu vá

C — Vamo' embora companheiro
qu'ela mandou me chamar
R — As menina me pergunta
quer ir ou quer que eu vá

C — Quando eu chego em Cabedelo
só ouço gritar oba!
R — As menina me pergunta
quer ir ou quer que eu vá

C — Ô zabumbeiro colega

’tá danado pra errar
R — As menina me pergunta
quer ir ou quer que eu vá [...]

C — Viva o dono da casa
com todo que aqui está
R — As menina me pergunta
quer ir ou quer que eu vá

(Cabedelo, 19/10/98 — Seu Roque)

——

C — Professor Luís de França
quem me dera você ver
aqui tem quem lhe imite
mas num tem como você

R — Vocês ajeitem o bombo
e não parem de brincar
quando eu não existir
botem outro em meu lugar

(Guruji, 10/10/98 – Ana)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Luís de França
se você 'tá me escutando
seu zabumba 'tá tocand
Pinheiro quem consertou

R — O som é bom
o bombo eu preparei
meu zabumba eu deixei
meu filho foi quem herdou

(Guruji, 10/10/98 – Dona Lenira)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

Bato o bombo falo o coco
que eu cheguei pra vadiar
dou bravo a Seu Luís
que é professor do lugar

(Guruji, 31/07/93 – Seu Domício)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

Bato o bombo falo o coco

qu'eu cheguei pra vadiar
eu falo com o dono da casa
que é o homem do lugar

(Jacumã, 23/06/95 – Seu Domício)

[Código: 1. C.; nº das fitas: 109, 110, 111, 112; nº de gravações: 4]
[Código: JI.; nº das fitas: 113, 114, 115, 116; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Ia lô lô
R — É do lado de fora
— virou virou
— é do lado de fora
— ia lô lô
— é do lado de fora
— virou bateu
— é do lado de fora

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Bateu virou

R — É um baque só
C — Virou bateu
R — É um baque só[5]

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Pra onde vai Rei de ouro[6]
com sua grande coroa
R — Mandaro me convidar
pra brincar em João Pessoa

(Forte Velho, 1997 – Seu Tuninha)

[Gravação em DAT; nº das fitas: 044 e 045; nº de gravações: 1/1 fita]

——

C — Novo Quilombo
me chamou para jogar
as carta' estão na mesa
vamo' o baralho traçar

[5] A estrofe é repetida várias vezes. Este coco e o anterior, cantados em momentos diferentes daquela noite, têm a mesma melodia e o mesmo ritmo. Lembram o som forte do maracatu.
[6] "Rei de ouro" é o nome dado por Seu Tuninha para o bombo que fez para o grupo de coco de Guruji.

R— Eu joguei ás
para mim é um tesouro
joguei dama e valete
quem bateu foi Rei de ouro

(Guruji, 10/10/98 – Dona Lenita e Dona Lenira)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Bota barro na parede
quero ver cair o pó
R — Para brincar nessa sala
quanto mais sério melhor

(Guruji, 10/10/98 – Dona Lenita)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

Esse coco é meu
é da Paraíba
é Catolé
coco dendê macaíba

(Guruji, 31/07/93)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

Meu zabumba é gemedor
gemedor da macaíba
tenho pena de deixar
meu amor na Paraíba

(Praia do Poço, 28/06/92 e 28/06/94 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº das gravações: 1º fita, 2º fita e 3º fita.]
[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

Meu zabumba é gemedor
gemedor da macaíba
tenho pena de deixar
as menina da Paraíba ai ai

(Cabedelo, 13/06/93 – Dona Joana)

——

C — Ai meu zabumba é gemedor
do bojo da macaíba
R — Tenho pena de deixar
meu amor na Paraíba

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Esse bombo é gemedor
é do bojo da macaíba
R — Tenho pena de deixar
meu amor na Paraíba

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Meu zabumba é gemedor
do bojo da macaíba
R — Foi o mestre da Sici'a

que trouxe pra Paraíba

(Várzea Nova, 11/10/98 – Dona Nina / Seu Cícero)

[Gravação em DAT; nº das fitas: 076; nº da gravação: 1/2 fita.]

——

C — O meu zabumba foi feito
do bojo da macaíba
R — Foi a menina que trouxe
da varge da Paraíba [= várzea]

(Várzea Nova, 11/10/98 – Seu Cícero)

[Gravação em DAT; nº das fitas: 076; nº da gravação: 1/2 fita.]

——

São quatro menina
são quatro fulô
são quatro imbigada
na roda que eu dou

(Cabedelo, 27/06/92)

——

C — São quatro menina
e são quatro fulo
R — São quatro imbigada
bonita que eu dou[7]

(Praia do Poço, 28/06/92 – Marcone – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Códigos: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Meu amor você não vai vadiar
toca o bombo aí beira-mar

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Assustente esse coco
na palma da mão
coco de roda

[7] O coco é muito semelhante a uma parte do registrado por Mário de Andrade na Paraíba: "São quatr' minina, / São quatr' fulô, / São quatr' imbigada / Bunita qu'eu dô!" (cf. ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. Prep. il. e notas de Oneyda Alvarenga. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL/ Fundação Nacional Pró-Memória, 1984, p. 149.)

nunca foi baião

(Torre, 27/06/92 – Seu Manuel)

[Código: D H JW; nº das fitas: 011 e 012; nº de gravações: 2 fitas.]

——

R — Abalancei balancei
balanceei balançar
C — Eu vou bater o baião
até a barra chegar[8]

(Caiana dos Crioulos, 14/02/93)

[Código: 1. J.; nº da fita: 054.]

——

Nesse coco nesse coco
não vadeio mais
apagaram o candeeiro
derramaram o gás

Apagaram o candeeiro
derramaram o gás
nunca vi tanta menina

[8] A palavra barra às vezes é substituída pela palavra Maria.

com tanto rapaz

(Torre, 04/07/92)

[Código: 1. G. B. MA; nº das fitas: 027 e 028; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Ô Maria Lira
nega da ciranda
tu num dança coco
o que vem ver no samba

(Guruji, 31/07/93 – Seu Zé Maria)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

José de Ana meu nego
você não é camarada
no meio de tanta moça
roubou minha namorada

Meu Deus que sorte essa minha
em Carrapicho eu não vou
a namorada que eu tinha
José de Ana tomou

Senhor de engenho de Combeba
ficou com a cara feia
quando recebeu a carta
do general de Aldeia

Botei a mão na cabeça
valha-me rei dos caboco [= caboclos]
agora eu sei que morro
na ilha de arranca toco

(Cabedelo, 13/06/93 – Dona Domerina)

——

O Zé de Nana meu nego
você não é camarada
no meio de tanta mocinha
tomou minha namorada

No Carrapicho eu não moro
no Carrapicho eu não vou
a namorada que eu tinha
o Zé de Nana tomou

(Torre, 27/06/92 – Seu Manuel)

[Código: D H JW; nº das fitas: 011 e 012; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Seu Zé de Nana meu nego
você não foi camarada
no meio de tanta moça
roubou minha namorada

Valha-me Nossa Senhora
m Carrapicho eu não vou
a namorada que eu tinha
Seu Zé de Nana tomou

(Guruji – Dona Lenira – A partir do vídeo *A brincadeira dos cocos,* 1997)

——

C — Quando eu deixei a mulher
comi um bocado amargoso
passei num rio temeroso
quase que não tomo pé

R — Eu carreguei meu bazé
em carro suporte de urna
quase que eu perco a fortuna
quando eu larguei a mulher

(Guruji, 17/10/98 – Dona Lenira)

——

R — Dói dói dói
ô mulé
dói no coração
ô mulé
C— Levanta barro na parede
Mulé
alevanta o paredão
mulé

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Dói dói dói
R — Ô mulé
— dói no coração
— ô mulé
— bota o barro no parede
— ô mulé
— sustenta o paredão
— mulé

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — São dois de ouro
— ô mulé
C — São dois de prata
— ô mulé
C — Esses teus olho
— ô mulé
C — São quem me mata
— ô mulé[9]

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

[9] Mário de Andrade encontrou na Paraíba estes versos: "Esses teus ólho, / Ôh mulé, / É quem me mata, / Ôh mulé, / É dois de ôro, / Ôh mulé, / Cum trêis de prata, Ôh mulé!" (*Os cocos*, p. 134).

Mulher não corta o cabelo
porque o marido não quer
pela expressão do seu rosto
seu marido é matador

(Vertente, 31/10/93 – Manuel Maroca)

——

Ô moça você é minha
é bonitinha
sua beleza me mata
é bonitinha
é do amor
amanhã eu vou
na praia da Jabiraca

(Forte Velho, 28/06/94 – Seu Nelson)

[Código: Ad. An; nº das fitas: 098 e 099; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Ô pisa ô pisa ô pisa ó mulé
ô pisa ô pisa ô pisa ó mulé
pisa na barra da saia ô mulé
pisa na barra da saia ô mulé

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Ô pisa ô pisa ô pisa ô mulher
R — Pisa na barra da saia ô mulher
— Oi pisa eu vou pisar ô mulher
— Pisa na barra da saia ô mulher
— Oi pisa oi pisa oi pisa ô mulher
— Pisa na barra da saia ô mulher
— Oi pisa eu já pisei ô mulher
— Pisa na barra da saia ô mulher
— Oi pisa oi pisa oi pisa ô mulher
— Pisa na barra da saia ô mulher
— Oi pisa eu vou pisar[10]

(Cabedelo, 19/10/98 – Dona Teca)

——

C — Ô pisa ô pisa ô pisa ô mulher
R — Pisa na barra da saia mulher
C — Ô pisa eu 'tou pisando ô mulher

[10] Este coco lembra o encontrado por Mário de Andrade no Rio Grande do Norte: "Eu piso (ter) ôh mulata, / Piso na barra da sáia, ôh mulata!" (*Os cocos*, p. 152).

R — Pisa na barra da saia ô mulher

(Guruji, 10/10/98 – Dona Lenira) [Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

Vá lavar roupa ô mulé
vá lavar roupa ô mulé
ão vá se perder ô mulé
não vá se perder ô mulé

na beira da lagoa ô mulé[11]
na beira da lagoa ô mulé
dê um grito que eu vou ver ô mulé
dê um grito que eu vou ver ô mulé

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Vai lavar roupa mulher
vai lavar roupa mulher
num vai te perder mulhe

[11] Às vezes, os componente da roda diziam a frase completa como resposta, e outras vezes a resposta era apenas "ô mulé".

num vai te perder mulher

R — Na beira da lagoa mulher
na beira da lagoa mulher
dá um grito que eu vou ver ô mulher
dá um grito que eu vou ver ô mulher

(Forte Velho, 12/10/98 – Dona Joana)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2 fita]

——

C — Vai vai vai ô mulher
vai que eu vou te ver mulher
R — Na beira da lagoa mulher
não vá se perder mulher[12]

(Guruji, 10/10/98 – Dona Lenita)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2 fita]

——

[12] Este coco e o seguinte assemelham-se ao registrado por Mário Andrade na Paraíba: "Num vá, num vá, num vá, / Ôh mulé, / Num vá se perde! Se te perde na lagoa, / Ôh mulé / Grite qu'eu vou vê!" (*Os cocos*, p. 128).

C — Eu vou marido eu vou
mulher não vá se perder
R — Dê um grito na camboa
do lado de lá qu'eu vou ver

(Guruji, 10/10/98 – Dona Lenira)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — De qual lado eu venho
pra qual lado eu vou
R — O que é que eu faço
sem o seu amor

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — De que lado eu remo
pra qua' lado eu vou
R — Como é que eu passo
sem o seu amor

bis

C — Ô Dona Terezinha[13]
pra qua' lado eu vou
R — Como é que eu passo
sem o seu amor

C — A nossa componente
pra qua' lado eu vou
R — Ai como é que eu passo
sem o seu amor

C — A nossa turma toda
pra qua' lado eu vou
R — Como é que eu passo
sem o seu amor

C — Cadê Seu Benedito
pra qua' lado eu vou
R — Ai como é que eu passo
sem o seu amor

C — Ó Seu Geraldo[14]
pra qua' lado eu vou
R — Mas como é que eu passo
sem o seu amor

C — Meu Cabedelo[15]
ai pra qua' lado eu vou
R — Como é que eu passo

[13] Dona Domerina vai substituindo os nomes das mulheres por: Dona Maria José, Fátima, Mônica.
[14] Dona Domerina vai substituindo os nomes dos homens por: Seu Sebastião, Seu Severino.
[15] Dona Domerina vai substituindo: ô Dona Maria, ó Seu Roque, Eu estou em Cabedelo, O povo de Monte Castelo.

sem o seu amor

C — Ai minha turma toda
pra qua' lado eu vou
R — Como é que eu passo
sem o seu amor

C — Eu quero tudo animado
pra qua' lado eu vou
R — Ai como é que eu passo
sem o seu amor

C — A nossa turma toda
pra qua' lado eu vou
R — Como é que eu passo
sem o seu amor

C — Cabedelo ai
pra qua' lado eu vou
R — Ai como é que eu passo
sem o seu amor

(Cabedelo, 19/10/98 – Dona Domerina)

——

C — Pra onde vai Anicácio
com tua grande carreira
R — Vou atrás de João Cambenza
que vai levando Roseira

(Forte Velho, 12/09/97 – Seu Tuninha)

[Gravação em DAT; nº da fita: 044; nº da gravação: 1/1.]

——

C — Baiana minha baiana
baiana pra onde vai
R — Eu vou pro girador
eu vou você não vai

(Costinha, 01/07/95 – Antônio, de Forte Velho) (Também gravado em Forte Velho, em 12/10/98, cantado por ele mesmo.)

[Código: 1. H. ; nº das fitas: 120, 121 e 122; nº de gravações: 3 fitas.]
[Gravação em DAT; nº da fita: 077; nº da gravação: 2/2.]

——

C — Ô baiana do dente de ouro
parece um tesouro a boquinha dela
R — Se eu pudesse tivesse dinheiro
eu ia a Barreiro e casava com ela

(Praça do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Menininha do dente de ouro
parece um tesouro
a boquinha dela
se eu pudesse e tivesse dinheiro
eu ia a Barreiro
casava com ela

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu Valdemar – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Ô menina do dente de ouro
parece um tesouro
a boquinha dela
R — Se eu pudesse e tivesse dinheiro
eu ia a Barreiro
e casava com ela

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Oi menina bonita do dente de ouro
parece um tesouro
a boquinha dela
R — Se eu pudesse e tivesse dinheiro
eu ia o Barreiro
e casava com ela

(Cabedelo, 19/10/98 – Dona Teca)

——

Menina bonita
quando eu for te levo
pra estrada nova
pra linha de ferro

(Torre, 13/12/92 – Seu Manuel)

[Código: 1. J.; nº das fitas: 043 e 044; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Ô menina linda
pr'onde eu for te levo
pra estrada nova
pra linha de ferro

(Torre, 04/07/92)

[Código: 1. G. B. MA; nº das fitas: 027 e 028; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Galega minha galega
pra que mandou me chamar
R — Ponta de mar é mareta
ponta de mareta é mar

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Eu saí da minha casa
eu saí de automove'
menina eu tomei um porre
fui cair no meio da rua

R — Minha morena

eu gosto é de você
menina eu quero ver
o meu São Jorge na lua

(Cabedelo, 19/10/98 – Seu Roque / Resp. de Dona Teca)

——

C — A moça casou-se
mas se arrependeu
R — Deixa teu marido
e vem morar mais eu

(Guruji, 31/07/93 – Seu Zé Maria)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

C — Morena bonita
'cê quer fugi mais eu
R — Se o seu pai não quiser
arruma o que for seu

(Guruji, 31/07/93 – Seu Zé Maria)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

Eu 'tou amando uma moreninha
é bonitinha mas o pai dela não quer
por causa dela eu vou à cadeia
é coisa feia home' roer por mulé

(Guruji, 31/07/93 – Ivonete)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

Morena minha morena
com você não caso mais
só vou casar com você
pra fazer gosto a papai

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu José Leôncio – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Morena roxa morena
nunca morei na cidade
R — Pego o jornal da manhã
que traz a felicidade[16]

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu José Leôncio – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Eu sou da roxa morena
eu já morei na cidade
R — É o jornal da manhã
vem trazer novidade

C — Eu sou da roxa morena
eu já morei na cidade

[16] Este coco se assemelha à música cantada por Clementina de Jesus no disco *Marinheiro só*: "Moro na roça" (*Adaptação de tema popular de Xangô da Mangueira – Zagaia*): "Eu moro na roça Iaiá / eu nunca morei na cidade / eu compro o jornal da manhã / é pra saber das novidades"; o coro canta: "Moro na roça Iaiá / nunca morei na cidade / compro o jornal da manhã / pra saber das novidades".

R — É o jornal da manhã
é quem me traz novidade

(Forte Velho 28/06/94 – Seu Nelson, da Ribeira)

[Código: Ad. An.; nº das fitas: 098 e 099; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Caboca roxa morena
caboca roxa morena
boca de ouro ’çucena [= açucena]
boca de ouro ’çucena

R — Pra te levar tenho medo
pra te levar tenho medo
pra te deixar tenho pena
pra te deixar tenho pena

(Forte Velho, 12/10/98 – Seu Jove)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]

——

Eu tenho saudade da roxa
ô mamãe
saudade da roxa eu tenho

a roxa tem um denguinho
ô mamãe
que todas as outra não tem
ô mamãe

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Eu tenho saudade da roxa [variações:
R — Mamãe "Mas eu tenho..."
— Saudade da roxa eu tenho ou "Ô eu tenho..."]
— Mamãe
— A roxa tem um denguinho
— ô mamãe
— que as outra moça num tem[17]

(Forte Velho, 12/10/98 – Seu Jove; também gravado em Costinha, 01/07/95.)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]
[Código: 1. H. ; nº das fitas: 120, 121 e 122; nº de gravações: 3 fitas.]

[17] Em Costinha, em 1995, Seu Jove, ao começar a cantar o coo da roxa, alertou: "Vamo' ver as pareia? É de pareia, né?", isto é, os dançadores deveriam se organizar na roda, alternando mulheres e homens, sempre que possível.

——

C — A maré encheu
a maré vazou
R — O cabelo da morena
que o riacho carregou

(Guruji, 31/07/93 – Seu Zé Maria)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

C — O meu barco é veleiro[18]
na barra tem lama
R — Eu amo a cor morena
a cor morena é quem me ama

(Praia do Poço, 28/06/94 – Seu João Timbão. Também gravado em Várzea Nova, 11/10/98, cantado por Seu Dão.)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102,

[18] Mário de Andrade transcreve estes versos, parte de um coco de Pernambuco: "Coro: - Meu barco é veleiro / Nas ondas do mar!..." (*Os cocos*, p. 352).

103; nº de gravações: 4 fitas.]
[Gravação em DAT; nº das fitas: 076; nº da gravação: 1/2 fita.]

——

C — Meu navio costeiro
na barra tem lama
R — Eu amo a cor morena
a cor morena é quem me ama[19]

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — O sol o sol
o sol já vem
R — eu amo a cor morena
que sou moreno também[20]

(Jacumã, 19/06/93)

[19] Em 1939, a Missão de Pesquisas Folclóricas registrou, em São Francisco (Baía da Traição – Paraíba), os seguintes versos: "O vapô costêro / Na barra tem lâma / Quéro bem à cô morêna / A cô morena é quê mi ama" (Notas de Luís Saia, em caderneta de campo, reproduzidas em folha datilografada – acervo Discoteca Oneyda Alvarenga).

[20] Em *Os cocos*, de Mário de Andrade, há uma estrofe muito semelhante, cantada como refrão do coco por ele intitulado "O sol lá vem", encontrado no Rio Grande do Norte: "O só, o só lá vem! / Eu namoro ũa morena / Que sô moreno também!" (*Os cocos*, p. 65).

[Código: 1. L.; nº da fita: 064; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Ô céu céu céu
azul sereno
ô céu me leva
para os braços dum moreno

R — Ô céu céu céu
ô céu sereno
ô céu me leva
para os braços dum moreno

C — Minha mãe quando me dava
me dava com a rodia [= rodilha]
eu fazia que chorava
mentira que não doía[21]

R — Ô céu...

C – Ô céu céu céu
ô céu sereno
ô céu me leva
para os braços dum moreno

R — Ô céu...

[21] Versos semelhantes a esses foram encontrados em Alagoas, parte de um coco registrado por Mário de Andrade: "(Solo) Minha mãi quando me dava, / Me dava cum a rudía, (rodilha) / Chorava eu de dengoso, / Qu'essa surra num duía." (*Os cocos*, p. 231).

C — Mandei fazer um relógio
da casca dum caranguejo
para marcar os minuto
nas hora que não te vejo

R — Ô céu...

C — Menina se quer ir vamo'
e não se ponha a 'maginar
quem 'magina cria medo
e quem tem medo não vai lá[22]

R — Ô céu...

C — Menina se quer ir vamo'
e não se ponha a 'maginar
quem 'magina cria medo
e quem tem medo não vai lá

R — Ô céu...

(Cabedelo, 19/10/98 –
Dona Teca)

——

[22] A Missão de Pesquisas Folclóricas registrou na Praia de Tambaú estes versos: "O minina si quer vâmo / Não ti ponha maginá / Quem magina cria medo / Quem tem medo num vai lá." (Notas de Luís Saia, em caderneta de campo, reproduzidas em folha datilografia – acervo Discoteca Oneyda Alvarenga).

Vai vai vai morena
vai pras alagoa'
vai prendendo o cabelo morena
vai buscar água na lagoa

(Vertente, 31/10/93 – Manuel Maroca)

——

Ai cuidado nesse xale
que esse xale não é teu
é de mamãe que papai deu
é meu é teu é teu é meu
é de mamãe que papai deu

(Torre, 13/12/92 – Seu Manuel)

[Código: 1. J.; nº das fitas: 043 e 044; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Ô minha mãe querida
ô minha mãe amada
R — Quem tem mãe tem tudo
quem não tem mãe não tem nada

(Jacumã, 19/06/93)

[Código: 1. L.; nº da fita: 064; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Minha mãe 'tá me chamando
diga a ela que eu já vou
'tou tirando uma gravata
de um moreno que chegou

(Guruji, 31/07/93 – Seu Zé Maria)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

C — Teu cabelo é preto preto
teus olhinho' são matador
R — Debaixo da sua saia
nem faz frio nem faz calor
debaixo da sua saia
nem faz frio nem faz calor

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Teu cabelo é preto e crespo
seus óio' são matador
R — Nos braço' dessa morena
eu morro e num sinto a dor

C — Ai Jove seus óio é preto[23]
de fogo são matador
R — Nos braço' dessa morena
eu morro e num sinto a dor

(Forte Velho, 12/10/98 – Seu Jove)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]

——

Ô serena serená
serena do amor
no braço de quem me ama
morro mas não sinto a dor serená

Tanto bem que eu te queria
tanto má que eu te joguei [= mal]
tu viver em porta em porta
com a mochila na mão serená

Serena do amor

[23] Seu Jove improvisa, colocando nos versos seu nome e os de todos os outros da roda.

serena serená
e no braço de quem me ama
morro mas não sinto a dor serená

Avoei meu lenço branco
dentro dum gomo de cana
num pude amar de perto
de longe também se ama serená

Serena do amor
serena serená
no braço de quem me ama
morro mas não sinto a dor serená

Menina casa comigo
que tu num morre de fome
no mato tem berdruega [=beldroega]
no roçado [majom gome] ô serená

Serena do amor
serena serená
no braço de quem me ama
morro mas não sinto a dor serená

Menina dos olho' preto
sobranceia de veludo
teu pai num tiver dinheiro
mas teus olho vale tudo serená

Serena do amor
serena serená
no braço de quem me ama
morro mas não sinto a dor serená

Vou pro alto eu vejo bem
vejo a casa do teu pai
a casa da minha sogra
o siná ladeira do [sogro] serená [= sinal]

(Pilar, 10/10/98 – Dona Odete)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076, nº da gravação: 1/2.]

——

Senhora Dona
onde mora o coronel
ele mora no chalé
todo coberto de véu

Eu trago palma
e capela pra vender
moça não faz eu roer
nem que ela venha do céu

(Torre, 13/12/92 – Seu Manuel)

[Código: 1. J.; nº das fitas: 043 e 044; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Minha senhora
onde mora o coronel
mora naquele chalé
todo coberto de véu

R — Tenh' meu chapéu
trago fita pra vender
mulé não faz eu roer
nem que ela venha do céu

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

T — Eu quero que me diga
onde mora o coronel
ele mora num chalé
todo coberto de véu

R — No meu chapéu
tenho fita pra vender
mulé num faz eu roer
nem que ela venha do céu

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102,

103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

O meu relógio de parede
tá de ponteiro quebrado
quem tem mulher tem ciúme
quem tem amor tem cuidado

(Várzea Nova, 20/06/92 – Seu Severino Rangel)

[Códigos: 1./2. J. W. T.G; nº das fitas: 005 e 006; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Açucena dentro d'água
dura vinte quatro hora
o amor qu'eu mais amava
bateu asa e foi embora

(Torre, 28/06/92 – Seu Manuel. Também gravada na Praia do Poço, 28/06/92 e 28/06/94.)

[Código: 1. J. W.; nº das fitas: 013 e 014; nº de gravações: 2 fitas.]

[Código: 1. H.G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]
[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

Olê primavera
lê lê ô primavera
primavera foi s'embora
e me deixou sem o amor dela

(Torre, 13/12/92 – Seu Manuel)

[Código: 1. J.; nº das fitas: 043 e 044; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Girassol meu girassol
quero ver você girar
R — O meu coração é seu
e o seu de quem será

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Rosa me chama
eu lá não vou
Rosa me chama
eu lá num vou

só quem vai é o casad
eu sou solteiro lá num vou
só quem vai é o casado
e sou solteiro eu lá num vou [variação: sou solteiro e tenho amor]

(Pilar, 10/10/98 – Dona Odete. Também gravado em 18/06/92, cantado por ela.)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076, nº da gravação: 1/2.]
[Código: 1. B. S.; nº das fitas: 004 e 005; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Eu vi eu vi eu vi
eu vi a rosa amarela
R — Eu vi a dona da casa
eu vi os cabelo dela

(Fagundes, 28/06/92. Também gravado em Forte Velho e Guruji.)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Eu vi eu vi eu vi
eu vi rosa amarela
eu vi a dona da casa
eu vi os cabelo dela

Eu vi eu vi eu vi
eu vi não foi engano
o Hotel Tambaú
se banhar no oceano

(Bairro dos Novais, 10/07/94 – Seu Mané Baixinho)

[Código: Ed. Marilúci; nº das fitas: 104 e 105; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — A fulô da jaqueira
a pena do meu pavão
R — Já chegou quem eu queria
descansei meu coração

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Ô rosa ô flor
ô que rosa pra cheirar[24]
R — Eu queria ser a rosa
da roseira de Iaiá

(Forte Velho, 12/10/98 – Seu Jove)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]

——

Ô rosa ô rosa
ô que rosa pra cheirar
eu queria ser a rosa
da roseira de Iaiá

(Cabedelo, 27/06/92)

——

C — Ô rosa ô flor

[24] Encontramos, em *Os cocos,* de Mário de Andrade, estes versos na Paraíba: "Ôh rosa, ôh flô, / Ô que fulô p'a cherá!" (p. 79).

ô que rosa pra cheirar
R — Quem me dera ser a rosa
da roseira de Iaiá

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Ô Rosa ô nega
ô Rosa ô nega
desta foice eu tenho medo
desta foice eu tenho medo

R — Esta foice 'tá falada
até no Rio de Janeiro
esta foice está falada
até no Rio de Janeiro

(Praia do Jacaré, 25/07/92 – Seu Josias)

[Código: 1. H.; nº das fitas: 040; nº de gravações: 1 fita.]

——

C — Ajoeia menina ajoeia
R — Ajoeia no colo de Iaiá

C — S'ajoeiou ajoeia
R — Ajoeia no colo de Iaiá

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Ajoeia meu povo ajoeiou
R — Ajoeia no colo de Ioiô
— Ajoeia menina ajoeiou
— Ajoeia no colo de Ioiô
— Ajoeiou ajoeiou
— Ajoeia no colo de Ioiô
— Ajoeia meu povo ajoeiou

(Forte Velho, 12/10/98 – Seu Jove)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Ajoeia menina ajoeiou
R — Ajoeia no colo de Ioiô
— Ajoeia menina ajoeia
— Ajoeia no colo de Iaiá
— Ajoeia menina ajoeiou
— Ajoeia no colo de Ioiô

— Ajoeia menina ajoeia
— Ajoeia no colo de Iaiá

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

Iaiazinha eu sou de terra
Iaiazinha eu sou do mar
Iaiazinha eu sou um anjo
que eu nasci pra te adorar[25]

——

Ô Iaiá cadê teu remo
teu remo pra mim remar
o remo caiu quebrou
morena lá no alto mar[26]

(Praia do Jacaré, 25/07/92 – Seu Josias)

[25] Este coco aparece como refrão de um coco sobre o jogo do bicho, gravado em Utinga.

[26] Em *Os cocos*, encontramos a seguinte estrofe, parte de um coco registrado por Mário de Andrade no Rio Grande do Norte: "(Coro) Morena mi dá teu remo / Teu remo pra eu remá / Meu remô caiu quebrôs' (quebrou-se) / Morena, lá no alto do mar." (p. 187).

[Código: 1. H.; nº das fitas: 040; nº de gravações: 1 fita.]

——

Olha o bote Iaiá
olha o bote
olha o bote Iaiá
quero ver
se esse bote virar
todos morrem
lá nas ondas do mar
ninguém vê

(Guruji, 17/10/99 – Dona Lenira e Dona Lenita)

——

Meu avião d'alumínio
acorre do sul para o nort
moça que corta o cabelo
com ela não tenho sorte

Meu avião d'alumínio
acorre do norte pro sul
moça que corta o cabelo
do céu não vê o azul

(Torre, 13/12/92 – Seu Manuel)

[Código: 1. J.; nº das fitas: 043 e 044; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Olha a caibeira
rolou no chão
da Paraíba subiu
dois avião alemão

(Torre, 13/12/92 – Seu Manuel)

[Código: 1. J.; nº das fitas: 043 e 044; nº de gravações: 2 fitas.]

——

O avião da viúva
à meia-noite passou
com o corta-vento na frente
acelerando o motor

O motor 'tava parado
e o motorista não viu
chegou no meio da mata
o avião explodiu

(Várzea Nova, 20/06/92 – Seu Francisco e Seu Severino Rangel)

[Códigos: 1./2. J. W. T.G; nº das fitas: 005 e 006; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — O avião da viúva
à meia-noite passou
R — Cortando o vento nos ares
e acelerando o motor

(Utinga, 30/01/93 – Gentil)

[Código: 1. G.; nº das fitas: 047 e 048; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Viuvinha viuvinha
tira o lenço do pescoço
R — Vai chorar pro teu marido
que morreu menino e moço

[variação: vai chorar por teu carinho]
[variação: porque morreu...]

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu Valdemar – cantadores e dançadores de Camalaú.)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Viuvinha não chore não
viuvinha não vá chorar
viuvinha não chore não
que seu amor torna a voltar

Já te quis não quero mais
vou te dar um desengano
que me importa que tu morra
no sereno se molhando

(Cabedelo, 13/06/93 – Dona Joana)

——

Viuvinha não chore não
viuvinha não vai chorar
viuvinha não chore não
que teu amor torna a voltar

(Cabedelo, 13/06/93 – Dona Domerina)

——

Viuvinha não chore não
viuvinha não vai chorar
viuvinha não chore não
que teu amor torna a voltar

Viuvinha não chore não
viuvinha não vai chorar
viuvinha não chore não
que teu amor torna a voltar

Viuvinha não chore não
viuvinha não vai chorar
viuvinha não chore não
que teu amor torna a voltar

R — Viuvinha...

C — O povo de Cabedelo
é pobre mas tem ação
quando vai pedir a moça
lava a calça com cordão

R — Viuvinha...

C — Eu saí da minha casa
passei um riacho no meio
de lá tu dá um suspiro
eu de cá suspiro e meio

R — Viuvinha...

C — Dona Tereza pegue o coco
não deixe o coco fracar
sua mãe 'tá muito fraca
e essa não posso levar

R — Viuvinha...

C — Mandei fazer um relógio[27]
da casca de um caranguejo
para marcar os minutos
na hora que eu não te vejo

R — Viuvinha...

C — Ói menina se quer ir vamo'
não te ponha a 'maginar
quem 'magina cria medo
e quem tem medo não vai lá

R — Viuvinha...

C — Ai da minha casa pra tua
tem um riacho de cobra
eu ainda tenho fé em Deus
de tua mãe ser minha sogra

R — Viuvinha...

C — Ô menina minha menina
sobranceia de veludo
menina estes teus olho
para mim ele faz tudo

R — Viuvinha...

(Cabedelo, 19/10/98 – Dona Domerina começou e

[27] A partir desse ponto, Dona Teca passou a tirar o coco, assumindo o lugar de Dona Domerina.

sua filha, Dona Teca, continuou.)

——

R — Viuvinha não chore não
viuvinha não vá chorar
viuvinha não chore
não que seu amor torna a voltar

C — Vou embora pra Barreiro
o que eu quero é vadiar
tocar em o Rio de Janeiro
outro dia em Minas Gerais

R — Viuvinha...

C — Bater coco em Cabedelo
no balanço desse mar
arrepara meu companheiro
meia noite eu chego lá

R — Viuvinha...
[...]

C — Eu nasci pra dançar coco
não nego meu natura
quatro é muito três é pouco
dez no meio pra acertar

R — Viuvinha...

C — Ai arrepara zabumbeiro
quando eu pego a farrear
pra mim inda tu é menino
inda não sabe cantar

R — Viuvinha...

C — Ai muito bem seu zabumbeiro
vem pro coco vadiar
repara todo o seu bombo
qu'eu ajeito o meu ganzá

R — Viuvinha...
C — Ai vou embora pra Goiana
ela mandou me chamar
se eu não for de contramestre
de coringa eu não vou lá

R — Viuvinha...

C — Ai dentro da Praia do Poço
pra domingo vadiar
eu nasci pra dançar coco
e minha língua prosear

R — Viuvinha...

C — Ah eu sou João de Olindina
que voltei e ia falar
sacristão balance o sino
meia-noite deu sina

R — Viuvinha...

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu João de Olindina – cantadores e dançadores de Camalaú.)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Oi na casa de Seu Afonso
agora lá vou lhe falar
quarta-feira fez um ano
que eu soltei taracacá

R — Viuvinha não chore não
viuvinha não vá chorar
viuvinha não chore não
que seu amor torna a voltar

C — Aguenta a marreta do bombo
pra poder eu vadiar
desse jeito eu não aguento
eu não posso mais cantar

R — Viuvinha...

C — Vou embora companheiro
quando eu digo eu sei que ia
eu não vou de lancha nova
eu vou no Vapor Bahia

R — Viuvinha...

C — Vou embora eu vou embora
quando eu digo óia a baleia
todo mundo em tua terra
e só eu em terra aleia [= alheia]

R — Viuvinha...

C — Ai me desculpa meu amor
agora pra vadiar
quarta-feira fez um ano
que balancei no ganzá

R — Viuvinha...
[...]

C — Aguenta o bombo zabumbeiro
eu aguento o meu ganzá
ficando eu aqui sozinho
o Negão aonde está

R — Viuvinha...

C — Ai vala-me Nossa Senhora
eu 'tou aqui pra requebrar
sãocristão balança o sino [= sacristão]
meia noite seu siná

R — Viuvinha...

C — Eu 'tou na Praia do Poço
agora vou lhe falar

valha-me Nossa Senhora
não tem grito eu 'tou [pirado]

R — Viuvinha...
[...]

C — Ô companheiro ô capitão
agora pra vadear
ala a eu e fala a tropa
bota ela no lugar

R — Viuvinha...

C — Ai muito bem seu zabumbeiro
agora pra não errar
aqui com João Timbão
agora vamo' até lá

R — Viuvinha...

C — Eu vou embora
vou embora aqui a barra vai quebrar
cuidado seu zabumbeiro
vejo o dia clarear

R — Viuvinha...[28]

(Praia do Poço, 28/06/94)

[28] Mário de Andrade registrou este coco do Ceará: "Não chore não, / Viu? / Não vá chorá, / Viu? / Que o seu amô (bis) / Ha-de-vortá, / Viu?" (*Os cocos*, p. 301).

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

O meu lenço de seda fina
da ponta bordada a ouro
acabou-se nossa amizade
acabou-se nosso namoro

(Forte Velho, 28/06/94 – Seu Jove. Também gravado em 12/10/98, cantado por ele com uma variação no primeiro verso: "Ai meu lenço de seda fina".)

[Código: Ad. An; nº das fitas: 098 e 099; nº de gravações: 2 fitas.]
[Gravação em DAT; nº da fita: 077; nº da gravação: 2/2.]

——

Menina traga o lencinho
que eu 'tou aqui me molhando
em Campina 'tá chovendo
em Goiana neblinando

(Torre, 27/06/92 – Seu Manuel)

[Código: D H JW; nº das fitas: 011 e 012; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Plantei jerimum
estendeu não botou
viero as menina
apanharo a fulô

A fulô
a fulô
viero as menina
apanhar a fulô

(Torre, 27/06/92 – Seu Cristóvão)

[Código: D H JW; nº das fitas: 011 e 012; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Prantei cana amarrei cana
botei na beira da praia
menina da mão maneira
sustenta o cordão da saia

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Corto cana amarro cana
jogo em cima da paia [variação: boto na beira da praia]
R — Menina da mão ligeira
sustenta o cordão da saia [variação: maneira]

(Várzea Nova, 11/10/98 – Seu Cícero / Seu Dão)

[Gravação em DAT; nº das fitas: 076; nº da gravação: 1/2 fita.]

——

Cana verde ô verde cana
cana verde cristalina
quem me dera ser um cravo
na cabeça da menina

(Intermares, 09/01/93 – Seu Cícero)

[Código: 1. D. MO.; nº das fitas: 045; nº de gravações: 1 fita.]

——

Eu pisei no pé da goiaba
a goiaba caiu no chão
cadê aquela menina
que não trai meu coração

(Forte Velho, 18/07/92 – Seu Jove)

[Código: 1. A. I. MO.; nº 031 e 032; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Me assubi no pé de lima
eu fui tirar lima pra ela
o gai de lima se quebrou-se [o galho]
e eu caí nos braço dela

(Vertente, 31//01/93)

[Código: 1. J.; nº das fitas: 049 e 050; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Eu dei um beijo em Carminha
dei outro na irmã dela
debaixo do cafezeiro
apanhando café mais ela

(Praia do Poço, 28/06/94 – Marcone)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

Chorei chorei
chorei adepois tive pena
quando fores pra Boca da Mata
dá lembrança a Maria Pequena

(Torre, 12/06/93. Também cantada por cantadores do Bairro dos Novais, em apresentação no Parque Solon de Lucena, em 23 e 25/06/93.)

[Código: MI. L. JI.; nº da fita: 072; nº de gravações: 1 fita.]
[Código: 1. H.; nº da fita: 076; nº de gravações: 2 fitas.]
[Código: 1. H.; nº da fita: 076; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Chorei chorei
chorei adepois tive pena
se tu for pra Boca de Mar
Telê dá lembrança a Maria Pequena

Chorei chorei
chorei adepois tive pena
se você for pra Itabaiana
e for não se engana dá lembrança a Pequena[29]

(Torre, 13/12/92 – Seu Manuel)

[Código: 1. J.; nº das fitas: 043 e 044; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Ai vamo' tomar banho
no poço da curimã
às três hora da manhã
eu avistei-me com ela

Olhei pra ela
meu coração palpitou
se tu fosse meu amor

[29] Este coco, assim como o anterior, guarda semelhança com dois cocos encontrados na Paraíba por Mário de Andrade. O primeiro deles:
(Solo) Quando fôre p'a praia do Poço,
Dá lembrança â Maria Piquena!
(Coro) – Chorei, chorei!
Chorei ao depois tive pena!
(*Os cocos*, p. 300).

eu dava palma e capela

(Praia do Jacaré, 25/07/92 – Seu Josias)

[Código: 1. H.; nº das fitas: 040; nº de gravações: 1 fita.]

——

C — Fui tomar banho
no poço da curimã
as cinco hora da manhã
eu me encontrei com uma donzela
R — Olhei pra ela
meu coração palpitou
se ela fosse meu amor
eu dava palma e capela

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Fui tomar banho
no rio da curimã
às seis horas da manhã
eu encontrei uma donzela

Olhei pra ela

meu coração palpitou
se ela fosse o meu amor [variação: se tu fosse o meu amor]
eu dava palma e capela [variação: te dava palma e capela]

(Forte Velho – Seu Jove – A partir do vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997.)

——

C — Fui tomar banho
no poço da curimã
às seis hora da manhã
eu encontrei uma donzela

R — Olhei pra ela
meu coração palpitou
se tu fosse meu amor
eu dava palma e capela

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

A menina de Goiana

não se alumeia com gai[30] [= gás]
s'alumeia com a catemba
o coqueiro quando cai

Leroê ô leroê
ô leroê vamo' cantar

Mas a menina de Goiana
não se alumeia com gai
s'alumeia c'as catemba
do coqueiro quando cai

(Pilar, 18/06/92 – Dona Odete)

[Código: 1. B. S.; nº das fitas: 004 e 005; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Olha lá olha lá olha lá
olha lá como ela alumeia
a aliança no dedo da moça
olha lá como ela encandeia

(Várzea Nova, 20/06/92 – Seu Severino Rangel. Também gravado na Praia do Poço em 1992 e 1994 e na Torre em 12/06/93.)

[30] Gás é usado aqui para se referir a querosene.

[Códigos: 1./2. J. W. T.G; nº das fitas: 005 e 006; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Ô Lianor
Ô Lianor
Eu 'tava na varanda
Quando meu amor passou
Lianor

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

O sol saiu
e acabou-se a madrugada[31]
dê lembrança a Lianor
que ela é minha namorada

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu Valdemar – cantadores e dançadores de Camalaú)

[31] Em outro momento, esse coco foi novamente cantado com pequenas variações no 3° verso ("foi embora a madrugada") e no 4° ("dá lembrança a Lianor").

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Ô lá em casa eu tenho uma escola
e já tá na hora das moças aprender ler
eu tenho um pente pra cabelo pixaim
eu tenho carinh' pra fazer você roer

(Guruji, 31/07/93 – Seu Domício)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

C — Lá em casa tem uma escola
está na hora das menina aprender ler
R — Tenho pente pra cabelo pixaim
tenho carinho pra fazer você roer

(Guruji, 10/10/98 – Dona Dora)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Virou virou
meu paquetinho de vela
R — Aqui tem uma garota
pr'onde eu vou carrego ela

(Guruji, 10/10/98 – Ana)
[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Minha mãe cadê a besta
meu fio a besta morreu
R — Catimbó foi tão grande
que os arubu não comeu

C — Eu estou cantando pouco
não quero com precisão
quero cantar esse coco
para dar minha atenção

R — Minha mãe cadê a besta
minha mãe a besta morreu
o catimbó foi tão grande
que o arubu não comeu

C — Todo mundo 'tava em casa
não sabe ele quem é
todo mundo tem solteiro
e todo mundo tem mulhé

(Guruji, 31/07/93 – Agenor Alcidino da Silva – de Paripe)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

C — Mangangá olh' o besouro[32]
na fulô do araçá
ste passeio de Maria
faz papai mamãe chorar

Já te quis não quero mais
já te dei o desengano
não me importa que tu morra
no sereno cochilando

R — Mangangá beija a fulo
na fulô do araçá
esse passeio de Maria
faz papai mamãe chorar

C — Mangangá olh' o besouro
na fulô do araçá

[32] Mário de Andrade registrou três cocos que contêm versos semelhantes a este. O primeiro, um coco de zambê de Goianinha (RN), incluindo os versos: "Na fulô ronca o bisôro (ter) / Na fulô dêxa ronca!"; outros dois versos também fazem parte de um coco do Rio Grande do Norte: "– Na fulô ronca o bisôrro, (ter) / Na fulô, dêxa ronca!" (*Os cocos*, p. 251). O terceiro coco foi encontrado na Paraíba: "(Coro) Ronc'u bisôro mangangá! (bis)" (idem, p. 254).

este passeio de Maria
faz papai mamãe chorar

Lá vem a lua saindo
por detrás da sãocristia
deu no cravo e deu na rosa
deu no rapaz qu'eu queria

(Forte Velho, 12/10/98 – Dona Joana. Também gravado em Costinha, 01/07/95, cantado por ela.)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]
[Código: 1. H. ; nº das fitas: 120, 121 e 122; nº de gravações: 3 fitas]

——

C — O pau d'arco enfulorou
pintou o chão d'amarelo
R — As solteira num me quer
as casada também não quer

(Várzea Nova, 11/10/98 – Seu Cícero)

[Gravação em DAT; nº das fitas: 076; nº da gravação: 1/2 fita.]

——

C — Eu num vou lá fora
porque tem sereno
R — Do lado de fora
em mulé roendo

(Praia do Poço, 28/06/92 – Marcone – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Na sombra do dendezeiro
na sombra do dendezeiro
eu avistei a minha amada
eu avistei a minha amada

R — Chorava porque não via
chorava porque não via
aquela jovem encantada
aquela jovem encantada

(Fagundes, 28/06/92. Também encontrado na Praia do Poço.)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Na sombra de um dendezeiro
na sombra de um dendezeiro
eu avistei minha amada
eu avistei minha amada

R — Chorava porque não via
chorava porque não via
aquela jovem assentada
aquela jovem assentada

(Praia do Poço, 28/06/94. Também cantada por Seu Tuninha em Forte Velho, 12/09/97.)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]
[Gravação em DAT; nº da fita: 044; nº da gravação: 1/1.]

——

C — Ô dia ô dia ô dia
ô dia ô dia ô dor
lá vem a barra do dia
o dia já clareou

Na mata tem um cipó
chamado cipó canela
quem ama a mulher casada

perde o amor da donzela

(Guruji, 10/10/98 – Dona Lenita)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Canário voou voou
lá no galho da roseira
ele veio se assentou

R — Eu vim buscar
o que você me prometeu
um beijo da tua boca
nunca mais você me deu

(Forte Velho, 12/10/98 – Seu Jove)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]

——

Maria acorda João
que o alemão vem lá fora
ai meu navio é paquete
só anda de mar afora

(Forte Velho, 12/09/97 – Seu Tuninha)

[Gravação em DAT; nº da fita: 044; nº da gravação: 1/1.]

——

C — Eu 'tava dormindo
duma insônia me acordei
R — Eu mesmo armei a rede
eu mesmo me balancei
[...]
C — Eu 'tava dormindo
numa noite acordou
R — Acorda João
vem ver o teu amor

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu João Juvêncio – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

O meu pé de lima doce
secou eu mandei cortar
chupei lima tirei lima
mandei lima pro Pará

(Guruji, 31/07/93 – Ivonete)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

Quando apanha a lima ô mana
no pé da limeira ô mana
quando a lima é doce ô mana
a fulô cheira ô mana

(Guruji, 31/07/93 – Seu Zé Maria)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

C — Pega o boi na serra
R — Ô mulé
— pega o boi na serra
— ô mulé
— eu não sou soldado
— ô mulé
— pra vencer a guerra
— ô mulé

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu Valdemar – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Em Cabedelo ô mana
tem um boi solto ô mana
quando era vivo ô mana
comia tudo ô mana

(Torre, 12/06/93)

——

C — Fasta boi ê fasta boi ê
fasta boi ê fasta boi á
fasta boi ê vem cá boi á
fasta boi ê vem cá boi á
dê um grito se alevante
dê outro pra levantar

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — A vaca urrou na serra
o touro correu foi ver
R — A vaca esconde o bezerro
mode a onça não comer

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu Genésio – cantadores e dançadores de Camalaú. Foi gravado novamente em 1994.)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº das gravações: 1º fita, 2º fita e 3º fita.]
[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Eu amarrei meu cavalo
lá no mourão da porteira
R — Quando eu for tirar manga
não me balance a mangueira

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102,

103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

Veado veado
veado corredor
não tem laço que me pegue
na carreira do amor

(Torre, 13/12/92 – Seu Manuel)

[Código: 1. J.; nº das fitas: 043 e 044; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Dei vinte e cinco tiro
no veado corredor
não tem bala que me pegue
na carreira que eu vou

Cunhim ê cô ê cô ê co
cunhim ê cô cunhim ê cô

(Jacaré de São Domingos, 27/02/93)

[Código: 1. H.; nº das fitas: 055, 056 e 057; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Ecô ecô ebô
meu veado
Êcô êcô êbô
meu veado

Ô bicho corredor
meu veado
ô bicho corredor
meu veado
eu atirei no veado
meu veado
o veado escorregou
meu veado

(Torre, 12/06/93)

——

C — O veado lá na mata
R — O veado
C — Ele é corredor
— o veado
— ô que bicho saltador
— o veado
— ô ô ô
— o veado
— ô ô ô
— o veado
— ô ô ô
— o veado

— ô ô ô
— o veado
— ô ô ô
— o veado lá na mata
— o veado
— ô que bicho corredor
— o veado
— meu cachorro é caçador
— o veado
— ô ô ô
— o veado
— ô ô ô
— o veado
— ô ô ô
— o veado
— ô ô ô
— o veado
— ô ô ô
— o veado[33]

(Cabedelo, 19/10/98 – Dona Teca)

——

[33] A combinação sofre mudanças, acumulando-se os versos na embolada: ô que bicho corredor, ô que bicho saltador, meu cachorro é caçador. Mário de Andrade registrou estes versos na Paraíba:
(Coro) – Ôi, ôi, ôi, viado!
(Solo) – É corredô, viado!
Eu vô-m'imbora, viado!
É andadô, viado!
(*Os cocos*, p. 229).

C — Passarinho da lagoa
se tu queres avoar
R — Avoa voa voa já
C — O biquinho pelo chão
e as asinhas pelo ar
R — Avoa voa voa já[34]

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú. Também encontrado em Jacumã, em 19/06/93.)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]
[Código: 1. L.; nº das fitas: 062, 063 e 064; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Passarinho da lagoa
se tu queres avoar
R — Avoa avoa já
C — Passarinho da lagoa
se tu queres avoar
R — Avoa avoa avoa já
C — E o biquinho pelo chão

[34] O seguinte coco foi registrado por Mário de Andrade na Paraíba:
Passarinho na lagoa
Quano queres avuá,
– Avoa, avoa,
Avoa já!
(*Os cocos,* p. 230-231)

e as asinha pelo ar
R — Avoa avoa avoa já

(Cabedelo, 19/10/98 – Dona Teca)

——

Andorinha da lagoa
se tu queres avoar
avoa avoa
avoa já

(Torre, 28/06/92)

[Código: 1. J. W.; nº das fitas: 013 e 014; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Tenho dois xexéu de ouro
chorando dentro do ninho
R — Chorava eu chorava ela
lá na beira do caminho

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu José Leôncio – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Tenho dois xexéu de ouro
todos dois amarelinho
R — Chorava eu chorava ela
lá na beira do caminho [variação: na beirinha do caminho]

(Guruji, 31/07/93 – Seu Domício)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

C — Mas foi você foi você
que matou meu passarinho
R — Não foi eu não foi eu
eu achei morto no ninho [variação: Foi você foi você mesmo]

(Guruji, 31/07/93 – Seu Domício; também cantado por ele no vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084,

085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

Caçador caçador
quem matou meu passarinho
não foi eu não foi eu não
eu encontrei morto no ninho

(Várzea Nova, 20/06/92 – Seu Severino Rangel)

[Códigos: 1./2. J. W. T.G; nº das fitas: 005 e 006; nº de gravações: 2 fitas.]

——

R — Olê ô Mariê
olê ô Mariá

C — Eu fui pra mata
fui matar coruja preta
espingarda sem baqueta
ninguém pôde carregar ô Mariá

R — Olê ô Mariê
olê ô Mariá

(Várzea Nova, 11/10/98 – Seu Cícero / Dona Nina)

[Gravação em DAT; nº das fitas: 076; nº da gravação: 1/2 fita.]

——

Ai ai
minha patativa
ai ai
meu rouxinol
ai ai
quem de mim tem pena [variação: ô de mim tem pena]
ai ai
quem de mim tem dó[35] [variação: ô de mim tem dó]

(Torre, 28/06/92 – Seu Manuel)

[Código: 1. J. W.; nº das fitas: 013 e 014; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Olha o passo da ema ô lê lê lá
no meu sertão ô lê lê
na beira da lagoa
todo pass'o avoa [= pássaro]
só a ema não

[35] Conferir os versos encontrados por Mário de Andrade no Rio Grande do Norte: "láiá, quem de mim tem pena! / Lelê quem de mim tem dó! / Matarum meu passarinho, / Pègarum meu curió!" (*Os cocos*, p. 166).

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu Valdemar – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Olêroê cauã
o galo canta é de manhã
quando o carneiro se molha
dá com pé sacode a lã

(Pilar, 10/10/98 – Dona Odete)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076, nº da gravação: 1/2.]

——

C — Ô ê ô cauã
o galo canta de manhã
R — Carneiro quando se molha
bate o pé sacode a lã

(Guruji, 31/07/93 – Seu Domício)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084,

085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

C — Lê lê ô cauã
galo cantou de manhã
R — Carneiro quando se molha
bate o pé sacode a lã

(Guruji, 10/10/98 – Dona Lenita)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Olêlê ô cauã
o galo canta de manhã
R — O carneiro quando se molha
bate o pé sacode a lã[36]

(Várzea Nova, 11/10/98 – Seu Cícero / Dona Nina. Também gravado em Fagundes em 20/06/93, cantado por Dona Rosa.)

[36] Em *Os cocos*, encontramos estes versos, parte de um coco registrado na Paraíba: "(Coro) Olêlêlê, / Cauã, / O galo canta, / É de-manhã!" (p. 244).

[Gravação em DAT; nº das fitas: 076; nº da gravação: 1/2 fita.]
[Código: 1. J.; nº das fitas: 061.]

——

C — Ô cauã cauã
R — Adeus cauã
— ô cauã cauã
— adeus cauã
— ô cauã cauã
— adeus cauã
— olha o pass'o cauã
— adeus cauã
— mata o pass'o cauã
— adeus cauã
— pela o pass'o cauã
— adeus cauã
— corta o pass'o cauã
— adeus cauã
— ô cauã cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— abre o pass'o cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã

— ai cauã cauã
— adeus cauã
— mata o pass'o cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— abre o pass'o cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— abre o pass'o cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— larga o pass'o cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— come o pass'o cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— abre o pass'o cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— come o pass'o cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã

— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— abre o pass'o cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— hã hã![37]
— cauã cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— ham ham!
— adeus cauã
— ahâ hâ hi!
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— olha o pass'o cauã
— adeus cauã
— mata o pass'o cauã
— adeus cauã
— pela o pass'o cauã
— adeus cauã
— saiga o pass'o cauã [= salga]
— adeus cauã

[37] A partir daqui, a cantadora começa a entremear aos versos a imitiação do canto do pássaro, com sons anasalados, agudos e altos, que dão mais encanto ainda aos versos por si eletrizantes, jazzísticos no improviso.

— abre o pass'o cauã
— adeus cauã
— abre o pass'o cauã
— adeus cauã
— abre o pass'o cauã
— adeus cauã
— saiga o pass'o cauã
— adeus cauã
— assa o pass'o cauã
— adeus cauã
— corta o pass'o cauã
— adeus cauã
— assa o pass'o cauã
— adeus cauã
— come o pass'o cauã!
— adeus cauã
— ai cauã cauã!
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— olha o pass'o cauã!
— adeus cauã
— olha o pass'o cauã!
— adeus cauã
— cauã cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— cadê o pass'o cauã!?

— adeus cauã
— cauã cauã
— adeus cauã
— cauã cauã
— adeus cauã
— cauã cauã
— adeus cauã
— cadê o pass'o cauã!?
— adeus cauã
— traga o pass'o cauã
— adeus cauã
— cauã cauã
— adeus cauã
— cauã cauã
— adeus cauã
— cauã cauã
— adeus cauã
— hah... hah![38]
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— hum... huum a!
— adeus cauã
— han... han!
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã

[38] A cantadora repete aqui o processo de imitação do pássaro, com outros sons improvisados, que dão volume e beleza ao canto.

— ai cauã cauã
— adeus cauã
— ai cadê o pass'o cauã!?
— adeus cauã
— ai cauã cauã!
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— ai cauã cauã
— adeus cauã
— abre o pass'o cauã
— adeus cauã
— corta o pass'o cauã
— adeus cauã
— pela o pass'o cauã
— adeus cauã
— abre o pass'o cauã
— adeus cauã
— saiga o pass'o cauã!
— adeus cauã
— saiga o pass'o cauã!
— adeus cauã
— caina o pass'o cauã! [= carna]
— adeus cauã
— assa o pass'o cauã!
— adeus cauã
— coma o pass'o cauã!
— adeus cauã
— ai cauã cauã

— adeus cauã
— já comeu![39]

(Várzea Nova, 11/10/98 – Dona Nina / Resp.: Seu Cícero / Seu Dão)

[Gravação em DAT; nº das fitas: 076; nº da gravação: 1/2 fita.]

——

C — O galo cantou
é de madrugada
vamos tirar leite
na vaca maiada [= malhada]

O galo cantou
é de manhãzinha
vamos tirar leite
na vaca mansinha

(Guruji, 10/10/98 – Dona Lenita)

[39] Mário de Andrade registrou a "Embolada de Aracuã" em Recife, da qual fazem parte os versos: "Aracuã, cuãcuãcuãcuã / Cuãcuãcuãcuã, cuãcuãcuãcuã, / Aracuã, cuãcuãcuãcuã/ Cuãcuãcuãcuã pra vadiá!" Acompanha a transcrição com uma nota: "A embolada seguia essa mesma linha de refrão. Às vezes neste, Maria Joana interrompia a linha e dava um pio, de magnífica perfeição imitativa, que grafei "Ih". Seguia um pio, um "aaa" meio chocarreiro, meio imitativo de gemido de ave." (*Os cocos*, p. 245). Este comentário leva-nos a supor que Mário de Andrade presenciou um belo improviso, semelhante ao que nos encantou em Várzea Nova.

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Galo cantou
cantou cantou
R — Do maceió
pro bebedor
C — Galo cantou
cantou cantou
R — Do maceió
pro bebedor
C — Cantou cantou
cantou cantou

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Meu papagaio morreu
afogado na maré
R — Papagaio
C — Não teve quem me dissesse
R — Papagaio
C — Meu louro dê cá o pé
R — E olhe o paco do papaco paco

papagaio
e olhe o paco do papaco é
papagaio
não teve quem me dissesse
papagaio
meu louro dê cá o pé[40]

(Forte Velho, 12/10/98 – Antônio. Também cantado por ele em Costinha, em 01/07/95 e no vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997.)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]
[Código: 1. H.; nº das fitas: 120, 121 e 122; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — E o olha o paco paco paco paco
papagaio

[40] Mário de Andrade registrou o seguinte coco na Paraíba:
— Meu papaio morreu...
— Papagaio!
— Afogado na máre...
— Papagaio!
— À falta de que disser (dissesse)
"Papagaio, meu louro, dê cá o pé!
Papagaio, purucu paco, paco, paco!
Papagio, meu louro, dê cá o pé!"
(*Os cocos*, p. 232)

e olha o paco paco paco é
papagaio
não teve quem lhe dissesse
papagaio
Meu louro de cá o pé
papagaio

Lá morreu o meu papagaio

(Praia do Poço, 29/06/94 – Seu João Timbão)

——

C — Meu camaleão
R — Olhe o dedo dele
— meu camaleão
— olhe o dedo dele
— meu camaleão
— olhe o dedo dele
— meu camaleão
— olhe o dedo dele
— meu camaleão
— olhe o dedo dele

(Cabedelo, 19/10/98 – Dona Teca)

——

C — Entrei na mata [variação: Eu fui na mata]
R — Ei caninana
— tirar meu imbé
— ei caninana
— a danada da cobra [variação: a malvada da cobra]
— ei caninana
— mordeu o meu pé [variação: ai mordeu no meu pé,
— ei caninana vei' pegar no meu pé]
— é cobra verde
— ei caninana
— é cobra de corá [= coral]
— ei caninana
— ela é siricucu [= surucucu]
— ei caninana [variação: siquirucucu]
— é cobra verde
— ei caninana
— é cobra de corá
— ei caninana
— ela é venenosa
— ei caninana
— ela vem me pegar
— ei caninana
— entrei na mata
— ei caninana[41]

[41] Dona Teca segue repetindo os versos e acelerando o ritmo. Vai embolando os versos que vão trocando de lugar, às vezes com pequenas variações. No Rio Grande do Norte (Penha), Mário de Andrade registrou este coco:
(Solo) — Eu fui na mata
(Coro) — Êh-lê, caninana!
— Cobra danada,
— Êh-lê, caninana!
— Mordendo o pé!
— Êh-lê, caninana!
(*Os cocos,* p. 225).

(Cabedelo, 19/10/98 – Dona Teca)

——

Ô caninana
da raiz da cana roxa
não chore moça
com pena de seu amor

Agoadeira
que agoa meu jardim
deixou pra mim
mais um lindo bloqué de flor

(Jacaré de São Domingos, 27/02/93 – Dona Dora)

[Código: 1. H.; nº das fitas: 055, 056 e 057; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Naquela mata tá aparecendo uma cobra
quando ela faz manobra
fazendo medo a mulher

A missão de Pesquisas Folclóricas encontrou este coco em Tambaú: "Ê caninana eu fui pro mato / Ê caninana tira meu Imbé / A cobra renegada / Só é cascavel. / A marvada da cobra / Ê caninana / Mordeu-me no pé." (Notas de Luís Saia, em caderno de campo, reproduzidas em folha datilografa – acervo Discoteca Oneyda Alvarenga.

(Vertente, 31/01/93 – Seu Abdias e outros)

[Código: 1. J.; nº das fitas: 049e 050; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Nas costas dela
tem o A, tem o B
venha aqui pra nós saber
O nome da cobra quem é.

C — Ô caninana
Que cobra é?
R — Eh caninana
Que cobra foi?[42]

[42] Descrição da maneira de dançar o coco da caninana:
João Maria — Aí eles pegam uma garrafa de bebida bota no meio...
Dona Cecília — Pra ser cobra, né?
J.M. — Sim, pra ser a cobra, pra todo mundo ficar arrodeando aquela garrafa... aquela garrafa. Se botar abaixo aí... vamo' beber.
[...]
D.C. — Então João Maria fica duas pessoas no meio que é pra que a garrafa não vire, né?
[...] Não é duas pessoas numa roda pra derrubar aquela garrafa que tá no meio, né?
J.M. — Era qualquer um que entrasse pra dentro da roda pra derrubar a garrafa.
[...] Aí antigamente as brincadeiras era essa. Chegava os mais velhos que não tinha vergonha, não se importava aí todo mundo danç..., brincava. Mas fazia. O coco de roda, não tinha ciranda não, era só coco, era só coco. Agora devido as cirandas foi que perdeu-se...até coco de roda. Vez por outra é que eu me lembro de um já hoje eu me lembrei desse. Já era dos velhos.

(Caiana dos Crioulos, 14/02/93 – João Maria e Dona Cecília)

[Código: 1. J.; nº da fita: 054.]

——

C — Mas eu pisei
na rodia de uma cobra
ela fez tanta manobra
que ficou admirada

R — Eu vou m'embora
para o Rio de Janeiro
que lá se ganha dinheiro
e aqui eu não ganho nada

[variação: e aqui não se ganha nada]

(Cabedelo, 19/10/98 – Seu Roque)

——

R — Eu sou eu sou
maribondo assanhado
eu sou eu sou
maribondo assanhado
eu sou

C — Cadê o dono da casa

que eu não ouço ele falar
oi só eu estou aqui
eu não sei onde ele está

R — Eu sou eu sou
maribondo assanhado
eu sou eu sou
maribondo assanhado
eu sou

C — Menina se queres vamo'
não te ponha a imaginar
oi quem imagina cria medo
e quem tem medo não vai lá

R — Eu sou eu sou...
[...]

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Sou eu sou
maribondo assanhado
chegou eu chegou eu
R — Maribondo assanhado
C — Sou eu sou maribondo assanhado sou
eu

R — Maribondo assanhado
C — Chegou eu
R — Maribondo assanhado
C — Sou eu sou
R — Maribondo assanhado
C — Camarada vamo' a ela[43]
antes que ela venha a nós
R — Maribondo assanhado
sou eu sou...
C — Eu não vou na tua casa
porque tem muita ladeira
teu cachorro é muito brabo
tua mulher faladeira
R — Sou eu sou
maribondo assanhado...
C — Eu não vou na sua casa
pra você não ir na minha
você tem a boca grande
vai comer minha farinha[44]
R — Sou eu
maribondo assanhado
[...]

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu Valdemar e Seu Genésio – cantadores e dançadores de Camalaú)

[43] Seu Valdemar, que começou a cantar o coco, a partir daqui cede lugar a seu Genésio.

[44] Versos semelhantes a este aparecem em outros dois pontos desta antologia – um deles cantado nesta mesma data, também por Seu Valdemar e outro por Seu Manuel, na Torre. Mário de Andrade registrou na Paraíba os seguintes versos: "— Eu não vou na sua casa, / Você vai na minha, / Porquê tem a boca grande, / Vem comer minha farinha." (*Os cocos*, p. 275).

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Ai piaba ê
piaba ô
a piaba de coco
é coisa boa

(Torre, 28/06/92 – Seu Manuel)

[Código: 1. J. W.; nº das fitas: 013 e 014; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Bota uma mão na cabeça
outra na cintura
dá remelexo no corpo
dá uma imbigada na outra, ô piaba

R — Sai sai sai ô piaba
fora da lagoa
sai sai sai ô piaba
ai que coisa boa

(Caiana dos Crioulos, 14/02/93)

[Código: 1. J.; nº da fita: 054.]

——

C — No rio chegou um peixe
não teve quem conheceu
quem conheceu esse peixe
foi um rapaz do paquete

Foram chamar Zé Pessoa
para no peixe atirar
(eu) subesse qu'era tuninha [= toninha] [= soubesse]
eu não tinha vindo matar

R — Já deu um peixe na praia
estremeceu e gemeu
os olhos encheu-me d'água
quando a tuninha morreu[45]

(Forte Velho, 12/10/98 – Seu Jove)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]

——

[45] A Missão de Pesquisas Folclóricas encontrou na Paraíba (São Francisco, Baía da Traição) estes versos, que constituem a "resposta" de um coco: "Pêxe depois di sangrádo / Estremeceu (?) i gemeu / Botava lágma dus ôio / Quando a tuninha murreu." (Notas de Luís Saia, em caderneta de campo, reproduzidas em folha datilografada — acervo Discoteca Oneyda Alvarenga.

C — Eu vinha do mar pra terra
o meu colega caiu
a minha infelicidade
veio o coró engoliu

R — O peixe não era grande
era de bom crescimento
eu vou buscar meu colega
do pé da guerra pra dentro [= guelra]

(Jacumã, 19/06/93)

[Código: 1. L.; nº da fita: 064; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Eu venho do mar pra terra
o meu colega caiu
foi uma infelicidade
veio o coró e engoliu

R — O peixe não era grande
era de bom crescimento
eu fui buscar meu colega
do pé da guerra pra dentro

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

Camarão da loca
areia
anda de gibão
areia
com o pezinho na meia
areia
outro pé no chão
areia
vamo' caçar vamo' caçar
areia
o camarão da loca
areia[46]

(Pilar, 18/06/92 – Dona Odete)

[Código: 1. B. S.; nº das fitas: 004 e 005; nº de gravações: 2 fitas.]

——

[46] Este coco se assemelha ao que Mário de Andrade encontrou na Paraíba e intitulou "Crioula":
(Solo) — Tatú no mato,
(Coro) — Criôla!
— Tá de gibão,
— Criôla!
— Um pé carçado,
— Criôla!
— Ôtro no chão!
— Criôla!

Ô camarão da loca
areia
anda de gibão
areia
com pezinho na meia
areia
outro pé no chão
areia
vamo' caçar o camarão
areia
o camarão da loca
areia
camarão da loca
areia
anda de gibão
areia
com pezinho na meia
areia
outro pé no chão
areia

(Pilar, 10/10/98 – Dona Odete)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076, nº da gravação: 1/2.]

——

Meu siri-azul meu siri
meu siri-azul corredor
vai falar de mim vai falar
vai falar de mim falador

[variação: siriaçu]

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú. Também gravado em Fagundes, 28/06/92.)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº das gravações: 1º fita, 2º fita e 3º fita.]

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Canoeiro abra a vela
que eu vou m'embora agora
espera a lua nova
colibri não teme aurora

(Várzea Nova, 20/06/92 – Seu Severino Rangel)

[Códigos: 1./2. J. W. T.G; nº das fitas: 005 e 006; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Canoeiro abra a vela
que eu vou m'embora agora
vou ver a lua nova
que vem nascendo aurora

(Várzea Nova, 20/06/92 – Seu Biu e Seu Severino Rangel)

[Códigos: 1./2. J. W. T.G; nº das fitas: 005 e 006; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Canoeiro abra a vela
eu venho do lado de fora
R — Quero ver a lua nova
quando vem rompendo aurora

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Estrela Polar vem lá fora
quebrando o mar pela proa
Estrela Polar tem três B
bem feita bonita e boa

(Cabedelo, 27/06/92 – Seu Pinel. Também gravado em Costinha, 01/07/95, cantado por Seu Jove, Forte Velho.)

[Código: 1. H. ; nº das fitas: 120, 121 e 122; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Estrela Polar vem na frente
quebrando o mar pela proa
Estrela Polar tem três B
bem feita e bonita e boa

(Costinha, 01/07/95)

[Código: 1. H. ; nº das fitas: 120, 121 e 122; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Estrela Polar vem lá fora
jogando o mar pela proa
Estrela Polar tem três B
bonita bem feita e boa

(Forte Velho, 28/06/94 – Seu Nelson, da Ribeira)

[Código: Ad. An; nº das fitas: 098 e 099; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Eu vi a pancada do mar
eu vi a refrega do vento

eu vi o barco navegando
mas é Maria que vem dent'o [= dentro]

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu Valdemar – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Marcha pra lá marcha pra lá
qu'eu também vou
eu 'tava na beira da praia
eu vi o barco quando quebrou

(Costinha, 01/07/95 – Antônio)

[Código: 1. H. ; nº das fitas: 120, 121 e 122; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Ô na Barra ô Maria
cagi [= quase] que eu morro lá
R — No meio de dois passageiros
sem querer me passar[47]

[47] Em *Os cocos*, encontramos estes versos registrados por Mário de Andrade no Rio Grande do Norte: "Na barra, Maria, / Quem me dera eu lá / Tem dois passagêro / Sem pudê passá." (p. 188).

(Guruji, 31/07/93 – Seu Domício)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

Eu pisei na ponte
a ponte estremeceu
essa água tem veneno morena
quem bebeu morreu[48]

(Jacumã, 23/06/95. Estes versos também aparecem em Guruji, como parte de um coco sobre trabalho, cantado em 10/10/98, que se inicia assim: "Senhor de engenho mandou me chamar".)

[Código: 1. C.; nº das fitas: 109, 110, 111, 112; nº de gravações: 4]
[Código: JI.; nº das fitas: 113, 114, 115, 116; nº de gravações: 4]

[48] Cf. os versos recolhidos por Mário de Andrade na Paraíba: "Eu passei na ponte, / A ponte gemeu, / Água tem veneno, / Ai, quem bebeu, morreu." (*Os cocos*, p. 83).

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]

——

Ô lua ô lua
a lua clareia no mar
eu vou deixar de pescar
que é pra quando eu morrer
Deus me salvar[49]

(Forte Velho – Seu Jove – A partir do vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997)

——

C — Ô sol ô lua
ô que vento traiçoeiro
R — De qual lado sai o sol?
é em Ponta de Coqueiro

(Guruji, 31/07/93 – Seu Domício; também cantado por ele no vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997,

[49] A Missão de Pesquisas Folclóricas registrou estes versos em São Francisco (Baía da Traição – Paraíba): "A lua alumêa nu má / Sacode a rêde divagá / Eu vô dêxá di pesca / Pa quando eu morre mi salva" (Notas de Luís Saia, em caderneta de campo, reproduzidas em folha datilografada – acervo Discoteca Oneyda Alvarenga).

com variações nos dois últimos versos: "de que lado sai o sol / sai da ponta do coqueiro".)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

C — Ô sol ô lua
ô que vento traiçoeiro
de que lado sai o sol
mai' vem de Ponta de Coqueiro

(Praia do Poço, 28/06/94 – José Pedro Bispo dos Santos – Zuca, de Camalaú)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

R — Estrela-d'alva Estrela-d'alva
que alumeia o meu país
C — Eu comparo a Estrela-d'alva
com o amor que eu tenho aqui

(Guruji, 31/07/93) [Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

Santo Antonio é o primeiro
que se pega a festejar
São João é pra dar gosto
São Pedro é pra rematar

(Jacumã, 23/06/95 – Dona Lenira; também cantado por ela no vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997, com uma pequena variação: "São Pedro pra arrematar".)

[Código: 1. C; nº das fitas: 109, 110, 111, 112; nº de gravações: 4 fitas.] [Código: JI; nº das fitas: 113, 114, 115, 116; nº de gravações: 4 fitas.]

——

Santo Antonio foi o primeiro
que chegou pra festejar
São João dono da festa
São Pedro pra arrematar

(Jacumã – Seu Zé Cutia – A partir do vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997)

——

C — Santo Antoin tem seu menino
São João tem seu carneiro
R — São Pedro tem suas chaves
Sant'Ana tem seu madeiro

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú) [Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº das gravações: 1º fita, 2º fita e 3º fita.]

——

Hoje a noite 'tá linda
hoje é noite de São João
tem estrela lá em cima
tem fogueira no terrão

(Torre, 04/07/92)

[Código: 1. G. B. MA; nº das fitas: 027 e 028; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — São João quando é meu dia

seu dia já se passou
R — Uma noite tão bonita
São João não me enganou

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Minha mãe quando é meio-dia
meu filho já se passou
uma noite tão bonita
minha mãe não me acordou

R — Acordai acordai acordai João
João 'tá dormindo não oice não

(Fagundes, 20/07/93 – Seu Arlindo)

——

Ô minha mãe quando é o meu dia
meu filho já se passou
Ai uma noite tão bonita
e minha mãe não me acordou

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — O São João 'tava dormindo
se esqueceu do cobertor
R — Mas deu um vento na roseira
encheu a casa de flor

(Praia do Poço, 28/06/94 – José Pedro Bispo dos Santos, Zuca)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — São João foi batizado
junto com Santa Isabel
no acender da fogueira
São João nascido é
São João perguntava
a São Pedro quando é seu dia
ele descendo do céu
com prazer e alegria

(Guruji, 10/10/98 – Dona Dora) [Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Olêlê ô meu São João
filho de Santa Isabé
no acender da fogueira
São João nascido é

R — O padre 'tá no altar
sãocristão bateu no sino
não me abula com esse carneiro
não me acorda esse menino

(Várzea Nova, 11/10/98 – Seu Cícero)

[Gravação em DAT; nº das fitas: 076; nº da gravação: 1/2 fita.]

——

E São João subiu o céu
e mandou repicar o sino
mas não me bula no carneiro
e nem acorda este menino

(Praia do Poço, 28/06/94 – José Pedro Bispo dos Santos, Zuca)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

Ô meu São João
eu vou me lavar
as minhas mazelas
no rio vou deixar

(Jacumã – Dona Zezé e Nalinha – A partir do vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997)

——

Ô meu São João
eu já me lavei
as minhas mazelas
no rio já deixei

Eu já fui pro banho
eu já vim do banho
eu vim com as coisas
do mesmo tamanho

(Jacumã – Dona Zezé e Nalinha – A partir do vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997)

——

C — Meu pé de milho arvoredo
que todo ano renova
R — São João diga a São Pedro
que me mande boas nova'

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Passei por São Pedro
tirei o chapéu
R — Viva São Pedro
chaveiro do céu

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Eu passei por São Pedro
e tirei meu chapéu

viva São Pedro
chaveiro do céu

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

É do céu é do céu
é do céu é um véu
viva São Pedro
chaveiro do céu

Quem passar por São Pedro
tire o chapéu

(Praia do Poço, 28/06/94 – Seu João Timbão)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Eu passei por São Pedro
e tirei meu chapéu
R — Viva São Pedro

chaveiro do céu

C — É do céu é do céu
é do céu é o véu
viva São Pedro
chaveiro do céu

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Ah São Pedro quando era moço
não tirava seu chapéu
R — Hoje em dia ele está véio
'tá co' o chaveiro do céu

(Praia do Poço, 28/06/94 – José Pedro Bispo dos Santos, Zuca)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Botei a mão na cabeça

viva São Pedro sinhô
R — Estava em casa deitado
quando uma voz me chamou

(Jacumã, 19/06/93 – Seu Sebastião)

[Código: 1. L. ; nº da fita: 064; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — São Pedro foi tomar banho
lá no rio de Belém
R — Sant'Ana pediu licença
pra tomar banho também

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu José Leôncio – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Eu pisei na cana verde
pisei no canaviá
R — Viva eu viva ele
viva a noite de Natá

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Eu pisei na cana verde
balei o canaviá
R — Viva Ano e viva Rei
viva a noite de Natá

(Várzea Nova, 11/10/98 – Seu Cícero. Também gravado em Intermares, 09/01/93, cantado por ele.)

[Gravação em DAT; nº das fitas: 076; nº da gravação: 1/2 fita.]
[Código: 1. D. MO.; nº das fitas: 045; nº de gravações: 1 fita.]

——

C — Eu vi o trem assubindo
com quatro moça bonita
R — Ilha do Bispo e Bayeux
Varze' Nova e Santa Rita

(Cabedelo, 19/10/98 – Seu Roque)

——

Eu cheguei em Cabedelo
a fortaleza gemeu
quem gosta de mim é ela
quem gosta dela sou eu

(Cabedelo – Seu Roque – A partir do vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997)

——

C — Paraíba do Norte adeu' mana
arrepara baiana qu'eu cheguei
R — Eu não quero saber dessa notiça
arrepita a baiana outra vez

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Paraíba do Norte João Pessoa
eu já vi coisa boa em Tambiá
R — Dotôzinho não compra mais cavalo
proque tem caminhão pra carregar

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº das gravações: 3 fitas.]

——

C — A primeira vez
R — Ô mulé
— qu'eu fui a Goiana
— ô mulé
— a primeira vez
— ô mulé
— qu'eu fui a Goiana
— ô mulé
— tem um farol novo
— ô mulé
— que alumeia 'tabaiana
— ô mulé
— tem um farol novo
— ô mulé
— que alumeia 'tabaiana
— ô mulé

C — A primeira vez
R — Ô mulé
— qu'eu fui a Goiana
— ô mulé
— tem um farol novo
— ô mulé

— que alumeia 'tabaiana
— ô mulé

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu José Leôncio – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 024, 025 e 026; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Ah eu não vou mai' em Goiana
qu'aquele rio me mata
farol de Ponta de Pedra
dois vaga-lumes da mata

(Forte Velho, 12/09/97 – Seu Tuninha)

[Gravação em DAT; nº da fita: 044; nº da gravação: 1/1.]

——

C — Lá vem a barca Irene
rapaz tu toma cuidado
lá vem a barca pequena
com dois vaga-lumes de lado

R — Nos quatro cantos do mundo

lumeia quatro farol
Paraíba Rio Grande
Pernambuco e Maceió

(Guruji – Seu Domício – A partir do vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997)

——

C —- Ô que vento é esse
que esse barco não navega
às quatro hora da tarde
eu avistei Ponta de Pedra aiá

R — O meu barco é corredor
que no mar soprou calor
eu avistei Ponta de Pedra
não avistei o meu amor aiá

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

A praia de Pitimbu
de noite parece o dia

meu amigo não se engane
com o farol da baía

(Guruji, 31/07/93 – Seu Domício)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

C — Lá vem o farol da barra
lá vem o farol da barra
de noite parece o dia
de noite parece o dia

R — Mulé não vá se enganar
mulé não vá se enganar
com o farol da baía
com o farol da baía

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Cidade de Olinda [variação: Ô cidade de Olinda]
cidade bela [variação: é cidade bela]

eu moro em Recife
e trabalho nela

R — O vapor do mar
só queima com gás
e o farol de Olinda
alumeia mais

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Em Lucena deu-me uma tauba
em Lucena deu-me uma tauba
com dez mil pé de coqueiro
com dez mil pé de coqueiro

R — Até as casa' de palha
até as casa' de palha
não tinha luz mas botaram
não tinha luz mas botaram

(Forte Velho, 12/10/98 – Antônio)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Que barquinho é esse
que bordeja na espuma
R — É o Orleans
que já vem de Itapissuma

(Jacumã, 19/06/93)

[Código: 1. L.; nº da fita: 064; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Que barcaça é essa
ô que levanta espuma
R — Aquela é a Eugiza
que já vem de Itapissuma aiá

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Ponta de Pedra é praia
'tamaracá é ilha
R — Eu vou pra 'tapissuma
eu vou buscar Maria

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu João Juvêncio – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Praia de Poço terra de jangada
minha namorada me deu um troféu
R — E o troféu um aperto de mão
deixou o coração levou meu anel

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Cheguei aqui
o sol ia se cavando
eu fiquei arreparando
pra ver a lua sair

R — Caruaru
tem duas bola de ouro
no meio tem um tesouro

foi eu que mandei abrir

(Guruji, 31/07/93 – Seu Zé Maria)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

C — Carneiro da maia branca [= malha]
carneiro quem te maiou
carneiro dá-me um abraço
carneiro manso chegou

R — Peguei o carro na Torre
fui saltar na Madalena
o carro número dois
pra carregar as morenas

(Praia do Poço, 28/06/94 – Seu João Timbão)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Rapaz solteiro sou eu
faço casa no alto pra morar

R — É pra morar pra moar
é pra morar pra morar

(Caiana dos Crioulos, 14/02/93)

[Código: 1. J.; nº da fita: 054.]

——

Amolei meu machado
o ferreiro quebrou
inda ontem eu plantei cana
hoje eu sou lavrador

(Várzea Nova, 20/06/92 – Seu Severino Rangel)

[Códigos: 1./2. J. W. T.G; nº das fitas: 005 e 006; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Amolei meu machado
o ferreiro quebrou
inda ontem aplantei cana
já hoje sou lavrador

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Amolei meu machado
o ferreiro quebrou
R — Ainda ontem eu plantei cana
já hoje eu sou lavrador

(Várzea Nova, 11/10/98 – Seu Cícero / Dona Nina)

[Gravação em DAT; nº das fitas: 076; nº da gravação: 1/2 fita.]

——

C — Amolei meu machado
o ferreiro quebrou
R — Ainda hoje aplantei cana
ainda hoje sou lavrador

(Forte Velho, 12/10/98 – Seu Jove)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — É foice é machado é enxada

é homem é menino
eu só oiço é zoar
R — Pagamento é no dia de sabo [= sábado]
fiquei enrolado no meu seringá [variação: cuidado
menino pra não enrolá]

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Eu vou pra casa
vou dizer a meu patrão
que virei o caminhão
com oito metro de lenha

Sebastião
foi pra mata carregar
eu cansei de avisar
por essa ponte não venha

(Guruji, 31/07/93)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

C — Mané Martins

foi na mata e carregou
meu patrão me encomendou
por essa ponte não venha

R — Cheguei na ponte
e digo ao meu patrão
eu quebrei seu caminhão
com oito metro de lenha

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Ô Severino
foi o mato carregou
seu patrão encomendou
por essa ponte não venha

R — Peguei na pena
escrevi pra meu patrão
eu quebrei teu caminhão
com doze metro de lenha

C — Mas Otavinho
foi pro mato carregou
meu patrão encomendou
por essa ponte não venha

R — Peguei...

C — Ô Severino
foi o mato carregou
seu patrão encomendou
por essa ponte não venha

R — Peguei...

(Praia do Poço, 28/06/94 – Seu João Timbão)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Doutor Luiz
passou ordem aos cambiteiros
não dê cana a passageiro
nem filhas de morador

R — Eu disse a ele
passando uma moreninha
se ela for bonitinha
pedin'o um bago eu dou

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu José Leôncio – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Eu vinha do mar pra terra
com a lotação pesada
quando eu cheguei na estrada
meu caminhão barruou [= balroou ou abalroou]

R — Vala-me Nossa Senhora
valei-me Nosso Senhor
a barruada foi grande
que o guarda-frei' se quebrou

(Bairro dos Novais, 10/10/94 – Seu Mané Baixinho)

——

C — Senhor de engenho mandou me chamar
pra ir tratar de amansar garrote
eu tenho medo da malvada foice
morena
que não pega corte

R — Eu pisei na ponte
a ponte estremeceu
essa água tem veneno morena
quem bebeu morreu

(Guruji, 10/10/98 – Dona Lenira) [Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

Trabalha com dois trator
toda semana seis dia
doutor Beniço bem que disse
que comprava a Maravia

(Torre, 27/06/92 – Seu Manuel)

[Código: D H JW; nº das fitas: 011 e 012; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Eu passei na frente da usina
e vi as turbina arriar de repente
R — Seu gerente tome cuidado
que o ano passado morreu muita gente[50]

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

[50] Estes versos lembram parte de um coco registrado por Mário de Andrade no Rio Grande do Norte: "Eu fui / Trabaiá na usina, / Que o ano passado / Morreu muita gente!" (*Os cocos*, p. 148).

——

Usina grande
quando apita
é tão bonito
que se oice em Nazaré

Os operário
se alevanta à meia noite
vai trabalhar
na Usina São José

(Forte Velho, 13/04/96 – Seu Jove. Gravado também em 12/10/98.)

[Gravação em DAT; nº da fita: 077; nº da gravação: 2/2.]

——

C — Quero ver eu quero ver
a usina Bom Jesui
R — Zabumba todo encruzado
na casa tem uma lui

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Ô mestre da baicaça [= barcaça]
baicaça por que num sai
R — A maré 'tá muito cheia
e o carrego 'tá demai'

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu Valdemar – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Ô mestre da baicaça
me diga porque num sai
A maré está muito cheia
E o carrego está demai'

(Praia do Poço, 28/06/92)

[Código: 1. H. G; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — O mestre da lancha nova
me chamou pra trabalhar
no rio tem água doce

lá fora tem quebra-mar

R — Ai Manuel vinha no leme
debaixo de um aguaceiro
avisa seus camarada
sou mestre sou canoeiro

(Forte Velho, 12/10/98 – Seu Jove)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]

——

Eu vou eu vou
se o vento quiser me levar
eu vou eu vou
se o vento quiser me levar

Canoeiro que rema a canoa
na proa na popa
na voga do mar

(Jacumã – Dona Zezé – A partir do vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997; também gravado em 19/06/93, cantado por ela.)

[Código: 1. L.; nº das fitas: 062, 063 e 064; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Marinheiro lá fora
lastimando seus pranto
eu digo e agaranto
pra correr com o vento leste

Quando chega o verão
que bate o vento sul
as águas fica azul
o marinheiro esmorece

(Praia do Poço, 21/01/95 – Seu João Timbão)

[Código: Cli e L.; nº das fitas: 107 e 108; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Quero um par
quero um par
quero um par
quero um par
de tamanca pra casar

R — Quero um par
quero um par
quero um par
tamanqueiro
quero um par

de tamanca pra casar[51]

(Santa Luzia, 23/06/92 – Manuel de Bia)

[Código: s.; nº das fitas: 008, 009 e 010; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Ai corta o capim
R — Capinheiro
— só se corta assim
— capinheiro
— apanha o capim
— capinheiro
— pra os camaradim
— capinheiro
— vai juntar capim
— capinheiro
— pra quem quer capim
— capinheiro
— só se apanha assim
— capinheiro
— apanha o capim
— capinheiro
— ai corta o capim
— capinheiro
— só se corta assim
— capinheiro

[51] Refrão de um coco de embolada. A Missão de Pesquisas Folclóricas, em 1938, gravou cocos com estes mesmos versos em várias cidades da Paraíba.

— apanha o capim
— capinheiro
— pra os camaradim
— capinheiro
— ajeite o capim
— capinheiro
— só se pega assim
— capinheiro
— apanha capim
— capinheiro
— pra os camaradim
— capinheiro
— ajeite o capim
— capinheiro
— só se pega assim
— capinheiro
— apanha o capim
— capinheiro
— pra ganhar dinheiro
— capinheiro
— corta esse capim
— capinheiro
— só se amarra assim
— capinheiro
— só se amarra assim
— capinheiro
— pra quem quer assim
— capinheiro

(Praia do Poço, 28/06/94 – Seu João Timbão)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102,

103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Abana o fogo
sinhá minha nega
R — Fogo sinhá nega boa
C — Sinhá na panela
sinhá na tigela
fogo sinhá olha o coco
fogo sinhá coco doce
fogo sinhá minha nega
fogo sinhá nega boa
fogo sinhá na panela
fogo sinhá na tigela
fogo sinhá coco doce
fogo sinhá minha gente
fogo sinhá zabumbeiro
fogo sinhá ganzazeiro
fogo sinhá olhe o coco
fogo sinhá na panela
fogo sinhá minha gente
fogo sinhá gente boa
fogo sinhá meus amores
fogo sinhá p'as menina
fogo sinhá nega boa
fogo sinhá na panela
fogo sinhá olhe o coco
fogo sinhá minha gente
fogo sinhá na panela
fogo sinhá nega boa
fogo sinhá olhe o coco

fogo sinhá na tigela

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu João de Olindina – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Abana fogo[52]
Sinhá minha nega
R — Abana fogo
— Sinhá nega boa
— Abana fogo
— Sinhá na panela
— Abana fogo
— Sinhá na tigela
— Abana fogo
— Sinhá Catirina
— Abana fogo
— Sinhá nega boa
— Abana fogo
— Sinhá fogo todo
— Abana fogo
— Sinhá na panela
— Abana fogo
— Sinhá na tigela

[52] Logo que é anunciado o "abana o fogo", mulheres falam em abanar a saia. Neste coco, enquanto dançam, as mulheres "abanam" a saia, o que dá um toque erótico à brincadeira.

— Abana fogo
— Sinhá abana fogo
— Abana fogo
— Sinhá Catirina
— Abana fogo
— Sinhá minha gente
— Abana fogo
— Sinhá na panela
— Abana fogo
— Sinhá na tigela
[...]

(Praia do Poço, 28/06/94 – Seu João Timbão)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

R — Arreia o forno fornaiero [= fornalheiro]
C — Vou embora vou embora
— arreia o forno fornaiero
— quem parte leva saudade
— arreia o forno fornaiero
— e quem fica vai chorar
— arreia o forno fornaiero
— tanta laranja madura
— arreia o forno fornaiero
— beliscada do xexéu
— arreia o forno fornaiero

— o rapaz que beija a moça
— arreia o forno fornaiero
— tem direito a ir o céu
— arreia o forno fornaiero
— tanta laranja madura
— arreia o forno fornaiero
— beliscada do anum
— arreia o forno fornaiero
— o rapaz que beija a moça
— arreia o forno fornaiero
— não tem pecado nenhum
— arreia o forno fornaiero
— açucena quando abre
— arreia o forno fornaiero
— toma conta do jardim
— arreia o forno fornaiero
— quando será que meu benzinho
— arreia o forno fornaiero
— tomará conta de mim
— arreia o forno fornaiero
— o fogo quando se apaga
— arreia o forno fornaiero
— deixa a cinza pelo chão
— arreia o forno fornaiero
— o amor quando se acaba
— arreia o forno fornaiero
— deixa dor no coração
— arreia o forno fornaiero
— menina dos olhos d'água
— arreia o forno fornaiero
— me dai água pra beber
— arreia o forno fornaiero
— não é sede nem é nada

— arreia o forno fornaiero
— é só vontade de te ver
— arreia o forno fornaiero
— da tua casa pra minha
— arreia o forno fornaiero
— tem um riacho no meio
— arreia o forno fornaiero
— você lá dá um suspiro
— arreia o forno fornaiero
— que eu de cá suspiro e meio
— arreia o forno fornaiero
— cobra verde não me morda
— arreia o forno fornaiero
— que aqui não tem curador
— arreia o forno fornaiero
— nos braços do meu benzinho
— arreia o forno fornaiero
— morrendo não sinto a dor
— arreia o forno fornaiero
— o balanceiro da usina
— arreia o forno fornaiero
— 'tá danado pra roubar
— arreia o forno fornaiero
— quando num roba na balança [= roubar]
— arreia o forno fornaiero
— ele roba no olhar
— arreia o forno fornaiero
— lá vem a lua saindo
— arreia o forno fornaiero
— redonda como um vintém
— arreia o forno fornaiero
— não é lua nem é nada
— arreia o forno fornaiero

— é os olho' do meu bem
— arreia o forno fornaiero
— a foia da bananeira [= folha]
— arreia o forno fornaiero
— de tão velha já murchou
— arreia o forno fornaiero
— a boca do meu benzinho
— arreia o forno fornaiero
— de tão doce 'çucarou
— arreia o forno fornaiero
— essa casa num tem nome
— arreia o forno fornaiero
— vou botar um nome nela
— arreia o forno fornaiero
— essa casa é de Rosa
— arreia o forno fornaiero
— Rosa é quem mora nela
— arreia o forno fornaiero

(Várzea Nova, 11/10/98 – Seu Cícero / Resp.: Dona Nina / Seu Dão)

[Gravação em DAT; nº das fitas: 076; nº da gravação: 1/2 fita.]

——

C — Antoin Silvino foi preso
com um capacete de aço
R — Eu só entrego o meu rifle
quando chegar no palácio

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú. Também gravado em 28/06/94, no mesmo local.)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]
[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

Lampião subiu a serra
Lampião subiu a serra
da matriz do Juazeiro
da matriz do Juazeiro

As menina balançava
as menina balançava
na rama do cajueiro
na rama do cajueiro

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

Chorava homem
velho e mulher e menino
sãocristão rebola o sino
chorava até o pagão

Meu padre Cícero
quando entrou na Bahia
antes disso veio a mim
já fez primeiro o seu sermão

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

[.....]
C — Quando chegou em Barreiro
antes de celebrar a missa
fez primeiro um sermão

R — Saiu apertando a mão
de homem, mulher e menino
sãocristão bateu no sino
chorou até os pagão

(Bairro dos Novais, 10/07/94 – Seu Mané Baixinho)

[Código: Ed. Marilúci; nº das fitas: 194 e 105; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — O João Pessoa
governou a Paraíba
'cabaram com sua vida
mas morreu num hotel da condessa

R — Cabra conheça[53]
que eu não sou caboclo mole
e quem em muitas pedra bole
alguma cai na cabeça

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu José Leôncio / Resp. Seu Roque – cantadores e dançadores de Camalaú. Também gravado em 28/06/94, cantado por Seu João Timbão, na Praia do Poço.)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº das gravações: 1º fita, 2º fita e 3º fita.]
[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102,

[53] O coco foi cantado novamente, mais tarde, com algumas variações: "cabra danado" em lugar de "cabra conheça" e "veja lá que eu não sou mole" em vez de "que eu não sou caboclo mole".

103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Ah João Pessoa
foi governo em Paraíba
gozou sua boa vida
morreu no Hotel Condessa

R — Caba conheça
qu'eu num sou caboco mole
quem em muitas pedras bole
alguma cai na cabeça

(Forte Velho, 12/10/98 – Antônio)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Tomei o bonde dentro da Casa Amarela
e fui saltar lá no arraiá
coração meu eu vou descansar
meu coração eu vou descansar

(Praia da Penha, 25/07/92 – Dona Tereza)

——

Queimou-se queimou-se
o quartel da Paraíba
num entra nem sai
só se voar por riba

(Intermares, 09/01/93 – Seu Cícero)

[Código: 1. D. MO.; nº das fitas: 045; nº de gravações: 1 fita.]

——

C — Eu vi Gerani chorando
mas no juiz eu não vou
a única herança que eu tinha
veio os sem terra e tomou

(Guruji, 27/07/96)

[nº da fita: 133; nº de gravações: 1 fita.]

——

C — Em Recife esse caso
esse caso foi falado
porque me apareceu
o submarino aboiado

R — Ô meu pai não me mate
não me bote em confusão

o brasileiro conheceu
o submarino alemão

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Maceió meu Maceió
fortaleza da Espanha
hoje aqui a bala voa
vou brigar contra a Alemanha [variação: vou lutar com as Alemanha]

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Eu só digo porque sei
fortaleza é na Espanha
hoje é que a bala zoa
quem brigar contra Alemanha

(Guruji, 31/07/93) [Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

C — Seu Aluísio
no Conde fez um turismo
botou praia de nudismo
pr'os banhista se banhar

R — Botou manchete
do norte para o sul
quem quiser ver gente nu
vá pra Tambaba olhar

(Guruji, 10/10/98 – Dona Lenira e Dona Dora; também cantado por Dona Lenira, no vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997, com pequenas variações.)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

Na Paraíba
já tem ponte de valor
foi o doutor quem mandou
o seu pedreiro levantar

Ela foi feita
de caliça e cimento
e toda de ferro por dentro

pra maré não levar

(Várzea Nova, 20/06/92 – Seu Biu)

[Códigos: 1./2. J. W. T.G; nº das fitas: 005 e 006; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — O trem apitou embaixo
é o lastro que vem de cima
R — Carregado de carvão
queimando gasolina

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — O trem apitou embaixo
foi o lastro que vem de cima[54]
R — Carregado de carvão
vem queimando com gasolina

(Várzea Nova, 11/10/98 – Seu Cícero)

[54] Declamando, dizem: é o lastro que vem em cima.

[Gravação em DAT; nº das fitas: 076; nº da gravação: 1/2 fita.]

——

C — Lá vai lá vai lá vai o trem
maquinista apitou não viu ninguém
lá vai lá vai lá vai o trem
R — Maquinista apitou não viu ninguém
C — Quando um sobe outro desce
quando um vai o outro vem
lá vai lá vai lá vai o trem
R — Maquinista apitou não viu ninguém

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu José Leôncio – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Ô sopa pequena
que chegou na estação
cheia de passageiro
que parece um caminhão

R — Eu sou jornaleiro

eu vendo jorná[55]
eu vou viajar
para o Rio de Janeiro

(Forte Velho, 12/10/98 – Seu Jove)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Mas eu vou à Paraíba
vou comprar um carro novo
tenho medo desse povo
que fala da vida alheia

R — Eu reconheço
você tem um gênio mau
lá em casa tem um pau
de dar em cabra de peia

(Cabedelo, 19/10/98 – Seu Roque)

——

C — Geranil
eu não tenho

[55] Os dois primeiros versos da resposta aparecem invertidos, à medida que são cantados de novo. Outra variação refere-se ao terceiro verso, que aparece como "eu quero guiar".

o que fazer
R — A virada de Cangulu
acabou o meu Gemecê [= GMC]

(Jacumã, 23/06/93)

[Código: 1. MI. L. JI; nº das fitas: 065, 066, 067, 068 e 069; nº de gravações: 5 fitas.]
[Código: 1. G. MI. L. JI; nº das fitas: 070 e 071; nº de gravações: 2 fitas.]

——

'tá correndo lobisomem
fazendo a maior visão
é alto que só [ouvindo]
zoa que só avião
Eu mandei pegar o bicho
para ver que bicho é
era a Maria do Brejo
noiva de Zé de Quelé
Eu peguei meu boi
era um dia à noite
eu vou pra Bahia
de São Salvador

(Jacaré de São Domingos, 27/02/93 – Dona Dora)

[Código: 1. H.; nº das fitas: 055, 056 e 057; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Todo pássaro se apresenta
rouxinol pinica-pau
pássaro que anda escondido
é o pobre do bacurau

Mas o branco que ama negro
só merece um bacalhau
que negro é pra outro negro
que é cunha do mesmo pau

(Várzea Nova, 20/06/92 – Seu Francisco)

[Códigos: 1./2. J. W. T.G; nº das fitas: 005 e 006; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Joga a bola para cima
joga a bola para baixo
você diz que dá no nego
no nego você não dá

R — Dá-lhe nego, dá-lhe nego
no nego você não dá

(Caiana dos Crioulos, 14/02/93)

[Código: 1. J.; nº da fita: 054.]

——

C — Lá vem a barra do dia
será o dia será
R — Corresse nego corresse
com medo de apanhar

(Guruji, 31/07/93 – Seu Domício)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

——

C — Ô Chiquinha ô Totonha
seu cabelo louro é
R — Barreiro mar deixa quebrar
barreiro mar deixa quebrar
— quebrou quebrou
— deixa quebrar
— barreiro mar
— deixa quebrar
— tua mãe não é cabocla
vamo' brincar o toré
— barreiro mar deixa quebrar
ô barreiro mar deixa quebrar
— quebrou quebrou
— deixa quebrar

— barreiro mar
— deixa quebrar

(Guruji, 10/10/98 – Lenira e Dona Dora)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

Samba negro
branco não vem cá
se vier
pau há de levar

Negro racha os pés
de tanto sapatear
de dia 'tá no açoite
de noite pra batucar

(Guruji – Dona Lenira – A partir do vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997)

——

C — Samba negro
R — Branco num vem cá
C — Se vier
R — Pau há de levar

C — Negro racha os pés
de tanto sapatear
de dia 'tá no açoite
de noite pra batucar

C — Samba negro
R — Branco num vem cá
C — Se vier
R — Pau há de levar

C — Negro trabalhava muito
e comia bem pouquinho
apanhava de chicote
carregando sinhozinho

(Guruji, 10/10/98 – Dona Lenira)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

Trabalho e fico cansado
meu salário é uma agonia
o patrão fica com tudo
e minha vida 'tá vazia

(Torre, 04/07/92)

[Código: 1. G. B. MA; nº das fitas: 027 e 028; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Lengo tengo lengo tengo
eu morro de trabalhar
R — De dia 'tou na enxada
de noite pra batucar

(Guruji – Dona Lenira – A partir do vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997)

——

C — Tengo tengo lengo tengo
eu morro de trabalhar
R — De dia 'tá na enxada
de noite tarrafear

(Guruji, 10/10/98 – Dona Lenira)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Estou cansado
de trabalhar no roçado

mas estou desanimado
não vejo nada ir pra frente

R — Trabalhador
não é pra ficar contente
que o Plano do Real
veio acabar com a gente

(Guruji, 10/10/98 – Ana e Luciene; também cantada por Dona Lenira, no vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997.)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Eu moro lá na Agrovila
mora Pedro e João
José e Maria
R — Só num 'tamo mais satisfeito
porque a prefeita
num bota energia

(Guruji, 10/10/98 – Dona Lenita; também cantada por Dona Lenita, no vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997, com uma variação no penúltimo verso: "porque o prefeito".)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Fernando Henrique
passou na televisão
fazendo aceno co' a mão
dizendo que é brasileiro

R — Foi pra Oropa
ele trocou o cruzeiro
derna o Plano Real [= desde]
o pobre ficou sem dinheiro

(João Pessoa, 01/05/98 – cantadores de Guruji, em apresentação no Espaço Cultural)

[Gravação em DAT; nº da fita: 064; nº da gravação: /1.]

——

Eu 'tava na mata
aroeira
é bom de cortar
aroeira
eu chego da luta
aroeira
é bom de embolar

aroeira
eu ’tava na mata
aroeira
é bom de embolar
aroeira
eu desço a ladeira
aroeira
é bom de embolar
aroeira
eu ’tava na mata
aroeira
é bom de cortar
aroeira
eu desço a ladeira
aroeira
é bom de embolar

(Torre, 27/06/92 – Seu Manuel)

[Código: D H JW; nº das fitas: 011 e 012; nº daegravações: 2 fitas.]

——

R — Roseira roseira
mode a rosa num murchar
C — Bota água na roseira
R — Roseira roseira
— mode a rosa num murchar
— roseira roseira
— embola num embola num embola
noutro

— roseira...
[...]
— ai leva o coco meu amigo
— roseira...
— mas eu nasci mode cantar
— roseira...
— quem num suber do meu nome [= souber]
— roseira...
— é Cipriano e Valdemar
— roseira...
— ai bota água na roseira
— roseira...
— e mode a rosa num murchar
— roseira...
[...]
— eu num vou na tua casa
— roseira...
— é mode tu num vir na minha
— roseira...
— mas você tem a boca grande
— roseira...
— e vai comer minha farinha
— roseira...
— eu passei na tua casa
— roseira...
— mas numa noite de escuro
— roseira...
— que é pra mod' tu num falar
— roseira...
— e coração de pedra dura
— roseira...
— bota água na roseira
— roseira...

— e mode a rosa num murchar
— roseira...
— mas eu nasci pra dançar coco
— roseira...
— e ninguém vai me empatar
— roseira...
— mas bota a água na roseira
— roseira...
— é mode a rosa num murchar
— roseira...

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu Valdemar – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

R — Cajueiro abalou
C — Abalou meu cajueiro
R — Cajueiro abalou
C — Abalou deixa abalar
R — Cajueiro abalou
— abalou meu cajueiro
— cajueiro abalou
— abalou deixa abalar
— cajueiro abalou
— agora quem tem tesouro
— cajueiro abalou
— e eu nunca que mandasse registar
— cajueiro abalou

— agora eu vi a obra
— cajueiro abalou
— tem cada cobra lagartixa do preá
— cajueiro abalou
— eu canto mais Valdemar
— cajueiro abalou
— Valdemar cantou mais eu
— cajueiro abalou
— onde um pega o outro solta
— cajueiro abalou
[...]
— quando eu começo a cantar
— cajueiro abalou
— o padre deixa a missa
— cajueiro abalou
— o santo deixa o altar
— cajueiro abalou
[...]
— quando eu pego a cantar
— cajueiro abalou
— uma moça que é tão bonita
— cajueiro abalou
— pega um laço de fita pra botar no meu ganzá
— cajueiro abalou
— coidado meu companheiro
— cajueiro abalou
— no modo de pelejar
— cajueiro abalou
[...]
— cajueiro abalou
— abalou deixa abalar
— cajueiro abalou

— no meio do fim do dia[56]
— cajueiro abalou
— ai o zabumba vai se soltar
— cajueiro abalou
— num tenh' medo de cantor
— cajueiro abalou
— e nem daqui e nem dacolá
— cajueiro abalou
— você canta bonitinho
— cajueiro abalou
— mas eu nasci mode cantar
— cajueiro abalou
— embola num embola num embola noutro
— cajueiro abalou
[...]
— eu sou um grande pescador
— cajueiro abalou
— eu saio de barco pra pescar
— cajueiro abalou
— eu saio na boca da noite
— cajueiro abalou
— num tenh' medo de voltar
— cajueiro abalou
— ai traz o bombo traz o Pedro
— cajueiro abalou
— ai num me deixa eu morrer só
— cajueiro abalou

[56] Neste coco de embolada, diferentes cantadores se sucederam, sem intervalo, nem sempre sinalizando sua entrada em substituição a outro; a qualidade da gravação e a semelhança das vozes tornou impossível distinguir um cantador do outro, a não ser em alguns casos, por isso, optamos por não indicar quem estava cantando cada parte.

[...]
— cajueiro abalou
— mas abalou meu cajueiro
— cajueiro abalou
— mas abalou deixa abalar
— cajueiro abalou
— eu 'tou na paia do Poço
— cajueiro abalou
— e todo mundo aqui já 'tá
— cajueiro abalou
— eu nunca fiz um pé quebrado
— cajueiro abalou
— pra Marcionilo remendar
— cajueiro abalou
[...]
— arrepara nas menina
— pra cantar você 'magina[57]
— eu canto sem 'maginar
— cajueiro abalou
— ô esse bumba é dois de ouro
— cajueiro abalou
— ô quando quero vadiar
— cajueiro abalou
— então repara José
— e perceba aqui quem é
— quem 'tá pior de inventar
— cajueiro abalou
— arrepara Valtelino
— cajueiro abalou
— vê a forma de cantar
— cajueiro abalou

[57] Seu João de Olindina embola os três versos, sem deixar espaço para a resposta, o que aconteceu mais de uma vez neste coco.

— eu nasci pra cantar coco
— cajueiro abalou
— mas tem muito nenê novo
— querendo me contestar
— cajueiro abalou
[...]
— o negócio de solteiro
— cajueiro abalou
— eu 'tou aqui mode falar
— cajueiro abalou
— você bata o seu zabumba
— cajueiro abalou
— eu balanço o meu ganzá
— cajueiro abalou
[...]
— pode ser um amarelo
— cajueiro abalou
— do portão do sumitério [= cemitério]
— vem aqui desarrumar
— cajueiro abalou
— embola aqui embola ali embola noutro
— cajueiro abalou
— eu atirei de baladeira no gogó do sabiá
— cajueiro abalou
[...]
— cajueiro abalou
— abalou meu cajueiro
— cajueiro abalou
— e abalou deixa abalar
— cajueiro abalou
[...]
— donde vem esse amarelo
— cajueiro abalou

— do portão do sumitério
— vem aqui me abusar
— cajueiro abalou
— e agora 'tou me danando
— cajueiro abalou
— quando eu começo a cantar
— cajueiro abalou
— pelo dia e pela frente
— cajueiro abalou
— cuidado pra não errar
— cajueiro abalou
— quando eu 'tou cantando
— cajueiro abalou
— o meu repente é quente
— cajueiro abalou
— pois saia da minha frente
— mande outro pra cantar
— cajueiro abalou
— êta marreta tão quente
— cajueiro abalou
— pelo meu amigo calar
— cajueiro abalou
[...]
— eu cheguei em Santa Rita
— cajueiro abalou
— fizero um laço de fita
— pra botar no meu ganzá
— cajueiro abalou
[...]
— cajueiro abalou
— e abalou meu cajueiro
— cajueiro abalou
— e abalou deixa abalar

— cajueiro abalou[58]
[...]

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G. nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

R — Ô mineiro pau mineiro ô
C — Vou-me embora vou-me embora
R — Ô mineiro pau...
— É segunda-feira quem vem
— Ô mineiro pau...
— E quem não me conhece chora
— Ô mineiro pau...
— E que dirá quem me quer bem
— Ô mineiro pau...
— Ai menina deixa de mão
— Ô mineiro pau...
— E não te ponha a 'maginar
— Ô mineiro pau...
— E quem magina cria medo
— Ô mineiro pau...
— E quem tem medo não vai lá
— Ô mineiro pau...
— Eu vou-me embora eu vou-me embora

[58] Mário de Andrade transcreve em nota os versos: "Cajueiro abalou! / Abalou, deixa abalar!", que constituem "o refrão dum coco" (*Os cocos,* p. 347).

— Ô mineiro pau...
— E como assim foi a baleia
— Ô mineiro pau...
— Eu tenho pena de deixar
— Ô mineiro pau...
— E quem é bom por terra alheia
— Ô mineiro pau...
— E o meu nome é João Maria
— Ô mineiro pau...
— E doze hora é meio-dia
— Ô mineiro pau...
— Êta feitor pra trabalhar
— Ô mineiro pau...
— Ai é na foice, é no machado
— Ô mineiro pau...
— E é em tudo que brotar

(Caiana dos Crioulos, 14/02/93)

[Código: 1. J.; nº da fita: 054.]

——

R — Mineiro pau mineiro ô
C — Eita lá gundengodê gundengodê
gundengodá
R — Mineiro pau mineiro ô
C — Aí o Lelê pai de Maria
aí o Lelê pra se tocar
R — Mineiro pau mineiro ô
— Foi dentro da Praia do Poço
— Mineiro pau mineiro ô

— Mas deixa a noite se [drubar]
— Mineiro pau mineiro ô
— Mas hoje é dia de São Pedro
— Mineiro pau mineiro ô
— Mas pra fi' da gente brincar
— Mineiro pau mineiro ô
— Mai' arrepare companheiro
— Mineiro pau mineiro ô
— Mai' tome conta verdadeiro
e você morre e não me dá
— Mineiro pau mineiro ô
— Mas eu nasci pra cantar coco
— Mineiro pau mineiro ô
— Ai quatro é muito cinco é pouco
cinco é bom e quatro é par
— Mineiro pau mineiro ô
— Ah vou botar-lhe um carreirão
— Mineiro pau mineiro ô
— Mai' pra poder nós embalar
— Mineiro pau mineiro ô
— Eita lá peixe piaba tubarão
bala e baleia
— Mineiro pau mineiro ô
— Aí eu mandava em minha tia
pra quem manda me chamar
— Mineiro pau mineiro ô
— Aí brincan'o com o zabumbeiro
— Mineiro pau mineiro ô
— ai toma conta verdadeiro
e dá com pau pra requebrar
— Mineiro pau mineiro ô
— Olha o Afonso já saiu
— Mineiro pau mineiro ô

— Ai olha o Nelso aonde está
— Mineiro pau mineiro ô
— Ai brinca eu e todo mundo
— Mineiro pau mineiro ô
— Mais todo mundo vamo' brincar
— Mineiro pau mineiro ô
— Ah esse coco é de parcela
— Mineiro pau mineiro ô
— Mas não precisa se avexar
— Mineiro pau mineiro ô
— Mas brincando com João Timbão
— Mineiro pau mineiro ô
— Ô deixa a poeira voar
— Mineiro pau mineiro ô
— Ô dentro da Praia do Poço
— Mineiro pau mineiro ô
— e quatro é muito e três é pouco
cinco é bom e quatro é par
— Mineiro pau mineiro ô
— O Zé Boteco é meu amigo
— Mineiro pau mineiro ô
[...]
— Ai eu agora 'tou sozinho
— Mineiro pau mineiro ô
— Ai o que é que vou falar
— Mineiro pau mineiro ô
— Mas hoje o Wellito me ajuda
— Mineiro pau mineiro ô
— Mas não me deixe dormir só
— Mineiro pau mineiro ô
— Eu já levei faca de ponta
— Mineiro pau mineiro ô
[...]

— Mineiro pau mineiro ô
— Deixa lá você não deixa
você não deixa
você não dá
eita lá gundengodê gundengodê
gundengodá
— Mineiro pau mineiro ô
— Aí o Lelê pai de Maria
aí o Lelê pra se tocar
— Mineiro pau mineiro ô
— Eita lá peixe piaba tubarão bala e baleia
— Mineiro pau mineiro ô
— Aí eu mandei de melancia
pra quem manda me chamar
— Mineiro pau mineiro ô
— Já chega tanto de tanto coco
— Mineiro pau mineiro ô
— O Zé Muqueca vai pegar
— Mineiro pau mineiro ô
— Daí entreguei a marreta agora
— Mineiro pau mineiro ô
— E parabéns Nossa Senhora
já vi tanto virar
— Mineiro pau mineiro ô
— Ai arrepara Marcimina
— Mineiro pau mineiro ô
[...]
— E a maré bate no coco
o coco volta pro mar
— Mineiro pau mineiro ô
— Então você não tem
pra divertir na minha bola
— Mineiro pau mineiro ô

— Ai canta aqui no microfone
na bola você não dá
— Mineiro pau mineiro ô
— Eita lá peixe piaba tubarão bala e baleia
— Mineiro pau mineiro ô
— Então escute minha fia
que eu saí pra me trocar
— Mineiro pau mineiro ô
— Eu brincando com meu amigo
— Mineiro pau mineiro ô
— Enfrento a cara do perigo
vou dá um pra acordar
— Mineiro pau mineiro ô
— Ai lá em casa eu moro agora
— Mineiro pau mineiro ô
[...]
— Ai eu nasci pra cantar coco
— Mineiro pau mineiro ô
— E quatro é muito três é pouco
cinco é bom e quatro é par
— Mineiro pau mineiro ô
— Ai arrepara Marcilino
— Mineiro pau mineiro ô
— De qualquer forma você imagina
eu 'tou sem imaginar
[...]
— O zabumbeiro afracou

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

Limoeiro tim tim
limoeiro ta tá
tomaram meu amor
eu vou chorar

Vou m'embora desta terra
nunca mais eu venho cá
passou do ponto perdeu
e agora qu'eu vou chorar

Limoeiro tim tim...

(Forte Velho, 28/06/94 – Seu Nelson, da Ribeira)

[Código: Ad. An; nº das fitas: 098 e 099; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Limoeiro tim tim
limoeiro tá tá
tomaro meu amor
eu vou chorar

Na varge da Paraíba
tem quatro usina bonita
ô Sant'Ana ô Santa Helena
ô São João ô Santa Rita

Limoeiro tim tim
limoeiro tá tá
tomaro meu amor
eu vou chorar

Tuninha aonde canta
o povo dali não sai
os pagão que 'tá chorando
se cala não chora mais

Limoeiro tim tim
limoeiro tá tá
tomaro meu amor
eu vou chorar

Os pagão que 'tá chorando
ai se cala não chora mais
as mulher larga os marido
filhos desconhece os pai

(Forte Velho, 12/09/97 – Seu Tuninha)

[Gravação em DAT; nº da fita: 044; nº da gravação: 1/1.]

——

Olha a chuva chovendo
a goteira pingando
ah menina abra a porta
que eu 'tou me molhando

Eu estava eu estou
eu 'tou me molhando
eu estava eu estou
eu 'tou me molhando

(Torre, 13/12/92 – Seu Manuel)

[Código: 1. J.; nº das fitas: 043 e 044; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — A chuva choveu[59]
R — Paraná
— Goteira molhou
— Paraná
— Maria abra a porta
— Paraná
— Que a goteira me molhou
— Paraná
— Já está relampeando
— Paraná
— Ai trovejando ninguém pode andar
— Paraná
— Ai toca fogo no vapor Coqueiro
— Paraná
— Ai toca fogo no vapor Pará

[59] Seu Timbão, que canta este solo criativo de coco, repete estes versos 15 vezes, sendo que em alguns momentos ele improvisa – como é de seu feitio – brincando com os nomes de alguns amigos presentes e com o próprio dono da casa, o Coronel Afonso.

— Paraná
— Ai toca fogo no vapor Bahia
— Paraná
— Ai toca fogo no vapor do mar
— Paraná[60]

(Praia do Poço, 28/06/94 – Seu João Timbão)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

R — Pereirinha, p-e pê
Pereirinha pa pá
onde mora Pereirinha
na Praia do Caxangá

[60] Mário de Andrade encontrou estes cocos no Rio Grande do Norte:
— A chuva choveu,
— Paraná!
— As gutêra pingô,
— Paraná!
— Ôh minino, entra p'a dent',
— Paraná!
— Que a chuva num moiô!
— Paraná!
(*Os cocos*, op. cit., p. 69).

(Solo) Os óio da menina
É que nem guaxinim!

(Solo) Bota fogo no vapô do má
(Coro) — Paraná! bis
(*Os cocos*, p. 92).

C — Eu perdi tudo o que eu tinha
ganzá vendi chalé
aconseio digo a pensar
não deixa a sua mulé

R — Pereirinha, p-e pê
Pereirinha pa pá
onde mora Pereirinha
na Praia do Caxangá

C — Vou embora pra Goiana
vou trabalhar no caná [= canal]
cuidado seu zabumbeiro
esse bombo não errar

R — Pereirinha...

C — Tanto faz daqui pr'ali
como daqui pra acolá
dentro da Praia do Poço
seu Timbão vai vadiar

R — Pereirinha...

C — Eu nasci pra cantar coco
arresponde bom de lá
tenha cuidado na vida
[deixa eu cantar cá]

R — Pereirinha...

C — O João Timbão Bissumba é bobo

cuidado pra num errar
tenha cuidado na vida
aqui no meu canaviá

R — Pereirinha...

C — Ô bala mata ô bala fura
ô bala num mata ninguém
a bala que mais me mata
é os olho do meu bem

R — Pereirinha...

C — Quando eu cheguei em Cabedelo
a fortaleza gemeu
quem gosta de mim é ela
quem gosta dela sou eu

R — Pereirinha...

C — Eu tenho dois ané de ouro
é bonito pra danar
cuidado meu companheiro
para o povo não levar

R — Pereirinha...

C — Ô boa noite povo todo
boa noite pra quem chegar
tenha cuidado na vida
ê colega repare lá
R — Pereirinha...
[...]

C — Quando eu pego vadiar
quatro é muito, três é pouco
cinco é bom e quatro é par

R — Pereirinha...

C — Arrepara meu avô
agora vou lhe falar
quarta-feira fez um ano
que eu soltei fogo do ar

R — Pereirinha...

C — Aguenta o bombo zabumbeiro
que eu aguento o meu ganzá
jurutu deu verdadeiro
pra quem a barra quebrar

R — Pereirinha...

C — Ai... Ê... cansou o zabumbeiro. Ô meu Deus!

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

R — Pereirinha p-e pê
Pereirinha pa pá
aonde mora Pereirinha
na barra do Caxangá

C — Vou embora pra Goiana
vou trabalhar no caná
Se eu soubesse do meu mano
o meu mano vai pra lá

R — Pereirinha...
[...]
C — Ah sou irmão de Lourivá
se contente ia falar
agora já se acabou
ele está em bom lugar

R — Pereirinha...
[...]
Na casa de Seu Afonso
agora vou lhe informar
olha Afonso meu amigo
a esposa onde 'tá

R — Pereirinha...

C — Aqui na Praia do Poço
agora vou lhe falar
Zé de França é meu amigo
mas não presta pra brincar

R — Pereirinha...
[...]

(Praia do Poço, 28/06/94 – Seu João Timbão)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

R — Ô dia ô dia ô dia
ô dia ô dia ô dor
lá vem a barra do dia
o dia que clareou

C — Eu vou te falar o meu nome
pra você vim me falar
eu me chamo é João Timbão
não nego o meu naturá

R — Ô dia...

C — Quarta-feira fez um ano
que soltei fogo no ar
brincando com meu sobrinho
que não pode arrecramar

R — Ô dia...

C — Aguenta o bombo Seu Afonsinho
veio aqui pulou pra cá
eu aqui o outro lá

João Timbão aonde ’tá

R — Ô dia...
[...]
C — Lhe consento lhe falar
que agora pra vadiar
ficando com dor na mão
me ensinava a vadiar

R — Ô dia...

C — Me arresponda ô companheiro
quando eu venho vadiar
Maceió Rio de Janeiro
outro de Minas Gerais

R — Ô dia...
[...]
C — Ô João Timbão lá fora
agora vou lhe falar
que eu sou filho de Olivina
e você de Avatá

R — Ô dia...

C — Atenção no meu amigo
é no pé da onde ’tá
óia Nelso ’tá ali
com outro pé no lugar

R — Ô dia...

C — Na casa de Seu Afonso

me mandaro me chamar
eu fiz par com mestre
feito o dia a clarear

R — Ô dia...

C — Fala eu pra Mandoquinha
vejo o dia amanheça
na casa de Seu Afonso
a poeira vai voar

R — Ô dia...

C — Fala eu fala você
aqui a barra vai quebrar
João Timbão balança o sino
meia-noite deu siná

R — Ô dia...

C — Vou embora companheiro
o rapaz não vem aqui
fala eu fala você
deixa o dia amanheça

R — Ô dia...

C — Hoje é festa de São Pedro
agora vou lhe falar
me desculpe companheiro
ir ali pra vadiar

R — Ô dia...

C — Hoje é dia de São Pedro
agora pra lhe informar
me desculpe companheiro
ir ali pra vadiar

R — Ô dia...

C — Fala eu fala você
vinte cinco vai falar
dentro da Praia do Poço
a gente vamo' festar
— Eeei!

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

Vem cá minha flor
vem cá minha flor
vem cá minha flor
deixa a lima derramar

Segunda-feira
quando eu fui pra Santa Rita
fui esperar
no balanço da peneira

Vem cá...

Meu carro novo
que viaja pra Campina
chegou na linha
devagar ele parou

Ele parou
a falta de gasolina
dentro vinha uma menina
Severina do amor

Vem cá...

Meu carro novo
que viaja pra Campina
chegou na linha
de divisa ele parou

Ele parou
a falta de gasolina
dentro ia Severina
moreninha meu amor

(Pilar, 18/06/92 – Dona Odete)

[Código: 1. B. S.; nº das fitas: 004 e 005; nº de gravações: 2 fitas.]

——

[...]
No pé da serra tem mineiro

para cantar mais eu
ser embolador de coco
vai a te ajudar aqui
olê olá o coquista está aqui
olê olá
pode ajudar comigo
olê olá
que eu 'tou aqui te ajudando
que eu sou uma coqueira mestre
do caminho ele num perde
olê olá
que eu sou o coqueiro mestre
agarra a sua truma [= turma]
pode sair p'a poeira
olê olá
cirandeira eu vou com 'ocê
vou cantar minha patente
que o coquista está aqui
olê olá
pode sair lá da frente
só não vou na tua casa
senão tomo tua mulher
olê olá
esse coquista 'tá aqui
que você briga comigo
eu vou quebrar tuas cuia
olê olá
o coquista 'tá aqui
sai da frente qu'eu derrubo
qu'eu sou um coqueiro mestre
olê olá
sai da frente coco fraco
qu'eu sou uma coqueira forte

que Jesus está comigo
olê olá
sai da frente coco fraco
qu'eu sou um coqueiro forte
vou tomar tua mulé
olê olá
tua família está em casa
eu entrei mai' por a frente
eu vou sair por adetrás
olê olá
deixei um saco de feijão
outro de milho relado
pra você comer quando vem
olê olá
vou tomar tua mulher
dei um cheiro nesta face
tu num arrecramasse um pouco
olê olá
que o coquista está aqui
escute minha parada
qu'eu vou cantar pra você
olê olá
qu'eu sou uma coqueira mestre
vou cantar tu não arrecrama
que eu sou uma coquista de frente
olê olá
o coqueiro mais sou eu
eu canto pra recramar
o retratista está aqui
olê olá
apanhei da minha mão
a poeira assubiu
o carro perdeu o farol

olê olá
o coquista 'tá aqui
sai da frente eu te redubro
sua lama te cobria
olê olá
a coquista 'tá aqui
eu canto de rebolada
pra ninguém num recramar

(Pilar, 10/10/98 – Dona Odete)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076, nº da gravação: 1/2.]

——

[...]
Olêroê sai da frente
que a poeira se levanta
ele vai me cobrir sempre
mas do meu caminho ele num passa

Eu sou coquista do lado
eu canto pra recramar
eu recramo p'a quem num sabe
eu canto p'a tu olhar

Saia de frente e de lado
fique olhando pra mim
qu'eu num bato minha cara
nem alevanta o meus olho'

Fica na beira do mar
na frieza da noite
eu fico escutando o barulho
dos peixe jogando no mar

Fico de longe escutando
quando a sereia gritou
ah se faça Diva no mar
mas eu vou cantolar é contigo [= cantarolar]

Fica a sereia do mar
fica perto serenata
canta de dia a noite
canta a tua serenata

Areia do mar tão fria
o vento vem me carrega
eu fico sustento num leva
eu levanto a minha duas mão

Eu fico na beira do mar
qu'eu sou uma coqueira mestre
ai você 'tá me reparando
num repare pra minha cara

Que eu canto bem de verdade
pra ninguém num recramar
em festa filma meu filme
que eu vou cantar pra você ver

O coqueiro rebolando
da frente eu 'tou reparando
o rapaz que for mais bonito

eu vou abraçar te beijar

Fica na beira do mar
qu'eu vou cantar bem bonito
qu'eu vou te olhar lá de frente
as moça bonita me agarra

Fica do meio da praia
os peixe dan'o o seu margulho [= mergulho]
as sereia cantando no mar
eu fico com uma ponta de pé

Eu tomei ponta de pé
o margulho é que eu tentei
as sereia me carregou-me
p'a Praia do Poço também

(Pilar, 10/10/98 – Dona Odete)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076, nº da gravação: 1/2.]

——

Ô quero ver o embolador
ô de coco mais estranha
quero ver o embolador
ô de coco mais estranha

Toca coco rebola coco
que eu sei cantar moderno
toca coco rebola coco

que eu sei cantar moderno

Droba as três com nós em frente
ô ciranda e com pobrema
eu que canto e embolo coco
mas eu sei cantar moderno

As menina se molhando
eu vou enxugando atrás
canta coco e canta coco
que eu cantei pra você moderno
canta coco e canta coco
eu cantei pra você moderno

As menina se molhando
eu vou enxugando atrás
ai que coquinh' mais bonito
eu fiquei com ela aqui
canta coco e canta coco
as menina mais moderna

As menina se molhando
e eu vou enxugando atrás
canta coco e canta coco
canta coco que eu sou moderno

As menina se molhando
e eu vou enxugando atrás
canta coco e canta coco
canta coco que eu sou moderno

(Pilar, 10/10/98 – Dona Odete)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076, nº da gravação: 1/2.]

——

Ô mamãe ô mamãe
cadê mamãe ai meu Deus
comeu farinha do barco
caiu pra trás e morreu

(Torre, 13/12/92 – Seu Manuel)

[Código: 1. J.; nº das fitas: 043 e 044; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Ô mãe ô mãe
ô que mãe tenho eu
R — Comeu o feijão todo
um caroço não me deu[61]

(Várzea Nova, 11/10/98 – Manuel)

[61] Mário de Andrade registrou, no Rio Grande do Norte, estes versos: "Maria, minha Maria / Que Maria tenho eu! / Cumeu todo o meu fèjão, / Nem um carôço me deu!". Os versos fazem parte de um coco do qual já foi acima citada outra parte: "Na fulô ronca o bisôrro..." (cf. *Os cocos*, p. 251-252).

[Gravação em DAT; nº das fitas: 076; nº da gravação: 1/2 fita.]

——

C — Na praia de Santa Helena
um cachorro é cem mil réis
uma mulher é cento e vinte
um cavalo é cento e dez

R — Eu vou aprender a ler
eu vou aprender a ler
quando eu for que vier
morena eu caso com você

(Praia da Penha, 25/07/92 – Dona Tereza)

——

C — Estava em casa deitado
foi uma voz me chamar
R — Botei a mão na cabeça
meu Deus aonde será

(Jacumã, 19/06/93 – Seu Sebastião) [Código: 1. L. ; nº da fita: 064; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Comprei um sítio na praia
com dez mil pé de coqueiro
dez baicaça e dez canoa
dez currá com dez viveiro

(Bairro dos Novais, 10/07/94 – Seu Inácio)

[Código: Ed. Marilúci; nº das fitas: 194 e 105; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Porongo nasceu na mata
e na mata se criou
mandei fazer uma barcaça
pro fio do governador

O padre que batizou
deu o nome de Isaura
foi a palavra mais cara
que Jesus Cristo deixou

(Bairro dos Novais, 10/07/94 – Seu Mané Baixinho)

[Código: Ed. Marilúci; nº das fitas: 194 e 105; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Mas do Rio veio uma orde'

mode matar os barbeiro
nem home' tira o bigode
nem mulé corta o cabelo

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Vaqueiro de vaca preta
onça pintada não come
quem casa com mulher feia
não tem medo de outro home'
quem casa com a bonita
leva chifre e passa fome
[...]

Ôôôô ôôôôôô

Eu não vou na sua casa
pra você não ir na minha
você tem a boca grande
vai comer minha galinha

(Torre, 27/06/92 – Seu Manuel) [Código: D H JW; nº das fitas: 011 e 012; nº

das gravações: 1º fita e 2º fita.]

——

Em Cabedelo tem coco
Em Tambaú tem dendê
vou amolar meu serrote
pra serrar chifre em Bayeux

(Torre, 04/07/92)

[Código: 1. G. B. MA; nº das fitas: 027 e 028; nº de gravações: 2 fitas.]

——

Dei um taio na jaqueira [= talho]
que vi o leite correr
vou amolar meu machado
pra serrar chifre em você [variação: em Bayeux]

(Praia do Jacaré, 25/07/92 – Seu Josias)

[Código: 1. H.; nº das fitas: 040; nº de gravações: 1 fita.]

——

C — Mulher eu trabalho alugado
eu compro fiado
pra dar de comer

R — Se por acaso você botar chifre
toco a mão no rifle
e atiro em você

(Guruji, 10/10/98)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Bueiro de Tapeçoca
trabalha de noite a dia
R — Comero o peru de Maria
no forno da padaria

(Jacumã, 19/06/93)

[Código: 1. L. ; nº da fita: 064; nº de gravações: 3 fitas]

——

Maria tem uma rola
essa rola não se cria
prefiro o gato comer
que dar a rola a Maria

(Jacumã, 23/06/93)

[Código: 1. MI. L. JI; nº das fitas: 065, 066, 067, 068 e 069; nº de gravações: 5 fitas.]

[Código: 1. G. MI. L. JI; nº das fitas: 070 e 071; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Eu não gosto
de rola do mato
por que vem um gato
e pode pegar

R — Eu me deito
eu me abaixo
eu me encolho
no fechar do olho
deixa a rola voar

(Costinha, 01/07/95 – Antônio; também em Forte Velho, 12/10/98.)

[Código: 1. H. ; nº das fitas: 120, 121 e 122; nº de gravações: 3 fitas.]
[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Lá em casa
tem um gato
que ele só pega
rola no ar

R — Eu me viro
eu me abaixo
eu me encolho
Iaiá fecha o olho
deixa a rola voar

(Guruji, 10/10/98)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Capim da lagoa
veado comeu
R — Veado comeu
C — Capim da lagoa
R — Veado comeu
C — Capim da lagoa
R — Veado comeu
C — Veado comeu
R — Capim da lagoa
C — Comeu comeu
R — Capim da lagoa
C — Veado comeu
R — Veado comeu
C — Capim da lagoa
R — Veado comeu
C — Comeu comeu
R — Capim da lagoa

(Jacumã, 19/06/93)

[Código: 1. L.; nº da fita: 064; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Ô moleque ô moleque[62]
R — Moleque é ele
— ô moleque ô moleque [variação: moleque é esse]
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— óia o cabelo do moleque
— moleque é ele
— óia a oreia do moleque
— moleque é ele
— ó os óinho do moleque
— moleque é ele
— ói a boquinha do moleque
— moleque é ele
— ó o beicinho do moleque
— moleque é ele
— ói os pezinho do moleque
— moleque é ele
— ai a perninha do moleque
— moleque é ele
— ói o dedinho do moleque
— moleque é ele

[62] Há uma variação na pronúncia da palavra moleque que sugere várias possibilidades, quando o verso é ouvido: ô muleque, ô mulé qué muleque, ô mulé qué mulé, ó mulé co' mulé, ô mulé com' mulé, ô muleque com' mulé. Esta variação na fala é que dá a graça ao coco.

— ói os ombrinho do moleque
— moleque é ele
— ói o bracinho do moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ói a barriga do moleque
— moleque é ele
— ó o peitinho do moleque
— moleque é ele
— o umbiguinho do moleque
— moleque é ele
— e eu num digo do moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ói a mãozinha do moleque
— moleque é ele
— ói o bracinho do moleque
— moleque é ele
— ói a perninha do moleque

— moleque é ele
— ói o ouvido do moleque
— moleque é ele
— o pescocinho do moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ói o ombrinho do moleque
— moleque é ele
— ó o peitinho do moleque
— moleque é ele
— a barriguinha do moleque
— moleque é ele
— o umbiguinho do moleque
— moleque é ele
— e a bundinha do moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— e óia do moleque
— moleque é ele
— ô moleque oi moleque
— moleque é ele

— olhe a coxinha do moleque
— moleque é ele
— ói a perninha do moleque
— moleque é ele
— e o joelhinho do moleque
— moleque é ele
— e a entreperna do moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ó a oreia do moleque
— moleque é ele
— e o dentinho do moleque
— moleque é ele
— e o oinho do moleque
— moleque é ele
— a buchechinha do moleque
— moleque é ele
— e a ventinha do moleque
— moleque é ele
— o beicinho do moleque
— moleque é ele
— e o pescocinho do moleque

— moleque é ele
— e o peitinho do moleque!
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ói o peitinho do moleque
— moleque é ele
— e os pezinho do moleque
— moleque é ele
— e a mãozinha do moleque
— moleque é ele
— e o que do moleque
— moleque é ele
— e a bundinha do moleque
— moleque é ele
— e o que mais do moleque
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque
— moleque é ele
— ô moleque ô moleque

— moleque é ele
— ô moleque ô moleque...
— moleque é ele
— e óia do moleque!
— moleque é ele
— que moleque é ele!

(Cabedelo, 19/10/98 – Dona Teca)

——

C — Ô jogador corte o baralho
qu'eu num quero mais jogar
R — Jogue o rei jogue o valete
jogue a dama e jogue o ás

(Forte Velho, 12/10/98 – Seu Jove)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]

——

Jogador corta o baralho
que eu não quero jogar mais
joga o rei joga o valete
joga a dama e joga o ás[63]

[63] Mário de Andrade encontrou um coco no Rio Grande do Norte e três na Paraíba com versos semelhantes (cf. *Os cocos*, p. 262-66); eis o

(Forte Velho – Dona Joana – A partir do vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997)

——

Deu cobra deu urso
deu leão deu jacaré
se eu soubesse que dava urso
eu jogava em jacaré

Deu cobra deu urso
deu leão deu jacaré
esse coco não é das meninas
esse coco é das mulher

Deu cobra deu urso
deu leão deu jacaré
esse coco não é meu
esse coco é das mulher

(Guruji, 31/07/93 – Seu Domício)

[Código: 1. L. D. H.; nº das fitas: 081, 082, 083, 084, 085, 086, 087, 088, 089; nº de gravações: 6 fitas.]

penúltimo deles: "– Meu baraio, dois ôro! / – E eu num quero mais jugá! / – Meu baraio, dois ôro! / – E eu num quero jugá mais!" (p. 265).

——

R — Nunca mais eu vi
C — Avestruz se chamar Ana
R — Nunca mais eu vi
— Águia se chamar Riqueta
— Nunca mais eu vi
— Burro se chamar Caetano
e Dona Rosa é borbuleta[64]

(Uringa, 30/01/93 – Gentil)

[Código: 1. G.; nº das fitas: 047 e 048; nº de gravações: 2 fitas.]

——

R — Aiazinha eu sou do céu
aiazinha eu sou do mar
aiazinha eu sou um anjo
que eu nasci pra te adorar
ô aiazinha

C — Um já é o avestruz

[64] Os cantadores indicaram que só estavam cantando um fragmento do coco. Mário de Andrade encontrou, na Paraíba, o seguinte coco:
(Solo) – Avistrúis chama-se Ana,
(Coro) – Nunca mais eu vi!
– Aiga se chama Henriqueta,
– Nunca mais eu vi!
– Burro se chama Caitano,
E Dona Rosa barbuleta.
– Ai, nunca mais eu vi!
(Etc.)
(*Os cocos*, p. 219).

’tá o jogo começado
dois já é o ta’ da águia [= tal]
que tem o bico virado
três já é o ta’ do burro
que no céu é adotado

R — Aiazinha eu sou do céu
aiazinha eu sou do mar
aiazinha eu sou um anjo
que eu nasci pra te adorar
ô aiazinha

C — Quatro é a borboleta
tem as asas prateado
e o cinco já é cachorro
por seu dono é ensinado
seis já é a ta’ da cabra
do leite adocicado

R — Aiazinha...

C — E sete é o carneiro
que no rebanh’ é criado
e oito é o camelo
co’ o cupim [atramamelado]
nove é a ta’ da cobra
do dente mardiçoado

R — Aiazinha...

C — E o déi já é o coeio [= dez] [= coelho]
que na mata foi criado
e onze é o cavalo

que traz seu dono amontado
doze é o elefante
que é um bicho agigantado

R — Aiazinha...

C — O treze já é o galo
que cucuia no telhado [= cuculha]
quatorze já é o gato
que do rato é impricado
quinze é o jacaré
que na lagoa foi criado

R — Aiazinha...

C — Dezesseis é o leão
que só véve acorrentado
dezessete é o macaco
é um bicho encapetado
dezoito já é o poico [= porco]
vive na lama deitado

R — Aiazinha...

C — Dezanove é o pavão
que só dorme atrepado
e vinte já é o peru
pra festa foi convidado
vinte e um já é o 'touro
que traz sina de castrado

R — Aiazinha...

C — Vinte dois já é a tigre
que tem o lombo rajado
vinte três já é o urso
é o dono do reinado
vinte e quatro é o veado
é um bicho engaiado
vinte cinco é vaca
e o jogo 'tá terminado

R — Aiazinha...

(Uringa, 30/01/93 – Gentil)

[Código: 1. G.; nº das fitas: 047 e 048; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — O sol saiu
eu vou varrer a sala
R — Eu quero ver a cara
de quem arrasta mala[65]

(Guruji, 10/10/98 – Dona Lenita)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

[65] Conforme cantadores e dançadores de Guruji, sempre que se canta esse coco, a brincadeira termina logo.

Eu vou embora daqui
também não posso ficar
seu guarda já me falou
que eu não posso demorar

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Olê Mariô olê Mariá

Vou m'embora desta casa
nunca mais eu venho cá Mariá

Olê Mariô olê Mariá

Mete a marreta no bumbo
oi cuidado pra num errar Mariá

Olê Mariô olê Mariá

(Forte Velho, 28/06/94 – Seu Nelson)

[Código: Ad. An; nº das fitas: 098 e 099; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Adeus meu povo
que nós vamo' embora

R — Nossa despedida
até as pedra chora

(Cabedelo, 13/06/92 – Dona Joana; Mônica e Teresinha na resposta)

[Código: 1. A. T.; nº das fitas: 001 e 002; nº de gravações: 2 fitas.]

——

R — Ô barreiro mar ô barreiro mar êh

C — Vou m'embora vou m'embora
como se foi a baleia[66]

[66] Mário de Andrade encontrou no Rio Grande do Norte o coco "Sai do Sereno", do qual fazem parte estes versos:
Ô mulé, sai do sereno, (ter)
Cumo se foi a balêia;
Tenho pena de deixá
Maricas im terra alhêia!

Ôh mulé (etc.)

Vô-m'imbora, (bis)
Cumo dixe: Sempre vô
Si num fô de baico novo,
No véio eu lá num vô!
[...]!
(*Os cocos,* p. 69).

eu só vou da minha terra
ô se for melhor na terra alheia

R — Ô barreiro mar ô barreiro mar
deixa quebrar
quebrou quebrou

C — Vou m'embora vou m'embora
como um dia você queria
só não vou na lancha nova
vou na Fulô de Maria

R — Ô barreiro mar êh...

C — Vou m'embora vou m'embora
segunda-feira que vem
quem não me conhece chora
que dirá quem me quer bem

R — Ô barreiro mar êh..

C — Vou m'embora vou m'embora
como digo sempre vou
eu não vou na lancha nova
eu vou no rebocador

R — Ô barreiro mar êh...

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu José Leôncio – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

Ai Maria ai Maria ai Maria
ai ai ai

vou m'embora vou m'embora
com' eu digo sempre vou
se eu não for na barca nova
vou no meu rebocador
Maria

(Guruji – Dona Lenira – A partir do vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997)

——

C — (Mas) Ô mulher
você foi embora
fiquei pensando
de você não voltar mais

R — Eu me calei
não disse nada
mulher malvada
não é assim que se faz
não é assim que se faz

C — Mas ô mulher[67]
Joventino vai embora
fiquei pensando
de você não voltar mais

R — Eu me calei
não disse nada
mulher malvada
não é assim que se faz
não é assim que se faz

C — Ô Berenice
Joventino vai embora
fiquei pensando
de você não voltar mais

(Forte Velho, 12/10/98 – Seu Jove)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]

——

C — Ô minha amada
eu vou embora
são quatro hora
não posso mais demorar [variação: está na hora]

R — Deixo um adeus

[67] Seu Jove canta no início de cada verso seguinte os nomes das pessoas que brincavam o coco. São elas: Berenice, Dona Marlene, Mariquinha, Zefinha, Seu zabumbeiro, Ô Antônio, meu camarada.

por despedida
minha querida [variação: mulher querida]
até quando eu voltar

(Guruji, 10/10/98 – Dona Dora)

[Gravação em DAT; nº da fita 076; nº da gravação: 1/2]

——

Cadê o lenço
ô Iaiá
que o boi babou
ô Iaiá
'tá no sereno
ô Iaiá
no quarador
ô Iaiá
bate no bombo
ô Iaiá
balança o ganzá
ô Iaiá
nossa despedida
ô Iaiá
quem me faz chorar
ô Iaiá[68]

[68] Dois cocos registrados por Mário de Andrade na Paraíba contêm versos semelhantes a este; do primeiro coco: "Iáiá, meu lenço, / Ôh Iáiá, / Para me enxugar, / Ôh Iáiá, / Essa despedida, / Ôh Iáiá, / Que me faz chorar! / Ôh Iáiá" (*Os cocos*, p. 167); do segundo: "– Iáiá, meu lenço, / Ôh

(Forte Velho – Dona Joana – A partir do vídeo *A brincadeira dos cocos*, 1997)

——

C — Vou embora vou embora
R — Mineiro pau mineiro ô
— ai segunda feira que vem
— mineiro pau mineiro ô
— ai quem não me conhece chora
— mineiro pau mineiro ô
— ai que dirá quem me quer bem
— mineiro pau mineiro ô

C — Oi menina se quer ir vamo'
R — Mineiro pau mineiro ô
— ai me furta qu'eu te carrego
— mineiro pau mineiro ô
— ai me bota dentro do bolso
— mineiro pau mineiro ô
— ai qu'eu sou maneiro e não peso
— mineiro pau mineiro ô

C — Ai menina minha menina
R — Mineiro pau mineiro ô
— a sobranceia de veludo
— mineiro pau mineiro ô

Iáiá! / Quero m'inxugar, / Ôh Iáiá! / Esta dispidida / Ôh Iáiá! / Já me faz chorar! / Ôh Iáiá" (idem, p. 168).

— menina minha estes teus olho’
— mineiro pau mineiro ô
— para mim ele vale tudo
— mineiro pau mineiro ô

C — Oi menina se quer ir vamo’
R — Mineiro pau mineiro ô
— ai não te ponha a ’maginar
— mineiro pau mineiro ô
— ai quem ’magina cria medo
— mineiro pau mineiro ô
— ai quem tem medo não vai lá
— mineiro pau mineiro ô

C — Ai menina minha menina
R — Mineiro pau mineiro ô
— ai sobranceia de veludo
— mineiro pau mineiro ô
— ô menina esses teus olho’
— mineiro pau mineiro ô
— para mim ele vale tudo
— mineiro pau mineiro ô

C — Menina se quer ir vamo’
R — Mineiro pau mineiro ô
— ai não se ponha a ’maginar
— mineiro pau mineiro ô
— ai quem magina cria medo
— mineiro pau mineiro ô
— ai quem tem medo não vai lá
— mineiro pau mineiro ô

C — Ai lá vem a lua saindo

R — Mineiro pau mineiro ô
— oi redonda como um vintém
— mineiro pau mineiro ô
— ai não é lua não é nada
— mineiro pau mineiro ô
— mas era os olho' do meu bem
— mineiro pau mineiro ô[69]

(Cabedelo, 19/10/98 – Dona Teca)

——

Serena do mar serena do mar
vou m'embora vou m'embora
serena do mar serena do mar
eu não vim para ficar

Serena do mar serena do mar
segura o coco menina
serena do mar serena do mar
[...]

(Cabedelo, 13/06/93 – Dona Domerina)

——

Eu te deixo eu vou m'embora
vou trabalhar lá no alto

[69] Dona Teca vai embolando, vindo e voltando estrofes.

esse coco é por despedida
outra vez eu chego aqui

Outra vez eu venho aqui
vou cantar com você logo
outra vez eu 'tou aqui
este coco eu vou m'embora

Vou m'embora minha gente
se despida é de mim
outra vez eu 'tou aqui
pra cantar com você aqui

Vou cantar outra vez
vou cantar por despedida
eu não esqueço de ti
mas outra vez eu 'tou aqui

Outra vez outra vez
outra vez eu 'tou aqui
outra vez outra vez
outra vez eu 'tou aqui

Este coco é bom
este coco é demais
este coco que eu truxe aqui [= trouxe]

Este coco é bom
este coco é demais
este coco que eu truxe aqui

Este coco é bom
este coco é demais

este coco é por despedida.

(Pilar, 10/10/98 – Dona Odete)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076, nº da gravação: 1/2.]

——

Eu toco esse coco
toco outro e vou embora
as meninas tão dizendo
não vá não que o bombo chora

(Várzea Nova, 20/06/92 – Seu Francisco e Seu Severino Rangel)

[Códigos: 1./2. J. W. T.G; nº das fitas: 005 e 006; nº de gravações: 2 fitas.]

——

C — Eu canto esse coco
canto esse e vou embora
R — As meninas tão dizendo
num vá não que o bombo chora

(Fagundes, 28/06/92)

[Códigos: 1./2. MA; nº das fitas: 021, 022, 023; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Mas eu canto esse coco
canto outro e vou embora
R — E as meninas tão dizendo
não vá não que o povo chora

(Praia do Poço, 28/06/92 – Seu João Juvêncio – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

R — Eu canto este coco
canto outro e vou-me embora
as menina tão dizendo
não vai não que o povo chora

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Ê trilelê ê trilalá
vou embora companheiro
trilelê
daqui pra barra quebrar
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
C — Dentro da Praia do Poço
trilelê
sou irmão de Lourivá
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
C — 'tou aqui pra cantar coco
trilelê
não nego o meu naturá
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
C — Fala eu fala Elso
trilelê
fiquei pra vadiar
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
C — Davi 'tá no zabumba
trilelê
Dez Muqueca no ganzá
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
C — Fala eu e meu amigo
trilelê
todo mundo vamo' lá
trilalá
C — Com o zabumba vamo' ouvir

trilelê
deixa o povo e venha cá
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
C — Meu compadre é Zé João
trilelê
quem chegou pra vadiar
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
C — Mas não pára o zabumbeiro
trilelê
quando o dia clarear
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
C — Eu não tiro ele daqui
trilelê
e o trilelê de lá
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
[...]
C — Arrepare zabumbeiro
trilelê
daqui pra barra quebrar
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
C — Corre ali Dona Lúcia
trilelê
me chamou pra vadiar
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
C — Lá vai eu e o ganzazeiro
trilelê
onze meia onde 'tá

trilalá
C — É o trilelê daqui
trilelê
é o trilalá de lá
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
C — Vou embora vou embora
trilelê
deixa o dia clarear
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
C — Ai arrepare todo mundo
trilelê
pro São João ter que louvar
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
C — É o trilelê daqui
trilelê
é o trilelê de lá
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
C — Ai arrepare companheiro
trilelê
todo mundo vou falar
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
C — Fala eu do meu ganzá
trilelê
olha a nega aonde 'tá
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
C — Arrepara onde eu disse
trilelê

arrepara e venha cá
trilalá
R — Ô trilelê ô trilalá
[...]
C — Eu vou parar com esse coco
trilelê
está bom é de parar...
— Trilalá! [*uma jovem responde*]
— Trilelê [*risos*]

(Praia do Poço, 28/06/94 – Seu João Timbão)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

C — Olha o meu canário verde
que de verde ele avoou
amanhã eu vou embora
eu vou eu vou

Olha o meu canário verde
que verde ele avoou
amanhã eu vou embora
eu vou eu vou

Voou o meu canário verde
que verde ele voou
amanhã eu vou embora

eu vou eu vou

Voou o meu canário verde
que verde ele ficou
amanhã eu vou embora
eu vou eu vou

Eu vou embora zabumbeiro
quando tiver a baleia
todo o amor deixou a terra
então ir em terra aleia eu vou

(Praia do Poço, 28/06/94)

[Código: 1. MA. G. L. Ed.; nº das fitas: 100, 101, 102, 103; nº de gravações: 4 fitas.]

——

Estrela-d'alva
que no céu mais brilha
a noite é fria
eu te vejo além

Esse é o derradeiro coco
lírio roxo
já me vou também

(Praia do Poço, 28/06/92 – cantadores e dançadores de Camalaú)

[Código: 1. H. G.; nº das fitas: 025, 026 e 027; nº de gravações: 3 fitas.]

——

C — Estrela-d'alva
que no céu mais brilha
a noite é fria
vou viver além

R — Este é o derradeiro coco
lírio roxo
eu me vou também

(Cabedelo, 19/10/98 – Dona Teca)

——

C — Estrela-d'alva
que no céu mais brilha
a lua eclipa [= eclipsa]
eu me vejo além

R — Esse é derradeiro coco
lírio roxo
eu me vou também

(Forte Velho, 12/10/98 – Seu Jove)

[Gravação em DAT; nº da fita: 076; nº da gravação: 1/2]

——

O CADERNO DE SEU ROQUE

Breve nota de introdução ao manuscrito popular

Seu Roque Manoel Cipriano, morador da Rua do Moinho, bairro de Camalaú, Cabedelo (PB), certa vez, em uma de suas conversas com os bolsistas Climério de Oliveira Santos e Luiz Armando Costa, mencionou que tinha um caderno em que registrava os cocos que ele conhecia e outros criados por ele.

Ao saber disso, fiquei curiosa e pedi que os bolsistas conseguissem esse caderno e, em troca, o cantador receberia uma cópia em xerox ou quantas ele quisesse do original. Seu Roque aceitou a proposta e ficamos com a guarda de seu caderno.

Assim foi o primeiro contato com o caderno de Seu Roque: um caderno escolar do MEC com um belo beija-flor na capa e a indicação manuscrita logo abaixo da ilustração: "Pertence a Roque Manoel Cipriano, Rua do Moinho, nº 342. Camalaú. Cabedelo." Aí se encontram manuscritos setenta e um cocos, alguns deles repetidos em uma e outra página, um esboço de carta a autoridades, solicitando doação de um terreno para fins de lazer comunitário, um ensaio de criação de coco a partir de uma contagem de tempo e uma lista de participantes de um coco no dia 27/07/93, além de cálculos na capa e em páginas internas.

Vários cocos são precedidos pela sigla RMC como indicação de autoria, o que pode nos auxiliar a

pensar como um cantador se vê inserido na tradição. Afinal, o que é a autoria de um verso popular? É aquele criado ou carregado na memória e no sentimento do cantador a ponto de parecer mais dele do que de outros quando vem à lembrança?

Minha curiosidade era ver como estavam escritos os cocos: se vinham na forma de versos ou como frases. Estão escritos em frases corridas, seguindo as linhas do caderno, nem sempre terminando com ponto final. A mudança de linha intencional parece se relacionar com a estrutura básica da poesia: a "tiragem" e a resposta, isto é, a parte do cantador e a parte cantada pelos dançadores, em coro, respondendo aos versos (a)tirados.

Vou transcrevê-los, na ordem em que se encontram no caderno, com algumas alterações:

1º) Corrigi apenas alguns erros ortográficos com a intenção de facilitar a leitura, deixando em notas a forma como se encontram as palavras no manuscrito.
2º) Para indicar cada parte do coco, tiragem e resposta, utilizei letra maiúscula no início de cada frase/verso.
3º) Incluí um sinal [——] separando um coco de outro, substituindo as marcações originais. No caderno ora aparece a palavra "coro", ora "coro?", ora "?" com a intenção de estabelecer uma separação entre um coco e outro.
4º) Incluí palavra(s) entre colchetes sempre que o manuscrito apresentar alguma dificuldade de leitura.

5º) Numerei as páginas manuscritas para se ter ideia de quantos cocos estão contidos em cada uma.
6º) Excluí o esboço de carta, que se encontra na página 10 do manuscrito, bem como umas contas que aparecem nas páginas finais, por não se relacionarem, de alguma forma, aos cocos, mas mantive o ensaio de criação de coco, a partir do tempo de permanência no poder do Ex-presidente Collor, em meio a outros versos, tal qual aparece no caderno. Também foi mantida a relação de participantes em uma brincadeira ocorrida em 27/07/93.
7º) Apesar da tentação de colocar os cocos em forma de versos em estrofes, como fazemos quando transcrevemos a partir de gravações orais, resolvi mantê-los como se encontram em cada linha manuscrita, em respeito ao texto escrito popular. Deste modo, toda vez que a primeira palavra de uma linha é iniciada por letra minúscula, significa que no manuscrito houve troca de linha por falta de espaço.

Maria Ignez Novais Ayala

BALANÇA-RABO ou
BESOURÃO-DO-BICO-BRANCO
Rhamphodon dohrnii

COCOS DO CADERNO DE SEU ROQUE

página 1

Eu ouço falar na casa de Ana
Fala meu louro corta o cabelo baiana

——

Ô mestre ô[1] contra mestre quedê[2] o dono da jangada
Rio Tinto Boa Vista rio do banco Taberaba

——

Mandei chamar mestre sala pra encorar meu zabumba
O coco em Cabedelo é sábado[3] domingo e segunda

——

Ô[4] menina do dente de outro parece[5] um tesouro[6] a boquinha dela.

[1] Ou mestre ou contramestre.
[2] Que der.
[3] Sabado.
[4] Ou.
[5] Paresse.
[6] Tizouro.

Se eu pudesse[7] tivesse dinheiro eu ia varrer[8] e casava com ela

——

Plantei cana nasceu cana plantei na beira[9] da praia
Menina da mão maneira arrocha o cordão da saia

——

página 2

Meu zabumba é 2 de ouro
gemedor de macaíba[10].
Vou buscar minha morena
na vagia da Paraíba[11].
——

Morena paraibana estes teus olho me mata.
Dei-me[12] um aperto de mão
por despedida ingrata.

——

Boa[13] noite amigo e colegas você[14]

---

[7] Podesse.
[8] Varer.
[9] Bera.
[10] Macaiba.
[11] No manuscrito aparece "paraiba".
[12] Dei-mês.
[13] Bôa, com acento neste e em outros cocos.
[14] Voce.

não me negue[15] que cheguei[16] agora.
Só melhora mudando de estado.
Como tem passado com sua[17] senhora

——

[18]A respeitando os senhores meus irmãos[19] e minhas irmãs[20]
O governo da Paraíba é Ronaldo Cunha Lima

——

página 3

[21]Eu fui à Paraíba[22] fui comprar[23] um carro novo.
tenho medo deste povo que fala da vida aleia.
Eu reconheço você[24] tem o gênio[25] mau[26] lá em casa[27]
eu tenho um pau pra dar em cabra de peia

——

[15] Negui.
[16] Chegui.
[17] Su.
[18] Antes do coco, acima do primeiro verso, constam as iniciais RMC.
[19] Irmãus.
[20] Irmas.
[21] Antes do coco, acima do primeiro verso, constam as iniciais RMC.
[22] Em minúsculas, sem acento "paraiba".
[23] Compra.
[24] No manuscrito aparece sem o acento circunflexo.
[25] Ver nota anterior.
[26] Mal.
[27] Caza.

João Pessoa[28] governou[29] a Paraíba[30] teve uma boa[31] vida morreu no hotel condessa[32].
Você conheça eu não sou caboco mole
Quem algumas pedra [bole][33] uma lhe cai na cabeça

——

Lá[34] em Costinha[35] deu uma cobra que faz manobra correndo atrás[36] das mulher.
Nas costa dela tem um (M) e tem um (S) seu [Sebiu][37] é[38] quem conhece o ninho da cobra aonde[39] é

——

página 4

Esta casa[40] não tem[41] nome
vou botar um[42] nome nela.

---

[28] Pessôa.
[29] Gorvernou.
[30] Em minúsculas, sem acento "paraiba".
[31] Bôa.
[32] Condêça.
[33] O cantador esqueceu de escrever a palavra indicada entre colchetes.
[34] Falta o acento agudo no manuscrito.
[35] O nome do local aparece grafado todo em minúsculas.
[36] À traz.
[37] No manuscrito aparece "sebiu", em minúsculas.
[38] Sem acento agudo.
[39] À onde.
[40] Caza.
[41] Tem.
[42] U.

Esta casa[43] é de Rosa[44] Rosa[45] é quem mora nela.[46]

——

Cabo Roque ô[47] Cabo Roque me empreste[48] sua jangada.
O[49] pouco com Deus é muito
e o[50] muito sem Deus é nada

——

[51]Quando eu chego na Ribeira só ouço gritar oba[52].
As meninas me pergunta quer vir[53] ou quer que eu vá[54]

——

Eu tomei o bonde na Torre[55] fui saltar em Madalena[56].
O bonde de n° 2[57] só carrega a cor morena

——

[43] Caza.
[44] Roza. O nome aparece em minúsculas.
[45] Ver nota anterior.
[46] No início do coco aparecem as iniciais RMC.
[47] Ou.
[48] No manuscrito "cabo roque me preste".
[49] U.
[50] U.
[51] No início do coco aparecem as iniciais RMG.
[52] No manuscrito "ou bar".
[53] Que vim.
[54] No manuscrito "eu var".
[55] Com minúscula "torre".
[56] Com minúscula "Madalena".
[57] No manuscrito "(2)".

página 5

Menina quedê[58] meu ouro que te[59] dei lá em São Paulo.
O meu ouro se perdeu minha aliança roubaram[60].

——

Dói[61] dói dói mulher dói no coração mulher.
Pancada de amor não dói não sei[62] se dói ou não ô[63] mulher.

——

Viva Ano viva rei viva noite de Natal viva o dono da casa[64] com todo[65] seu pessoal

——

Galega minha galega pra que mandou me chamar.
Ponta de mar é mareta ponta de mareta é[66] mar

——

São João é dos primeiro que se pega festejar[67].

[58] Que der.
[59] Ti.
[60] Robaram.
[61] Em todas as vezes aparece sem o acento agudo.
[62] Seio.
[63] Ou.
[64] Caza.
[65] Toudos.
[66] E.
[67] Festeijar.

São João dono da festa e São Pedro pra rematar

——

página 6

Eu canto este coco canto outro e vou embora[68].
As meninas estão dizendo não vá[69] não que o povo[70] chora

——

Mariana foi ao Norte não trouxe[71] sabão pra roupa.
Dê-me[72] um trago de charuto e um beijo na tua boca

——

[73]Eu pisei[74] na rodia de uma cobra ela fez tanta manobra que ficou admirada[75]
Eu vou embora para o Rio de Janeiro[76] que lá se ganha dinheiro eu aqui não ganho nada

——

página 7

Eu passo sem dinheiro eu só queria ver ela.

---

[68] Em bora.
[69] Va.
[70] Os povos.
[71] Trosse.
[72] Dei-me.
[73] Antes do coco está assinalado RMC.
[74] Pizei.
[75] Adimirada.
[76] Em letras minúsculas.

Ô[77] Maria ô[78] Maria ô[79] que menina tão bela.

——

Teu cabelo é preto preto[80] teus olhos são matador.
Na barra do teu vestido não chove nem faz calor.

——

Sr. mestre ou contramestre[81]
o barco sai ou não sai.
O barco está carregado com 12 lata de gás[82].

——

Mariana foi ao norte não trouxe[83] sabão pra roupa.
Dê-me[84] um trago do charuto e um beijo da tua boca[85].

——

página 8

Andorinha[86] vamos tomar banho que estou pra morrer de calor[87].

---

[77] Ou.
[78] Ou.
[79] Ou.
[80] Teus cabelos é pretos pretos.
[81] Contra mestre.
[82] Gas.
[83] Trosse.
[84] Dai-me.
[85] Bouca.
[86] Andurinha.
[87] Calou.

Se vai ao[88] rio me convida me chama que também vou.

——

Meu barquinho de ouro afundou[89] no mar.
Quem não quiser[90] morrer tem que aprender[91] nadar

——

A dona da casa[92] é[93] prata fina
o patrão é[94] ouro em pó.
A dona da casa[95] é[96] prata fina
brilha [mais do que o sol][97]

——

Ô lê [Vitor][98] [Vitor] aonde você tá.
Eu estou em Cajazeiras[99] e vou e vou a beira-mar[100].

——

página 9

---

[88] Se vai o rio.
[89] Afundiou.
[90] Quizer.
[91] Aperder.
[92] Caza.
[93] E.
[94] E.
[95] Caza.
[96] E.
[97] Letras apagadas no manuscrito.
[98] Seu Roque escreve "vitou", mas parece querer se referir a um nome, talvez Vitor.
[99] Nome da cidade Cajazeiras que aparece no manuscrito "cajazeira".
[100] No manuscrito aparece "beira amar".

João Pessoa[101] governou a Paraíba[102]
teve uma boa vida
morreu no hotel condessa[103]
Você conheça que não sou caboco mole quem alguma[104] pedra bole uma lhe cai[105] na cabeça

——

Ponta de pedra é praia Itamaracá[106] é ilha
Eu vou a Tapissuma[107] eu vou ver Maria[108]

——

[109]Eu vi o trem assubindo com 4 moça bonita
Ilha do Bispo e Bayeux Varze[110] Nova e Santa Rita[111]

——

Eu sai de minha casa eu sai de automóvel[112] menina eu tomei um porre fui cair no meio da rua
Minha menina eu gosto de você[113] menina eu quero ver o grande equipe[114] na lua.

---

[101] Pessôa.
[102] No manuscrito "gonvernou a paraiba".
[103] Condeça.
[104] Auguma.
[105] Cae.
[106] No manuscrito aparece "tamaracar".
[107] No manuscrito "tapisuma".
[108] Escrito com letras minúsculas.
[109] Antes do coco aparecem as iniciais RMC.
[110] Por Várzea.
[111] Acima, novamente, as iniciais RMC.
[112] Falta o acento agudo.
[113] Falta o acento circunflexo.
[114] No texto aparece "equipe" por eclipse.

——

página 11

Dr. Luiz avisou os cambiteiros[115]
não dê[116] cana a passageiro nem filha de morador.
Eu disse a ele passando uma moreninha[117] se ela for[118] bonitinha pedindo uma cana eu dou.

——

Eu vou deixar[119] de beber
pelos[120] pedidos de Ana. Só bebo água e café gelada e caldo de cana

——

Ô mamãe ô papai[121] as portas[122]
do meio se abriu[123].
Levanta acorda[124] os menino que Ana Neres fugiu

——

página 12

[115] Avizou os cambiteiro.
[116] Der.
[117] Morenia.
[118] Fou.
[119] Deichar.
[120] Pelos os.
[121] Ou mamãe ou papai.
[122] As porta.
[123] Abril.
[124] No manuscrito "a corda".

Ê Mariê[125] ê Mariá[126] fala eu e meu zabumba a marreta[127] e meu ganzá Mariá[128]

Itamaracá[129] desenrola[130] o carretel corta a rama pelo pé[131] bota no chão deixa murchar[132]

Ê Mariê ê Mariá[133] cabra me atira eu me abaixo[134] a bala passa na catinga da fumaça me levanto e vou brigar Mariá[135] você não dá pra divertir[136] na minha rima laranja limão e lima sapoti melão [cuar], caba dana eu estando no salão dou um aperto de mão e canto coco de embolar

——

Eu deixei[137] de beber pelos pedido de Ana.
Eu bebo água[138] e café gelada caldo de cana.

——

Ô mamãe ô papai[139] as porta do meio se abriu[140]
Levanta acorda os meninos[141] que Ana Neres fugiu

[125] Com letras minúsculas.
[126] Ver nota anterior.
[127] Marêta.
[128] Ver nota 116.
[129] Tamaraca.
[130] Desinrola.
[131] Pê.
[132] Muchar.
[133] Com letras minúsculas: "ê mariê ê mariá".
[134] Abaicho.
[135] Com letras minúsculas.
[136] Divirti.
[137] Deichei.
[138] Agua.
[139] Ou mamãe ou papai.
[140] Abril.

——

página 13

Sebastião foi à mata[142] e carregar e o patrão[143] lhe avisou[144] por esta ponte não venha.
Cheguei na ponte escrevi para o patrão eu quebrei seu caminhão com 8 metro de lenha

——

Eu saí[145] de minha casa eu saí de automóvel menina eu tomei um porre[146] fui cair no meio da rua.
Minha menina eu gosto de você[147] menina eu quero ver meu S. Jorge na lua.

——

Eu pisei[148] na tábua[149] ela estremeceu água[150] tem veneno quem bebeu morreu

——

Valdemar ô lê ô lê Valdemar ô lê ô lá[151] achei bom gostei de ver o coco[152] de Valdemar[153]

---

[141] Menino.
[142] Foi amata.
[143] I eu patrão.
[144] Avizou.
[145] "Saie", nas duas vezes em que aparece o verbo no verso.
[146] Póre.
[147] Voce.
[148] Pizei.
[149] Tabua.
[150] Agua.

——

página 14

Eu vi eu vi eu vi eu vi
rosa amarela
Eu vi a dona da casa[154] eu vi os cabelos dela

——

Meu canário[155] amarelo de ouro eu sei[156] que morro e não ao parar
Foscos marca olho subiu subiu quem está[157] na ponta é o cosco polar

——

Eu vi o trem assubindo com 4 moças bonita.
Ilha do Bispo e Bayeux[158] Várzea Nova e Santa[159] Rita

——

página 15

Ê[160] água[161] nova como[162] vem vermelha.

---

[151] Olê ou lá.
[152] Couco.
[153] Valdemar aparece neste coco sempre com todas as letras minúsculas.
[154] Caza.
[155] Canario.
[156] Seio.
[157] Estar.
[158] Baieux.
[159] No manuscrito "várzea nova, e santa".
[160] Hê.

Rema canoa[163] e[164] sai da terra aleia.

——

Meu carro é chevroleth a[165] trabalhar e correr
Quem tá na ponta é [moto][166].
vou comprar[167] um pra você

——

Bonina[168] flor da noite ô[169] que flor maravilhosa[170].
Quero ver pisar[171] mansinho pra matar estas invejosas[172]

——

[173]Nem todas munhecas[174] faz o meu zabumba gemer.
Nem todos vaqueiros[175] faz o meu cavalo morrer.

——

página 16

---

[161] Agua.
[162] Com.
[163] Canôa.
[164] I.
[165] Há.
[166] Mouto.
[167] Compra.
[168] Bunina.
[169] Ou.
[170] Maravilhoza.
[171] Pizar.
[172] Inverjozas.
[173] Acima deste coco, as iniciais RMC.
[174] Nen toudas munheca.
[175] Nen toudos vaqueiro.

Presidente Color
Permanência na presidência[176]
29 m. 17 dias
2 outubro 1992[177]
29 meses[178] ruim. 17 dias pior[179].
Saiu um[180] e entrou o outro pra ver se vem um melhor.

——

[181]Mulher você não sabe que seu marido morreu.
Bote outro no lugar de preferença sou eu.

——

Vou fazer uma promessa[182] com meu santo do Egito.
Para eu cantar bonito o mestre não dar em mim[183]
Viva o sol e a lua e as estrelas as águas de cachoeiras[184] derrama[185] em cima de mim.

Vou fazer uma promessa[186] com meu santo[187]

[176] Permanêcia na presidência.
[177] Estas palavras estão escritas bem na parte superior do caderno, acima da primeira linha impressa. A data está grafada. Está claro que se trata de um ensaio para a criação do coco que vem a seguir.
[178] Mezes.
[179] Peior.
[180] "1".
[181] As iniciais RMC, acima do primeiro verso, antecedem o coco.
[182] Promeça.
[183] Min.
[184] Caxoeiras.
[185] Derramar.
[186] Promeça.
[187] Este verso inteiro está assinalado com a espécie de um círculo. Parece indicar que, terminada a resposta, volta-se ao primeiro verso.

——

página 17

Eu nunca tive um amor que adurasse[188] uma hora.
Ô mamãe ô[189] papai
Maria da Luz foi embora[190]

——

Eu vou comprar um avião
Zépelinho para dar a meu benzinho para nós[191] dois passear[192]
uma avião que tenha quatro motor[193] com ar refrigerador cinema pra nós dois[194] olhar

——

[195]Choramos todos[196] choramos faz doer no coração.
Perdemos Ulisse[197] perdemos[198] que comandava a nação

——

Estrela polar vem lá[199] fora

[188] Adurarce.
[189] Ou mamãe ou papai.
[190] Em bora.
[191] "Nos", sem acento.
[192] Passiar.
[193] 4 môtor.
[194] Nos 2.
[195] Aparecem as iniciais RMC antes do coco.
[196] Toudos.
[197] No manuscrito aparece "Wlisse".
[198] Perdemo.
[199] La.

Quebrando o mar pela proa[200].
Estrela polar tem 3 B bem feita bonita e boa[201]

——

página 18

27-7-93 Coco[202]
Roque
Pineu
José Côco
Marcone
Branco
Leriano
Mauro
Issais
Josemir
Genésio
Firmino
Manoel do Fumo
Biu do Bode
Cabore
Motor
José Conmer
Ducar
Tito
Geniuzo
Niudo Tijolo
Joel
Dodias
Far

[200] Prôua.
[201] Bunita e bôa.
[202] No manuscrito aparece 27-7-93 Côco.

23 componentes do coco praiano riso de Cabedelo – representante Cabo Roque[203]

——

página 19

Morena quedê[204] teu ouro que te[205] dei em São Paulo.
O meu ouro se perdeu minha 'liança roubaram[206]

——

Eu vi eu vi rosa[207] amarela
Eu vi a dona da casa[208] eu vi os cabelos dela.

——

Menina do dente de ouro parece um tesouro[209] a boquinha dela.
Se eu pudesse[210] tivesse dinheiro eu ia barrer e casava[211] com ela

——

Esta casa[212] é de Rosa Rosa[213] é quem mora nela

---

[203] Ao lado direito da página, escrito de baixo para cima: 23 componente do côco praiano rizo de Cabedelo reprezetante Cabo Roke.
[204] Que der.
[205] Ti.
[206] No manuscrito "liança robaram".
[207] Roza.
[208] Caza.
[209] Paresse um tizouro.
[210] Podesse.
[211] Eu ia barrê i cazava.
[212] Roza.
[213] O nome aparece em minúscula e com *z*.

Esta casa[214] não tem nome vou botar nome nela

——

página 20

Estava dormindo sonhei[215] que tinha matado meu bem
Acordei pedi a Deus que me matasse também[216]

——

Viva o sol a lua e as estrelas as águas de cachoeiras[217] derrama em cima de mim

——

Eu vou fazer uma promessa[218] com meu santo do Egito para eu cantar bonito e o mestre não dar em mim
Viva o sol a lua e as estrela as águas[219] de cachoeira derrama em cima de mim

——

página 21

Seu motorista abra a porta avie que eu quero ir embora

[214] Caza.
[215] Estava durmino assonhei.
[216] Mastace também.
[217] As aguas de cachueiras.
[218] Promeça.
[219] As aguas de cachoeira.

Meu avião é paquete[220] só anda fora de hora[221]

——

Ei água[222] nova como vem vermelha
Rema canoa[223] sai das terra aleia

——

Eu vi o sinal no céu[224] que fiquei preocupado
Foi das barreira do inferno Doutor[225] estamos todos enganado[226]

——

página 22

Morena de mim[227] tem pena menina de mim tem dó
Quase[228] que morro de medo com grande Eclipse[229] no sol

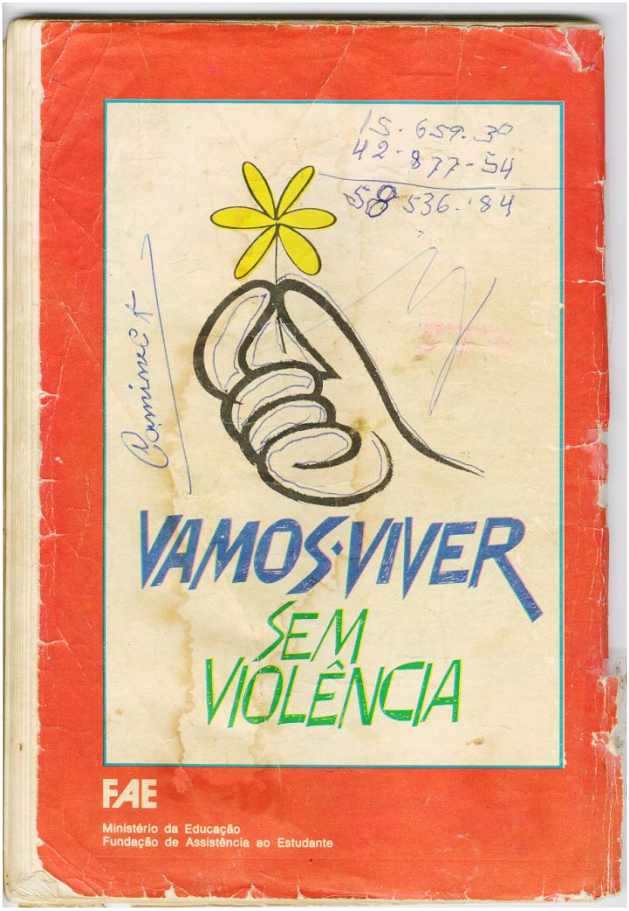
——

A. A.[230] me venda seu barco quanto quer pela jangada.

---

[220] Paquête.
[221] Ora.
[222] Hei agua.
[223] Canôa.
[224] Ceu.
[225] Dr.
[226] Toudos enganado.
[227] Mi.
[228] Quaze.
[229] Eqlipes.
[230] No manuscrito: "A A".

O pouco com Deus[231] é muito o muito sem Deus[232] é nada



[231] U pouco com deus.
[232] U muito sem deus.

CANTADORES, TOCADORES E DANÇADORES

JOÃO PESSOA

Cachimbinho, Geraldo Mouzinho, José Batista (morador de Cuité) e Azulãozinho, emboladores.

Bairro da Torre: Dona Joinha, Seu Manuel Ventinha (Manuel Francisco de Melo), João Balula (João da Silva de Carvalho Filho), Zé Coquinho (José Carlos de Oliveira), Raminho, Cristóvão Luiz de França, Jerusa, Alice, Manuel Vicente, Doralice, Anchieta, Marlene, Jorge, Landu, Bira, Biu, Erivan, Inácio Clementino dos Santos, Iremar, Maurício, Antonia Januária do Nascimento.

Praia da Penha: Seu Vavá, Seu Bonifácio, Dona Teresa, Dona Chiquinha, Pedro Javan, Jorge.
Bairro dos Novais: Manoel Baixinho (Manuel Pedro Nunes), Inácio Cirandeiro (Inácio Soares da Silva), Maria Gaga (Maria Ribeiro da Conceição), Lindalva, Evandro, Seu João do Boi, Seu Joaquim Guedes da Cunha, Lourdes, Geraldo Joasias de Souza, José Vicente.

Mandacaru: Manoel Idelfonso, Zéfão (Dona Josefa), João da Baleia (João Olídio).

CABEDELO

Camalaú: Seu Roque Manuel Cipriano, Genésio Santana, Seu Pinéu, Seu Valdemar, Seu José Leôncio, Marcone, Manoel do Fumo, João de Olindina, Moacir.

Monte Castelo: Seu Benedito (José Benedito da Silva), Dona Domerina Pereira da Silva, Teca (Terezinha da Silva Carneiro), Dona Joana Paulino da Silva, Terezinha Nascimento da Silva, Geraldo Pereira da Silva, Severino Pereira da Silva, Sebastião Batista do Nascimento, Maria José Gomes Bezerra, Mônica Maria da Silva Carneiro, Maria do Carmo Pereira da Silva, Vandete Pereira do Nascimento, Marlene da Silva Bezerra, Riselda Gomes Bezerra, Maria de Fátima da Silva Lima.

Praia do Poço: João Timbão (João Juvêncio Pereira), Zuca (José Pedro Bispo dos Santos), Severina de Souza Pereira.

Praia do Jacaré: Josias (Rosemiro Paulo Josias), Dona Quixaba.

CONDE

Jacumã: Zé de Cotéia, Seu Zé Cutia (José Alvez dos Santos), Dona Analice do Nascimento Santos, João Batista, Dona Zezé (Maria José Gonçalves do Nascimento), Dona Nalinha, José Alves, Nilda (Vanilda Rufino dos Santos), Nininha (Geni Rufino dos Santos), Carioca (Antônio Carlos dos Santos), Fransquiram Bandeira, Josiberg Nascimento Santos, Agenor Alcidino da Silva, Sebastião.

Guruji: Seu Perré (Heráclito Rodrigues dos Santos), Seu Luiz de França, Aloísio de França, Seu Domício Gomes da Silva, Fátima, Ivanilda, Ivonete, Lenira Lina do Nascimento, Lenita Lina do Nascimento Santos, Zé Maria, Josefa Maria dos Mártires, Doralice Maria dos Santos, Antonia Maria dos Mártires, Elias Rodrigues dos Santos, Bitonho (Vitonio Rodrigues dos Santos), Janduí do Nascimento, Marilene da Silva Batista, Pedro Luiz dos Santos, Luciene Blandine dos Santos Ferreira, Maria José Rodrigues de França, João Mariano Batista, Ana Lúcia Rodrigues do Nascimento.

SANTA RITA

Várzea Nova: Severino Rangel da Silva, Sebastião Rangel da Silva, Severino Ramos, Seu Francisco, Seu Dão (João Virgínio de Paiva), Dona Nina Ramos, Ana da Conceição, Cícero (Pedro Acelino de Lima), Maria da Guia de Paiva.

Forte Velho: Seu Joventino (Juventino Guilhermino Soares), Dona Joana Maria da Conceição, Antônio de Aprígio, José Mota de Oliveira, Edmilson Martins das Chagas, Josefa Pereira Soares, Berenice Valério dos Santos, Marlene Valério dos Santos Silva, Maria de Lurdes Ferraz Daltro, Seu Tuninha (Manoel Cipriano dos Santos).

Ribeira: Seu Nelson.

LUCENA

Fagundes: Alcides, Arlindo José dos Santos (Arlindo do Camarão ou Cabral), Rosa, Dona Iracema, Dona Ná (Dona Telma), Helena, Rita, Maria Zé e Manuel.

RIO TINTO

Jacaré de São Domingos: Dora, marido de Dora, Domingos Genival, Pedro.

PILAR

Odete Josefa da Conceição Souza, Fernandes M. de Santana, Seu Luiz, Severino Monteiro.

JURIPIRANGA (também conhecida como SERRINHA)

Biu Lourenço (Severino Lourenço da Silva), Antonio Bernardo, José Bernardo Filho, Nelson Miguel Estevão.

ALAGOA GRANDE

Vertente: Abdias, Manuel Maroca, José Moreira dos Santos, Antonio João da Silva, Augusto Amaro da Silva, Severino Crispim, Francisco Crispim da Silva, Luiz Lourenço da Silva.

Caiana dos Crioulos: João Maria, João Nogueira, Neto (Antônio), José João, Dona Cecília, Antônio Manoel da Silva.

MULUNGU

Utinga: Gentil, Zé Gobal.

GUARABIRA

Azulão, Zé Batista, Zezinho da Borborema, José Cosme Ferreira, Curió de Bela Rosa (emboladores).

SANTA LUZIA

Seu Manuel de Bia, Mauro Oliveira Ramos.