UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

INSTITUTO DE ARTES

PEDRO RAZZANTE VACCARI

JOSÉ SIQUEIRA E O COCO DE EMBOLADA ERUDITO:

POR UMA *PERFORMANCE* ETNOMUSICOLÓGICA CONTEMPORÂNEA

SÃO PAULO,

2013

PEDRO RAZZANTE VACCARI

JOSÉ SIQUEIRA E O COCO DE EMBOLADA ERUDITO:

POR UMA *PERFORMANCE* ETNOMUSICOLÓGICA CONTEMPORÂNEA

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.

Área de concentração: Música.

Subárea de concentração: Epistemologia e práxis do processo criativo.

Professora orientadora: Profa. Dra. Martha Herr

São Paulo,

2013

Pedro Razzante Vaccari

José Siqueira e o coco de embolada erudito: por uma *performance* etnomusicológica contemporânea

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Música do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista.

Área de concentração: Música.

Subárea de concentração: Epistemologia e práxis do processo criativo.

Defesa: __/__/____

Presidente da banca:

_____

Profa. Dra. Martha Herr

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Abel Luis Bernardo da Rocha

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

_____

Prof. Dr. Luciano Simões Silva

À minha mãe, Margaret

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Margaret e Wilson, pela vida e pelos cuidados todos.

Aos meus tios, Vera e Valeriano, pela companhia, generosidade e inspiração. Com eles aprendi o valor da família e do folclore.

Ao meu irmão, Ulisses, Professor Doutor de Filosofia na Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, em quem me amparo e me espelho desde a minha Iniciação Científica na Graduação.

À minha orientadora, Martha Herr, professora constante e presente em todos os momentos, desde meu primeiro ano de Graduação.

Ao professor Abel Rocha, pela paciência, dedicação e interesse.

Ao professor Luciano Silva, pelo apoio, prontidão e disponibilidade.

À minha namorada, Giulia Grabert, pelo companheirismo.

Ao professor Alberto Ikeda, pelas numerosas conversas etnomusicológicas.

Aos emboladores da Praça da Sé, Verde Lins e Pena Branca.

Ao professor Lenine Santos, pela receptividade e apoio.

Ao maestro Bruno Greco Facio, do Coral Paulistano.

Ao meu grande amigo e parceiro, pianista Said Tuma.

À Natasha Curuci, revisora atenta.

Ao tenor Marcos Thadeu, amigo zeloso.

VACCARI, Pedro R. **José Siqueira e o coco de embolada erudito:** por uma performance etnomusicológica contemporânea. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 2013. Dissertação [Mestrado]. 97 f.

RESUMO

O trabalho foca um estudo do gênero do coco de embolada, em três peças de José Siqueira (1907-1985), sob a perspectiva do contexto cultural e social das expressões populares utilizadas pelo compositor, voltando-se para suas origens e sua história, baseando-se em Hobsbwn e Blacking. Sobretudo, a pesquisa aponta como poderia o cantor lírico brasileiro, imbuído dos elementos sócio-históricos formadores desse gênero da música folclórica, interpretar as três peças escolhidas. Propõe-se que as canções devam ser entoadas com esses conhecimentos prévios, aproximando o canto das origens da embolada, e do local onde hoje ela aparece nas cidades, nas praças dos centros. Procurou-se uma interpretação guiada pela história social de cada canção, como é interpretada pelos cantadores contemporaneamente e como executá-la, considerando seus aspectos originais e sua procedência principal. O gênero do coco de embolada possui uma história delimitada pela sociedade e pelo ambiente de sua época, e os poemas e as melodias dessas canções mostram um universo de práticas e costumes peculiares, de diversos aspectos da formação cultural brasileira. As três canções analisadas são canções de coco de embolada populares-tradicionais, e tratam da questão do êxodo Nordeste-Sudeste. Propõe-se que “Benedito pretinho”, “Dança do sapo” e “Vadeia cabocolinho” devam ser interpretadas levando-se em conta o ambiente no qual a embolada se desenvolveu e no qual hoje ela continua popular, que é a praça urbana. Neste caso, foi analisada a interpretação dos cantadores Verde Lins e Pena Branca, da Praça da Sé, em São Paulo, considerando principalmente os seguintes aspectos: nasalidade e oralidade na performance.

Palavras-chave: Coco de embolada. Folclore. Tradicional. Sócio-histórica. José Siqueira.

Vaccari, Pedro V. **José Siqueira and the classical Coco de embolada**: the performance through an ethnomusical contemporary investigation. São Paulo: São Paulo State University, 2013. Dissertation (Master of Music). 97 pages.

ABSTRACT

This paper focuses on studying the coco de embolada genre via three pieces by José Siqueira (1907-1985) in the cultural and social context of popular expressions which this composer employed to reach for both his origin and history, based on Hobsbawn and Blacking. Above all, suggestion is made on how a Brazilian classical singer, under the social historical elements forming that folk song genre, might sing the three pieces of choice. A proposal is given that such songs should be chanted from that previous notions so that the singing comes closer not only to the origins of the embolada itself but also to where nowadays it appears in cities and urban squares. An attempt is made to interpret each song with an ear to its social history just as it has been sung by contemporary singers, with an execution that should take its original aspects and main provenance into account. The history of the coco de embolada genre is enveloped by the society and the environment of its days, and the poems and melodies of those songs are pervaded with unique practices and usage arising from manifold scenes of the Brazilian cultural formation. The three songs investigated are popular-traditional coco de embolada pieces addressing the Northeast to Southeast exodus. The proposition here is that "Benedito pretinho," "Dança do sapo," and "Vadeia cabocolinho" are to be interpreted regarding the urban square environment that surrounded the development of the embolada (in which it remains popular). This is why the interpretations of singers Verde Lins and Pena Branca at Praça da Sé in São Paulo are covered here. Two main aspects have been considered: Performance nasality and utterance.
Keywords: Coco de embolada. Folklore. Traditional. Social/historical. José Siqueira.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 8
1.1 Apresentação do tema 8
1.2 Delimitação do problema 11
1.3 Metodologia 15
1.3.1 Delimitação do universo 15
1.3.2 Pesquisa de campo 17
2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA 19
2.1 O Brasil – O fim da Monarquia e a Primeira República 19
2.1.1 O fim do Império 19
2.1.2 A República 21
2.1.3 A intensa migração Sudeste-Nordeste 23
2.3 José Siqueira – vida e obra 24
2.4 José Siqueira no Brasil dos anos 1920 e 1930 28
2.5 Nacionalismo e arte no Brasil dos anos 1930 28
3. O COCO DE EMBOLADA 30
3.1 Origem e definição estrutural 30
3.2 O desenvolvimento do coco 33
3.3 Sub-tipos de coco 34
3.3.1 O coco hoje 35
3.1.2 A performance do coco hoje 36
CAPÍTULO 4 – Análise de três cocos de embolada de José Siqueira 41
4.1. “Benedito pretinho” 41
4.2 “Dança do sapo” 52
4.3 “Vadeia cabocolinho” 61
5 A INTERPRETAÇÃO DO COCO DE EMBOLADA DE JOSÉ SIQUEIRA 68
5.1 Interpretando o coco de embolada 69
5.2 Interpretando “A dança do sapo” 70
5.3 Interpretando “Benedito pretinho” 75
5.4 Interpretando “Vadeia cabocolinho” 75
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS 79
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 80
ANEXOS 89
ANEXO A - Entrevista com os emboladores Verde Lins e Pena Branca 89
ANEXO B – Entrevista com o cantor (tenor) e professor Lenine Santos 93

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação do tema

Neste trabalho são analisados três cocos de embolada, recolhidos e harmonizados por José Siqueira: “Benedito pretinho”, “Dança do sapo” e “Vadeia cabocolinho”, publicados sob o título *Oito Canções Populares Brasileiras*, provavelmente no ano de 1939[1]. As Oito canções são: “Benedito Pretinho”, “Loanda”, “Foi numa noite calmosa”, “Nesta rua”, “Dança do sapo”, “Natiô”, “Vadeia cabocolinho” e “Maracatu”. Foram, originalmente, compostos para canto e orquestra, e gravados em disco, em versão reduzida para piano, por sua esposa, Alice Ribeiro, e pelo pianista Mário Fininger, em Paris, sob o título *Le chant du monde*, pela Editora Siqueira (RIBEIRO, 1963). A partitura da versão original, para orquestra, no entanto não foi encontrada, permanecendo, provavelmente, em Moscou, onde foi publicada. Em virtude disso, nesta pesquisa é utilizada apenas a transcrição para canto e piano, realizada em 1975, e também publicada em Moscou[2] (SIQUEIRA, 1975). Na partitura não se encontra especificado o nome do autor da transcrição.

Trata-se de três cocos de embolada populares-tradicionais, com temas tipicamente brasileiros, recolhidos do cancioneiro popular ou de material composicional de autor desconhecido e imortalizados por gerações. O coco **“**Dança do sapo” tem melodia e versos folclóricos. Já os outros dois – “Benedito pretinho” e “Vadeia cabocolinho” – foram construídos a partir de versos do poeta modernista Olegário Mariano Carneiro da Cunha (Recife, PE, 1889 – Rio de Janeiro, RJ, 1958), e suas melodias permanecem com autor desconhecido, sendo, portanto, de domínio público. O coco de embolada aparece regularmente na obra vocal do compositor, e mesmo em suas obras orquestrais há referências a ele: algumas passagens aludem à linha melódica improvisatória da embolada. Siqueira parece ter tido certa familiaridade com o gênero, pois provavelmente cresceu ouvindo repentes e desafios cantados, bastante comuns na Paraíba, onde nasceu.

---

[1] Não há nenhum documento que afirme, peremptoriamente, que o disco ou a partitura datem de 1939. No entanto, há fortes indícios de que o disco tenha sido lançado naquele ano, conforme será explicado ao longo da dissertação.

[2] Estão disponíveis *on-line* algumas canções dessas oito, gravações com Alice Ribeiro e José Siqueira, com a orquestração original. Porém, em nenhuma delas aparecem os cocos de embolada aqui estudados.

Estudar os cocos de embolada acima mencionados sob um prisma sócio-histórico é plenamente coerente com a biografia do compositor. Nascido em um meio escasso e desprovido de fomento à arte, teve de conquistar sozinho os elementos que o fizeram um grande maestro e compositor, mas levou consigo a sua origem humilde, a sua gente. Siqueira era o "[...] nordestino genuíno do tipo que combina suavidade e persistência, coragem e o equilíbrio capaz de resistir aos vendavais que, muitas vezes, desabam tudo ao redor. Mas o sertanejo permanece." (ABREU; GUEDES, 1992, p. 238). No jovem Siqueira estava o germe do socialista, esse sertanejo, que procura a igualdade social, racial e a democratização da música.

> José Siqueira compreendeu desde cedo que a arte é uma das raras riquezas que pode e deve ser um bem comum a todos. Acreditamos que este tenha sido o ponto de partida para que sua visão social do mundo fosse tão política quanto afetiva. (ABREU; GUEDES, 1992, p. 238).

E foi imbuído do pensamento socialista que buscou trazer para a música erudita uma vasta gama de temas tradicionais populares, incorporando-os numa nova sonoridade, trazendo à tona a criatividade de uma classe social menos favorecida, da qual ele próprio provinha. Com esse intuito, arranjou as *Oito Canções Populares Brasileiras*, de 1939, para canto solista e orquestra.

Nelas estão presentes "Benedito pretinho", "Dança do sapo" e "Vadeia cabocolinho", três cocos de embolada que trazem a mesma temática: o êxodo Nordeste-Sudeste. Com estruturas musicais bastante similares, apresentam, na primeira parte, o coco de roda tradicional, e, na segunda parte, o coco de embolada ou somente embolada, onde o cantador conclama o seu opositor ao embate de destreza retórico-musical.

"Benedito pretinho" – a mesma melodia empregada em diferentes arranjos – ganhou projeção na voz do cantor Francisco Alves (1898-1952), que a gravou em 1929, no arranjo de Hekel Tavares (1896-1969). A soprano Elsie Houston (1902-1943) foi quem fez a segunda gravação, do mesmo arranjo, em 1941, em Nova Iorque. Essas duas referências – uma mais popular, a outra erudita – apresentam o coco de embolada como uma brincadeira vocal, descontraída e divertida, com grandes liberdades de andamento, de dinâmicas e de expressividade em geral.

A interpretação da versão de Siqueira de Alice Ribeiro é simples, com dicção bastante clara e discreta utilização de um *vibrato* nos finais de frase. Ela utiliza a impostação – a colocação vocal – próxima à do canto popular, sem deixar de ressaltar as nuances de dinâmica

propostas pelo compositor. Contemporaneamente, “Benedito pretinho” foi revisitado na música popular por Inezita Barroso (1925-) e Oswaldo Montenegro (1956-). Autêntico coco de embolada, em décimas e oitavas (CASCUDO, 1962), em versos que aludem ao êxodo rural, abre o ciclo com as síncopas no piano de Siqueira.

“Dança do sapo”, na primeira parte um coco de roda, e na parte B uma embolada por excelência, retrata a figura do sapo no imaginário popular brasileiro no decorrer do século XX, como animal desafiador e jocoso. A “dança do sapo” é também uma antiga dança indígena, dançada de cócoras; o intérprete pode se valer desse recurso expressivo para angariar a atenção do público.

“Vadeia cabocolinho**”**, gravado por Francisco Alves, traz grande similaridade poética e melódica com **“**Benedito pretinho”, mostrando duas seções bem delineadas dentro do coco, bastante comuns: a primeira estrofe (o refrão), geralmente cantada por um coro, característica do coco de roda; a segunda parte mais improvisatória, a embolada, que era executada por um solista, o embolador ou coqueiro, treinado para entoar os trava-línguas de forma rápida.

Essas são, portanto, as canções abordadas nesta dissertação, que compreende quatro capítulos, estruturados da maneira que se segue:

O primeiro capítulo trata da metodologia empregada. Procura mapear, sinteticamente, as aproximações da *performance* com a área da Etnomusicologia. Coloca a pesquisa de campo como uma etapa imprescindível do trabalho: ouvir os cantadores e os emboladores que se apresentam nas ruas.

O segundo capítulo traça um panorama histórico da época em que as canções foram cristalizadas, a Primeira República (1889-1930), as transformações da época, o intenso fluxo migratório do Nordeste para o Sudeste e o imigratório, que acarretou nas peculiaridades do país dos anos 1930.

O terceiro capítulo trata do coco de embolada propriamente dito, sua origem e história principais, definição e formas musicais. O quarto capítulo aborda as canções, partindo de uma análise inicial dos poemas e das melodias, e suas possíveis aproximações sócio-históricas – provável procedência e significação poética e musical. A partir dessas análises foi possível encontrar algumas sugestões interpretativas, relacionadas com o poema, com a música ou com a história de ambos.

O quinto capítulo aponta quais foram os resultados encontrados, e como este trabalho propõe que as canções devam ser intepretadas. O sexto capítulo apresenta as conclusões. Seguem-se as referências bibliográficas, necessárias para a concepção deste trabalho e os anexos.

1.2 Delimitação do problema

José Siqueira é um compositor nacionalista brasileiro muito pouco estudado e divulgado, e a qualidade de sua obra, quase toda devotada à busca de uma identidade nacional, por meio de um resgate do folclore, merece pesquisas mais aprofundadas. Sonia Ray (2005, p. 21) situa o compositor paraibano em uma lista de compositores eruditos menos divulgados em pesquisas de mestrado e doutoramento. Falta, principalmente, uma bibliografia recente, visto que o livro *Maestro José Siqueira*, de Joaquim Ribeiro, data de 1963. De resto, numa pesquisa inicial, foi encontrada apenas uma dissertação de mestrado, de Evangelina Bezerra Ferreira, defendida na UNIRIO em 2004, e cujo objetivo era o de editar a peça "Concertino para harpa e orquestra de câmara", de Siqueira.

Não há, portanto, estudos que apontem como a análise sócio-histórica das peças em questão, relacionadas com os versos de seus respectivos poemas, podem ajudar o intérprete em uma execução mais próxima de suas origens, quando o compositor coletou e harmonizou essas peças. A ideia seria incorporar a concepção, o "afeto" que possivelmente ele deve ter imaginado ao compor esses arranjos (BOULEZ, 1989). A função do intérprete seria desvendar esse imaginário do criador, procurando, por meio da sua "leitura" do texto musical, a maior aproximação possível da concepção original de Siqueira, resgatando uma proximidade com as suas "intenções composicionais". Uma delas, sem dúvida, é o emprego da nasalidade, constante no cantar nordestino. (BERNAC, 1978). Para isso é imprescindível que nos coloquemos sob a ótica de José Siqueira, o migrante nordestino dos anos 1920.

A abordagem sócio-histórica[3] nos permite localizar a obra dentro do seu contexto de época e suas idiossincrasias, possibilitando ao intérprete uma maior imersão no universo delimitado pelo compositor e suas influências, incorporando as possíveis intenções da escrita e da linguagem de cada peça, situadas dentro de uma determinada sociedade, suas características e sua história.

---

[3] A dissertação de mestrado *Música e identidade na América Latina:* o caso de Agustín Barros "Mangoré", de Felix (2012), é um exemplo recente de abordagem sócio-histórica e análise das origens populares da música de concerto.

> A etnografia da *performance* musical marca a passagem de uma análise das estruturas sonoras à análise do processo musical e suas especificidades. Abre mão do enfoque sobre a música enquanto "produto" para adotar um conceito mais abrangente, em que a música atua como "processo" de significado social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros. Assim o estudo etnomusicológico da *performance* trata de todas as atividades musicais, seus ensejos e suas funções dentro de uma comunidade ou grupo social maior, adotando uma perspectiva processual do acontecimento cultural. (PINTO, 2001, p. 227-8).

Essa situação da *performance* no tempo e no espaço, bem como sua inserção em seu contexto sócio-histórico, propiciará um aprofundamento ao intérprete.[4] Além disso, é necessária uma compreensão da atividade composicional muito em voga nos anos de 1930, a saber, a coleta do folclore e sua posterior "transformação" em música de salas de concerto.

Para isso, recorremos a Mário de Andrade, um dos maiores expoentes da cultura brasileira do século XX e grande estudioso do folclore nacional, que afirmou ser necessário domar as manifestações populares, a fim de que elas sejam emolduradas pelas formas musicais eruditas[5] (LOPEZ, 1972). Elas deveriam, no entanto, conservar seu caráter de criação popular, dentro da estrutura da música de concerto, preservando sua acentuação, seu ritmo, sua dicção e entonação?

O que mais interessa, além disso, é a interpretação dessas canções, seguindo parâmetros pesquisados por meio da história social da sua prática. Por exemplo, descobrimos que "Benedito pretinho" é um coco de embolada, baseado na alternância entre a forma do coco de roda e o canto de embolada (ALVARENGA, 1960), que inicialmente era uma forma de lazer dos escravos negros. Mais do que isso, o coco firmou-se como uma dança bastante difundida no País. Imbuído desse conhecimento, o intérprete atual enriquecerá a sua apresentação, pois parece difícil o cantor entoar um coco sem que use seu corpo de alguma forma expressiva, sem que se aproprie da história do gênero enquanto dança folclórica e não apenas uma canção para deleite estético.

Este trabalho, portanto, talvez seja um dos primeiros a propor debater questões sobre a *performance* das canções em questão. Colocam-se as seguintes perguntas estratégicas: Como entoam hoje os cantadores do Brasil seus cocos de embolada, cantos de maracatu, modinhas? O que seriam esses gêneros na linguagem atual? E a questão que rege o trabalho, enfim seria:

---

[4] Como afirma Zumthor (2007, p. 31.): "[...] A *performance* se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma 'emergência', um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar."

[5] Mário de Andrade não parecia acreditar na música popular por si só. Segundo ele, ela deveria ser colocada sob os moldes da música erudita, o que depois foi superado pelos estudiosos da cultura popular na posteridade. Eles valorizam a música em suas origens (LOPEZ, 1972).

como o cantor lírico pode se apropriar desses elementos para aprimorar sua *performance*, no quesito de aproximá-la mais da possível forma como era executada em suas origens?

A maioria das pesquisas em música salientam aspectos puramente técnicos de composições de ordem erudita, não se aprofundando nas suas estruturas enquanto representantes de costumes e práticas de um povo específico, de um determinado período histórico. “Os estudos musicais determinam-se sobretudo como um ramo da estética, através das descrições, restauros, edições, concertos e gravações de músicas ‘clássicas’ e não na busca de compreensão da música como fenômeno social.” (IKEDA, 1995, p. 9).

Não foi encontrado nenhum estudo sobre as canções “Benedito pretinho”, “Dança do sapo” e “Vadeia cabocolinho” nas versões de José Siqueira. Pouco se tem feito, no campo da *performance* musical no Brasil, no sentido de relacionar os aspectos de ordem cultural, social e histórica com a interpretação, em geral restrita às análises harmônicas e estruturais, em detrimento da interdisciplinaridade com ramos da Antropologia e da Sociologia, por exemplo (RAY, 2005).

Traçaremos um liame entre as canções e a Etnomusicologia, uma espécie de Etnomusicologia da *performance*, não se prendendo a aspectos puramente técnicos, mas nos aprofundando na essência desse material enquanto produto oriundo de um povo, relacionando-o com sua contextualização histórica, tendo como modelo Hobsbawm e sua obra *História social do jazz* (1996). Isso possibilitará uma sondagem dos grupos sociais que produziram as canções e a continuidade da tradição na posteridade.

Constituindo uma manifestação telúrica, de raiz da música brasileira, o coco de embolada representa toda uma passagem da nossa história, da formação lenta da sociedade do nosso País, e das contradições que ela abarca, conforme a bibliografia citada acima atesta.

Poderia contribuir para os estudos realizados hoje e no futuro, visando a uma interpretação contemporânea, a análise dos cocos de embolada como gêneros composicionais específicos dentro das práticas musicais da Primeira República, contextualizada social e historicamente, considerando suas influências e legados para a constituição da música popular brasileira atual.

Qual a história de cada um desses poemas e canções? Qual sua importância dentro do panorama cultural popular-tradicional brasileiro? Em que fontes o compositor inspirou-se, e como essa pesquisa pode nos ajudar a encontrar uma possível interpretação desse material,

respeitando as origens étnicas e, consequentemente, quais as “intenções” interpretativas mais adequadas a cada uma delas, sob essa perspectiva?

Que aspectos socioculturais do Brasil da primeira metade do século XX podem ser encontrados ao se analisar as estruturas poético-musicais das três canções de José Siqueira? Quais classes sociais essas canções originais representavam, e qual a sua função dentro do panorama histórico-social da época em questão? O que são esses gêneros hoje ou seus prováveis substitutos dentro do panorama da música brasileira, com a mesma função que aqueles desempenhavam?

Os cantores líricos brasileiros, em geral, utilizam a mesma técnica vocal desenvolvida na Europa para interpretar o repertório nacional. O ideal, para Mário de Andrade (1991), do ponto de vista de sua época, seria utilizar essa técnica considerando as idiossincrasias inerentes à língua portuguesa brasileira contemporânea e ao cantar brasileiro, tão multifacetado e diverso nas suas diferentes regiões. Como é possível, por exemplo, interpretar uma canção baseada em um aboio de vaqueiro utilizando a técnica de emissão europeia do século XIX?

Mário de Andrade dissertou sobre esse problema ainda atual. Nas suas palavras:

> Si realmente pretendemos nacionalizar a nossa música erudita, [...] não seria também justo que os nossos cantores e professores buscassem também nacionalizar o nosso canto, indo beber na fonte do povo o mesmo alimento fecundo em que os nossos compositores se reforçam? [...] Podemos, portanto, e devemos, continuar nos mesmos estudos técnicos do belcanto europeu. Mas si estes estudos encorpam, afirmam e desenvolvem a voz, não são eles que fazem o próprio canto. Este deriva muito mais do timbre, da dicção e de certas constâncias de entoação, que lhes dá o caráter e a beleza verdadeira. E si usamos no canto brasileiro, o timbre, a dicção e as constâncias de entoação que nos fornece o belcanto europeu, o canto nacional se desnacionaliza e se perde [...]. (ANDRADE, 1991, p. 97).[6]

Dessa forma, com esta pesquisa, sugere-se uma interpretação que se aproxime do ideal de Mário de Andrade, elencando as características do que ele e outros autores, como Fernando Carvalhaes Duarte, consideraram genuínas do canto brasileiro, e procurando eliminar os artificialismos e estrangeirismos que não pertençam à sua manifestação original. Que esse canto se assemelhe ao cantar do povo, que traduza seus anseios e que se tente, na medida do possível, encontrar algo próximo do que seria o canto nacional. Esse seria, acredita-se, um canto mais semelhante ao canto popular brasileiro, apoiado em Herr, que pontua:

---

[6] As citações referentes a Mário de Andrade frequentemente trazem arcaísmos da época e neologismos. (Nota do Autor).

> Hoje, Milton Nascimento e Martinho da Vila estão entre os cantores que têm esse timbre de "barítono tenorizante" do qual Andrade falava. O cantor erudito pode se aproximar desse timbre, talvez, dando atenção à adequação da sua dicção, já que a fala brasileira tem um timbre caracteristicamente nasal. A tendência entre cantores eruditos hoje é "impostar" menos a voz nas canções brasileiras para aproximar-se do modelo do canto popular. É o que o público aprecia mais[7]. (HERR, 2004, p. 31).

Será imprescindível, portanto, que ouçamos os "cantadores" regionais do Brasil, entoando os cocos de embolada e os repentes, entre muitos outros gêneros cujas características se encontram nas três canções de José Siqueira, incorporando suas características de entoação, dicção e interpretação. Isso nos remeterá a um estudo mais aprofundado do que é o cantar brasileiro regional contemporâneo, e como essas canções da década de 1930 devem ser interpretadas hoje.

Nas próximas páginas, no sub-ítem "Metodologia", tentaremos esboçar um panorama desse grande universo, traduzido por estilos de composição, tão peculiares à nossa terra, e que ressonância deixaram nas produções posteriores, como na música popular brasileira contemporânea, na qual ainda ouvem-se cocos e emboladas, misturados e transformados.

1.3 Metodologia

1.3.1 Delimitação do universo

As três canções abordadas, "Benedito pretinho", "Dança do sapo" e "Vadeia cabocolinho", têm características possivelmente originadas na região Nordeste do Brasil. Apresentam, também, algumas melodias populares mais urbanas, que participaram da aculturação e da mistura inerente à música popular-tradicional. Deve ser frisado que o coco de embolada, essencialmente nordestino, nasceu e se desenvolveu nas periferias, mas tomou conta das cidades. Ele é, portanto, hoje, caracteristicamente urbano.

Temporalmente, as três canções em questão situam-se do princípio até a metade da década de 1930, quando algumas dessas melodias já estavam plenamente difundidas e integradas ao cancioneiro popular e quando o compositor teve contato com elas e as harmonizou e organizou em um ciclo. "Benedito pretinho" e "Vadeia cabocolinho" são contemporâneas dos poemas do modernista Olegário Mariano Carneiro da Cunha.

Como já foi dito, essas peças foram arranjadas, inicialmente, para canto e orquestra, e publicadas, provavelmente, por volta do ano de 1939, embora isso não possa ser provado com convicção. O livro de referência sobre a vida do compositor, *Maestro José Siqueira*, de

---

[7] Segundo Lenine Santos, em entrevista na Seção Anexos, os cantores do qual Mário de Andrade falava ao se referir ao "barítono tenorizante" eram os da Era do Rádio: Orlando Silva e Francisco Alves.

Ribeiro (1963), não especifica com exatidão quando a obra saiu do prelo. Há fortes evidências, entretanto, de que tenha sido publicada na década de 1930.

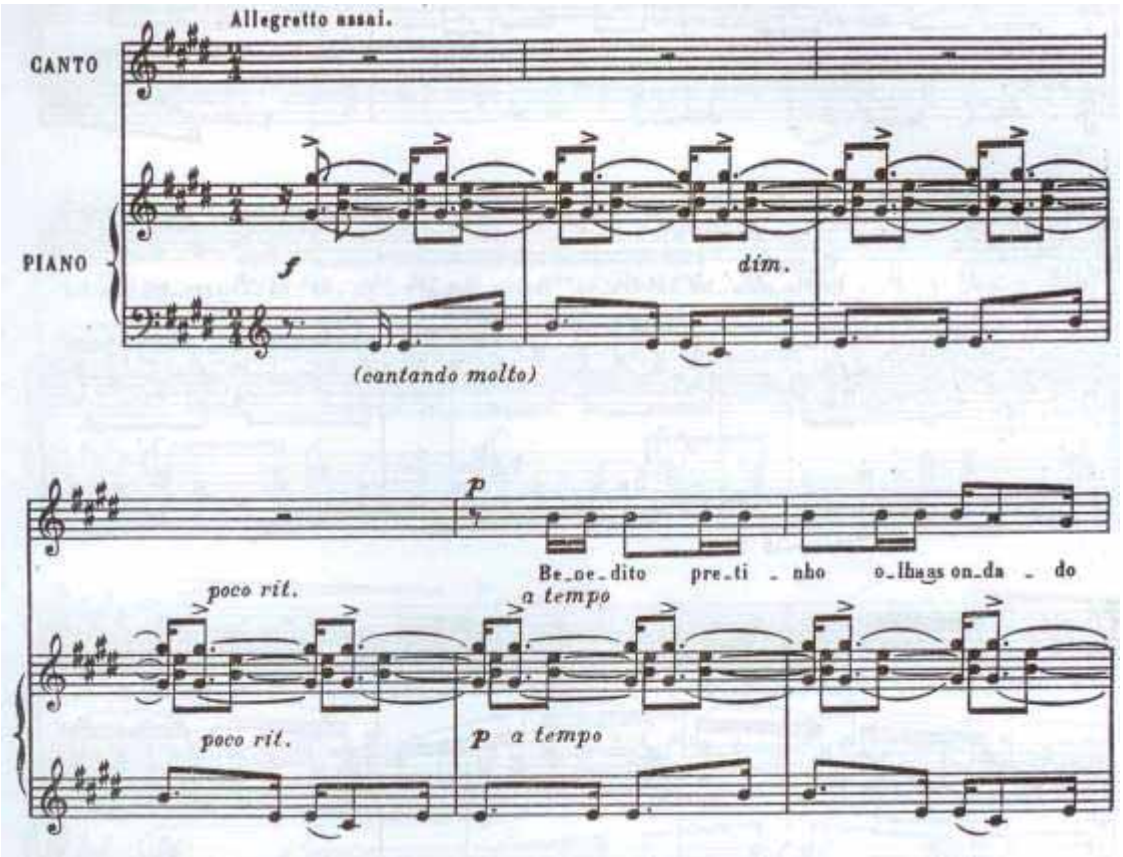
As evidências são: os cocos “Benedito pretinho” e “Vadeia cabocolinho”, letra de Olegário Mariano com arranjo de Hekel Tavares, constituem os primeiros exemplos dessas melodias empregadas em música de disco. Foram gravados e lançados por Francisco Alves, em 1929, ainda em disco de goma-laca.

Para embasar a interpretação, faz-se necessário um estudo sobre o universo da época em questão, a contextualização histórico-cultural dos anos que precederam e que foram determinantes para a concepção da obra musical como ela é. Essa pesquisa inicial possibilitará que o intérprete se situe temporalmente e se aproxime da possível concepção original das canções. “O estudo da contextualização na preparação da performance tem como finalidade capacitar os *performers* e enriquecer o seu trabalho técnico-interpretativo.” (CAMPOS, 2006, p. 18).

Essa contextualização, no entanto, será embasada em uma espécie de “Etnomusicologia da *performance*”, conforme explana Tiago de Oliveira Pinto (2001). Será analisada a música como produto de seu meio social e sua história, como material derivado diretamente de seres humanos e seus corpos em atividade, em equipe, em sociedade. (BLACKING, 1973). O aspecto sócio-histórico do poema é representado por Siqueira em seu arranjo para piano. Em “Benedito pretinho”, por exemplo, os acentos repetidos em ostinato poderiam, a meu ver, reproduzir os sons das ondas do mar, que são uma metáfora para o nordestino, que migra do Nordeste para o Sudeste, e vai e vem como as ondas. Como se vê na parte em que a peça é analisada, o ostinato criado por Siqueira em sua versão pode bem representar essa imagem.

O que pretendemos, portanto, é uma interpretação historicamente informada, como se faz, por exemplo, com o embasamento histórico para reproduzir, hoje, as óperas barrocas europeias dos séculos XVII e XVIII, como escreveu Abel Rocha (2008). Para entender esse processo composicional, é necessário dissertar sobre a maneira com a qual o compositor amalgamava poesia e música. Como neste trecho de “Benedito pretinho”:

Figura 1 – Trecho da partitura de “Benedito pretinho”



Fonte: SIQUEIRA, 1975, p. 2, comp. 1 a 6.

1.3.2 Pesquisa de campo

A parte imprescindível do trabalho é a pesquisa de campo. Foram ouvidos diversos emboladores de rua, especialmente os que se situam no entorno da Praça da Sé, como os repentistas/emboladores Verde Lins e Pena Branca. São vários registros fonográficos e vídeos da dupla entoando os cocos de embolada na praça, por volta da hora do almoço, além de uma entrevista de aproximadamente 50 minutos (vide Seção Anexos). A partir desses registros pudemos embasar a interpretação, incorporando os “afetos” necessários para a realização da mesma: ou seja, como os emboladores se sentem ao entoar os cocos, e como se dá a sua relação com o público. Além disso, foram analisados os dois fatores essenciais à embolada: a nasalidade e a oralidade.

Também foi entrevistado o cantor e professor Lenine Santos, especialista em música brasileira vocal. De um modo sintético a entrevista tenta desvendar e derrubar conceitos

estereotipados de interpretação – como a verdade interpretativa das caricaturas – e se o melhor jeito de se aproximar do canto cotidiano é a mera reprodução imitativa.

2 CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA

Para a finalidade deste trabalho o estudo se restringirá ao período histórico referente ao final do século XIX e primeiros anos do século XX no Brasil. Essa época interessa especialmente, pois, de acordo com Mendes, Roncari e Maranhão, na obra *Brasil história:* texto e consulta (1983), foi quando o gênero musical do coco de embolada consolidou-se e tomou a forma que conhecemos hoje (MENDES, RONCARI, MARANHÃO, 1983). Foi por essa época que o coco, até então restrito aos antigos engenhos e comunidades negras, passou a transitar, efetivamente, na música popular brasileira, por meio da difusão radiofônica e discográfica. Isso se deu, primeiramente, na gravação de Francisco Alves de "Benedito pretinho" e "Vadeia cabocolinho", em 1929. Feita essa observação, apresentaremos, a seguir, um breve panorama do Brasil da época em questão.

2.1 O Brasil – O fim da Monarquia e a Primeira República

2.1.1 O fim do Império

O fim da Monarquia no Brasil representa mais do que uma simples troca de sistema político. Transformações lentas da sociedade convergiram nesse acontecimento, em parte impulsionadas pelas novas demandas de mercado que o advento da indústria proporcionou. De acordo com Nelson e Claudino Piletti, em seu livro *História e vida – Brasil:* do Primeiro Reinado aos dias de hoje (2000), a derrocada do Império brasileiro deu-se, principalmente, em virtude de quatro importantes fatores. São eles: o aumento da produção de café, a abolição da escravidão, a imigração europeia em massa e o despontar das atividades industriais brasileiras. Minando os sustentáculos da estrutura escravocrata, essas mudanças prepararam o País para a instalação do sistema capitalista, propagado pela Revolução Industrial.

A ascensão do café ao posto de principal produto de exportação nacional aconteceu já durante o período regencial (1831-1840). Segundo Cotrim (1998), esse fato levou os fazendeiros cafeicultores a exercerem uma supremacia, entre os setores da sociedade, em questões de ordem política e econômica.

A economia baseava-se no trabalho escravo, o pilar no qual se sustentava o Império. Essa base, no entanto, começou a ruir devido às pressões exercidas, especialmente, pela Inglaterra. Imersos no nascente sistema capitalista, os ingleses estimulavam a abolição da escravatura, pelo fato de a mão de obra assalariada constituir um mercado consumidor em

potencial. Além disso, a organização dos escravos fugitivos em quilombos (como o de Palmares) e a propagação dos ideais humanitários da Revolução Francesa foram, como lembra Piletti (2000), determinantes para que a sociedade se mobilizasse a favor da libertação dos negros. A promulgação da Lei Eusébio de Queirós, em 1850, proibindo o tráfico e o comércio humano entre a África e o Brasil, foi o primeiro passo dado rumo à abolição, que foi consumada em 1888, por meio da Lei Áurea.

Devido a essas mudanças, já a partir de 1850 o governo de Dom Pedro II vislumbrou a alternativa de substituir os negros por imigrantes europeus, com trabalho remunerado (PILETTI, 2000). A vinda de aproximadamente cinco milhões de imigrantes, entre o final do século XIX e o primeiro quartel do século XX – que arduamente labutaram nas fazendas de café – possibilitou que a economia se mantivesse estável com o fim da escravidão (VIANNA, 1975). Porém, o estabelecimento do trabalho assalariado, característica do capitalismo, revelou-se incompatível com a monarquia de Pedro II. Contribuiu, para esse contraste entre o Império e o despontar de uma classe trabalhadora, o surgimento de uma incipiente indústria brasileira. O que impulsionou essa indústria foi a própria decadência da estrutura da "Casa grande e senzala".

Isso porque o dinheiro proveniente do comércio cafeeiro, que antes era destinado à compra de escravos, pôde ser empregado em outras atividades, entre elas a industrial, (COTRIM, 1998). O autor diz, ainda, que favoreceu os industriais o decreto da chamada *Tarifa Alves Branco*, em 1844. Essa tarifa alfandegária, estipulada para os produtos estrangeiros, proporcionou uma maior procura dos brasileiros por produtos nacionais, mais baratos. Isso estimulou a criação de diversas indústrias e possibilitou a formação de uma classe operária urbana, que no final do século XIX já abarcava quase seiscentas mil pessoas.

Inconformados com o fim da escravatura, que era a base de sua produção, os setores cafeeiros mostraram-se decepcionados com a Monarquia, e passaram a apoiar a causa republicana, seguidos da própria Igreja Católica e do Exército Brasileiro (COTRIM, 1998).

A proclamação da República, em 15 de novembro de 1889, representou o começo da transformação de uma sociedade escravocrata em uma sociedade industrial urbana, mais de acordo com o pensamento burguês europeu em voga naquele tempo.

2.1.2 A República

> A monarquia caiu. Nasceu a república. O Brasil mudava a forma de governo sem revolucionar a sociedade. Trocamos de bandeira, separamos a Igreja do Estado, fizemos uma nova constituição. Tudo isso foi feito no clima de ordem que interessava à classe dominante. Mantinha-se, assim, o povo em sua pobreza e a elite em sua exploração. (COTRIM, 1998, p. 345).

A situação descrita acima foi a dura realidade brasileira com o advento da República, implantada sob a influência dos ideais da Revolução Francesa. A abolição da escravatura libertou os escravos, mas os lançou numa sociedade que os considerava indignos de exercer profissões que, tradicionalmente, haviam sido destinadas aos brancos (HOLANDA, 1981). No que diz respeito à estrutura socioeconômica, pouco ou quase nada mudou. Continuou predominante a agricultura de grandes latifúndios, tendo o café como o produto principal de exportação, com o emprego da mão de obra livre do imigrante.

A aparente democracia, conquistada pelo direito ao voto livre, foi suprimida e controlada pelos fazendeiros, graças a um fenômeno conhecido como *Coronelismo*. Prisioneira das propriedades rurais, em troca de favores, a população era obrigada a votar nos nomes indicados pelos patrões, e as falcatruas eleitorais, como as atas de bicos de pena[1], garantiam à elite o monopólio do poder (COTRIM, 1998).

As eleições locais, dessa forma, asseguravam as eleições federais, e os dois estados com maior volume de produção dominaram a cena política da chamada *República do café-com-leite* (PILETTI, 2000), em que havia uma alternância de presidentes paulistas e mineiros no poder.

Por aproximadamente quatro décadas esse sistema vigorou no Brasil, encerrando-se com a ascensão de Getúlio Vargas, em 1930. Esse período caracteriza-se, principalmente, pela estabilidade do País como maior produtor mundial de café, exercendo, praticamente, um monopólio sobre ele, e por conflitos internos entre uma corrente, ainda impregnada de anacrônicas formas políticas oligárquicas, e as novas concepções.

> Na verdade, todo o vasto período que vai da proclamação da República até a década de 20 do nosso século (XX) pode ser visto, da óptica do sistema oligárquico-coronelístico, como de competição generalizada entre velhas e novas formas políticas ligadas aos interesses dominantes em todos os Estados. [...] Assim, a estrutura de poder nacional foi, progressivamente, sendo tecida em torno dos interesses dos grandes Estados e conjugada com as aspirações da burguesia que se

---

[1] As “atas de bico de pena” foram uma das fraudes eleitorais mais populares na Primeira República. A mesa eleitoral inventava nomes, ressuscitava mortos e votava por eles, nas atas escritas a pena, garantindo a vitória dos candidatos das oligarquias do Café e do Leite. (NICOLAU, 2002).

> firmava no centro-sul do país. (MENDES; RONCARI; MARANHÃO, 1983, p. 192).

A corrente progressista, composta pela crescente burguesia urbana da indústria, teve apoio, contudo, do próprio povo para derrotar a mentalidade conservadora herdada dos tempos da Monarquia. Descontentes com as condições sub-humanas de trabalho e a instabilidade no emprego, somadas à crescente miséria e à falta de estruturas básicas para a sobrevivência, as camadas populares passaram a se organizar para empreender diversas revoltas sociais (PILETTI, 2000).

As Revoltas da Vacina (1904) e da Chibata (1910) marcaram o princípio dessa série de insurreições, e a Guerra do Contestado (1912-1916), contemporânea da Primeira Guerra Mundial, é a pioneira na luta de reivindicações, de trabalhadores rurais, por terra. Também ocorre a primeira greve geral brasileira, em julho de 1917, coroando o aparecimento do sindicalismo e do anarquismo (COTRIM, 1998).

Toda essa agitação política, desde a Guerra de Canudos (1893-1897) até o tenentismo da década de 20, que culminará na Revolução de 1930, pode ser vista como o despontar de reivindicações populares por maior participação política. Esses diversos segmentos da sociedade vão se unindo por uma causa comum: a melhoria das condições sociais.

O primeiro momento da República, dessa maneira, a que os historiadores denominam República Velha (1889-1930), foi marcado pela manipulação política das oligarquias cafeeiras, o que em nada o diferencia da época do Império. A substituição da mão de obra escrava pela imigrante e o aumento das cidades proporcionado pelas indústrias criou, no entanto, uma atmosfera propícia às revoltas, influenciadas, em parte, pela Revolução Russa de 1917, e que levaram à posterior ditadura do Estado Novo.

O poder político dos coronéis do café foi sendo, gradualmente, transladado para as burguesias urbanas e proletárias. Contribuiu, para isso, a crise da bolsa de valores de Nova Iorque, de 1929, em que o estoque acumulado de café levou a economia brasileira à bancarrota [2].

À crise econômica somou-se a crise política da sucessão presidencial. Desobedecendo à ordem que havia norteado a República, de um presidente paulista e, em seguida, um

---

[2] Em verdade, já há algum tempo a produção brasileira de café excedia o consumo mundial (CAMPOS, 1996).

mineiro, Washington Luís, paulista, então no poder (1926-1930), quebrou a aliança dos dois estados ao indicar o paulista Júlio Prestes à Presidência.

Formada a Aliança Liberal pela candidatura do gaúcho Getúlio Vargas, que recebeu entusiasmado apoio popular, realizou-se a eleição mais conturbada da história da Primeira República. As antigas fraudes, em que defuntos e pessoas inexistentes votavam, agora foram praticadas pelos dois lados, e a vitória de Júlio Prestes levou à já inevitável revolução (CAMPOS, 1996). Desencadeada pelo assassinato de João Pessoa, a insurreição tomou a capital federal, dando início à Ditadura Vargas (1930-1945), o período mais longo em que um presidente governou o País.

2.1.3 A intensa migração Sudeste-Nordeste

Para entender o universo do jovem Siqueira, faz-se necessária uma abordagem de seu universo sociopolítico-cultural. Conforme vimos anteriormente, o Brasil passava por um momento de transição entre a chamada República Velha, caracterizada pelo predomínio dos coronéis no poder, a oligarquia cafeeira (em que São Paulo e Minas Gerais se alternavam à frente do Executivo) e o novo governo instituído com a Revolução de 1930, que posteriormente se configurou no Estado Novo de Getúlio Vargas, em 1937. As cidades e a indústria cresceram e as classes baixas tornaram-se mais importantes dentro da configuração sociopolítica nacional (COTRIM, 1998).

Com a promulgação legislativa em prol do trabalhador brasileiro, bem como em virtude da Primeira Grande Guerra e a quebra da bolsa de Nova Iorque em 1929 e seus desdobramentos, e ainda a escassez da mão de obra necessária à confecção de produtos coloniais, a migração interna aumentou substancialmente, dando preferência às capitais do Sudeste, principalmente Rio de Janeiro e São Paulo (CARONE, 1976).

Esse êxodo migratório excessivo, no entanto, não mudou a situação social da maioria dos trabalhadores que se deslocaram. Campos afirma que o movimento que levou Vargas ao poder não mudou substancialmente a sociedade brasileira, pois não houve “[...] a substituição de uma classe dominante por outra.” (CAMPOS, 1996, p.194). Esse é o motivo pelo qual o autor conclui que esse acontecimento não pode ser tratado pelo nome de “revolução”. As revoluções como a francesa, de 1789, se caracterizaram pela tomada de poder pelas classes burguesas populares em ascensão, em detrimento do monopólio da elite do antigo regime.

Apesar dessa apenas aparente estabilidade social, Vargas, por outro lado, promoveu a valorização do nacional, incentivando a indústria e a cultura, por meio do Ministério da Educação, por onde passou o poeta Carlos Drummond de Andrade, entre outras figuras de renome (BUENO, 2003).

A partir dos anos 1930, a desigualdade entre os estados, principalmente no que compete ao eixo Rio de Janeiro e São Paulo com relação aos demais, se acirrou devido ao advento da indústria e uma consequente formação de um mercado consumidor interno e maior demanda por mão de obra.

> A industrialização, ainda que restringida, reforçou a desigualdade regional iniciada no ciclo do café. Guanabara, os estados do Rio de Janeiro e de São Paulo eram colocados como fortes regiões de atração de migrantes oriundos de Minas Gerais, Paraná e da região Nordeste. (AYDOS, 2010, p. 2).

As consequências imediatas desse fluxo migratório intenso foram o inchamento das grandes cidades e o desenvolvimento industrial, paralelamente ao significativo crescimento populacional brasileiro. Para além da esfera econômica, no entanto, deixou um saldo negativo no que cabe ao sentimento de abandono das raízes e da terra natal, da eterna esperança do migrante de poder voltar à sua região de origem, onde estavam assentadas sua família e suas ligações sócio-culturais mais intrínsecas:

> [...] estes grandes deslocamentos trouxeram consigo o peso do desenraizamento, da ausência de ligações de solidariedade mais profundas, da solidão, do preconceito, do anonimato; ao mesmo tempo, eles expandiram a sociedade de consumo no Brasil urbano. Esses mesmo (sic) processos geraram uma sociedade de classes nesse Brasil urbano marcada por ambigüidades básicas e assimetrias profundas. (Ibid, p. 5).

2.3 José Siqueira – vida e obra

José de Lima Siqueira (1907-1985) foi uma figura proeminente no cenário da música brasileira do século XX. Dedicou sua vida e sua obra ao resgate da cultura nacional, não só como regente e musicólogo, mas também como compositor. Estudioso da música identificada como folclórica do País, soube trabalhar com uma vasta diversidade de estilos, amalgamando erudito e popular de forma original e conseguindo conciliar, na mesma obra, desde peças baseadas em canções indígenas anônimas até canções urbanas mais contemporaneamente disseminadas. Segundo Ribeiro, paralelamente ao

> [...] compositor perfeito e magnífico, está presente o musicólogo esclarecido, profundo conhecedor dos problemas musicais, inclusive dos que dizem respeito às características fundamentais da música tipicamente brasileira. [...] Em nenhum outro compositor surge tão bem ajustada essa conciliação entre o novo e o antigo,

> entre a renovação e a experiência do passado, entre o gênio de criar e a capacidade de aproveitar os ensinamentos dos grandes gênios da música. (1963, p. 3, 4).

Seu interesse pela cultura coloquial estava em consonância com o nacionalismo brasileiro da época. “A evolução do nacionalismo musical no Brasil deu-se através de um progressivo contato estético do folclórico com o erudito, a partir da diminuição dessa distância cultural, que impedia o aproveitamento de elementos da cultura popular.” (FREITAG, 1985, p. 30). Com isso, a autora se refere a um suposto distanciamento entre o folclore e a cultura erudita, que aos poucos foi sendo superado pelos artistas do século XX, que foram buscar na fonte do povo elementos para as suas obras, entre eles José Siqueira.

Essa enorme influência da música folclórica em sua música é compreensível quando se analisa a sua biografia. Siqueira nasceu em Conceição, na Paraíba, a 24 de junho de 1907, onde, ainda de acordo com Ribeiro,

> [...]ouviu as primeiras cantigas de ninar, nas rodas infantis, os aboios dos vaqueiros, as cantilenas dos cegos, os desafios, as cantorias de procissão, as louvações, enfim um mundo de sugestões musicais. Nem lhe faltou a reminiscência da música zíngara nos ranchos dos ciganos que, de quando em quando, pousavam naquelas paragens sertanejas. (1963, p. 8).

Na pequena cidade nordestina viveu tão recluso e distante, que não chegou a travar contato com o piano até os vinte anos de idade. Aprendeu com o pai, que era mestre de banda, o manejo de alguns instrumentos, dos quais adquiriu certa destreza – particularmente o trompete e o saxofone (MARIZ, 2000).

Em seguida mudou-se para o Rio de Janeiro, recrutado pelas tropas nordestinas de resistência à Coluna Prestes e, através do ofício de soldado, continuou a exercer contato com a música (MARIZ, 2000). Ingressou na Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil, na qual posteriormente seria professor e onde teve aulas com os compositores Francisco Braga e Walter Burle Marx, estudando simultaneamente Direito. Casou-se com a cantora (soprano) Alice Ribeiro em 1939.

Fundou, no ano seguinte, a Orquestra Sinfônica Brasileira, a qual dirigiu até 1948. Também criou e regeu a Orquestra Sinfônica do Rio de Janeiro e a Orquestra Sinfônica Nacional. Foi convidado a reger orquestras no exterior, como as Sinfônicas da Filadélfia e de Detroit, a da Juilliard School of Music, em Nova Iorque, nos Estados Unidos; a da Rádio Montreal, no Canadá; e a Orquestra da Rádio Sinfônica, em Paris. Em 1954 regeu a Sinfônica de Florença e, seguidamente, a de Roma (Itália), atuando, ainda, na Sinfônica de Lisboa e do

Porto (Portugal), recebendo menções honrosas da crítica e ovações do público europeu (RIBEIRO, 1963).

Em 1957, aproveitando seus conhecimentos jurídicos, instituiu a União dos Músicos do Brasil (UMB), a atual OMB (Ordem dos Músicos do Brasil), por meio de um anteprojeto de lei, cujo objetivo era proporcionar "a regulamentação e o reconhecimento legal da profissão de músico, que não existia." (GARCIA, 2007). Nas palavras do próprio Siqueira, quando da criação da entidade: "Sempre considerei imprescindível a arregimentação dos músicos numa sociedade civil que desse consistência à nossa classe." (Apud RIBEIRO, 1963, p. 176).

Simpatizante do socialismo liderado pela então União Soviética, foi forçadamente aposentado pela ditadura militar brasileira em 1969, transferindo-se para a Rússia, onde regeu a Orquestra Filarmônica de Moscou. Na capital comunista "[...] boa parte de sua obra foi editorada e preservada enquanto que no Brasil o [...] governo militar cuidava de alijá-lo da história"[3]. Em Moscou gravou a que é considerada sua obra de maior envergadura, o oratório "Candomblé", na voz de Alice Ribeiro, em 1974 (ABREU, GUEDES, 1992).

Retornando ao Brasil após o auge da repressão na ditadura militar, faleceu na cidade do Rio de Janeiro em 1985, deixando uma ampla e variada obra constituída de quatro sinfonias, *Quatro Poemas Indígenas* para orquestra, *Cenas do Nordeste Brasileiro*, um concerto para violino, um para violoncelo e um para piano e orquestra – este dedicado a Magdalena Tagliaferro – além de danças, suítes, música de câmara, peças para orquestra de cordas, canções com acompanhamento de piano e peças para piano solo e violoncelo solo, juntamente com obras didáticas diversas.

Segundo Mariz, a obra de Siqueira é constituída por duas fases, uma universalista, e a outra, brasileira. O autor pontua que nessa última fase

> [...] iniciou o compositor o aproveitamento do manancial prodigioso que é o folclore nordestino. Focalizando os setores ameríndio [...], negro [...] e caboclo [...], construiu Siqueira, aliado a uma instrumentação multicor e quase sempre eficaz, obra respeitável no terreno orquestral. (MARIZ, 1977, p. 92).

Mais adiante, na mesma publicação, Mariz ressalta o ostracismo a que o compositor nordestino foi relegado no Brasil, em parte devido à sua postura declaradamente de esquerda,

---

[3] JOSÉ Lima Siqueira. Disponível em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/JoseLSiq.html>. Acesso em: 16 abr. 2012.

em parte devido a uma visão geral que se teve das suas primeiras obras, mesmo tendo alcançado fama suficiente no exterior. Nas palavras de Mariz:

> José Siqueira venceu em sua *tournée* europeia. Falta-lhe conquistar o Brasil. A desconfiança que suas obras iniciais deixaram na memória do público e da crítica dificulta a apreciação de sua produção recente, como o *Candomblé n.3*, vistoso, pitoresco e bem orquestrado. (MARIZ, 1977, p. 94).

Embora esse livro date de 1977, quando o compositor ainda estava vivo, esse trecho sintetiza bem a tendência ao esquecimento da obra do autor das *Oito canções populares brasileiras*, e hoje, mais de 25 anos após a sua morte, verifica-se pouco interesse em divulgar essa variada trama de sinfonias, concertos e canções desconhecidas dos próprios cantores líricos brasileiros. Contribui para esse esquecimento, talvez, o fato de os seus atributos composicionais sempre terem sido questionados, embora, segundo Mariz, na maioria das vezes sem fundamentos. Em uma publicação mais recente, Mariz aponta que: "Já se tem debatido muito sobre as qualidades musicais de José Siqueira: no entanto, ele era dos poucos compositores brasileiros de sua geração que realmente conheciam o ofício. Tinha *métier* para dar e vender." (MARIZ, 2000, p. 272).

Mais adiante o autor ressalta a importância das canções do paraibano no panorama geral de sua obra, colocando-as ao lado de suas obras orquestrais. "José Siqueira foi um compositor essencialmente orquestral. Com exceção dos seus *lieder*, o resto de sua obra perde a importância no confronto com o setor sinfônico." (MARIZ, 2000, p. 273). Afirma, também, que suas canções sobre poemas de Manuel Bandeira o consolidam como grande compositor dentro do âmbito do cancioneiro brasileiro, e conclui, sintetizando a sua essência composicional: "[...] pôde José Siqueira, mercê de seus bons conhecimentos formais e de suas vivas reminiscências folclóricas, construir obra meritória, valorizada sobretudo por uma instrumentação colorida e eficaz [...]."(MARIZ, 2000, p. 273).

Foi José Siqueira, com sua peça "Uma festa na roça", coreografada por Veltcheck, apresentada no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1943, que mostrou como a tradição nordestina poderia ser incorporada ao repertório tanto de dança clássica como de música erudita. Conforme publicado no *Correio da Manhã*:

> José Siqueira teve a habilidade de fazer obra perfeitamente nacionalista e da melhor brasilidade com a sua "Uma Festa na Roça". Apoderando-se de certos elementos constitutivos da nossa vida patriarcal e das danças usadas na época, o compositor ofereceu-nos um Bailado, em três Quadros, que prima pelo pitoresco recordativo. Vemos então aparecer, com legítima saudade, a valsa, as danças regionais do Brasil, a Polca saltitante, a *Schottisch*, o Coco, a velha Quadrilha, com sua específica solenidade roceira. O enredo simples serve ainda assim para acentuar as

> características nordestinas e outros usos e costumes musicais, como o típico desafio entre cantadores. A coreografia deveria ser necessariamente simples, aproveitando-se muito da mímica. E foi o que fez Vaslav Veltcheck, não sem evitar um pouco de monotonia. Mas, o que é preciso salientar, desde logo, é o valor expressional e descritivo da música de José Siqueira, baseada em motivos regionais nordestinos, excelentemente aproveitados. [...] Só a parte musical, o "Prelúdio", em que o autor descreve o ambiente nortista, o "Desafio", cantado, os comentários orquestrais, o "Interlúdio", em suma, toda a Partitura (que esperamos ouvir em concerto, isolada de danças), mereceu a atenção do público e revela um músico em plena eficiência. (JIC apud PEREIRA, 2003, p. 255).

2.4 José Siqueira no Brasil dos anos 1920 e 1930

Em meados dos anos 1920, o jovem Siqueira sentiu que o Nordeste era demais estreito para os seus ideais profissionais, artísticos e políticos. (RIBEIRO, 1963).

Depois de contrair impaludismo[4], uma doença das regiões tropicais, e se recuperar, pediu dispensa no Exército, que servira devido às suas ambições de patriota, e percebeu que a sociedade de Pernambuco, onde residia então, não satisfaria seus anseios de músico, e nem mesmo de cidadão:

> Por sua vez, a sua consciência democrática exigia um meio social mais apurado, onde houvesse maior respeito aos direitos humanos [...]. O Nordeste, abandonado e esquecido, com o progresso retardado pela politicagem, sem recursos, explorado ou antes espoliado por múltiplas formas de opressão econômica, não oferecia margem para que, nêle, a sua personalidade pudesse florescer plenamente. Os estímulos eram reduzidos, diminutos, e, no campo artístico, quase não existiam. (RIBEIRO, 1963, p. 54).

No Rio de Janeiro, em que se estabelecera, pôde absorver a atmosfera cultural de que necessitava para o seu crescimento como artista e a educação formal e, além do mais, estar no centro da República fez despertar suas motivações sociais de músico representante de uma classe:

> Não existia em nossos músicos de alto coturno consciência social. [...] isso revoltava o jovem nordestino, que via antes de tudo, na música, uma mensagem social. Êle próprio me repetiu mais de uma vez: ´É um erro afastar a música erudita do povo. A massa popular tem antenas para a boa música... (RIBEIRO, 1963, p. 80-81).

2.5 Nacionalismo e arte no Brasil dos anos 1930

As mudanças foram graduais e lentas, mas não eram apenas de ordem sócio-política, traziam em si o apoio das manifestações artísticas:

---

[4] *Impaludismo* ou *paludismo*, de *palude*, que é pântano. O mesmo que malária. (UNESP, 2005). A malária é causada pelo plasmódio, parasita disseminado por um mosquito. (MEIRELLES, 2004).

> Ainda que fossem incipientes [...] (as) transformações no panorama brasileiro da época, elas não só existem na prática econômico-política das alianças oligárquicas, como também começam a ser anunciadas pela produção literária do período, na tematização dos novos pactos entre o campo e a cidade, a indicar a progressiva ruptura dos alicerces de nossa primeira República. Estavam no ar os ventos de uma mudança econômica, política e cultural. (HELENA, 1989, p. 12).

O nacionalismo na arte brasileira da década de 1930 foi uma consequência direta da política do presidente gaúcho, um desdobramento natural da Semana de Arte Moderna de 1922 e, além do mais, a reação nacional às correntes modernistas europeias do Século XX.

Getúlio Vargas (1883-1954), presidente brasileiro, maior incentivador e responsável pela ampliação do movimento nacionalista no Brasil, tinha interesses em promover a nacionalização e a unificação político-cultural. E o melhor meio para divulgar a propaganda do Estado seria a cultura, a educação.

> O Estado autoritário teve interesse em criar uma comunidade nacional com espírito patriótico e unidade, para tal, necessitou elaborar e desenvolver estratégias poderosas que levassem a população a sentir-se parte de um grande movimento progressista, e não apenas ser um espectador. A escola parece ter sido o consenso entre intelectuais, elites e governo que poderia ser o lugar adequado para desenvolver tais sentimentos e concretizar os dispositivos normatizadores e consolidar um projeto de regeneração social. (UNGLAUB, p. 1, 2).

Influiu também para o crescimento do ufanismo nacionalista a Semana de Arte Moderna de 1922, que tomou lugar no Theatro Municipal de São Paulo nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro daquele ano. O principal trunfo desse evento cultural foi a divulgação dos ideais, também chamados por Mário de Andrade de: “[...] três princípios fundamentais do modernismo brasileiro, [...] o direito permanente à pesquisa estética; a atualização da inteligência artística brasileira; e a estabilização de uma consciência criadora nacional.” (ANDRADE apud HELENA, 1989, p. 47).

Esse movimento cultural, por fim, acabou por tirar o foco cultural das grandes metrópoles, e as diferentes classes artísticas começaram a procurar um contato maior com as regiões periféricas do País, acreditando poder encontrar nelas a razão de uma arte genuinamente brasileira.

> Escritores e artistas redescobrem, fascinados, a província marginalizada e a zona rural, a imensa floresta amazônica, o grande sertão do planalto central e a região do Nordeste, desoladamente ligada ao ciclo das secas. E, sobretudo, redescobrem os homens que viviam naquele Brasil misterioso e desconhecido, cujos ritmos de vida, muitas vezes duríssimos, em nada eram alterados por todas as discussões e polêmicas sobre uma renovação apenas literária. (OLIVEIRA, 2001, p. 67).

3. O COCO DE EMBOLADA

3.1 Origem e definição estrutural

O coco de embolada, por definição, é uma dança que, atrelada ao canto da embolada, se constitui de duas partes bem distintas: a primeira delas é o coco propriamente dito, que possui um caráter específico de dança: o canto é mais simples, possibilitando que a dança tome o lugar de destaque. A segunda parte é constituída pela embolada: o cantador sente-se à vontade para improvisar e utilizar seus trava-línguas e destreza retórica, abusando dos fonemas repetidos, as aliterações; nesta parte a prioridade é o canto, e não a dança.

O coco aparentemente é derivado de danças que despontaram e se consolidaram no Brasil, no século XVIII (ALVARENGA, 1960). Mário de Andrade considerava-o como de procedência africana (ALVARENGA, 1960), em parte devido à origem proveniente da umbigada afro-brasileira. No entanto, Alvarenga (1960) situa o gênero como de uma dupla ascendência: africana e portuguesa, esta encontrada no fato do coco utilizar a dança em roda. Veremos, no entanto, que o gênero deriva também, em parte, de uma dança indígena (LINDOSO, 2005).

No que concerne à origem africana, Ayala (1999), em suas pesquisas, conclui ser o coco em parte um lamento, em parte uma brincadeira dos escravos negros, no fim do dia, para se esquecerem dos maus-tratos e da submissão aos seus senhores. Vilela (1980) arrisca a suposição do coco ter surgido da constante atividade dos negros quebrarem cocos com pedras, que redundava em uma música bastante rítmica e que despertou, por fim, a vontade deles em dançar e cantar. Com o tempo, segundo o autor, acabaram por padronizar esse ritmo, pois a atividade de abrir cocos terminava nessa forte brincadeira altamente rítmica.

> E os negros ficaram dizendo quando iam às matas buscar os seus frutos prediletos: vamos ao coco, vamos ao coco... Mas este agora não era somente o das palmeiras, mas também aquele canto e aquela dança que surgiram nestas suaves excursões ao som estrídulo de pedras entrechocadas. (VILELA, 1982, p. 19).

Ohtake (1989) mostra que a primeira notícia que se tem de um coco no Brasil é no ano de 1829. Segundo ele, a dança teve origem nos engenhos, de onde se alastrou para as praias, inseriu-se nas altas elites sociais e retornou para as camadas populares. O fato de a fruta

homônima ser de proveniência litorânea talvez induza ao pensamento de que o ritmo aí também se originou, mas não parece ser a opinião geral dos estudiosos.[5]

Vilela (1982) procura provar que a procedência primeira do coco é o Estado de Alagoas, onde estava situado, também, o Quilombo dos Palmares, o maior reduto dos escravos negros contra a repressão dos seus senhores. Daí, conclui que a dança cantada foi criada nesse ambiente.

Um gênero peculiar, por historicamente conjugar dança e música, o coco de embolada geralmente é entoado por dois "cantadores", "coqueiros" ou "emboladores", acompanhados de pandeiros, que se desafiam mutuamente em uma espécie de disputa por maior destreza musical e retórica, em uma forma de canto falado e declamado (Josélia Ramalho VIEIRA, CONGRESSO DA ANPPOM, 2005).

Para Travassos, a *performance* do coco constitui uma das mais rebuscadas formas de expressão musical no âmbito da produção nacional. A autora pretende

> "[...] verificar em que medida aspectos performativos (que integram a dimensão pragmática) são relevantes na *poesia cantada* – e não apenas falada ou escrita –, mais precisamente nos cocos. Espero, dessa forma, mostrar que nos cocos-de-embolada aqueles aspectos alcançam um rebuscamento ímpar." (TRAVASSOS, 2010, p. 8).

Em seguida, ela situa o gênero em seu habitat mais comum e peculiar, e explica o fenômeno como sendo produto direto de uma oralidade e linguagem singulares:

> Devemos ter em mente que o habitat da embolada é a feira, as praias e os terreiros das casas de trabalhadores. O canto do embolador não está investido de autoridade estrutural; por outro lado, seu poder excede o dos "ritos orais" das pessoas comuns, por exemplo, o de prevenir a ocorrência de coisas indesejadas exclamando-se "vira essa boca pra lá!". Pois os cocos são cantados, e se quisermos entender o que os emboladores dizem, e porque dizem daquele modo, é preciso levar em conta as regras precisas de uso da língua que eles se obrigam a seguir. (TRAVASSOS, 2010, p. 9).

Corroborando com essa afirmação, Mário de Andrade (1984, p.365) observou:

> Nos refrãos expressivos dos cocos e mesmo nas estrofes de alguns os nossos compositores têm muito que estudar e muito de que se aproveitar, se quiserem normalizar na música artística, uma expressividade musical psicológica de caráter brasileiro. Quanto à maneira com que são cantados, ela é muito original e por vezes duma liberdade e dum caráter extraordinários. Momentos há em que se torna quase

[5] Pimentel (1978) em sua obra *O coco praieiro* faz uma descrição da fruta como uma das mais importantes, ou talvez a mais importante dentro da economia litorânea. Tece um quadro do coco em suas utilidades medicinais, culinárias e de uso doméstico.

> impossível descobrir e grafar com exatidão não só pequenas "fitas" virtuosísticas episódicas como até o ritmo geral da peça.

Esse virtuosismo do chamado "coqueiro", "coquista", ou "embolador" pode ser apreciado nos grandes centros urbanos contemporâneos, onde, em geral nas praças, dois repentistas acompanhados por pandeiros se confrontam, e a disputa se torna acirrada na medida em que um procura ironizar o outro, ou as pessoas da plateia que se forma ao redor (AYALA, 1999). Essa forma de coco é distinta, em seu conteúdo poético, em relação ao coco dançado, onde, ao lado da ironia, transparece um forte caráter de contestação social (AYALA, 1999) e de crítica aos hábitos e costumes, bastante apreciada pelos coqueiros em geral (PIMENTEL, 1978).

A destreza e o virtuosismo, enfim, caracterizam especialmente a "embolada". Esta se torna ainda mais admirável porque os versos muitas vezes são improvisados, o repentista apenas se vale de algumas fórmulas preconcebidas, mas "[...] enquanto a 'língua não bombeia'[6] ele sacode o ganzá em busca de som e do ritmo que excitem sua imaginação." (PIMENTEL, 1978, p. 21).

O gênero de coco mais difundido nas grandes cidades, o repente, caracteriza-se, sobretudo, pelo alto grau de improviso e composição, por parte dos próprios cantadores, e, além do mais, por uma técnica singular que envolve o entrosamento com a plateia, a disputa com o adversário de pandeiro e a agilidade para encadear versos, estrofes, rimas de forma hábil, versátil e poética (SAUTCHUCK, 2010).[7]

Há, ainda, uma variante de coco denominada "samba de coco", que, segundo Sá, Santos e Paiva (2009), surgiu como manifestação dos índios nativos do sertão nordestino, sendo, posteriormente, misturada ao ritmo dos escravos negros, que a teriam dotado de letras que versavam sobre o dia a dia deles nos quilombos. O samba de coco aparentemente despontou e se consolidou na cidade de Santa Brígida, na Bahia.

A presença indígena na formação do coco parece muito mais importante do que Vilela (1980) nos incita a supor. Lindoso (2005) afirma que há dois fatores que corroboram a informação de que o gênero é em parte descendente musical indígena: a sincopação rítmica e

---

[6] Enquanto a língua não se cansa com o excesso de virtuosismo do trava-línguas.

[7] Sautchuck (2010) estabelece diferenças entre o coco de embolada e o que ele chama de "cantoria com viola", que seria o repente nordestino propriamente dito. A embolada, para ele, seria uma espécie de desafio cantado que se vale de humor e escárnio, beirando às vezes a pornografia, para que os cantadores obtenham mais lucros financeiros da plateia. Essa teoria, no entanto, não parece estar bem fundamentada no trabalho do autor, pois ele não apresenta as fontes das quais tira tal conclusão.

a coreografia, constituída de dois passos laterais, um pela direita, outro pela esquerda, advindos da dança indígena chamada “tucanaíra”. O autor conclui que a possível origem do coco remonta ao tempo em que os negros tentavam abrir os cocos – e não só utilizando pedras, como propõe Vilela (1980) – e ao som de um ritmo sincopado e uma dança, ambos indígenas, é que se delineou o coco tal como era em meados do século XVIII (LINDOSO, 2005). Este aponta também que não havia conotação de contestação étnico-social no coco dos negros, contrariando Ayala (1999).

3.2 O desenvolvimento do coco

O coco, a princípio, parece ter se transmudado, substancialmente, ao longo dos anos, conforme vimos na seção anterior, e as diferentes vertentes advindas dessa mudança constante culminaram em formas diversas de composição popular contemporânea e no desaparecimento e esquecimento de outras.

O coco tradicional, de roda, de influência fortemente portuguesa (PIMENTEL, 1978), perdeu-se, caiu em desuso nos centros urbanos, sendo praticado ainda apenas no interior (ROCHA, 1984). De provável procedência dos engenhos, apesar de ter, eventualmente, transitado entre as classes sociais durante seu trajeto constitutivo – inclusive entre as mais abastadas (OHTAKE, 1989) – atualmente o coco está restrito, praticamente, à camada mais baixa da população. Ayala (1999), em seu levantamento em pesquisas de campo, constatou que a maioria dos que cantam ou dançam o coco, atualmente, estão em situação de pobreza, grande parte em extrema miséria.

Faz parte da própria história do coco ter sido uma alternativa musical das classes subalternas, uma forma desprovida de grande aparato material, mas que conquistou uma linguagem única. “É a dança dos pobres, dos desprovidos da fortuna, daqueles que possuem apenas as mãos para dar ritmo, para suprir a falta do instrumento musical. O canto é acompanhado pelo bater de palmas, porém palmas com as mãos encovadas para que a batida seja mais grave, assemelhando-se mesmo ao ruído do quebrar da casca de um coco.” (ARAÚJO, 1957, p. 71).

A dança foi uma das formas encontradas pelos migrantes brasileiros, em especial os nordestinos, para preservar sua identidade cultural (AYALA, 1999); (SAUTCHUCK, 2009).

Além disso, o coco parece ter sido um elemento de união entre raças, tendo em vista que circulou entre elas, em suas origens (OHTAKE, 1989). Embora predominantemente seja

popular, constitui um liame agregador e democrático, no qual as pessoas se encontram, dançando e cantando, esquecendo suas desavenças sociais.

> Nenhum outro folguedo é mais aberto do que este, nenhum conserva o mesmo espírito de camaradagem comunitária do *Coco*. Homens, mulheres, crianças aproximam-se, igualam-se maravilhosamente, cantando em coro a "resposta" do canto, formando a roda e trocando umbigadas. A noite se vai. A madrugada ainda os encontra felizes, democraticamente exaustos, cantando e dançando. (PIMENTEL, 1978, p. 9).

Esse poder pacificador talvez advenha, além da origem do coco – das horas de descanso do trabalho árduo dos escravos negros – da incrível magia, de que disserta Travassos (2010), que o coco suscita nos seus ouvintes. Essa espécie de "encantamento", a que ela se refere, parece nos "amarrar" na dança frenética, sem que nos conscientizemos da exaustão de horas a fio, em uma espécie de mantra, que nos faz perder a noção de tempo, esquecimento que talvez seja a finalidade última da música. Como afirma Pimentel (1978): "O canto, a dança, o ritmo binário, lângue, repetido interminavelmente pelo instrumental constituído à base de percussão concedem ao coco envolvimento entorpecedor impressionante." (PIMENTEL, 1978, p. 13).

3.3 Sub-tipos de coco

Característico das regiões Norte e Nordeste brasileiras, também é encontrado sob outros nomes, como coco de roda, coco de visita, coco de repente, coco de parelhas trocadas, coco em fileiras, coco de praia, coco de improviso, coco do sertão, coco de umbigada, coco de usina (OHTAKE, 1989).

Mário de Andrade recolheu diversos cocos em sua Missão de Pesquisas Folclóricas, de 1938, e na obra *Os cocos* (ANDRADE, 1984)[8], em edição organizada por Oneyda Alvarenga. A autora publica, classifica e ordena esse material nas seguintes seções: Cocos Geográficos, Cocos Meteorológicos, Cocos dos Vegetais, Cocos Atlânticos, Cocos de Engenho, Cocos da Mulher, Cocos dos Homens, Cocos dos Bichos, Cocos de Coisas, Cocos de Vários Assuntos. Isso mostra a profusão imensa de canções que, na época, se apresentavam no Brasil sob o nome genérico de coco[9].

Mário de Andrade (1984, p. 364) disserta a respeito da variante infindável de estilos de canções denominadas "cocos", desde danças até modas com caráter de canto solista, mas

---

[8] Oneyda Alvarenga publicou, fez a introdução e as notas de *Os cocos*, de 1984, obra feita a partir das coletas de Mário de Andrade durante a década de 1930, particularmente na Missão de Pesquisas Folclóricas, de 1938.

[9] Rocha (1984) e Ohtake (1989) compactuam da assertiva de que o coco também pode ser chamado de samba ou de pagode.

termina afirmando que “[...] a forma freqüentíssima e mais original do coco é o dueto de solo e coro, isto é uma peça de caráter antifônico”.

3.3.1 O coco hoje

A música é, talvez, dentre as artes, a que mais preserva as suas características – apesar do avanço inexorável do tempo. Consegue conservar e aglutinar as mais diferentes tendências e vertentes do passado, a ponto de soar anacrônica em um mundo que se transforma rapidamente.

> A música, de todas as artes que nascem geralmente num terreno particular de cultura, em condições sociais e políticas determinadas, aparece como a última de todas as plantas, no outono e no momento do perecimento da cultura da qual faz parte, enquanto já são visíveis os primeiros sinais antecipados de uma renovação primaveril. Às vezes acontece até mesmo que a música ressoa como a linguagem de uma época desaparecida, num mundo novo e estupefato [...]. (NIETZSCHE, 2007, p. 62).

Essa renovação a que se refere o filósofo alemão também atinge a arte brasileira, em que a música muitas vezes parece conservar elementos de outras épocas. No entanto, embora permaneçam traços que distinguem os diferentes estilos e modalidades de execução, a prática configura-se sempre nova a cada escuta, em virtude, também, da mudança da sociedade e, consequentemente, do público. Alguns gêneros musicais tipicamente brasileiros, que em sua origem apareceram misturados e aos poucos se separaram, como pode ser verificado em *A modinha e o lundu: duas raízes da música popular brasileira*, de Kiefer (1986), delinearam-se e se firmaram como estilos consolidados de uma época e passaram à posteridade conservando ainda algumas características primitivas. O coco, hoje, parece soar como uma linguagem que traduz anseios de outra sociedade e de outro mundo, como sugere Nietszche. Outros gêneros dissolveram-se na profusão e na transitoriedade que a própria arte musical às vezes pode encerrar, o que pode justificar o desaparecimento de gêneros como o lundu, o maxixe.

Os coqueiros de hoje, portanto, continuam, em sua maioria, sem incentivos do Estado e povoando as periferias do Brasil. Constituída principalmente de negros, essa população de artistas de rua continua disseminando o coco, apesar de todos os empecilhos e das intempéries inerentes ao próprio tempo e à renovação dos estilos musicais. Ayala (1999) revela que muitos jovens já não querem mais dançar o coco, embora saibam fazê-lo, por ele estar

associado com preconceitos raciais e sociais profundos. Para ele (1999), o gênero hoje, ou pelo menos uma década atrás, era uma

> [...] 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). (AYALA, 1999).[10]

Nesse sentido, há um paralelo entre o coco e o *rap*, gênero de música popular com alta influência africana, pois ambos têm procedência principal nas classes sociais mais baixas. Quem sustenta a ideia de similaridade entre as duas formas de expressão artística é o compositor popular e colunista de jornal paraibano Bráulio Tavares (2005). Para ele, ambos têm em comum a necessidade de improviso e a destreza por parte dos executantes, combinando um ritmo acentuado com uma versificação muitas vezes de difícil entoação. O coco e o *rap*, dessa forma, além da ascendência majoritariamente africana, teriam esses elementos oriundos da poesia oral cantada que, segundo Tavares, em artigo publicado no boletim *Salto para o futuro* (2007), constituem uma forma bastante rebuscada de composição improvisada.

A sobrevivência do coco, hoje, seria a fusão com outros estilos de música popular, como o *rap*? Alves procurou mostrar como surgiram as intersecções entre os dois gêneros, processo que resultou no chamado *rap-embolada*. “A realização do improviso na rima *Hip-Hop* em parceria com o repente de pandeiro reiterariam, por sua vez, o casamento da embolada com o *rap* e, por conseguinte, o encontro da tradição com a contemporaneidade.” (ALVES, 2008, p. 22). O surgimento do *rap-embolada* confirma, portanto, a facilidade de o coco se transformar e se amalgamar com outras vertentes da música popular contemporânea, não tendo simplesmente se esvaído com o advento de novas tecnologias, inclusive a gravação e a difusão em massa, mas, pelo contrário, se apropriando dessas mudanças a seu favor, se munindo de novos elementos que forjaram, talvez, as diversas formas do que poderíamos chamar, hoje, de coco.

3.1.2 A performance do coco hoje

Para se interpretar o coco hoje, é necessário pautar-se na investigação da sua prática musical mais popular, visando aproximar o material e a *performance* do público, como colocou Herr (2004). Nesse sentido, é preciso, além de conhecer a história e a função dessa

---

[10] Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141999000100020&script=sci_arttext>. Acesso em: 25 mar. 2013, às 20h30.

modalidade de canto na sociedade brasileira, desenvolver uma interpretação baseada na tradição oral desses cantadores, seu repertório gestual específico e sua comunicação com a plateia, que constitui, necessariamente, sempre parte fundamental da execução do repente.

O cantador nordestino que entoa o coco, o chamado “embolador”, muitas vezes se vale de uma técnica gestual física específica para endossar a magia da música e aumentar a áurea mística em torno do improviso do repente (ALVES, 2008). Esse tipo de gestual talvez advenha do histórico do coco de umbigada, em que duas fileiras se defrontavam (TRAVASSOS, 2010).

Essa técnica nos interessa particularmente, pois nos ajuda a procurar, por meio da observação, incorporar esse tipo de retórica corporal na interpretação de, por exemplo, “Benedito pretinho” ou “A dança do sapo”, ambos cocos de embolada.

A utilização do corpo na *performance* da música brasileira é inerente ao alto grau de presença da percussão na mesma. Parece ser impossível cantar um coco e estar parado em estado contemplativo, como se estivesse interpretando uma canção introspectiva e em andamento lento. Como vimos, a própria procedência do coco - uma dança cantada pelos escravos negros durante seu trabalho, enquanto quebravam o coco - remete a uma interpretação ritmada, sincopada e assentada numa corporeidade que se move no compasso da música.

Para essa abordagem, nos ampararemos em Tatit que comenta:

> A atuação do corpo e da voz sempre balizou a produção musical brasileira. A dança, o ritmo e a melodia por eles produzidos deram calibre à música popular e serviram de âncora aos vôos estéticos da música erudita. Em todos os períodos, desde o descobrimento, a percussão e a oralidade vêm engendrando a sonoridade do país, ora como manifestação crua, ora como matéria-prima da criação musical; ora como fator étnico ou regional, ora como contenção dos impulsos abstratos peculiares à linguagem musical. (2004, p. 19).

O autor situa a fusão dos elementos indígenas – o ritmo – com os portugueses – a melodia do cantochão – como a pioneira na composição da música brasileira. Afirma que a música litúrgica aos poucos foi cedendo espaço às manifestações nativas, fenômeno que se intensificou nas práticas profanas:

> Se no interior das primeiras igrejas mantinha-se até certo ponto a liturgia portuguesa, ao seu redor, as folias musicais já não eram muito ortodoxas e, à medida que se distanciavam do templo, os elementos terrenos – o chão, o corpo e a voz – iam tomando conta das práticas sonoras. (TATIT, 2004, p. 21).

Com a chegada do negro, começam a despontar as “batucadas”, momentos de descanso dos escravos, que misturavam religião e recreação. Esse parece ser o instante em que se configuraria o embrião do coco. A incorporação da *umbigada* africana desempenhou papel importante na execução da música da época: buscava-se com esse tipo de dança simular o ato sexual que vinha após o casamento (TATIT, 2004).

A presença do africano, portanto, além de acentuar os recursos corporais que o “batuque” inevitavelmente demanda, como a própria percussão corporal, incrementou a *performance* da música profana, que a partir de então foi se configurando mais e mais percussiva e se valendo de atributos físicos como a voz e o som do peito, da caixa torácica e dos pés com o chão.

Embasado nessa história, é imprescindível a participação do corpo e a apropriação dos elementos da terra, do espaço, e o diálogo com o público. Como foi mostrado nas páginas anteriores, a *performance* do coco não é uma *performance* solitária. Ela envolve comunidades inteiras, desde o seu surgimento nos engenhos, prática coletiva de lazer e entretenimento, que desencadeia muitas vezes um estado de magia e meditação (TRAVASSOS, 2010), como em um mantra.

A *performance* do coco está muito atrelada à dança, que tem um papel predominante no ritual do repente nordestino tradicional. Segundo Pereira (2003), a disputa entre dois cantadores se dá com dois grupos de torcida. O autor classifica o embate em três fases: Louvor ou Louvação, em que os repentistas cumprimentam os donos da casa; Martelo, uma espécie de toada na qual desponta, principalmente, o teor satírico; Carretilha ou Galope, toada em andamento mais acelerado, em que se desenvolve, propriamente, o embate entre os dois. Em seguida, formam-se dois grandes grupos antagônicos, que se desafiam agora no campo da dança: o que se sair melhor permanece, enquanto o outro deve deixar o lugar (PEREIRA, 2003). Essa forma de dança com repente é talvez o grande trunfo dessa modalidade musical.

Nossa pesquisa de campo procurou observar esses detalhes de gestos performáticos dos emboladores. Um exemplo é o do cantador Marcelo Pretto, que se autodenomina “cantor autodidata”. Em concerto com o Coral Paulistano no Theatro Municipal de São Paulo, nos dias 20 e 22 de novembro de 2011, ele entoou diversos cantos afro-descendentes, entre eles alguns cocos de embolada, meio misturados com coco de roda, como na tradição. Embora fossem cantos recolhidos por Mário de Andrade e outros pesquisadores, predomina a

liberdade de improvisação e a flexibilidade agógica, visto que o andamento e a duração das notas podem variar conforme a inspiração do intérprete.

O corpo parece ser um fator fundamental na *performance* de Marcelo; ele dança constantemente no ritmo da música, muitas vezes fecha os olhos nos momentos de maior inspiração e o diálogo com o percussionista é de suma importância, principalmente quando empunha o pandeiro. Essa troca e quase duelo entre o cantador e o percussionista é um dos principais pontos da música: o canto estanca por alguns minutos, dando espaço à liberdade improvisatória, e Marcelo conclama o pandeirista à dança, por vezes emitindo sons guturais de desafio. Por sinal, essa é uma das partes mais comentadas pelo público, realmente de uma força singular; por instantes ficam todos embalados no ritmo frenético da música, como em um ritual mágico, como sugere Travassos (2010). Essa magia que prende a atenção parece ser semelhante à do mantra oriental; nos conduz a uma paz interior, um silêncio interno místico, religioso, devocional, mesmo que o texto da embolada não seja de cunho mágico. A voz de Marcelo, além disso, ressalta as cores peculiares do registro basal grave, pouco ou quase nunca usada no canto lírico, exceto em peças contemporâneas. Essa junção de diferentes técnicas de canto torna a apresentação versátil e envolvente, e a plateia acostumada aos concertos de música erudita, em que é exigida uma postura silenciosa e pouco participativa com o que acontece no palco, pôde interagir com os intérpretes, seja por meio de palmas ou de um ensaio de dança na cadeira, ou, ainda, de gritos empolgados ao fim da apresentação.

Dessa forma, parece ser não apenas o timbre, próximo ao do canto popular, o que o público mais preza, porém todo o gestual, a dança e, principalmente, a possibilidade de ser intérprete também, de participar ativamente da execução da música. Mais do que canto encasacado[11], os cantores líricos em geral conservam, às vezes, uma postura que não favorece a *performance*. Como entoar um lundu, dança secular afro-brasileira, sem sequer dar uma "requebradinha"?

Um cantor lírico que foge à regra é o tenor brasiliense Lenine Santos. Ele incorporou um gestual próprio e peculiar, não exagerado, orgânico e simples, e que corresponde diretamente ao que ele está cantando. Vide sua interpretação de "Sina de Cantador", de

---

[11] Mário de Andrade disserta a respeito de um canto livre de estrangeirismos e mais de acordo com a língua nacional, amparado no canto popular brasileiro (ANDRADE, 1991) [Artigo original: *A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos* (1936)]. Santos(2011) em sua Tese de Doutorado intitulada *O canto sem casaca : propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório* propõe o ensino do canto no Brasil baseado no cantar em português brasileiro e suas implicações práticas.

Villani-Côrtes (1930-), por exemplo[12]: a canção narra a história de um cantador nascido no sertão, cuja maior alegria é levar para o povo "sofrido" seu canto. Além do timbre claro e das vogais bem abertas, próximas da fala, a impostação é bem livre, no sentido de incorporar artifícios favoráveis à emissão e à dicção do português brasileiro, sem grandes subterfúgios, *vibrato*, portamentos desnecessários e outros elementos que, por vezes, parecem despir a canção do seu objeto principal: comunicar o texto e o seu "afeto".[13] A necessidade de maior impostação, ou seja, colocação vocal erudita, só é mais necessária nas regiões mais agudas.

[12] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=C379szCFuj0>. Acesso em: 17 jul. 2012, às 20h.
[13] Vide entrevista com Lenine Santos na Seção "Anexos".

CAPÍTULO 4 – ANÁLISE DE TRÊS COCOS DE EMBOLADA DE JOSÉ SIQUEIRA

Analisaremos, a seguir, três cocos de embolada de José Siqueira: “Benedito Pretinho”, “Dança do sapo” e “Vadeia Cabocolinho”, com enfoque nas suas origens étnicas e sociais. Primeiramente falaremos a respeito do poeta Olegário Mariano Carneiro da Cunha, autor de “Benedito Pretinho”.

4.1. “Benedito pretinho”

O poeta - Olegário Mariano Carneiro da Cunha (1889-1958)

Nascido no ano da Proclamação da República, na cidade de Poço da Panela, nas imediações de Recife (PE), filho de José Mariano Carneiro da Cunha e Olegária da Costa, tendo sido seu pai deputado no Império, participou ativamente do processo de abolição da escravidão e do advento da República (MICELI, 1996).

Integrou a Academia Brasileira de Letras, foi deputado, embaixador do Brasil em Portugal e fez parte da Academia de Ciências de Lisboa. Sua atuação junto à música popular brasileira tem sido muito pouco estudada. Marques (2007) afirma ser seu objetivo como pesquisador difundir a obra de Mariano, eclipsada pelos demais modernistas e relegada a um segundo plano. Isso o situa, de certa forma, ao lado de José Siqueira, como um ícone nordestino esquecido do panorama cultural brasileiro do século XX. O poeta, entretanto, assim como o compositor, teve seus dias de glória e reconhecimento antes de um póstumo esquecimento.

Frequentemente classificado pela crítica como poeta pós-romântico, Mariano dizia não se enquadrar em nenhuma corrente específica do Modernismo brasileiro de vanguarda ou determinada escola estética literária. Marques salienta três características que permeiam a obra do pernambucano, a saber: “a notável popularidade [...] os versos melodiosos de clara compreensão; a cor local ou o regionalismo.” (MARQUES 2007, p. 2).

Passou à posteridade com a alcunha de “poeta das cigarras”, em referência a um de seus temas mais recorrentes em poesia. Fez parcerias em música popular brasileira com Joubert de Carvalho e Gastão Lamounier. Faleceu no Rio de Janeiro, onde viveu desde os oito anos de idade, em 28 de novembro de 1958. (ANDRADE, online); (MENEZES, 1978); (VASCONCELOS, 1964).

O poema[14]

Benedito pretinho

Benedito pretinho
olha as onda do má, lê lê ô,
olha as onda do má.

Êle vai, êle vem,
êle torna a vortá, lê lê ô
olha as onda do má.

Eu vou m'imbora desta terra desgraçada
onde a gente não faz nada p'ra comê nem pra gozá,
Na minha terra tudo muda de figura,
tem feijão, tem rapadura, tem viola p'ra tocá

O poema retrata o conflito vivido aparentemente por um nordestino que migra para o Sudeste brasileiro e se depara com uma situação diferente da de sua terra natal, onde "tem feijão, tem rapadura, tem viola p'ra tocá". O poeta faz uma metáfora das ondas do mar, que vão e que vêm, relacionando-as com a situação do migrante, que volta à terra de origem em busca dos elementos que nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro não lhe eram oferecidos, mas "torna a vortá" a elas devido a uma provável escassez de outros recursos, em geral trabalho e renda.

Oneyda Alvarenga (1960) recolheu uma melodia de dança de "Recortado" em Varginha, em Minas Gerais, em 1935, cuja temática trata justamente, ainda que de forma branda, das migrações internas brasileiras e a consequente frustração do personagem quando chega ao local desconhecido, antes idealizado como "terra prometida". A música leva os seguintes versos:

Solo: Ai!Eu não sou daqui
Nem aqui quero morá

Coro: côa ouro, côa ouro

Peneira que côa ouro
Ai! Iaiá
Não pode coá fubá

Solo: Uma infeliz como eu
Mora em qualqué lugá [...] (ALVARENGA, 1960, p. 190).

[14] Poema copiado da partitura (SIQUEIRA, 1975).

A temática do êxodo rural e a situação do nordestino quando migra para o Sudeste foi retratada na música popular brasileira, como na canção "Lamento sertanejo", música de Dominguinhos com letra de Gilberto Gil, de 1975. Os versos dizem:

> Por ser de lá do sertão lá do cerrado
> Lá do interior, do mato, da caatinga, do roçado
> Eu quase não saio, eu quase não tenho amigo
>
> Eu quase que não consigo
> Ficar na cidade sem viver contrariado.[15]

Note-se que, similarmente em "Benedito pretinho", o personagem depara-se com uma cidade à qual não é familiarizado, à qual ele responsabiliza pelo seu isolamento e pelo fato de estar vivendo "contrariado". Quase meio século depois, a situação do migrante é apresentada basicamente da mesma forma que na canção harmonizada por Siqueira. Ele vive em meio a um dilema de amar sua terra natal e sentir saudades dela, e precisar da terra para a qual migrou para trabalhar.

A figura do Benedito nos remete diretamente a São Benedito, o santo católico protetor dos negros. Conforme nos informa um trabalho apresentado no V Congresso Afro-Brasileiro: "No Maranhão se diz que São Benedito era preto, gostava de dançar tambor de crioula, que é uma dança de negros [...]" (V CONGRESSO AFRO-BRASILEIRO, 1997, p. 6)[16]. O santo é, dessa forma, desde que se tem notícia da festa a São Benedito, sempre associado à música e seu papel social. Há diversos cantos populares recolhidos, por exemplo, por Oneyda Alvarenga, que fazem referência a ele como o santo que se aproxima mais do povo, se consubstancia a ele e, portanto, o que mais percebe e entende seus dilemas profundos, o que "bebe garapa" junto do indivíduo comum, se despe da imagem de santo e se mistura ao seio do povo, se equiparando em vez de se distanciar (RIBEIRO, 2003).

> Segundo os relatos sobre sua vida, São Benedito não usava sapatos, dormia no chão sem usar cobertas e recusava a utilização de qualquer forma de conforto material. Descendente de escravos etíopes representava, no Brasil colônia, para os fiéis, a aproximação de Deus dos escravos e seus padecimentos. Essa associação resistiu às mudanças históricas, consolidando as celebrações em devoção a São Benedito, que é uma referência fundamental para a pesquisa histórica e compreensão da cultura popular no Brasil, pois, desde o período colonial as celebrações em honra a São Benedito possuem uma incrível vitalidade. (SANTOS, MURADE e SANTOS, 2009, p. 10).

---

[15] Disponível em:<http://toptvz.com.br/viola-urbana/lamento-sertanejo>. Acesso em: 17 abr. 2012, às 12h.

[16] SINCRETISMO afro-brasileiro e resistência cultural (Seção "Referências).

Essa constatação contribui para a percepção do amálgama entre a entidade divina e o próprio homem na letra do coco de embolada “Benedito pretinho”. Parece simbolizar não apenas uma pessoa, mas uma camada social e racial, representada pelo padroeiro dos negros.

Em sua peça *A pena e a lei*, Ariano Suassuna introduz o personagem Benedito, que seria um tipo de anti-herói nordestino (OLIVEIRA, 2010), utilizando-se de uma espécie de embolada em sua escrita. O embate entre Benedito e Pedro desenrola-se da seguinte maneira:

> BENEDITO
>
> Sou negro, sou negro esperto,
> Sou negro magro e sambudo,
> Sou negro fino e valente,
> Negro de passo miúdo:
> Branca, morena ou mulata,
> Eu ajeito e enrolo tudo!
>
> PEDRO
>
> Benedito é mesmo fino
> É mestre em geringonça
> enrola branca e mulata
> com esta fachada sonsa.
> Mas com toda esta esperteza,
> Negro é comida de onça. (SUASSUNA, 2005, p.14).

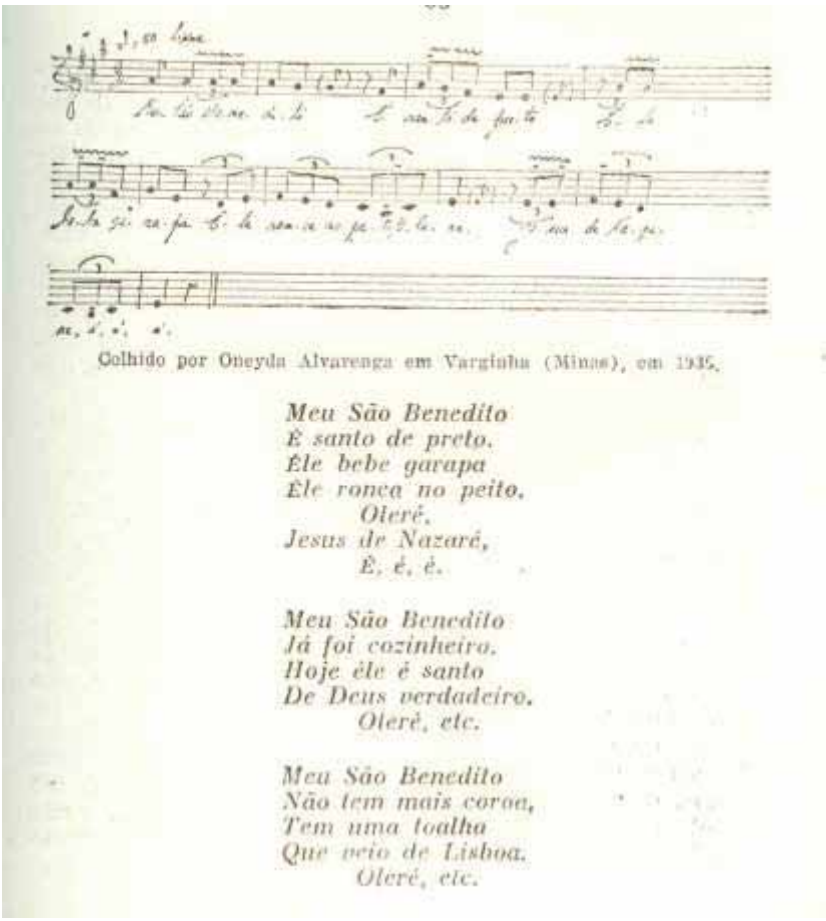
Nesse personagem se veem assentados os valores estereotipados do negro no Brasil: malandro, esperto, que dança samba e é namorador. A resposta de Pedro, de que *negro é comida de onça*, simboliza o preconceito ao redor da etnia no País. São Benedito, dessa forma, mais do que um santo padroeiro dos negros, consolidou-se como um importante representante da cultura afro-brasileira, e traz arraigado em si toda a gama de conceitos e preconceitos existentes a respeito da maior população étnica do território nacional.

A música[17]

As referências a São Benedito estão presentes, por exemplo, neste canto recolhido por Alvarenga:

Figura 2 – Partitura

[17] A música recolhida por Siqueira é popular-tradicional, sem autor conhecido.



Colhido por Oneyda Alvarenga em Varginha (Minas), em 1935.

Meu São Benedito
É santo de preto.
Êle bebe garapa
Êle ronca no peito.
Oleré.
Jesus de Nazaré,
É, é, é.

Meu São Benedito
Já foi cozinheiro.
Hoje êle é santo
De Deus verdadeiro.
Oleré, etc.

Meu São Benedito
Não tem mais coroa,
Tem uma toalha
Que veio de Lisboa.
Oleré, etc.

Fonte- Canto recolhido por Oneyda Alvarenga em 1935, em Varginha - MG. (ALVARENGA, 1960, p. 113).

A proximidade com o indivíduo comum se faz notar, principalmente, nos versos “Êle (sic) bebe garapa”, “Já foi cozinheiro”, “Não tem mais coroa”.

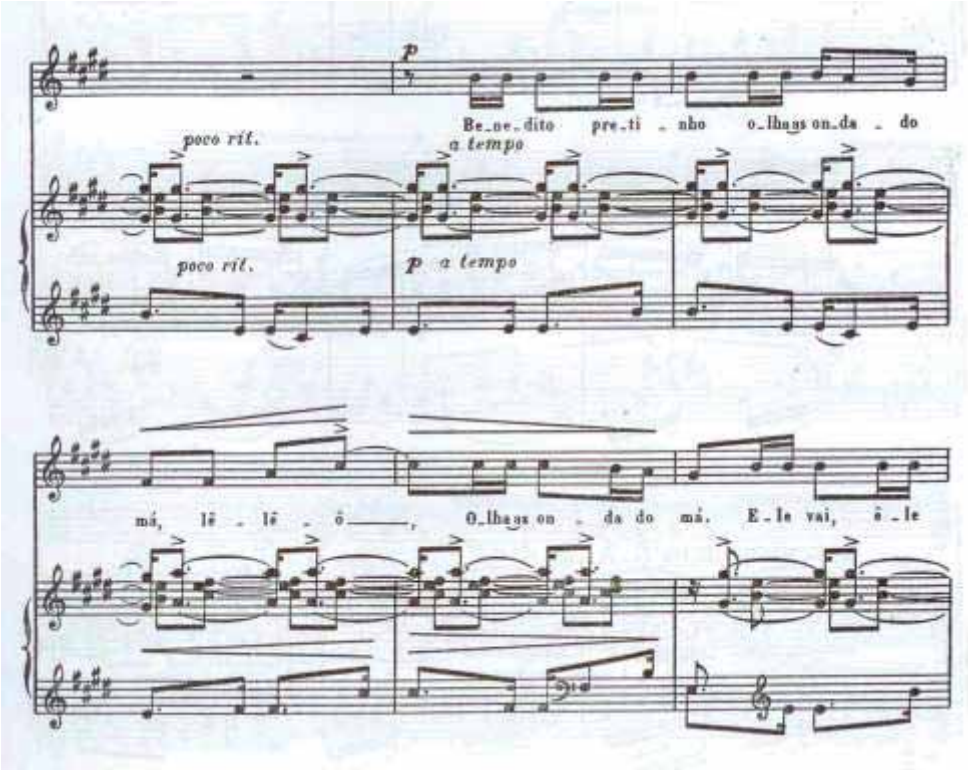
Ambas as obras foram recolhidas aproximadamente na mesma época: a de Alvarenga em 1935, e a de Siqueira, como vimos, entre 1920 e 1930, embora isso não prove que datem desse tempo.

Em “Benedito pretinho” José Siqueira utiliza o piano de forma metafórica, ao representar as ondas do mar com o ostinato na mão esquerda e os constantes acentos na mão direita. A repetição desse tema por quase toda a peça parece reproduzir as ondas que, uma a uma, quebram na beira da praia, infinitamente. Os versos fazem uma comparação, ainda, do personagem Benedito, o nordestino que migra para o Sudeste, com as ondas do mar que, como ele, também “vão e vem, e tornam a voltar”.

Percebe-se que a melodia da voz simula uma onda do mar ao fazer um movimento descendente sincopado, que em seguida sobe em colcheias e torna a descer e repetir o mesmo

desenho rítmico-melódico, justamente sobre os versos “Benedito pretinho olha as onda do mar, lê-lê-o...”, e na segunda vez com o verso “ele vai ele vem ele torna a voltar, lê-lê-ô...”.

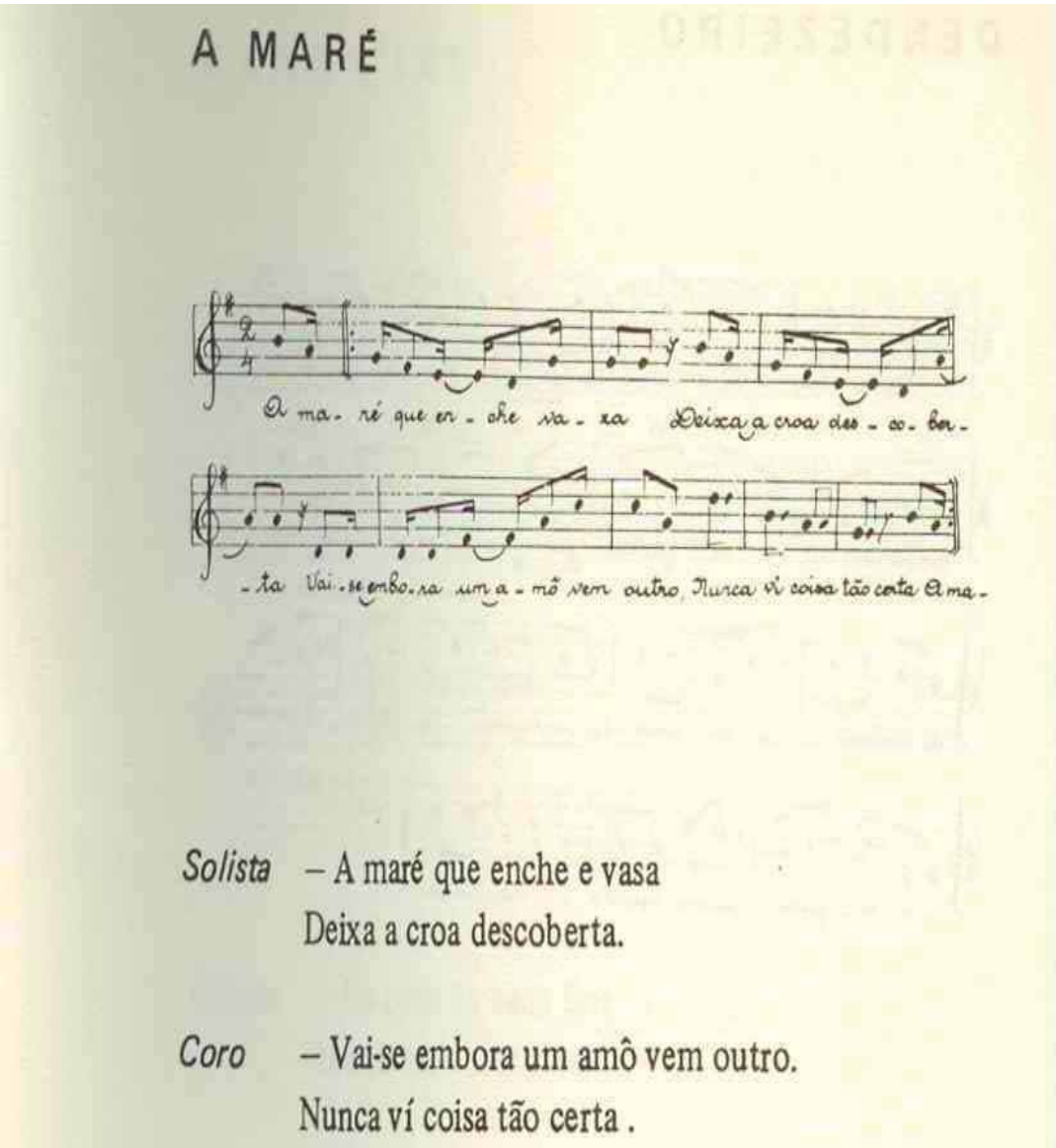
Figura 3 – Trecho de partitura de “Benedito pretinho”



Fonte - SIQUEIRA, 1975, p. 3, comp. 1 a 9.

A temática do mar e o desenho rítmico-melódico em síncopas um pouco semelhante ao de “Benedito pretinho” aparecem em “A maré”, um coco de dois-pés, em que as estrofes de solo e as repetidas pelo coro não variam, sendo que os quatro versos – dois do solista e dois do coro (os “pés”) – constituem uma quadra. Esse coco geralmente é o preferido pelos cantadores com maior destreza de improvisação, porque com essa forma conseguem expressar toda a sua habilidade e virtuosismo (PIMENTEL, 1978).

Figura 4 – Partitura de “A maré”, coco de dois-pés

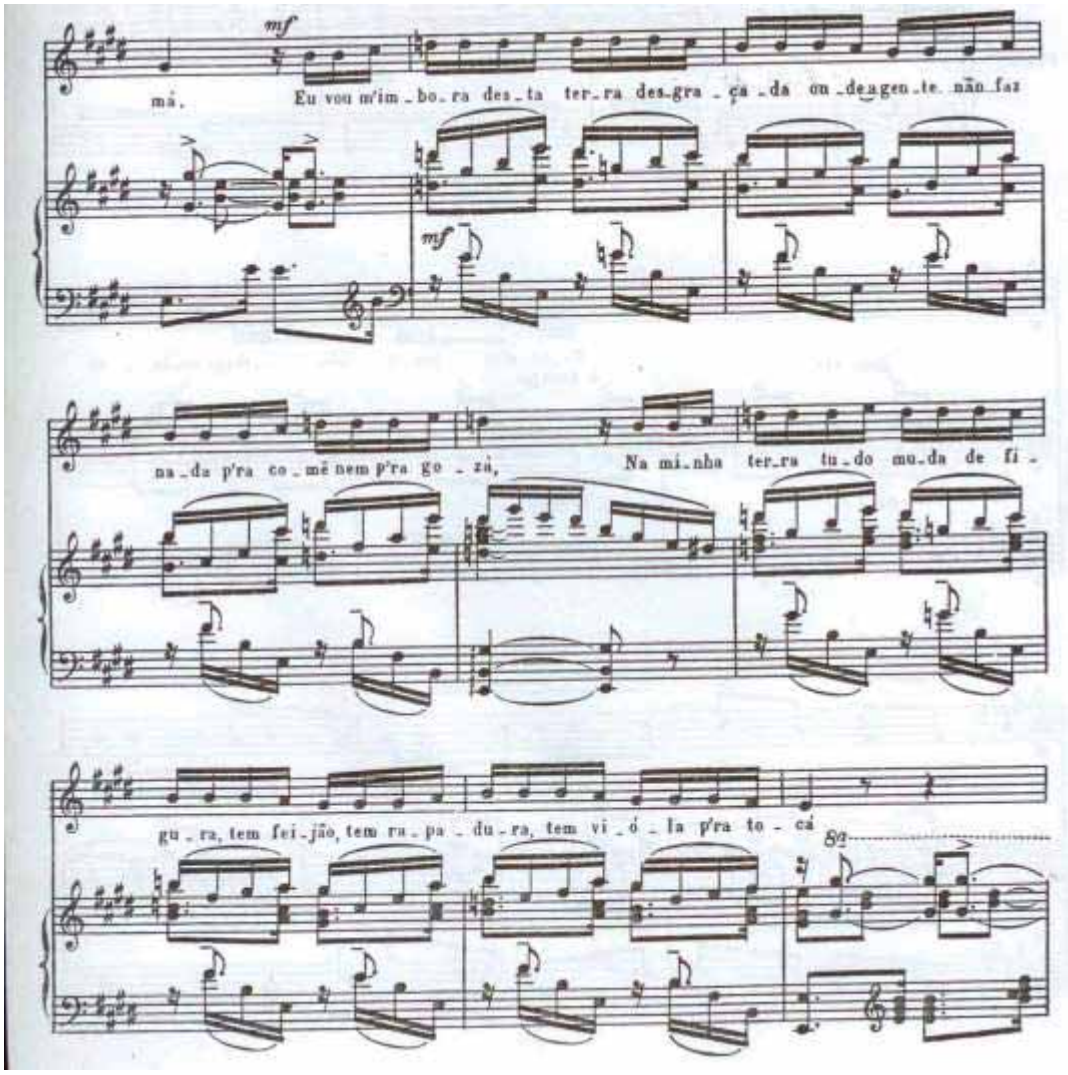


Fonte - PIMENTEL, 1978, p. 88.

Embora a sincopação seja bem característica de qualquer tipo de coco, dada as suas origens, em “A maré”, além do tema poético (que apesar de ser o mesmo, não se assemelha em nada com o poema de “Benedito pretinho”), a melodia também faz a imitação da letra, em um movimento constante ascendente e descendente que remete ao marulhar das ondas.

A partir da segunda parte de “Benedito pretinho”, quando se inicia propriamente a versificação poética característica do coco de embolada (CASCUDO, 1962), a imitação rítmico-melódica torna-se mais incisiva, em um movimento constante na mão direita do piano de quatro semicolcheias, acompanhando e simulando, ritmicamente, a linha melódica vocal, enquanto na mão esquerda ocorre um ostinato arpejado de três semicolcheias descendentes, que podem ser vistas como simulando as ondas do mar.

Figura 5 – Trecho de partitura de “Benedito pretinho”



Fonte- SIQUEIRA (1975), p. 2, comp. 13 a 21.

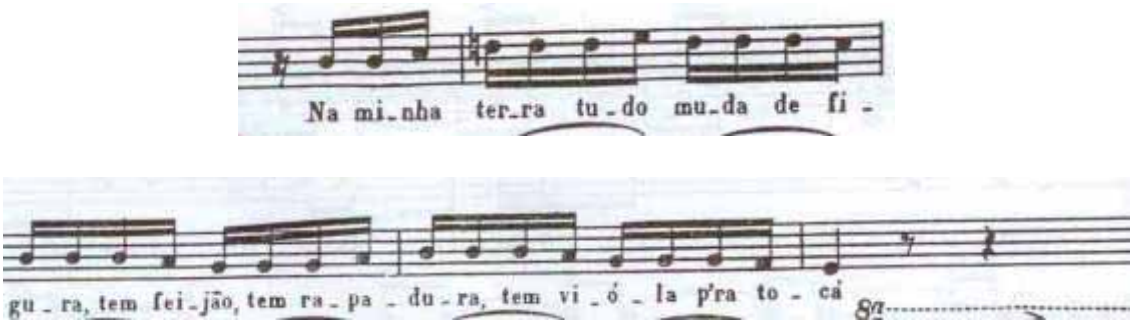
As evidências de que “Benedito pretinho” seja um coco ou, como também é chamado, um coco de embolada, reside no caráter da canção ser nitidamente semelhante a esse estilo de canto e dança (CASCUDO, 1962), ainda que boa parte da música folclórica brasileira apresente esse tipo de compasso. Mário de Andrade (1984) afirma haver uma certa obsessão do compasso 2/4 nos cocos de características marciais ou de dança, em geral, aparecendo bastante sincopados. A presença das síncopas na primeira página, portanto, é um fator que contribui para que chamemos “Benedito pretinho” de coco. Outra forte evidência é a de ter sido composto em versos decassílabos e octassílabos, o chamado “coco de oitava e décima” (CASCUDO, 1962), embora a estrutura poética seja irregular. Essa estrutura, no entanto, é peculiar aos cocos.

O coco pode ser apenas um coco tradicional, de roda, com um canto de resposta, como uma antífona, ou seja, o solista canta e o coro responde, em um movimento constante. Quando há a embolada, em que o solista canta sozinho, sem alternar com o coro, chama-se coco de embolada. Esse coco pode aparecer alternado com o coco de roda, ou pode ser cantado sozinho, como no caso do repente urbano. “Benedito pretinho”, “Dança do sapo” e “Vadeia cabocolinho” são todos cocos de embolada: a primeira parte é o coco de roda, bastante sincopado e mais lento (exceto no “Sapo”), geralmente executada por um coro, ou por solista e coro. A segunda parte é a embolada, feita para um solista, geralmente em semicolcheias, em andamento acelerado e em sétimas menores constantes, como verificado em qualquer execução de coco urbano contemporâneo.

A forma musical é composta, em geral, de versos em oitavas, com o primeiro e o quinto menores (tetra, pentassílabos), “[...] melodicamente, apresenta ‘notas rebatidas’ e perfil descendente; sua frequência é alta no coco-de-embolada.”(TRAVASSOS, 2010, p. 9). Mais adiante, a autora conclui: “O perfil melódico das estrofes é dado pelas semicolcheias rebatidas, características da embolada.” (TRAVASSOS, 2010, p. 16).

Essa estrutura é apresentada em “Benedito pretinho”: a partir do sétimo verso, até o décimo, as notas repetem-se com frequência, a melodia varia pouco e o ritmo em semicolcheias é constante; a tendência geral é da melodia apresentar um caráter descendente.

Figura 6 – Trechos de partitura de “Benedito pretinho”



Fonte - SIQUEIRA (1975), p. 3, comp. 17 a 21.

A forma desses versos incita o intérprete a mais falar do que cantá-los, em uma espécie de declamação natural ao coco, e a velocidade da entoação das palavras conduz a um trava-línguas, ou seja, são necessários treino e destreza retórica para cantar esses versos sem titubear ou ocultar palavras. Ainda assim, é necessária uma naturalidade espontânea ao entoar o coco, pois, como enfatiza Mário de Andrade (1984):

> A sutileza e a dificuldade rítmica dos cocos é formidável. Variantes leves (e portanto mais leves mais difíceis) que para quem as pretende dar conscientemente saem duras, medidas, ou não saem, o cantador nordestino enuncia com a máxima facilidade e com uma perfeição inexcedível. (p. 366).

Essa dificuldade é incrementada pela constante aliteração das consoantes, principalmente das letras “erre”[r] e “tês” [t] (versos de sete a dez). Além do mais, Alvarenga afirma ser o coco feito em uma estrutura de estrofes alternadas com refrão. “A estrofe solista, em principal nos chamados especialmente Côcos-de-embolada, revela com freqüência o corte poético-musical da Embolada.” (ALVARENGA, 1960, p. 147). A estrofe solista seria o trecho acima, bem característico do canto de embolada, com trava-línguas, aspecto semelhante ao improvisado e a emissão bem próxima à da fala.

O refrão seria a primeira parte, que se repete no final, mais melódica e cantada, ainda que não se constitua como um refrão tradicional de coco. Andrade (1984) lembra, ainda, um fator determinante para que “Benedito pretinho” seja considerado um coco: seu alto grau de sincopação rítmica, ou seja, de ritmos deslocados da cabeça dos compassos, e também a variação de andamento, presentes nas emboladas do Nordeste. Se considerarmos a forma da canção como um coco tradicional, ou seja, coro + estrofe + coro, teremos uma forma ABA, e a parte B, onde começa a parte mais rápida, seria de um contraste de andamento com a parte A.

A soprano Elsie Houston, por excelência a preferida e cantora-modelo de emissão para Mário de Andrade, em sua gravação de “Benedito pretinho” de Hekel Tavares faz um grande *accelerando* nessa parte B, em um notório exemplo de dicção de português cantado da época entoando um coco de embolada (HOUSTON,1941).

O poema é dividido em dois tercetos e um quarteto, totalizando dez versos. A forma e métrica poéticas, baseando-se em Campos (2006), seriam as seguintes:

1 Bene/**di**to pre/**ti/**nho
2 Olha/ as **on**/da do **má**,/ lê **lê/** ô,
3 Olha as **on/**da do **má**.

4 Ele **vai**,/ êle **vem**,
5 êle **tor/**na a vor**tá**, /lê **lê/** ô
6 olha as/ **on**/da do **má.**

7 Eu/ **vou** m'im/**bo**ra desta **ter/**ra desgra/**çada**
8 Onde a **gen**/te não faz **na**/da p´ra co**mê**/ nem pra go/**zá,**
9 Na/ minha **ter/**ra tudo **mu/**da de fi**gu**/ra,
10 Tem fei/**jão,** tem ra/pa**du/**ra, tem vi/**o/**la p´ra to/**cá**

Gravações

A primeira gravação conhecida com a melodia e a letra de “Benedito pretinho”, exatamente igual à utilizada por Siqueira, parece ser a do cantor Francisco Alves (1898-1952), de 1929, cantando o arranjo do mesmo coco na versão do compositor Hekel Tavares (1896-1969)., que se utiliza da mesma melodia empregada por Siqueira em seu arranjo. Encontramos o disco original, de 78 rotações (ALVES, 1929). No primeiro lado há as canções “Meu barco é veleiro”, que também trata de um tema referente ao mar, e “Benedito pretinho”. No segundo, há “Vadeia cabocolinho”.

A interpretação é bastante clara e inteligível: o texto, bem articulado, dá ao ouvinte a oportunidade de entender todas as palavras, sem exceção. Bem peculiar à época, o cantor rola bem “erres” os /r/s [r] sempre que eles aparecem, seja em “mar”, “terra”, entre outras palavras. O andamento é acelerado, praticamente um presto, e nas frases finais de cada parte, Alves faz um largo *Rallentando*, como, por exemplo, em “tem viola pra tocá”, e “óia as onda do má”. Ele entoa “óia”, em vez de “olha”, e “tocá”, em vez de “tocar”. A palavra “viola” é pronunciada como se tivesse dois l/s [l] “eles”, prolongados. A parte pianística é bem evidente, com uma abertura que traz a melodia inicial do coco, e o ritmo acelerado sugere um certo grau de destreza para tocá-la.

Em “Benedito pretinho”, Francisco Alves consegue fazer a ponte entre dois estilos: o popular e o erudito. De um lado está com a voz muito bem colocada, e de outro consegue transmitir com maestria o significado do poema folclórico, fazendo transparecer na voz os atributos da dança popular que é o coco. Nos momentos das frases finais das estrofes ele faz um pouco de ornamento, uma leve apojatura, e deixa vibrar mais os finais de frase, mas o faz de forma absolutamente livre e coerente com a interpretação.

Comparando a gravação de Elsie Houston, da versão de Hekel Tavares[18], em 1941, em Nova Iorque - realizada após o Congresso da Língua Nacional Cantada, de 1937 - com a gravação de uma cantora popular, Inezita Barroso, outra versão exibida em 1987 pela Rede SBT de Televisão, nota-se que: tanto a cantora-modelo de Mário de Andrade quanto Inezita têm a dicção claramente coloquial, salvaguardadas as diferenças naturais de época e estilo. Troca-se o [l] pelo [r] e abolem-se os “erres” finais – vortá em vez de voltar – conforme está

[18] Utilizamos a referência aos cocos de Hekel Tavares pois quase não existem gravações das peças de Siqueira em questão, exceto as de sua esposa, Alice Ribeiro. As melodias utilizadas por Tavares, bem como os poemas, são bastante similares aos empregados por Siqueira.

escrito também na partitura. Da mesma maneira o plural é suprimido – como em “óia as onda do má”, e as cantoras entoam “Binidito”, com [i], em vez de “Benedito”.

Em Elsie Houston é evidente a distinção entre o coco, a parte A, e o coco de embolada característico, a parte B, bastante mais andada, contrastando com a parte inicial. O portamento que a cantora utiliza na última nota da canção, na palavra “mar”, não parece destoar do estilo. Ele se adequa bem ao tom jocoso e lúdico que ela imprime na canção, variando bem os andamentos e brincando com as palavras.

4.2 “Dança do sapo”

O poema[19]

Olha o sapo, tá na loca, tá na tocaTá na toca, tá na loca,
Tá danado p'ra brigá

Apara, apara,
pega pega e manda em menda caixeiro
venha p'ra venda que o matuto quer comprar

Mestre do fogo,
bota o fogo na giranda.
Mete os pés
salta p'ra banda.
Nos ares tará tatá

Olha o sapo, tá na loca, tá na toca
Tá na toca, tá na loca,
Tá danado p'ra brigá

Tará ta tá sapateiro marimbú.
Você tem o gênio crú.
Mas em mim você não dá.

Gavião branco
este peste é caboré.
É movido pelo pé.
Deixe a peneira no á.

Olha o sapo, tá na loca, tá na toca
Tá na toca, tá na loca,
Tá danado p'ra brigá
Ui...

Poema de cunho popular-tradicional, de domínio público.

A personagem do sapo na tradição cultural brasileira refere-se a uma tradição indígena. Regina Polo Müller, em seu artigo *Danças indígenas: arte e cultura, história e performance*, analisa ritos performáticos da tribo dos Asuriní do Xingu, na Amazônia, e em um desses ritos há uma referência ao sapo, que nele desempenha um papel importante:

[19] Poema copiado da partitura (SIQUEIRA, 1975).

> Os homens, primeiramente, se reúnem dentro da casa tocando os instrumentos para, em seguida, saírem da casa para o pátio e dançarem com as mulheres acompanhantes e demais participantes da comunidade, outras mulheres e crianças que se juntam às principais parceiras dos tocadores. Todos os tocadores desempenham a função de executar a música (tocando e dançando) que juntamente com o choro ritual afastam os mortos para sempre da vida dos vivos, garantindo a ordem cósmica de separação e convivência entre seres diferentes. Diz o mito que *Kavara*, um *avá* (humano), e seu companheiro estavam caçando na mata e foram atacados por inimigos *(tapy.yia)*.O companheiro morreu e *Kavara*, sobrevivente, voltou à aldeia. Neste retorno, foi perseguido pelo *anhynga* do companheiro: pedaços do corpo como fígado, coração, braço, perna, sangue. *Kavara* e os pedaços do morto chegaram à aldeia e realizou-se, então, um ritual no qual tocaram as flautas e dançaram em torno do braço do morto. Dançaram a noite toda e de manhã, o *anhynga* foi embora. No mito, o papel do *Kavara* que lidera a festa, tocando e dançando para afastar o *anhynga* e assim afastar os mortos da aldeia, é desempenhado por um animal, o sapo. (POLLO MÜLLER, 2004, p. 130).

Além de toda a carga mitológica envolvida, principalmente no que concerne ao mundo dos mortos, faz-se notar uma referência constante à dança e ao emprego performático do ritual, que sempre inclui movimentos corporais.

Ainda pelo fato de ser um coco de embolada, é praticamente impossível pensar em uma música brasileira popular-tradicional que não seja revestida, mesmo que sutilmente, de uma ascendência ritualística, que geralmente inclui corpo, batuque, percussão, enfim, movimento, como afirma Tatit (2004)[20]. Portanto, é difícil imaginar uma interpretação de "Dança do sapo" estática, que não envolva a participação do corpo.

A presença do sapo na cultura brasileira é pontuada por lendas e superstições das mais variadas. O sapo era tido, por exemplo, como casamenteiro: para arranjar marido a mulher haveria de usar uma agulha com linha verde e com ela fazer uma cruz na face do homem amado, enquanto este estivesse dormindo, e em seguida costurar as pálpebras do anfíbio. O sapo também, quando morto e com a barriga voltada para o céu, atrairia chuva (DEMINIGHI, 2005).

A mais incrível dessas lendas, de origem indígena, procura explicar, de forma mágica, que os sapos, nos princípios do mundo, faziam parte da humanidade, um conto onírico que se assemelha muito a alguns recolhidos por Mário de Andrade. Nas palavras de Deminighi:

> Há uma lenda que diz que no começo do mundo, os arus (sapos na língua tupi) eram homens, como nós. Seu chefe, o seu Tuixauá, era muito atrevido; correndo as matas, importunava a todos que encontrava pelo caminho. Certo dia, esse Tuixauá caçava na floresta quando, à beira de um rio, encontrou uma índia, entretida a pegar guarus (sapos). Era linda, diferente das outras; sua pele, branca como a luz da lua;

---

[20] Embora esse ritual seja essencialmente indígena, a percussividade e gingado característicos das danças brasileiras são uma herança dos negros (ALVARENGA, 1960).

> os olhos verdes, da cor da esmeralda, brilhavam como as estrelas no céu; o cabelo era negro. No mesmo instante, o Tuixauá-Aru sentiu o coração bater com toda a força: tinha se apaixonado por ela. Escondeu-se atrás de umas moitas e ficou à espreita. Daí a pouco, sentindo-se cansada, a moça deitou-se à sombra de uma árvore; o índio, sem perder tempo, aproximou-se e deu-lhe um beijo. Ela assustou-se. De um salto, pôs-se de pé. "Para que fizeste tal coisa?" Gritou ela. "Não sabes que não sou gente comum? Sou Seucy, filha da lua e mãe das plantas! Olha para o rio e vê o que aconteceu ao teu rosto! Está queimado! Doravante não poderá mais ser homem. Será um sapo, o sapo aru. Uma vez, no ano, voltará a ser novamente um homem e andará pelas margens dos rios, a espalhar plantas e armadilhas para peixe". Assim que terminou de falar, a moça estendeu a mão e pegou um sapo cururu. Espremeu-o e esfregou-o no rosto do Tuixauá; pintando-lhe a face com as cores que conserva até hoje. Com o sapo cururu que torceu, fez uma gaita que os índios chamam de "membi", e entregou-a ao índio, agora já transformado em sapo: "Leva esta membi e, não esqueças, meu nome é Seucy!" Dizendo assim, transformou-se num punhado de estrelas e subiu para o céu. O Tuixauá voltou para sua taba. Chegando lá, tocou a membi. Ouvindo a estranha música, os índios, amedrontados, correram para o rio. Imediatamente viraram sapos [...]. (2005, p. 9).

Aqui o sapo é humanizado, como no conto de fada em que o sapo vira um príncipe quando beijado pela bela princesa. No poema popular harmonizado por Siqueira o sapo também se transforma em homem, na medida em que ele se torna um “embolador”, já que a partir da segunda estrofe (“Apara apara pega pega e manda em menda...”) o narrador parece ser o próprio sapo. A humanização da figura do sapo aparece em diversas obras da cultura nacional, como na peça indígena do Amazonas “A maravilhosa estória do Sapo Tarô-Bequê”, em que o sapo protagonista almeja tornar-se gente (SOUZA, 1979).

A figura do sapo, além do mais, ficou imortalizada em canções infantis como “O sapo não lava o pé” e “Sapo cururu”.

Sapo cururu

Sapo cururu
da beira do rio
Quando sapo canta, ó
maninha,
diz que está com frio...
Olha quanto sapo!
Olha quanta gia!
Na beira do rio, ó
maninha,
fazendo folia...
Sapateiro novo
fazei um sapato
de couro macio, ó
maninha,
pra dançar o sapo.
A mulher do sapo
Já foi lá pra dentro
Aprontar os doces, maninha,
para o casamento
Sapo cururu,
ele já morreu...

Se jogou no mato, ó maninha,
bicho já comeu! (DEMINIGHI, 2005, p. 10)

O sapo não lava o pé

O sapo não lava o pé
Não lava porque não quer
Ele mora lá na lagoa
Não lava o pé
Porque não quer
Mas que chulé! (DEMINIGHI, 2005, p. 10).

Em "Sapo cururu" há uma referência ao sapateiro, que poderia fazer um sapato para o sapo poder dançar. A mesma alusão ao sapateiro[21] aparece no poema "Dança do sapo", na quinta estrofe ("Tara ta tá sapateiro marimbú[22]").

Em "O sapo não lava o pé", talvez a cantiga de domínio público mais famosa sobre esse tema, o sapo novamente é humanizado, pois o sapo deveria, sob essa ótica de ironia, lavar o pé, para não ter chulé.

A questão do sapo no imaginário nacional passou a ser comum na música popular brasileira. Alçado a um lugar de prestígio, o anfíbio foi revisitado em inúmeras passagens do cancioneiro da MPB, como nesta "Cantiga do sapo", de Jackson do Pandeiro (1919-1982) e Buco do Pandeiro, de 1959, regravada por Gilberto Gil e Zé Ramalho.

É assim que o sapo canta na lagoa
Sua toada improvisada em dez pés:
- Tião
- Oi!
- Fostes?
- Fui!
- Comprastes?
- Comprei!
- Pagaste?
- Paguei!
- Me diz quanto foi?
- Foi quinhentos réis

É tão gostoso morar lá na roça
Numa palhoça perto da beira do rio
Quando a chuva cai, e o sapo fica contente
Que até alegra a gente com seu desafio
- Tião
- Oi!
- Fostes?
- Fui!

[21] A figura do sapateiro é uma constante no imaginário brasileiro, como em uma cantiga publicada em Andrade (2002 , p. 90)

[22]"Marimbu: (sem o acento) "*(Afr.)* [...] Pântano; mangue. [...]" (Dicionário UNESP, 2004, p. 888). Pode ser que tenha sido usada no poema como uma adjetivação.

- Comprastes?
- Comprei!
- Pagaste?
- Paguei!
- Me diz quanto foi?
- Foi quinhentos réis.[23]

O sapo aqui é tido como desafiador, o que pode aproximá-lo do canto de embolada, no qual um cantador desafia o outro, ao exibir maior grau de virtuosismo nos versos improvisados.

Quanto ao poema em si de "Dança do sapo", não parece ter sentido lógico algum. É antes de cunho surrealista, o que caracteriza a sua época, embora seja poesia popular. Valorizam-se as aliterações ("Apara para pega pega manda em menda"), ou seja, a repetição de fonemas seguidos, e embora os versos não sejam "brancos" – ou seja, têm rimas – a linguagem coloquial é bem peculiar à poesia dos anos 1930, quando imperava o nacionalismo. O sapo foi uma temática comum no imaginário cultural brasileiro durante o século XX, representando um ícone que mistura brincadeira infantil, lirismo e tradição, concernentes com os movimentos literários da época.

Na música popular, o título "Dança do sapo" foi emprestado aos mais variados estilos, firmando o papel do animal como apto à dança. Particularmente na música de consumo em massa, o sapo ganhou lugar de preponderância nas letras, como em músicas de grupos de funk e axé. Nesses gêneros em especial ele adquiriu uma conotação sexual que estava ausente nas brincadeiras infantis – em que o sapo é um personagem divertido, lúdico e desprovido de interpretações de cunho adulto[24].

O sapo parece ter inspirado, ainda, formas poéticas rebuscadas e de difícil execução quando declamadas ou postas em música. Em a "Dança do sapo", particularmente, encontra-se um trava-línguas típico da embolada, que ocorre devido às frequentes aliterações – repetições de fonemas – e ao andamento acelerado em que costuma ser executado. Isso pode ser verificado na gravação antológica da soprano Elsie Houston (1941) do arranjo de Hekel Tavares, que usa praticamente a mesma letra e melodia de Siqueira.

O sapo talvez tenha encontrado, portanto, um importante lugar na retórica poética popular. Ele aparece como personagem fundamental quando se trata de destreza de articulação e uso do ritmo fonético como forma musical expressiva. Isso pode ser observado

---

[23] Disponível em: <http://letras.terra.com.br/ze-ramalho/400325/>. Acesso em: 1 mai. 2012, às 16 h.

[24] Ver os vídeos "Dança do sapo" do grupo Salsicha e Vaca Louca. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=P4sRIN0DNxA>. Acesso em: 29 mai. 2012, às 16h.

no exemplo dado por Lima (1972, p. 30), um poema semelhante ao da “Dança do sapo”, também de cunho popular-tradicional:

> Olha o sapo dentro do saco
> O saco com o sapo dentro,
> O saco batendo papo
> E o papo soltando vento[...]

Animal de grande repercussão na cultura brasileira, ao lado da cobra e do boi, é uma prova de que a tradição se mantém viva e se recompõe, apesar das inúmeras mutações que sofre no decorrer das décadas. Provavelmente continuará no imaginário do povo como componente consagrado às brincadeiras infantis e à fomentação de novas lendas, melodias e poesias.

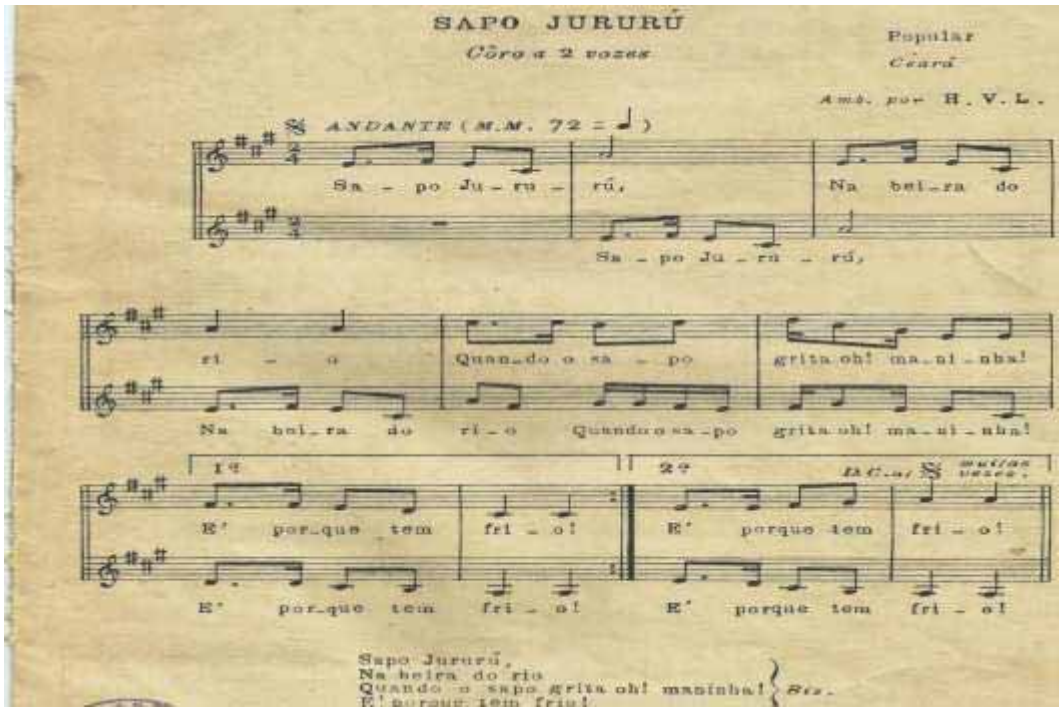
A forma e métrica poéticas, ainda de acordo com Campos (2006), seriam as seguintes:

1 Olha o/ **sa**po tá na/ **lo**ca tá na/ **to**ca, tá na
2 **to**ca tá na/ **lo**ca tá da/**na**do pra bri/**gá**
3 Apara a/**pa**ra**,** pega **pe**/ga e/**man**da e**men**/da
4 cai/**xei**/ro venha pra **ven**/da
5 que o ma**tu**/to/**quer/** com/**prar**
6 Mestre do **fo**/go bota o **fo**/go na gi**ran**/da
7 Mete os **pés**/salta pra **ban**/da
8 Nos **ares**/ ta**ra**/ta**tá**
9 Tarata**tá/**sapa**tei/**ro marim**bú/**
10 Você tem o **gê/**nio/**cru**
11 Mas em mim vo/**cê** não **dá**
12 Gavião **bran**/co este peste é cabo/**ré**
13 É mo**vi/**do pelo **pé/** deixe a pe**nei**/ra no **ar**

A música

Além do exemplo citado por Mário de Andrade, as peças que fazem referência ao sapo em geral costumam ser cantos mais lentos e dolentes. A canção “Sapo Jururú”, por exemplo, tema popular arranjado por Heitor Villa-Lobos (1887-1959) para coro a duas vozes, em seu andante é antes uma canção de roda:

Figura 7 – Trecho de partitura de “Sapo Jururú”

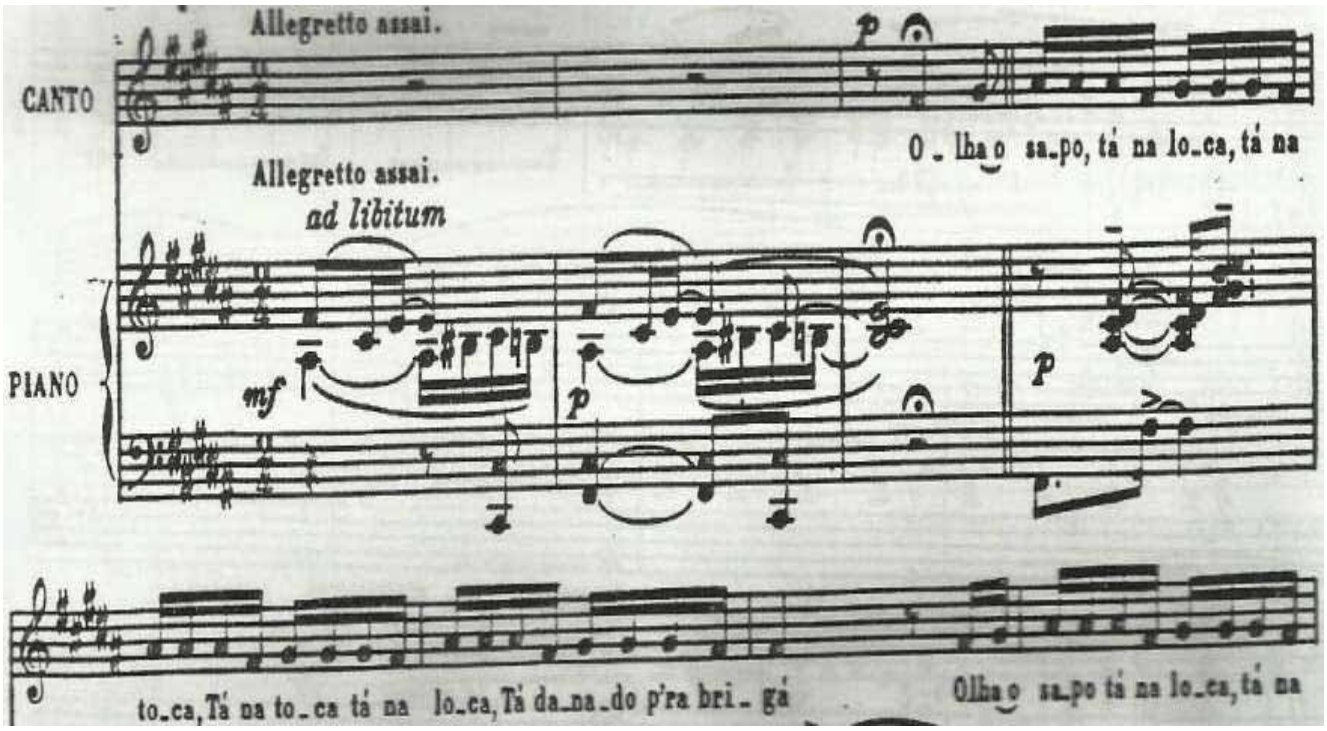


Fonte – VILLA-LOBOS ([194-], p. 177)

Esta canção popular arranjada para coro assemelha-se muito a um coco de roda: há uma pergunta e uma resposta, talvez, originalmente, para solista e coro, respectivamente.

A “Dança do sapo” de Siqueira, como “Benedito pretinho”, é dividida em duas partes: a apresentação – a parte A – não se assemelha tanto quanto o “Benedito” a um coco de roda. É antes uma seção onde já se adivinha a embolada da parte B: aliterações, trava-línguas e o uso de semicolcheias em abundância. Essa seção é repetida no final, uma reexposição com variação e, portanto, a forma da peça é ABA.

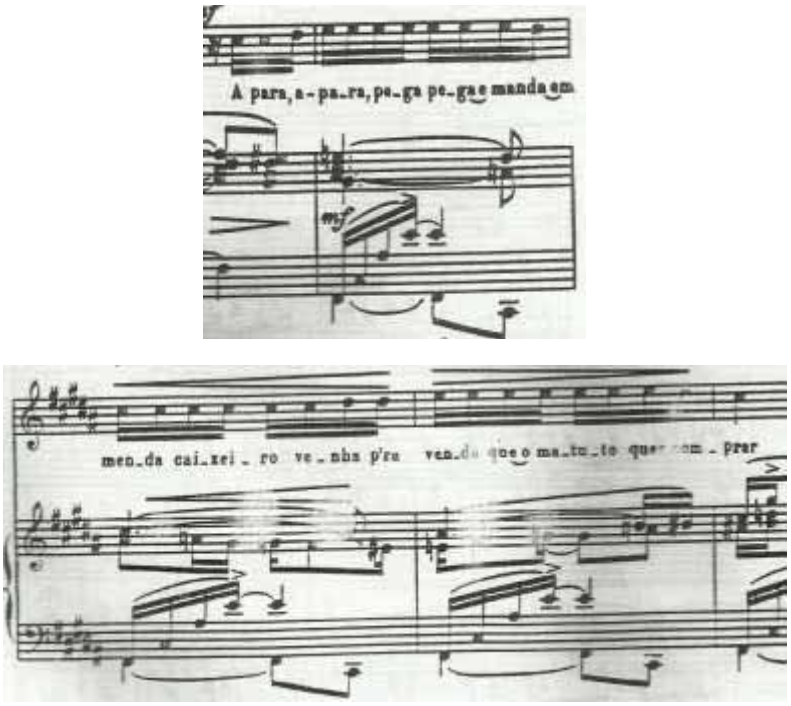
Figura 8 – “Dança do sapo”, tema A



Fonte – SIQUEIRA, 1975, p. 15, comp. 3 a 8.

A segunda parte é um coco de embolada bem característico, a partir do compasso 11:

Figura 9 – Trechos da segunda parte de “Dança do sapo”

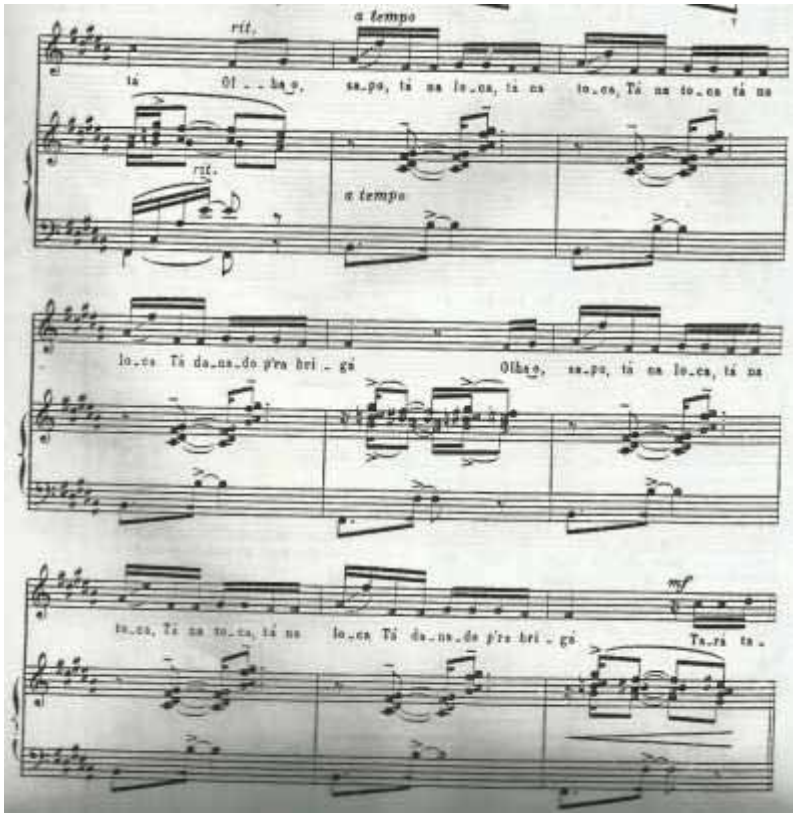


Fonte- SIQUEIRA (1975), p. 15, comp. 11 a 15.

Diferentemente de “Benedito pretinho” e “Vadeia cabocolinho”, que será analisada a seguir, essa segunda parte da “Dança do sapo” é similar à parte A, como se a parte B nascesse da parte A. Geralmente o coco com embolada aparece como em “Benedito pretinho”: a primeira parte, mais melódica e dançante, como um coco de roda, a segunda parte mais rítmica e falada, um coco de embolada tradicional. Primeiro se expõe a música, depois o cantor fica à vontade para exibir seu virtuosismo no trava-línguas acelerado da parte B, para retomar o tema A no final. Caberia, inclusive, um *accelerando* na parte B, como Elsie Houston costumava fazer ao interpretar embolada – é uma surpresa deliciosa aos ouvintes.

No entanto, em “Dança do sapo” ocorre um desdobramento do tema A na seção B, que é reexposto no final, como A. O ritmo em semicolcheias é mantido durante toda a peça, inclusive na reexposição do tema.

Figura 10 – “Dança do sapo”, tema A



Fonte - SIQUEIRA, 1975, p. 16, comp. 19 a 27.

Gravações

Elsie Houston (1941) interpretando a “Dança do sapo” em versão de Hekel Tavares: a letra serve como um aparato percussivo, muitas vezes não se distinguindo as palavras que a

cantora entoa; o andamento acelerado também contribui para esse efeito, fazendo com que soem bem destacadas as repetições de fonemas – as aliterações. Ela interpreta, enfim, com um timbre bem claro, e embora o texto não seja extremamente inteligível, o caráter lúdico que a cantora imprime na gravação faz dela uma referência de como se cantar a "Dança do sapo" de Siqueira. A versão de Alice Ribeiro da versão de Siqueira é mais comportada: a cantora não abusa dos *rallentandos* e *accelerandos* como Elsie, mas a dicção é impecável.

4.3 "Vadeia cabocolinho"

O poeta - Olegário Mariano (1889-1958)[25]

O poema[26]

Vadeia cabocolinho,
tô feito no vadiá,
vadeia cabocolinho,
tô feito no vadiá

Eu vou m'imbora desta terra desgraçada
onde a gente não faz nada p'ra comer nem p'ra gozar.
Na minha terra tudo muda de figura,
tem feijão, tem rapadura, tem viola p'ra tocá.
Tem sabiá cantando sorta no terreiro,
tem o Chico Cambiteiro p'ra meu cavalo arriá.
Tem Mariquinha, tem Chiquinha,
tem Thereza, tem também cuscus de mesa
angú de milho e fubá.

Vadeia cabocolinho,
tô feito no vadiá,
vadeia cabocolinho,
tô feito no vadiá
tô feito no vadiá
tô feito no vadiá

Do mesmo autor de "Benedito pretinho", o poema encontra diversas intersecções com ele. A temática é a mesma: o migrante nordestino não se adapta à terra nova, o Sudeste, e seu consolo é cantar as qualidades perdidas do seu lugar de origem: o "feijão, a rapadura, o sabiá, o Chico Cambiteiro, a Mariquinha, Chiquinha, Thereza, cuscus de mesa, angú de milho e fubá".

---

[25] Vide biografia na página 42.
[26] Poema copiado da partitura (SIQUEIRA, 1975).

O sabiá remete ao imortal poema de Gonçalves Dias (1823-1864), que começa com os famosos versos:

> **Canção do exílio**
>
> Minha terra tem palmeiras,
> Onde canta o Sabiá;
> As aves, que aqui gorjeiam,
> Não gorjeiam como lá.
>
> Nosso céu tem mais estrelas,
> Nossas várzeas têm mais flores,
> Nossos bosques têm mais vida,
> Nossa vida mais amores.
>
> [...]
>
> Não permita Deus que eu morra,
> Sem que eu volte para lá;
> Sem que desfrute os primores
> Que não encontro por cá;
> Sem qu'inda aviste as palmeiras,
> Onde canta o Sabiá. (DIAS, 1979, p.11)

Gonçalves Dias enfatizava a saudade nostálgica da sua terra natal, engrandecendo-lhe as características de forma romântica e exagerada – ressaltando as suas peculiaridades tropicais, palmeiras, sabiá, flores. Da mesma forma, Olegário Mariano o faz com "Vadeia cabocolinho": por meio da veneração dos atributos da terra natal, apresenta a terra do "exílio" desprovida de qualidades, áspera, amarga e solitária.

O mesmo tema do sabiá foi retomado inúmeras vezes na poesia brasileira, no Modernismo, e na canção popular, como pode ser exemplificado pela modinha "Que noites eu passo", recolhida por Mário de Andrade, presente nas *Modinhas imperiais:*

> [...] Saudade da terra, que longe deixei/ E onde nasci;/ Saudade do povo, da gente que amei,/ Mas que já perdi. [...] Saudade da mata, do meu sabiá/ dos plumeos cantores; / Dos frutos tão belos, tão bons que ali ha, / Saudades das flores [...] (ANDRADE, 1980, p. 44).

Observamos que, da mesma maneira que no poema de Olegário Mariano, o narrador retrata uma saudade de um tempo onde vivia em outro lugar, onde nasceu e onde criou raízes culturais e afetivas. Novamente a nostalgia é relacionada com os elementos tropicais: a mata, os frutos, o sabiá. Na terra para a qual migrou, se for alguma grande cidade como São Paulo, não veria mais as florestas, a roça, a abundância de biodiversidade das suas origens; deparava-se, provavelmente, com a ebulição industrial.

Longe de suas raízes, em meio ao ambiente de produção em massa e à competição dos recém-chegados imigrantes europeus – principalmente italianos – o nordestino viu-se

desamparado, brutalmente separado de seus conterrâneos e as características naturalmente generosas de sua região: a diversidade de fauna e flora, as comidas típicas, os amigos de infância e a família. (CARONE, 1976).

O sabiá aparece, ainda, com frequência, ao longo da história da poesia e da música popular brasileira, como com Antônio Carlos Jobim (1927-1994) e Chico Buarque (1944-), na canção "Sabiá", de 1968, que no contexto da ditadura militar brasileira (1964-1985) simbolizava o exílio do indivíduo contrário ao regime (ZAPPA, 2008).

> Vou voltar
> Sei que ainda vou voltar
> Para o meu lugar
> Foi lá e é ainda lá
> Que eu hei de ouvir cantar
> Uma sabiá[...]
>
> Vou voltar
> Sei que ainda vou voltar
> Vou deitar à sombra
> De uma palmeira
> Que já não há
> Colher a flor
> Que já não dá
> E algum amor
> Talvez possa espantar
> As noites que eu não queria
> E anunciar o dia [...] (ZAPPA, 2008, p. 210).

Os mesmos atributos da terra são louvados: o sabiá, a palmeira, a flor, com a diferença de que aqui, ao contrário do poema de Gonçalves Dias, em que havia uma distância física do narrador com o local de origem, em "Sabiá" há uma distância temporal e física: os elementos que ressalta e aprecia não existem mais, mesmo em sua terra natal (BOSI; CAMPOS; HOSSNE; RABELLO; 2001).

A música

O termo "Cabocolinho" refere-se a uma dança dramática brasileira, um bailado nordestino de inspiração ameríndia, com forte influência indígena, conforme relatou Mário de Andrade (1959). Esse autor também trata de um "coco dos cabocolinhos", o que dá margem a interpretarmos "Vadeia cabocolinho" como uma mistura de coco e cabocolinho, o que tentaremos descobrir nas próximas linhas. Nesse último é comum a coreografia ser mais desenvolvida do que a poesia e a música, mas esta não deixa de ter suas particulares

qualidades (ANDRADE, 1959). Uma dessas características é o alto grau de improvisação, que levou o folclorista a chamar o gênero de "fantasia improvisatória":

> Desilusão maior tive eu quando, depois de registradas as melodias, dadas como perfeitamente certas pelos meus dois colaboradores, e autenticadas pelos meus amigos nordestinos presentes, que sempre me serviam de conselheiros e juízes, assisti aos ensaios finais dos *Cabocolinhos* [...]. Muitas das sutilezas, registradas com paciência e fadiga enorme, desapareciam agora. Ou surgiam episòdicamente, no preludiar que sempre antecedia ao movimento coreográfico. (ANDRADE, 1959, p. 189).

Essa liberdade de execução, quase impossível de grafar com clareza, é que caracteriza o *cabocolinho*; é na *performance* da coreografia com a música que ele se produz e se desenvolve, o que é notadamente uma diferença crucial com relação à música "erudita", basicamente toda apoiada na notação.

Mário de Andrade afirma, talvez um pouco exageradamente, ser o *cabocolinho* o "[...] único bailado (brasileiro) verdadeiro". (ANDRADE, 1959, p. 190). Isso devido ao fato de que nele a coreografia dramática assume uma proporção enorme, sobrepujando a música e a literatura, e por meio da dança é possível o espectador entender o enredo e o desenrolar do drama.

Os personagens constituem-se, basicamente, em *Tuchaua* (ou *Reis)*, a *Rainha*, o *Matroá* (caboclo velho), *Piramingú* (caboclo menino), *Capitão*, *Tenente*, *Mestre*, *Os Caboclos* e *Os Perós* (caboclinhos meninos) (ANDRADE, 1959). A dramatização se dá nos três dias de Carnaval e o gênero só tem crescido em quantidade de apresentações e popularidade no Nordeste do País (FRANÇA, 2003).

A primeira referência acadêmica à música "Vadeia cabocolinho" data dos Anais do Congresso Internacional de História da América, realizado pelo Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1922[27]:

> "Côro:
>
> Vadeia cabocolinho,
> Tô feito no vadiá!
>
> São da moderna musa popular littoranea [...]"(MADUREIRA, 1930, p. 312).

[27]Provavelmente os versos de Olegário Mariano foram postos em música por autor desconhecido, e popularizados através dessa melodia. Constitui melodia de domínio público.

A próxima referência coube a Mário de Andrade que, em *Danças dramáticas do Brasil*, apresenta um exemplo com a mesma melodia empregada por Siqueira, ainda que com tonalidade diversa:

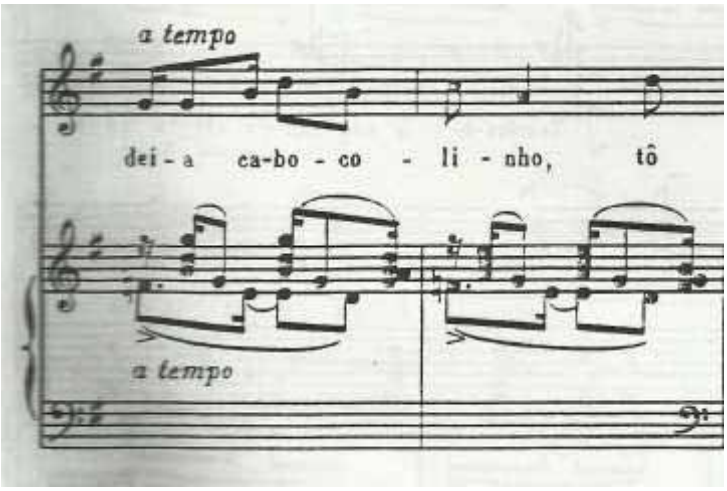
Figura 11 – “Coco dos cabocolinhos”

Fonte - ANDRADE, 1959, p. 204

Com esse fragmento ele elucida a nossa dúvida, ao afirmar que a música é um “coco” dos cabocolinhos. Em nota esclarece tratar-se de um coco, com a parte B como “embolada” – “distendimento dêsse mesmo refrão.” (ANDRADE, 1959, p. 204) Afirma, ainda, que é um coco “velhíssimo”, ou seja, para uma obra escrita por Andrade entre 1934 e 1944 (CAVALCANTE, 2004), é provável que o coco seja do princípio do século XX, visto que o autor do poema, Olegário Mariano, nasceu em 1889.

A tonalidade apresentada por Andrade é em Si Maior. Na versão de Mário de Andrade, ainda, há um movimento melódico descendente no segundo compasso, nas sílabas “li-nho”, da palavra “cabocolinho”. Na de Siqueira, elas aparecem em uma subida, na sílaba “li”, para em seguida descerem para o “nho”.

Figura 12 – Trecho de “Coco dos cabocolinhos”



Fonte - Siqueira, 1975, p. 20, comp. 5, 6.

Essa opção de Siqueira pelo movimento ascendente é curiosa, visto que além do original de Mário de Andrade estar grafado para baixo, em uma de suas gravações de melodias coletadas nas Missões de Pesquisas Folclóricas, que analisaremos a seguir no tópico *Gravações*, também aparece de forma descendente. Além disso, ele escreveu uma colcheia pontuada e uma semicolcheia, no segundo tempo do primeiro compasso – vide Figura 12 – que Siqueira grafou como duas colcheias. Dessa forma, a melodia recolhida por Andrade é quase idêntica à utilizada por Siqueira, exceto pela tonalidade diferente e detalhes melódicos como *appoggiaturas*. Porém, a letra é a mesma.

Gravações

Em sua Missão de Pesquisas Folclóricas pelo Norte e Nordeste do Brasil, em 1938, Mário de Andrade coletou uma melodia de “Vadeia cabocolinho”, na cidade de Alagoa Nova, na Paraíba (ANDRADE, 2006). O que mais chama a atenção nesse documento sonoro é a espontaneidade da pronúncia: as vogais são bastante claras, os “as” principalmente bastante abertos, e os finais em vogais são praticamente suprimidos, e os “os” transformados em [U]. O refrão é cantado por duas vozes em uníssono, enquanto a embolada é entoada por um cantador só. Essa Parte B, que na prática popular é geralmente de cunho improvisado, traz melodias e letras diversas das empregadas por Siqueira. Apesar da dificuldade para entender a gravação antiga, consegui decifrar parte do trava-línguas que seria – aproximadamente – o seguinte:

Vadeia cabocolinho,
Tô feito no vadiá!

Moça bonita c´a cabeça de araçá
Tu qué casá comigo, cala a boca, deixa saltear (?) (embolada)

Vadeia cabocolinho,
Tô feito no vadiá!

Nega velha da cabeça de gapó[28]
Quero ver puxar no bode pro guerreiro trabaiá (embolada)

Vadeia cabocolinho,
Tô feito no vadiá!

A primeira gravação lançada em disco desse coco foi feita por Francisco Alves, com arranjo de Hekel Tavares, em 1929. Nesse arranjo há uma mistura entre os textos de "Benedito pretinho" e "Vadeia cabocolinho". A estrofe "Eu vou m´imbora desta terra desgraçada...", de "Benedito pretinho", por exemplo, é utilizada como parte do outro coco. O andamento é bastante acelerado, incitando à dança, e o acompanhamento frenético de dois pianos sugere uma virtuosidade bem acentuada. Nessa versão há a introdução de uma outra estrofe, mas devido à qualidade da gravação antiga não foi possível detectar todas as palavras. O canto é claro, dando evidência à dicção, e a embolada adquire a rapidez necessária ao trava-línguas.

Há uma gravação[29], do arranjo de Siqueira feita pela cantora (soprano) Lia Salgado (1914-1980), mineira de grande sucesso. Embora a pronúncia em geral seja impecável, prevalece a impostação "encasacada", com *vibrato* exagerado presente em todas as terminações de frase. Não se assemelha em nada a um cantador de embolada, mas antes parece uma estrangeira cantando, apresentando pouca familiaridade com o texto e seu drama particular do êxodo nordestino. É bastante clara, no entanto, e fornece rico material histórico, e a técnica necessária para sua execução – em particular pela nota Sol aguda final sustentada.

[28]Segundo o dicionário Michaelis (1998, p. 642), "gapó", ou "igapó", é: "[...] *Reg* (Amazônia) **1** Trecho de floresta invadido por enchente, após a inundação dos rios, onde as águas ficam estagnadas durante algum tempo. **2** Pântano dentro da mata".

[29]Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=tIsHZXZMddY>. Acesso em: 17 jul. 2012, às 20h.

5 A INTERPRETAÇÃO DO COCO DE EMBOLADA DE JOSÉ SIQUEIRA

Para a interpretação dos cocos, portanto, é necessária a recriação do ambiente original de procedência dessas canções. Uma reconstituição histórica e social de cada canção, como fazem os musicólogos para recriar o que teria sido a *performance* de uma ópera barroca italiana do século XVII, por exemplo. Essa decodificação do material folclórico foi até aqui investigada e exposta. Deve-se levar em conta, no entanto, algumas variantes de interpretação – as

> "[...]opções, as propostas e soluções apresentadas pelos intérpretes para o texto musical que se propõem a trazer a público, baseadas na análise. Levará em consideração tanto o texto musical em si, observadas sua origem e características estéticas, quanto as características do público para o qual deverá ser apresentado." (ROCHA, 2008, p. 27).

Devemos lembrar, dessa forma, como se compunha o público da época, a saber, da primeira metade do século XX, época provável de produção e disseminação dos cocos de embolada harmonizados por Siqueira e como se delineavam as relações dentro da música popular urbana – que é a música predominante no material harmonizado por José Siqueira. No Rio de Janeiro, por exemplo, por volta dos anos 1920, havia um

> [...] clima de bucólica intimidade entre o povo e seus artistas todas as noites à volta do palquinho redondo armado sob o arvoredo do jardim público, (que) permitiu uma integração absoluta entre os cantores e o público até pelo menos a década de 1920, quando o aparecimento de novas camadas urbanas, marcando o advento de novo quadro socioeconômico, anuncia o fim dos pequenos centros de diversão (casas de chope, cafés-cantantes e o próprio teatrinho do Passeio Público), em favor dos grandes teatros e cinemas. (TINHORÃO, 2005, p. 160-1).

Deve ser pontuado que a música brasileira dessa época, mais do que nunca, era dotada de um hibridismo – tendências eruditas e populares se fundiam e se complementavam, como a modinha, o maxixe e o choro bem atestam. Portanto, Tinhorão refere-se a uma música incipiente que deu origem à música executada posteriormente nas grandes casas de espetáculos, ou seja, entre outras, música de concerto.

O intérprete necessita dessa ferramenta, tão cara aos músicos do início do século passado: a interação com o público. Se a dicção mais coloquial, a nasalidade e a proximidade com o canto popular e a fala, características do canto "em brasileiro", o auxiliam no contato com as audiências, é a sua performance gestual que o coloca em franca ligação com elas.

Essa análise, no caso deste trabalho, foi de cunho sócio-histórico.

5.1 Interpretando o coco de embolada

O local da embolada que analisaremos e levaremos em conta para a *performance* será onde ela se destaca hoje, ou seja, nos grandes centros urbanos. É claro que a manifestação do coco de embolada continua sendo praticada em diversos ambientes, porém precisávamos de um foco, e o da praça urbana nos parecia ideal. Nela, vemos o embolador imbuído de todas as suas características: a ironia, a plateia, o chapéu onde se coloca o dinheiro, o pandeiro e o alto grau de improvisação. No Sudeste brasileiro, particularmente em São Paulo, o cantador nordestino encontra mais mercado que em sua terra de origem. Não é à toa que um grande fluxo migratório trouxe para a capital paulista um número bastante expressivo de artistas, entre cantadores, instrumentistas, pessoas de teatro e de circo. Desde 1940, diversos "[...] cordelistas e cantadores repentistas trocaram o Nordeste por grandes centros urbanos, como Rio de Janeiro e São Paulo. [...] Tanto no Rio, como em São Paulo, é muito mais fácil ganhar dinheiro, eles justificam." (ÂNGELO,1996, p. 37, 38).

Com a agenda lotada, esses artistas apresentam-se com frequência nessas capitais, criando um polo de identidade cultural nordestino, onde todos os seus conterrâneos se veem representados, na hora do almoço – um pedaço do Nordeste em São Paulo.

> E num instante é organizada a agenda desses artistas em locais públicos. Com o rigor preciso, todos os compromissos são cumpridos. Ao término, quando se anuncia a sua partida, uma tristeza imensa toma conta dos admiradores. Ivanildo[1]: São Paulo é o nosso grande palco. (ÂNGELO, 1996, p. 39).

Nada mais natural, portanto, que escolhermos a Praça da Sé, na capital paulista, para nossa pesquisa de campo. Nela podemos encontrar, facilmente, diversas duplas de emboladores trabalhando, por volta do meio-dia. Porém, em geral, por todo o dia eles podem ser vistos, empunhando um pandeiro e rodeados por uma plateia. Ela é bastante diversificada: há empregados de empresas ao redor, garçons, donas de casa, crianças, moradores de rua e policiais. Mas os mais comuns são os nordestinos que migraram para São Paulo, que conhecem e se identificam com a música – que revela a sua origem social, humana. A embolada de certa forma os representa, ali, com seus problemas e trejeitos em caricatura.

Neste trabalho acompanhamos alguns desses emboladores, especialmente a dupla Verde Lins e Pena Branca, bastante assídua no local. Assistimos a vários "confrontos de embolada". Em um deles, pedimos para que eles interpretassem partes das canções "Benedito pretinho", "Vadeia cabocolinho" e "Dança do sapo". Pequenos excertos das gravações,

---

[1] Ivanildo Vila Nova, cantador pernambucano, alcunhado de "poeta das multidões" (ÂNGELO, 1996).

filmados com uma câmera amadora, estão disponíveis nos endereços eletrônicos: http://youtu.be/hGkjCHyGqjE e http://youtu.be/MRlZixZKcwc.

Os emboladores mostravam-se constrangidos ao serem abordados por mim – eu os impelia a improvisarem sobre este ou aquele tema, em geral relacionados às músicas de Siqueira. Um amigo da dupla, que estava em meio à plateia, me pediu para parar de importuná-los, porque eles fazem versos de improviso e não estão ali para serem coagidos. Ora, a minha intenção não era intimidá-los; muito pelo contrário, apenas lhes lancei desafios aos quais, provavelmente, não estavam tão habituados a improvisar, e o resultado, como podem ver e ouvir, foi satisfatório. Discorreram livremente sobre o sapo e outros temas, com uma destreza formidável e uma criatividade ímpar.

Um trabalho altamente difícil o que eles executam, e que exige anos de treino. Infelizmente, ainda é uma ocupação mal-remunerada. No chapéu colocado na praça, exibem-se notas de dois reais, e algumas moedas de um real e vinte e cinco centavos. Paguei dez reais pelo improviso sobre o sapo. E fui surpreendido.

5.2 Interpretando "A dança do sapo"

Nessa gravação, incitei-os a improvisar livremente sobre o tema do "sapo". Como pode ser visto no vídeo, a criatividade e o grau de improvisação deles são bastante desenvolvidos, e dissertam espontaneamente a respeito do animal, com ironia e sarcasmo, como é peculiar ao gênero da embolada. Abaixo transcrevo parte da letra do desafio do sapo, improvisado por Verde Lins e Pena Branca[2], obedecendo o padrão pergunta e resposta:

> Motivo de abertura[3]: Ó Ceará, Ceará, é a terra da oração e o Padre Cícero Romão[4] morreu, não saiu de lá.
>
> Pergunta: Eu vou cantar pro amigão que já deu dez reais pra gente, eu vou fazer um repente pra esse galego de cá.
>
> Resposta: Vou cantar pra toda gente, do repente eu não escapo, se você falar no sapo, eu garanto acompanhar.
>
> P: Eu quero falar no sapo, e também falar na Jia[5], e até na tua tia, tem uma porra pra pular.

---

[2] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=hGkjCHyGqjE&feature=youtu.be>.

[3] Denominei "motivo de abertura" a apresentação do primeiro tema. Esse primeiro tema geralmente é uma fórmula já conhecida e disseminada entre os emboladores, que serve para abrir a sessão de "desafio" entre dois repentistas.

[4] Padre Cícero Romão Batista, popularmente Padim Ciço (1844-1934). Cearense de Juazeiro do Norte, é talvez uma das figuras religiosas brasileiras mais famosas de todos os tempos, considerado o "[...] arregimentador religioso de massas no Nordeste". (SANTANA, 2009, p. 14).

> R: Tem o sapo, tem a jia, e tem também a perereca, eu te dou uma sapeca por que não vai se lascar?
>
> P: Ah, pegue de lá pra cá[6], e tem também o cururu, e eu quero comer é tu, antes da noite chegar. Tem o sapo cururu, tem o sapo e tem a rã, eu canto hoje e amanhã, todo dia sem parar.
>
> R: Ah, pegue de lá pra cá, tem o sapo, tem a rã, e o [...]? da tua irmã meia-noite eu vou chupar.
>
> P: Você falou na minha irmã, e eu também falo na tua, [...]? Olha aqui onde é que tá, olha o sapo cururu [...] (aponta alguém na plateia).
>
> [...]

Esse exercício de improvisação proposto aos emboladores nos trouxe vários resultados. Um deles foi entender que a região vocal preferida por eles, no improviso, é a região da fala, ou seja, não excedem a tessitura confortável que se estende, mais ou menos, dentro da oitava de Fá 2, a Fá 3, do piano.

O outro foi perceber que o principal objetivo da embolada, corroborando a bibliografia utilizada neste trabalho, é comunicar e convencer o público a pagar pela apresentação. A preocupação estética é nula – o principal é o embolador projetar a sua voz ao máximo, para ser compreendido e angariar mais dinheiro. Esse aspecto da projeção se assemelha, um pouco, ao canto lírico. Como se verá abaixo, muitos professores de canto sugerem que a voz seja colocada na "máscara", com a finalidade de aumentar a ressonância e a projeção nasal.

Ao pedirmos que eles entoassem "A dança do sapo" o resultado foi o mesmo: região da fala, não excedendo o Fá 3, exatamente como colocado por Siqueira na partitura original; e utilização do instrumento da nasalidade, principalmente nas notas mais agudas da escala.

Para se interpretar a "Dança do sapo" faz-se necessário um estudo da emissão do cantador nordestino. As notas repetidas, como no trecho acima, caracterizam o coco de embolada propriamente dito. Ao nos familiarizarmos com a audição de emboladas, percebemos que o cantador usa de uma nasalidade característica brasileira, a que Mário de Andrade já se referia nos seus escritos (HERR, 2004). Essa nasalidade e oralidade formam um canto menos impostado (HERR, 2004), mais próximo do popular.

Esse canto provém de um contexto social específico, do migrante nordestino, e é uma das expressões desenvolvidas por ele, por exemplo, nos desafios de embolada na Praça da Sé, na capital paulistana. Acompanhei algumas dessas apresentações dos cantadores populares, e

---

[5] Jia: "Espécie de rã". (FLORENZANO; BARBOSA, 1996, p. 155).
[6] Uma das fórmulas da embolada, é utilizada geralmente em começos de frase, buscando facilitar as rimas.

é notável a presença da nasalidade, do *accelerando* nos momentos mais ágeis do trava-línguas – o que aumenta o virtuosismo e destreza desses trechos.

Em *A pronúncia cantada e o problema do nasal brasileiro através dos discos*, de 1936, Mário de Andrade (1991) discorre acerca da problemática do nasal do português brasileiro, presente desde a fala. A esse respeito, comenta:

> É provável que o português, convertido em língua nacional dos Brasileiros, tenha se acrescido de mais freqüente nasal. É que aqui raça e linguagem se complicaram pela fusão de outros sangues e outras línguas, estas, quasi sempre, fortemente nasais. (ANDRADE [1936], 1991, p. 105).

E adiante, completa, ressaltando a importância da nasalidade do tupi como influência na língua falada no Brasil: "Si a principal língua ameríndia provavelmente [...] contribuiu para o contingente de nasalidade da língua nacional, ainda poderá ter contribuído para a nasalidade do nosso canto [...]." (ANDRADE[1936], 1991, p. 105).

Esse tipo de canto traz à tona uma série de elementos da tradição popular dos emboladores – não apenas a nasalidade, como a utilização de ar na voz, o som rasgado, entre outros. Claro que a emissão não é impostada ou colocada como no canto erudito, pois o cantador que entoa estas notas batidas em ritmo frenético não pensa em estética (BLACKING, 1973), mas antes necessita se expressar e se comunicar com a plateia e convencê-la a jogar dinheiro no seu chapéu. Mário de Andrade, porém, coloca que devemos, sim, continuar no estudo da técnica vocal lírica, que afirma e desenvolve a voz, ainda que não constitua, em si, o cantar brasileiro. Esse deve ser incrementado por elementos da cultura popular. (ANDRADE, 1991)

A contribuição da interpretação popular para o cantor lírico parece ser grande, pois além de aproximá-lo mais do contexto em que determinada música foi criada, imbuído das possíveis motivações sociais que levaram a essa composição, permitirá que ele se liberte um pouco de uma postura rígida de se conceber o canto. O professor Lenine Santos costuma afirmar, em suas aulas, que a emissão nasce naturalmente da fala, descende diretamente dela, e que todo repertório erudito brasileiro deve ser interpretado como se fosse música popular, dando-se ênfase ao texto e sua comunicação, em primeiro lugar. A prática da incorporação da *performance* dos cantadores de embolada parece ser, dessa forma, de grande utilidade para o aprimoramento da técnica de concerto e concepção da interpretação da música brasileira.

Assim, proponho uma interpretação da "Dança do sapo" que seja pautada nos seguintes elementos:

a) Tentar incorporar alguns gestos corporais oriundos da dança indígena: avanços e recuos, ao simular um sapo, de alguma forma, ainda que discretamente;

b) Procurar um pouco de nasalidade na embolada propriamente dita – a partir do compasso onze (vide partitura em anexo). Os emboladores nordestinos costumam abusar desse artifício e parece ser bastante eficaz para a projeção da voz;

c) A cantora Elsie Houston interpreta a "Dança do sapo", em arranjo de Hekel Tavares, com o título "The frog´s song" (HOUSTON [1941], 1996). Nota-se com clareza a sua utilização sutil da nasalidade, que a diferencia bastante da produção europeia – o nasal imprime caracterização nacional à música, segundo ANDRADE (1991). Sobre a cantora, Andrade observa: "Os seus nasais, o seu roliço aflautado, a sua limpidez de emissão se equiparam exatamente ao das cantoras afroianques [...]. Também às vezes as cantoras brasileiras quando excelentes apresentam esses mesmos caracteres de nasalisação, aflautado e limpidez" (ANDRADE, 1991, p. 99);

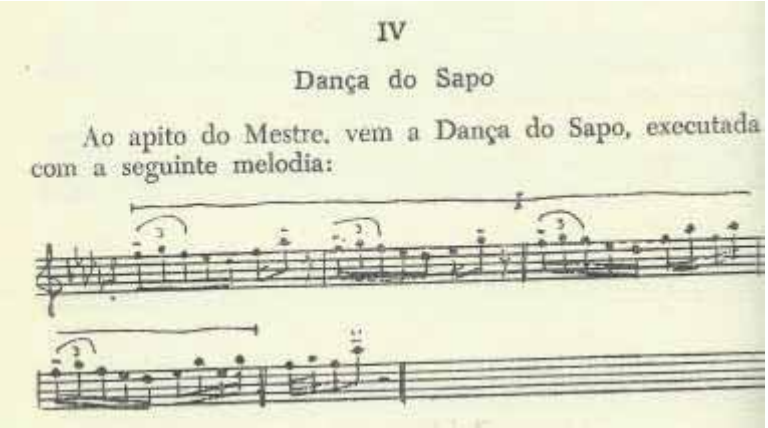
d) A minha sugestão, apresentada em concerto, foi, no final da canção, começar a procurar um sapo com o olhar e as mãos, que se fecham no acorde final, como se houvessem pego o anfíbio. Ver o vídeo disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BqzS6Mp9smQ>;

e) Manter o contato e a proximidade com o público, como é característico da embolada na Praça da Sé. Imprimir o caráter de desafio, convidando a própria audiência a participar de um embate – pode ser um gesto, um olhar, um passo mais forte, ou um trejeito vocal;

f) Esquecer um pouco a técnica vocal e os parâmetros utilizados em outro tipo de *performance*. O objetivo da embolada é antes de tudo divertir e entreter, ainda que comunicando aspectos sociais e culturais profundos. O importante é incorporar alguns dos artifícios dos emboladores: dicção mais coloquial, mais próxima da fala.

Mário de Andrade faz uma referência a uma "Dança do sapo" em sua obra *Danças dramáticas do Brasil*, inclusive descrevendo detalhes da *performance* e da coreografia:

Figura 13 – "A dança do sapo"


IV

Dança do Sapo

Ao apito do Mestre, vem a Dança do Sapo, executada com a seguinte melodia:

Fonte- ANDRADE , 1959, p. 196.

Logo abaixo o autor enumera os atributos característicos da dança, ou seja, é um canto que, em sua forma original, deve ser executado juntamente com a *performance* corporal:

> A coreografia, que lembra as danças totêmicas tão espalhadas entre os ameríndios, busca representar os movimentos do sapo. A disposição dos figurantes é ainda a inicial, duas filas, a um de fundo cada, executando avanços e recuos na direção dos personagens principais, assistentes. Os dançarinos dançam aos pulinhos e terminam de cócoras, executando o passo que já descrevi atrás, perfeitamente assimilável ao das mazurcas eslavas. (ANDRADE, 1959, p. 197).[7]

O intérprete pode, portanto, incorporar alguns desses elementos, que devem auxiliá-lo na sua *performance*. É claro que seria exagerado levar ao pé da letra, e cantar a "Dança do sapo" pulando e terminando de cócoras, como o autor sugere, mas por que não imitar um sapo, dando pequenos pulos e fazendo avanços e recuos? Talvez fosse demais, porém podemos pensar em absorver alguns desses elementos.

No dia 4 de abril de 2011 executei "A dança do sapo", de José Siqueira, em recital no Museu Paulista da USP, no Ipiranga, em São Paulo, com o pianista Alex Flores[8]. Não imitei um sapo, apliquei a técnica de recuos e avanços, e ao final da interpretação procurei o anfíbio com as mãos terminando com uma palma forte, como se o tivesse capturado. A reação da plateia foi positiva; além de as crianças se identificarem e também desfrutarem da *performance*, os adultos traziam grandes sorrisos e aplaudiram de pé.

---

[7] Em outro trecho, Mário relata a sua experiência ao assistir a performance de um *Cabocolinho*, dança dramática nordestina: "Numa dança, por exemplo, a que me pareceu mais curiosa, [...] todos os dançarinos se punham de cócoras e ora estendiam prá frente uma perna, ora a outra, êsse movimento de flexão e distensão das pernas, obrigando necessàriamente o corpo a pequenas oscilações de salto. Era a "Dança do sapo", me explicaram – em que reproduziam com notável similhança, e certamente nenhuma influência, o conhecidíssimo passo usado pelos eslavos, em mazurcas e outras danças dêles". (ANDRADE, 1959, p. 191).

[8] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=BqzS6Mp9smQ>. Acesso em: 05 mai. 2012, às 20h.

5.3 Interpretando "Benedito pretinho"

Quando se fala em "Benedito pretinho" automaticamente vem à mente a imagem da cantora Inezita Barroso[9], entoando a canção de forma leve e descompromissada, dançando, em arranjo popular. Ela incita os demais a entrar na dança, com um sorriso estampado no rosto. A cantora disserta, no vídeo, a respeito da sua forma de pesquisar: ouvindo as pessoas, viajando, procurando saber como a música tradicional-popular é executada nos subúrbios.[10]

Para a *performance* de "Benedito pretinho", sugerimos os seguintes pontos:

a) O coco de embolada, conforme mostrado ao longo deste texto, apresenta duas partes bem distintas: o coco, no qual o texto é menor e as notas são mais longas, aparece geralmente sincopado. Essa primeira parte é evidente em "Benedito pretinho". É o momento em que o intérprete pode, como Inezita Barroso, dançar, à sua maneira, para descontrair a plateia;

b) A segunda parte é a embolada propriamente dita (a partir do compasso 13). Essa seção é geralmente composta de semicolcheias, andamento mais rápido, e o texto costuma ser bastante longo. É onde o embolador apresenta sua destreza retórica, dando ênfase ao texto. A dança aqui talvez possa diminuir, cedendo espaço para que o cantor domine bem os acentos, as inflexões e os trava-línguas.

5.4 Interpretando "Vadeia cabocolinho"

Como "Vadeia cabocolinho" é a única das três peças aqui analisadas que tem uma gravação coletada por Mário de Andrade (2006), é mais fácil angariar elementos para a sua interpretação. Nesse documento sonoro estão presentes a entoação e a pronúncia característica do nordestino, suas inflexões e, o que nos mais interessa, sua característica vocal. É uma rara gravação, provavelmente dos anos 1930. Nela percebemos vários sinais do que era, para ele, a interpretação da música brasileira – guiada pela tradição popular, apoiada nas idiossincrasias peculiares da língua, da época e de seu contexto. Não se pretende, aqui, no entanto, se reproduzir fielmente os cacoetes de uma gravação datada, o que redundaria em uma mera caricatura, mas antes observar a estética vocal utilizada, e como se valer dela como uma

---

[9] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=YAWdPubzxhM>. Acesso em: 07 fev. 2013, às 20h.

[10] Ver a cantora Elsie Houston interpretando cocos. Da mesma forma que Inezita, ela dança, vestida a caráter, um autêntico coco de roda. Disponível em:<http://www.youtube.com/watch?v=p5E8i6RXGMA&feature=youtu.be>. Acesso em: 06 mar. 2013, às 21h.

influência. Essa influência pode ser tanto do ponto de vista da execução vocal propriamente dita, aspectos como ar na voz, *soprosidade*, som gutural; como nas intenções interpretativas, melancolia, alegria, ansiedade, euforia.

Dessa forma, para a minha interpretação, colocarei os seguintes parâmetros:

a) A nasalidade novamente é bastante importante na execução. O som caracteristicamente nasal nordestino é muito difícil de ser reproduzido, porém podemos nos aproximar da emissão anasalada, de forma sutil. Um exagero do artifício nasal seria caricato e pouco natural. Na voz de tenor, principalmente, soaria em excesso. Vennard pontua que: a emissão vocal nasal é mais propensa às vozes agudas, particularmente nos tenores[11].” (1967, p. 158);

b) A presença do vibrato, a vibração natural das pregas vocais principalmente nos finais de frase, é quase nula na gravação recolhida por Mário de Andrade. A voz “lisa” permanece como a opção dos cantadores, que em geral não estão familiarizados com a utilização do vibrato. Ele é um atributo comum na música de concerto e na execução musical de cantores populares como Cauby Peixoto. Era muito usado pelos cantores da Era do Rádio, nos anos 1930, como Orlando Silva e Francisco Alves, que buscavam uma interpretação mais “erudita” da música popular. Nas camadas mais baixas, como se pode ver na coleção de Andrade, era ainda um elemento pouco conhecido;

As vogais bem abertas são outro dos atributos presentes na gravação. Como se diz, “si canta come si parla”, máxima italiana, língua-mãe da ópera, e que a dominou por séculos. “The singing voice does not exist independently of the speech mechanism. Problems of the singing voice frequently are directly attributable to poor speech production.” (MILLER, 1996, p. 47). “A voz cantada não existe independentemente do mecanismo da fala. Problemas da voz cantada frequentemente são diretamente associados à produção errada da fala.” (Tradução minha) Essa assertiva atesta a conectividade entre a fala e o canto.

c) Ao se aproximar da fala, naturalmente o cantor nordestino traz outros dois elementos abordados aqui – a voz “lisa” e a nasalidade, que são peculiares à sua fala.

---

[11] “[...] ‘nasal’ production is more tempting to high voices, particularly tenors.” (VENNARD, 1967, p. 158) (Tradução minha).

Dessa forma, como diz Blacking (1973), algumas manifestações populares podem soar estranhas e exóticas. Para os cantadores, porém, elas são perfeitamente cômodas, e se limitam a alcançar o objetivo de sua comunicabilidade e funcionalidade social. Ao ouvir "Vadeia cabocolinho" é exatamente essa a impressão que nos é passada. Talvez o mais próximo da origem do canto, como esse coco foi concebido, seria interpretá-lo da forma mais próxima do original possível, obedecendo aos parâmetros apontados nos três itens acima. É claro que as versões mais "encasacadas" também servem a uma estética e a uma época histórica, entretanto não foi esse o objetivo deste trabalho. Ao tentar ouvir o canto do povo e traduzir suas características em minha interpretação, apenas busquei me aproximar, de alguma forma, do ideal de Mário de Andrade. Como esse mesmo ideal se transformou sensivelmente, o foco foi ampliado para a manifestação popular da embolada contemporânea, particularmente na Praça da Sé, em São Paulo. O timbre nordestino, cuja nasalidade descende, possivelmente, em parte, da ascendência indígena[12], parece ser o aspecto que deva ser mais investido. Segundo Mário de Andrade, seria a nasalidade a característica comum e delineadora de uma identidade do canto em "brasileiro" (ANDRADE, 1991).

A nossa pesquisa procurou angariar elementos que transcendem os aspectos técnicos de emissão vocal, dicção e fraseado musical, buscando, assim, antes uma interpretação do ponto de vista sócio-cultural, e historicamente informada. Pereira(2002) afirma que uma das maiores dificuldades do cantor lírico brasileiro é interpretar a música nacional.

> Há explicações de toda ordem para isso: a carência do material impresso ou a qualidade das edições, a preferência dos currículos e dos mestres por outro tipo de repertório e a pouca demanda pela música erudita brasileira por parte dos nossos produtores musicais, são fatores que resultariam no desestímulo do aluno em aprofundar-se nesse repertório. [...] (Os cantores) aparentam ter pouca ligação com a cultura do nosso país, preocupando-se mais com detalhes técnicos (como os da pronúncia) do que se empenhar em conhecer e se inserir nessa cultura." (PEREIRA, 2002, p. 101).

Mário de Andrade argumenta que as formas de se consolidar um "timbre nacional" são por meio de uma identidade cultural, investindo-se antes no modo de entoação, do que puramente no aspecto técnico da dicção (ANDRADE, 1991).

O coco de embolada, particularmente, parece se unificar na sonoridade timbrística nasal do nordestino. A nossa intenção não é fazer uma simples imitação cheia de

---

[12] "É provável que o português, convertido em língua nacional dos Brasileiros, tenha se acrescido de mais freqüente nasal. É que aqui raça e linguagem se complicaram pela fusão de outros sangues e outras línguas, estas, quasi sempre, fortemente nasais. Que as línguas autoctenes desta parte da América, especialmente o Tupi-Guarani, eram muito nasais, parece indiscutível" (ANDRADE, 1991, p. 105). Andrade no entanto elenca, também na mesma obra, a influência negra na nasalidade brasileira..

preconceitos, mas trazer elementos do canto popular-tradicional para a interpretação do coco de concerto.

As três canções têm, em comum, a temática do êxodo Norte-Sul do Brasil, que é o que pode determinar um elo na interpretação delas. Um recurso do intérprete é, dessa forma, interiorizar esse aspecto da problemática em questão e procurar transparecer o mundo do nordestino no seu canto. A ideia que lançamos às pesquisas futuras é estudar esse sotauqe nordestino, e não apenas o sotaque, como também o timbre e a entoação, pois estão todos ligados e são indissociáveis, como comenta Fernando Carvalhaes Duarte: “A sonoridade da voz [...] é, evidentemente, um dos primeiros elementos de identificação cultural.” (1994, p. 89). Ou seja, a questão aqui é não só com qual sotaque o nordestino entoa os cocos, mas com que cor, com que acentuação e, mais importante, com que afeto? Isso será tema, no entanto, de pesquisas posteriores.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O coco de embolada constitui uma manifestação popular-tradicional brasileira por excelência, e, como tal, o coco deve ser preservado. Os arranjos para orquestra e para piano, como os de José Siqueira, buscavam, justamente, valorizar esse material folclórico, e, ao mesmo tempo, popularizar a música clássica. O intérprete que se valer dos recursos aqui sugeridos pode contribuir em grande parte para que a música de concerto folclórica tenha maior conexão com a música original que o compositor coletou. Por exemplo, saber que o coco foi criado e desenvolvido pelos escravos negros, e que a "Dança do sapo" é uma dança indígena que se valia de diversas coreografias, pode ajudar o cantor na sua pesquisa performática. Mas, é claro, estas são apenas sugestões, que o intérprete deve avaliar e descobrir com quais se identifica mais.

De qualquer forma, nunca é demais a conscientização e a interiorização de determinados contextos sociais e históricos, principalmente em se tratando de música popular-tradicional. Imbuído de elementos procedentes das raízes do coco de embolada, o intérprete poderá adquirir novos meios de comunicação com seu público, seja gestual, vocal ou de forma sutil, em uma única palavra que ele pronunciar diferente – tentando imitar um cantador nordestino, por exemplo. Reitero, entretanto, que meu objetivo não foi procurar reproduzir um retrato estigmatizado e caricato do repentista, e sim angariar algumas ferramentas das quais ele se apropria para o desafio em praça pública, e, a partir daí, tirar lições de interpretação para o "cantar em brasileiro", tão rico e multifacetado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, M.; GUEDES, Z. R. **O piano na música brasileira.** Porto Alegre: Movimento,1992.

ALVARENGA, O. **Música popular brasileira.** Porto Alegre: Globo, 1960.

ALVES, V. A. **De repente o Rap na educação do negro**: o Rap do movimento Hip-Hop Nordestino como Prática Educativa da Juventude Negra**.** 2008. 160f. Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa ,2008.

ANDRADE, M. **Aspectos da música brasileira.** Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Villa Rica,1991.

_____. **Danças dramáticas do Brasil.** São Paulo: Martins, 1959.

_____. **Danças dramáticas do Brasil.** Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

_____. **Ensaio sobre a música brasileira.** 3.ed. São Paulo: Vila Rica, 1972.

_____. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter.** Rio de Janeiro: Villa Rica, 1993. [1928]

_____. **Modinhas imperiais**. 3.ed.. Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.

_____; ALVARENGA, O. **Os cocos.** São Paulo: Duas Cidades, 1984.

ANDRADE, O; CHALMERS, V. **Telefonema.** Rio de Janeiro: Globo, 2007.

ANDREWS, M. L; SUMMERS, A. C. **Voice treatment for children and adolescents.** San Diego: Singular, 2002.

ÂNGELO, A. **A Presença dos cordelistas e cantadores nordestinos em São Paulo.** São Paulo: Ibrasa, 1996.

ARAÚJO, A. M. A. J. **Cem melodias folclóricas.** São Paulo: Ricordi, 1957.

ARAÚJO, M. de. **A modinha e o lundu no século XVIII.** São Paulo: Ricordi, 1963.

ASPECTOS comparativos entre três obras de José de Lima Siqueira. In: **Cadernos do colóquio.** Rio de Janeiro, 2007.

AYALA, M. I. N. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do Século XX. **Estudos avançados**. São Paulo, p.13-35, jan/abr 1999.

AYDOS, M. R. Migrações internas no Brasil contemporâneo: reflexões teóricas e analíticas dos principais fluxos interestaduais 1930-2008. In: **XVI Semana de Planejamento Urbano e Regional do IPPUR/UFRJ,** Rio de Janeiro, setembro de 2010.

BAE, T. ; PACHECO, C. **Canto:** Equilíbrio entre corpo e som. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2006.

BANDEIRA, M. **Crônicas inéditas I 1920-1931.** São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BARREIRO, D. Sonic Image and Acousmatic Listening. **Organised Sound**, Cambridge, Cambridge University, n.15, p.35-42, april 2010.

BERNAC, P. **The interpretation of French Song.** Nova Iorque: Norton, 1978.

BERND, Z. N. **A questão da negritude.** São Paulo: Brasiliense, 1984.

BLACKING, J**. How musical is man?** Washington: Washington Press, 1973.

BOSI, V.; CAMPOS, C. A.; HOSSNE, A. S.; RABELLO, I. D. (Orgs.) **O poema:** leitores e leituras. Cotia: Ateliê, 2001.

BOULEZ, P. **Jalons (pour une Décennie***).* Paris: Christian Bourgeois, 1989.

BUENO, E**. Brasil***:* uma história**.** São Paulo: Ática, 2003.

BURNS, E. M. **História da civilização ocidental.** Tradução de Lourival Gomes Machado, Lourdes Santos Machado e Leonel Vallandro. Porto Alegre: Globo, 1975.

CAMACHO, V. C. G. As "Três Cantorias de Cego" para piano de José Siqueira: um enfoque sobre o emprego da tradição oral nordestina. In: **Revista Acadêmica de Música,** Belo Horizonte: UFMG**,** jan./jun. 2004.

CAMÊU, H. **Introdução ao estudo da música indígena brasileira.** Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura e Departamento de Assuntos Culturais, 1977.

CAMPOS, J. E. O. S. **A poesia, a música e a performance da canção "Alma minha gentil":** um estudo de caso na obra de Glauco Velasquez. 2006**.** Dissertação (Mestrado) Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006.

CAMPOS, R. **História do Brasil.** São Paulo: Ática, 1996.

CAMPOS, R. C. **Sempre aos domingos:** crônicas. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1984.

CANOVA, L. **Os doces bárbaros:** imagens dos índios Paresi no contexto da conquista portuguesa em Mato Grosso (1719-1757). 2003. 110f. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal do Mato Grosso: Cuiabá, 2003.

CARLINI, Álvaro. **Cantem lá que gravam cá.** 1994. Dissertação (Mestrado)- Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.

CARONE, E. **A República Nova (1930-1937).** São Paulo; Rio de Janeiro: Difel, 1976.

CASCUDO, L. da C. **Dicionário do folclore brasileiro.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1962.

_____. **Dicionário do folclore brasileiro.** São Paulo: Global, 2000.

_____. **Made in Africa:** pesquisas e notas. São Paulo: Global, 2002.

CAVALCANTE, M. L. V. C. **RBCS**. São Paulo, v.19, n. 54, p.57-79, 2004.

CIDADE, Vai e Vem e Nascemorre. In: **Congresso da Anppom**, Brasília, n.16, 2006.

COSTA E SILVA, A. da. **Lendas do índio brasileiro.** Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

COTRIM, G. **História global – Brasil e geral.** São Paulo: Saraiva, 1998.

DIAS, G. **Poesia.** Rio de Janeiro: Agiar, 1979.

DUARTE, F. J. C. A fala e o canto no Brasil: dois modelos de emissão vocal. **ARTEunesp,** n.10, p. 87-97, 1994.

EID, F. C. **Música e identidade na América Latina**: o caso de Agustín Barrios "Mangoré". 2012. 150f. Dissertação (Mestrado)- Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2012.

EMBOLADAS da Paraíba: buscando uma caracterização dessa manifestação musical. In: **Congresso da Anppom**, Brasília, n. 15, 2005.

FERREIRA, A. B. H**. Aurélio Século XXI**: o dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, A. et al. **Voz poética.** Recife: Cepe, 1997.

FERREIRA, E. B. **José Siqueira**: interpretação e Edição. 2004. Dissertação (Mestrado) UNIRIO, Rio de Janeiro 2004.

FLORENZANO, E; BARBOSA; O. **Dicionário Ediouro da Língua Portuguesa.** Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

FONTE Filho, C. da. **Espetáculos populares de Pernambuco.** Recife: Bagaço, 1999.

FRANÇA, M. E. A. S**. Cabocolinhos do Ceará-Mirim:** uma história cultural. 2003. 73 f. Monografia (Trabalho de Conclusão de Curso) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Natal, 2003.

FREYRE, G. **Casa-grande e senzala**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1983.

FREITAG, Léa V. **Momentos de música brasileira.** São Paulo: Nobel, 1985.

GALLET, L. **Estudos de folclore.** Rio de Janeiro: Carlos Wehrs, 1934.

GIFFONI, A. **Música brasileira para contrabaixo.** São Paulo: Irmãos Vitale, 1997.

GUERRA-PEIXE, C. **Maracatus do Recife.** São Paulo; Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 1980

GUIMARÃES, H. V. F. Os índios na história do Brasil Republicano: o território étnicoindígena Paresí e o território indigenista Utiarity. **Simpósio Temático 111:** os índios e o Atlântico, ANPUH, USP, 2011 São Paulo, 17-22 jul. 2011.

HANNUCH,S. M. **A Nasalidade no português brasileiro cantado:** um estudo sobre a articulação e representação fonética das vogais nasais no canto em diferentes contextos musicais. 2012. Dissertação (Mestrado) -: Universidade Estadual Paulista. São Paulo 2012.

HELENA, L. **Modernismo brasileiro e vanguarda.** São Paulo: Ática, 1989.

HEMMING, J. **Ouro vermelho:** a conquista dos índios brasileiros. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Edusp, 2007. 816 p.

HERR, M. **Música Hodie**, v.4 n.2, **Goiás, UFG**, 2004, p.27-38.

HOBSBAWN, E. J**. História social do Jazz.** Tradução de Ângela Noronha. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

HOLANDA, S. B. **Raízes do Brasil.** Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.

IKEDA, A. T. **Música política**: imanência do social. 1995. 314fls Tese **(Doutorado**) Universidade de São Paulo, São Paulo:1995.

JOSÉ Siqueira, um líder musical. **Congresso da Anppom**, Paraíba, n.15, 2005.

JURADO, L. C. F. **Cantigas de roda:** Jogo, insinuação e escolha. 1985. 168 fls Dissertação (Mestrado). Universidade Estadual de Campinas, Campinas:1985.

KAYAMA, Adriana, et al. **OPUS, Revista da Anppom,** v. 13 n. 2, Goiânia, 2007, p. 16-38.

KIEFER, B. **A modinha e o lundu**: duas raízes da música popular brasileira. Porto Alegre: Movimento, 1986.

LIMA, R. T. **Abecê do folclore.** São Paulo: Ricordi, 1972.

LINDOSO, D**. A utopia armada.** Alagoas: UFAL, 2005.

LOPEZ, T. P. A. **Mário de Andrade:** ramais e caminho**.** São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MACIEL, L. A. **A nação por um fio:** caminhos, práticas e imagens da "Comissão Rondon". Madrid: Universidade Pontifícia Comillas, 1998.

MADUREIRA, J. M. Annaes (sic) do Congresso Internacional de história da America realisado (sic) pelo Instituto histórico e geographico (sic) brasileiro em setembro de 1922. **Revista do Instituto Histórico e Geográfico brasileiro,** 1930.

MAFFIOLETTI, L.; RODRIGUES, J. H. **Cantigas de roda**. Porto Alegre: Magister, 1993.

MARKMAN, R. **Música e simbolização:** manguebeat: contracultura em versão cabocla. São Paulo: Annablume, 2007.

MARQUES, P. **Olegário Mariano:** o clichê nacionalista e a invenção das cigarras. 2007. Tese (**Doutorado**) Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2007.

MARIZ, V. **A canção brasileira.** Rio de Janeiro – Brasília: Civilização Brasileira, 1977.

_____. **História da música no Brasil.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

MATHIAS, A. Fina estampa. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29 agosto de 2004. Caderno Mais.

MEIRELLES, J. C. F. **O livro de ouro da Amazônia:** mitos e verdades sobre a região mais cobiçada do planeta. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

MELO, V. de. **Folclore infantil.** Rio de Janeiro: Cátedra, 1981.

MENDES Junior, A. M; RONCARI, L; MARANHÃO, R. In: **Brasil história:** texto e consulta**.** v.2: Império. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MENDES Junior, A; MARANHÃO, R.. In: **Brasil história:** texto e consulta**.** v.3: República velha. São Paulo: Brasiliense, 1983.

MENEZES, R. **Dicionário literário brasileirinho.** Rio de Janeiro: Livros Técnicos Científicos, 1978.

MICELI, S. **Imagens negociadas:** retratos da elite brasileira, 1920-40. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MILLER, R. **On the art of singing.** Oxford: Oxford University, 1996.

MOISÉS, M. **História da literatura brasileira**: modernismo (1922-atualidade). São Paulo: Cultrix, 2004.

MORAES, V. de. **Arca de Noé.** São Paulo: Companhia das Letrinhas, 1991.

NEVES, J. M. **Música Contemporânea Brasileira.** São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981.

NICOLAU, J. **História do voto no Brasil.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

NIETZCHE, F.W. **O caso Wagner.** Tradução de Antonio Carlos Braga; Ciro Mioranza. São Paulo: Escala, 2007. 143 p.

NORONHA, D. P. **Manual para apresentação de dissertações e teses.** São Paulo: Universidade de São Paulo, 2003.

OLIVEIRA, E. **Graphos**. Vol 12, N. 1, 2010, p. 153-167.

OLIVEIRA, V. L. **Poesia, mito e história no Modernismo brasileiro.** São Paulo: Unesp, 2001.

OHTAKE. (sn) **Danças populares brasileiras.** Belo Horizonte, Recife, São Paulo, São Luís, Maceió, Cuiabá, Porto Alegre: Rhodia, 1989.

OSTETTO, L. E. Mas as crianças gostam! ou, sobre gostos e repertórios musicais. In: **GT 7 Educação da Criança de 0 a 6 anos** Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), 2002).

PAZ, E. A. **500 canções brasileiras.** Brasília: Musimed, 2010.

PEREIRA, J. R. L. **The solo vocal music of Ernani Braga.** Proquest, 2007.

PEREIRA, M. E. In:**Per musi,** v. 5/6, 2002, Minas Gerais: UFMG, ano p. 101-111.

PEREIRA, R. **A formação do balé brasileiro:** nacionalismo e estilização. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

PILETTI, N; PILETTI, C. **História e vida.** São Paulo: Ática, 2000.

PIMENTEL, A. A. **O coco praieiro.** João Pessoa: UFPB, 1978.

PINHEIRO, A; PINHEIRO, R. **Aruanda.** Contagem: Casa dos Espíritos, 2011.

PINTO, E. R. **Rondônia.** São Paulo: Nacional, 1938.

PINTO, T. O. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 44. n.1, 2001, p. 221-86.

POESIA, música e rap. In: **Salto para o futuro**, Rio de Janeiro: 2007.

POLO MÜLLER, R. **Indiana.** n. 21, 2004, p. 127-137.

RAY, S**. Performance musical e suas interfaces.** Goiânia: Vieira, 2005

ROCHA, A. L. B. da. **Estudo da dramaturgia musical em L'Orfeo, de Claudio Monteverdi, realizado a partir da linguagem tonal do compositor:** uma proposta de orquestração moderna como recurso dramatúrgico. 379 f. Tese (Doutorado) Universidade Estadual de Campinas, Campinas 2008.

ROCHA, J. M. T. **Folguedos e danças de Alagoas.** Maceió: Secretaria de Educação e Cultura de Alagoas, 1984.

RODRIGUES, N. A. D. **Os estilos literários e letras de música popular brasileira.** São Paulo: Arte e Ciência, 2003.

RIBEIRO, J. **Maestro José Siqueira.** Rio de Janeiro: [s.n.], 1963.

RIBEIRO, H. L. **Etnomusicologia das Taeiras de Sergipe:** uma tradição revista 2003 Dissertação (**Mestrado**) Universidade Federal da Bahia, Salvador:2003.

SÁ; M. G.; SANTOS S. G.; PAIVA C. C. Samba de Coco: Ensaio fotoetnográfico sobre elementos folkcomunicacionais presentes na identidade cultural de Santa Brígida/BA. In: **V Conferência Brasileira de Mídia Cidadã** (UNICENTRO), Guarapuava/PR – 8 -10 de out. 2009].

SANTANA, M. H. M. **Padre Cícero do Juazeiro:** condenação e exclusão eclesial à reabilitação histórica. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 2009.

SUASSUNA, A. **A pena e a lei.** Rio de Janeiro: Agir, 2005.

SANCHES, P. A. Era uma vez uma canção. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 29de agosto de 2004. Caderno Mais.

SANTOS, L. A. dos. **O canto sem casaca: propriedades pedagógicas da canção brasileira e seleção de repertório**. 2011. 400 f. Tese (Doutorado) Universidade Estadual Paulista, São Paulo: 2011.

SANTOS, M. J.; J. F. G. MURADE; SANTOS, L. C. Festa de São Benedito: patrimônio imaterial e cultura popular. **GT3 Folkcomunicação Política, Turística e Religiosa Universidade de Taubaté (UNITAU),** Taubaté, 11-13 de novembro de 2009.

SAUTCHUCK, J. M. M. A poética cantada: investigação das habilidades do repentista nordestino. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea,** Brasília, n.35. p 167-72.

SILVA, O. A. **A influência africana no Português em Pernambuco:** um mergulho em Ascenso Ferreira. 150 f. Dissertação (Mestrado) Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.

SIQUEIRA, José. **Música para a juventude.** Rio de Janeiro: [s.n.], 1953.

SINCRETISMO afro-brasileiro e resistência cultural. In: **Congresso afro-brasileiro**, 5, 1997.

SOUZA, M. de M. **África e Brasil africano.** São Paulo: Ática, 2007.

SOUZA, M. Teatro indígena do Amazonas**.** Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

TATIT, Luiz**. O século da canção.** São Paulo: Ateliê, 2004.

TAVARES, B. **Contando histórias em versos:** poesia e romanceiro popular no Brasil. São Paulo: 34, 2005.

TAVARES, Bráulio. As poesias das cantigas, das canções populares e o rap. **Salto para o futuro.** MEC, n. 20, out. 2007, p. 26-30.

TEIXEIRA, F. W. Intelectuais e Modernidade no Recife dos anos 1920. **Saeculum**, Paraíba, n.1, julho./dezembro. 1995, p. 89-98.

TINHORÃO, José Ramos. **Pequena história da música popular**. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. **História social da música popular brasileira.** São Paulo: 34, 1998.

_____. **A música popular no romance brasileiro.** v.1 Séculos XVIII e XIX. São Paulo: 34, 2000.

_____. **Cultura popular:** temas e questões. São Paulo: 34, 2001.

_____. **Os sons que vêm da rua.** São Paulo: 34, 2005.

TONI, F. C. **A música popular brasileira na vitrola de Mário de Andrade.** São Paulo: Senac, 2003.

TRAVASSOS, E. Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada**. Revista Ieb,** São Paulo, n. 50, setembro./março, 2010, p. 13-40.

VARGAS, H. **Hibridismos musicais de Chico Science e Nação Zumbi.** Cotia: Ateliê, 2007.

VASCONCELOS, Ary. **Panorama da música popular brasileira**. São Paulo: Livraria Martins, 1964.

VENNARD, W. **Singing:** The mechanism and the technic. Nova Iorque: Carl Fisher, 1967.

VIANNA, H. **História do Brasil:** período colonial. Monarquia e República. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

VICENTINO, C. **História geral.** São Paulo: Scipione, 1997.

VIEIRA, J. R. EMBOLADAS da Paraíba: buscando uma caracterização dessa manifestação musical. In: **Congresso da Anppom**, Brasília, n. 15, 2005.

VILELA, J. A**. O coco de Alagoas**. Maceió: UFAL, 1980.

VILELA, J. A. **O coco de Alagoas:** origem, evolução, dança e modalidades**.** Maceió: PRODASEC- SEC, 1982.

ZAPPA, R.; SOTO, E. **1968:** eles só queriam mudar o mundo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

ZUMTHOR, P. **Performance, recepção, leitura.** Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Sítios eletrônicos

ALMEIDA, E. B.; SECCHI, N. **A educação indígena no contexto cultural Paresí.** <http://www.ufmt.br/revista/arquivo/rev12/a_educacao_indigena.html>. Acesso em: 23 ago. 2012.

ANDRADE, Maria do Carmo. **Olegário Mariano**. Pesquisa Escolar On-Line**.** Fundação Joaquim Nabuco. Recife. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br>. Acesso em: 03 jun. 2011.

AYALA, M. I. N. **Os cocos:** uma manifestação cultural em três momentos do século XX**.** Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141999000100020&script=sci_arttext>. Acesso em: 25 mar. 2013.

CANOVA, L. Os índios em Mato Grosso no governo de Antônio Rolim de Moura**.** In: **Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo,** n.32, 2008. Disponível em: http://www.arquivoestado.sp.gov.br/historica/edicoes_ateriores/pdfs/historica32.pdf. Acesso em: 12 mar. 2013.

CARTA dos índios paresí ao mundo. Disponível em: <http://terradosparecis.blogspot.com.br/2010/02/carta-dos-indios-paresi-ao-mundo.html>. Acesso em: 24 ago. 2012.

CLASSIC. Disponível em: <http://www.classiccat.net/gallet_l/biography.php?lang=nl> Acesso em: 30 abr. 2011.

DOMENIGHI, J. S. **Curiosidades sobre anfíbios**. Questionário online**,** Laboratórios de embriologia da Unisinos. Disponível em: < http://www.unisinos.br/_diversos/laboratorios/embriologia/_arquivos/curiosidades-anfibios.pdf>. Acesso em: 26 abr. 2012.

GARCIA, F. M. **A obrigatoriedade da inscrição na OMB**. Trabalho de Conclusão de Curso**,** Centro Universitário Euro-americano, Brasília. Disponível em: <http://floragarcia.multiply.com/reviews/item/1?&show_interstitial=1&u=%2Freviews%2Fitem#> Acesso em: 16 abr. 2012.

ÍNDIOS Paresi. Disponível em: <http://www.portalverde.com.br/ecologia/indios/indiosparesi.htm>. Acesso em: 24 ago. 2012.

JOSÉ de Lima Siqueira. Disponivel em <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/JoseLSiq.html>. Acesso em: 16 abr. de 2012.

NASSAU, R. de. **Um hinário com Música Brasileira.** Disponível em <http://www.abordo.com.br/nassau/art_03h.htm>. Acesso em: 30 abr. 2011.

OLEGÁRIO Mariano. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br/olegario-mariano/dados-artisticos>. Acesso em: 30 abr. 2011.

PARESÍ. Disponível em <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/paresi.>. Acesso em: 24 ago. 2012.

SILVA, J. B. R. **Recife – Luanda**: reaproximações históricas e culturais. Disponível em <http://www.slideshare.net/fmoes/recife-luanda-raproximacoes-historicas-e-culturais>. Acesso em: 20 dez. 2011.

UNGLAUB, T. **Hinos cantados, histórias contadas**. Disponível em <://www.cfh.ufsc.br/abho4sul/pdf/TaniaUnglaub.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2012.

VAINSENCHER, S. A. Ascenso Ferreira. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar>. Acesso em: 17 dez. 2011.

Discografia

ANDRADE, M. **Missão de Pesquisas Folclóricas**. [S.I.]: SESC-SP, 2006.

HOUSTON, E.; KURENKO, M.; CASTELLANOS-TAGGART, M. **Rare recordings of songs from Brazil**. Russia; United States; Sydney: SanCtus, 1996. [1941]

NASCIMENTO, Milton Nascimento. **Missa dos Quilombos.** São Paulo: Ariola, 1982.

NOITE tão bonita. Domínio público. **Roda e Viola***:* Matias Cardoso. Minas Gerais: Associação Matiense de Arte e cultura, s.d. 1 CD. Faixa 2 (3min 21s).

O RITMO jovem nas cantigas de roda- conjunto e coro infantil. [S.I.]: CBS, 1967. 1 CD.

SIQUEIRA, J. **Música de câmara**. João Pessoa: FUNESC, 2010.

SIQUEIRA, J. **Eight Brazilian Folk Songs.** Nova Iorque, [19--].

Partituras

GALLET, L. **Foi numa noite calmosa**. São Paulo: Wehrs, 1941. /Ed. fac-simile.

GUARNIERI, M. C. **Vamos Aluanda**. São Paulo: Theatro Municipal, 1936./ Ed. fac-simile. 1 partitura (3 p.). Canto coral.

HEKEL, T.; FERREIRA, A. **Maracatus***:* três fragmentos. São Paulo: Irmãos Vitale, 1940./ Ed. fac-simile. 1 partitura. (7 p.) Canto e piano.

SIQUEIRA, J. **Oito Canções Populares Brasileiras**. Moscou: “Musika” Moskova, 1975./ Ed. fac-simile. 1 partitura (28 p.). Canto e piano.

VILLA-LOBOS, H. (Org). **Olha o bicho/ sapo jururu.** Rio de Janeiro: Arthur Napoleão, [194-].

_____.**Nesta rua**. Paris: Eschig, M., 1964. / Ed. fac-simile.

ANEXOS

ANEXO A - Entrevista com os emboladores Verde Lins e Pena Branca

Em uma entrevista informal, na Praça da Sé, na capital paulista, em março de 2013, após uma de suas apresentações, eles contam como é a vida de embolador, nômade em busca da divulgação da cultura popular e da sobrevivência. Provenientes de Barreiros, em Pernambuco, nunca puderam voltar ao Nordeste. Por que o coco de embolada no Nordeste não rende dinheiro? Não. Porque a passagem é muito cara, segundo eles. Uma entrevista recheada de música, com direito a um exemplo de coco de roda misturado com embolada. Abaixo a transcrição de trechos da entrevista.

1. **Como surgiu esse interesse pela embolada?**

   Verde Lins*: Esse interesse pela embolada foi no caso até de precisão, a gente tinha esse dom – pelo menos eu – tinha esse dom, mas eu trabalhei muito em indústria, eu vim da roça pras indústrias, das indústrias aí foi a época em que faltou emprego, foi difícil naquela época de...*

   Pena Branca: *86!*

   Verde Lins: *De 86, tudo, aí eu tive que comprar um pandeiro e vim pra rua, vim devagarinho e sempre e tô até hoje, não saí dela mais e é bom, pelo menos, eu gosto, é do que eu vivo.*

2. **De onde vocês são?**

   Verde Lins: *Pernambuco, tudo da mesma cidade [...]. Usina Central Barreiros, pertinho de...*

   Pena Branca: *Palmares!*

   Verde Lins: *Palmares.*

3. **E lá esse tipo de trabalho, de embolador, não é valorizado?**

   Verde Lins: *É valorizado. As pessoas cantam, como no Recife, dentro dos coletivos, outros cantam na praia pros turistas, né, Praia de Boa Viagem, Candeias, Olinda, vivem da embolada também... Em São Paulo, tem nós, que cantamos em praça*

pública, e outros cantam dentro do trem, outros cantam em coletivo também. Onde o cara começou é tudo pra ele, um prato cheio. Eu não troco a rua, as praças, pra cantar dentro de ônibus, já cantei, mas pra mim eu fico meio assim, acho meio esquisito, mas o cara que começou ele morre ali, pra ele é tudo.

4. **Mas lá no Nordeste não tem mercado pra embolada?**

Pena Branca: *Tem. O Recife é rico de poesia.*

5. **Vocês têm vontade de voltar?**

Verde Lins: *Não. Estou estabelecido aqui. A não ser quando tem alguma coisa, um congresso, um festival de emboladores-repentistas, aboiadores, aí eles convidam e a gente vai, mas pra ir destinado e ficar por lá, a despesa é grande.*

6. **O que vocês sentem quando cantam embolada?**

Pena Branca: *Prazer. A gente sente prazer de cantar a embolada. Porque nós somos emboladores, somos cantadores do povo. Nós vamos pra rua trazer alegria pro povo, a cultura popular nordestina, que é a embolada.*

Verde Lins: *Agora, o que eu deixo bem claro, é que a cultura no Brasil – a mídia – é pra meia dúzia de gente só. É difícil entrar nela. O Brasil não é pobre de cultura, é rico de cultura, mas é muito desvalorizado.*

Pena Branca: *Se a mídia divulgasse a nossa cultura, o país é rico de cultura, só falta divulgação.*

7. **Esse tipo de improvisação requer um treinamento?**

Verde Lins: *A gente não tem o que treinar, algumas gravações a gente faz a caneta, e leva pro estúdio. Que nem o Dia Internacional da Mulher, que é hoje, 8 de março, então, eu tenho esse trabalho gravado já, hoje eu cantei ele. Eu tenho o Dia do Trabalhador, o Dia do Bombeiro, o Dia das Mães, dos Pais. A gente escreve, aí se uma televisão vem atrás a gente já tem ela pronta.*

Pena Branca: *Alguma coisa a gente tem pra decorar, mas na rua é tudo improviso.*

8. **E vocês vivem da embolada?**

Verde Lins: *Isso, de algumas apresentações, um SESC de vez em quando, a Coca-Cola.*

9. **A habilidade de fazer as rimas tão rapidamente, às vezes não dá um branco na hora?**

Verde Lins: *Todo músico tem uma hora que dá um branco nele, ele tá desinspirado (sic)***.**

10. **Porque eu venho aqui há quase um ano e nunca vi você dar um branco.**

Verde Lins: *Não tem como, porque às vezes quando dá branco a gente cobre com outra coisa, tapa o buraco. No final, você acertando a rima lá na frente, é o que importa. O repentista de viola, se ele rimar "mulher" com "café", pelos jurados ele já foi eliminado.*

Pena Branca: *Ele tem tempo pra pensar, a gente não tem.*

Verde Lins: *Ele não pode rimar singular com plural. "Os versos meus" com "Deus". Singular com singular, plural com plural.*

11. **(Passa a Polícia) Eu ouvi dizer que teve uma época que não podia mais ter embolada na Praça da Sé.**

Pena Branca: *Teve um decreto, pelo jornal, que liberou um ofício. A gente não pode ser proibido, a gente canta pro espaço. O que a gente trás para a rua a gente leva de volta, que é a nossa voz, a nossa cantoria, a nossa poesia. Eles não querem que venda, mas nós temos que divulgar a cultura popular brasileira.*

12. **Qual é o futuro da embolada?**

Pena Branca: *É só crescer.*

Verde Lins: *É crescer. Os países estrangeiros, como Estados Unidos, Japão, eles já conhecem. Antigamente nem no Brasil era conhecido. O pessoal via a gente com pandeiro e falavam "olha os capoeiristas lá", não falavam embolador. Agora até as crianças tão sabendo o que é embolada. O pessoal do rap conhece o trabalho da gente. Antigamente só o pessoal da roça, da Bahia pra lá, Nordeste e Norte, que*

conhecia, esse pessoal de idade. Hoje em dia é o jovem, o bom da embolada é a zoeira, a brincadeira, os duplos sentidos. Você cantar, por exemplo, o nascimento de Cristo, essas coisas mais antigas, religiosas, o pessoal vai embora. Eles gostam é de brincar.

13. Mas no Nordeste a embolada tem mais esse cunho religioso?

Verde Lins: *O pessoal gosta mais de uma cantoria mais séria lá. Principalmente as pessoas de idade. A gente conta umas histórias mais antigas, como Lampião, Maria Bonita.*

14. E lá vocês misturam a embolada com coco, com dança?

Pena Branca: *Com coco, com coco de roda, coco de praia. Mistura embolada com coco de roda.*

Verde Lins: *A pessoa dança um pegado na mão do outro, assim, tipo uma ciranda.*

15. Ainda tem lá o coco de roda?

Pena Branca: *Tem. Em Olinda, Boa Viagem, Itamaracá, que é a ciranda que entra no coco.*

16. A embolada aparece bem misturada com o coco?

Verde Lins**:** *É a mesma coisa, é o mesmo pagode. É improviso. Você cria a melodia , o tema, a oração, as letras, você mesmo cria.*

ANEXO B – Entrevista com o cantor (tenor) e professor Lenine Santos

Nascido em Brasília, Lenine Santos dedicou a vida ao aprimoramento da interpretação da música popular erudita brasileira. Possui Doutoramento em *Performance* pela Unesp e é professor de Técnica Vocal na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, a UNIRIO. Nesta entrevista, nos ajudou a elucidar alguns dos aspectos concernentes à interpretação da música brasileira na atualidade e a romper, definitivamente, com o paradigma estético de Mário de Andrade. Esse último afirmava ser o timbre caracteristicamente brasileiro masculino o de uma espécie de barítono *tenorizante*, uma voz intermediária entre o barítono e o tenor. Lenine nos lembra, entretanto, que Andrade se referia aos cantores da Era do Rádio, Orlando Silva e Franscisco Alves, que notadamente tinham uma impostação e timbres semelhantes ao que seria um tenor *baritonizante*, ou um barítono *tenorizante*. Lenine, ainda, observa que o realismo, a reprodução idêntica do que o embolador faz no dia a dia, ou seja, sua retórica gestual e seus performática, no palco, não é estritamente necessária. "Um gesto ou uma pronúncia absolutamente estilizados podem funcionar muito melhor no palco do que seu análogo 'natural'", disserta ele.

1. **Você acha que o intérprete da música brasileira dos anos 1930 deve estar imbuído do contexto sócio-histórico da época, para que a sua *performance* seja mais embasada e, portanto, mais "autêntica"?**

Lenine Santos: *A expressão "interpretação autêntica" tem sido aos poucos substituída, no que se refere à musica renascentista, barroca e pré-clássica, pela expressão "historicamente informada", que eu também considero mais adequada. O período dos anos 1970 e 80, quando aconteceu uma revisão tão profunda da maneira como se interpretava a música antiga até então, foi de uma importância inegável, principalmente no que toca à preocupação de se voltar ao estudo das partituras originais, bem como dos métodos e técnicas de construção dos instrumentos antigos, o que levou a distinguir cada produção vocal com as suas devidas peculiaridades e idiossincrasias, fugindo da força totalizadora que o romantismo europeu exerceu sobre a produção musical durante tanto tempo. No entanto, também se incorreu em excessos e radicalizações, que principalmente no mundo do canto, às vezes produziu tanto mal quanto bem. Hoje, no mundo desenvolvido da produção de música clássica, esta é uma fase ultrapassada, e os intérpretes modernos de ópera romântica são*

também capazes de se dedicar à performance *do repertório antigo sem prejuízo do estilo deste e nem da sua saúde vocal. Uma maior flexibilização em termos de emissão sonora foi alcançada, e há uma busca da valorização da personalidade artística individual, antes de mais nada. É claro que o Brasil está sempre um tanto atrasado em relação às tendências musicais contemporâneas dos grandes centros de produção de musica clássica, e há diversos intérpretes brasileiros que ainda se guiam por literaturas e registros fonográficos anacrônicos.*

Cito este caso para chamar atenção para o fato de que qualquer interpretação de qualquer obra, seja vocal ou não, de qualquer época, demanda conhecimento do contexto histórico, social, cultural e humano em que foi criada, mas deverá estar sempre envolvida de contemporaneidade, e só se manterá viva se conseguir servir aos propósitos e demandas estéticas da época em que vive o intérprete. Portanto, a busca por uma interpretação autêntica, que pode se confundir com 'correta', pode resultar numa performance *erudita e inteligente, mas inócua do ponto de vista artístico.*

2. O timbre de barítono *tenorizante*, de que Mário de Andrade falava, seria, na concepção do modernista, o timbre caracteristicamente brasileiro. Na música popular, talvez fosse o timbre de Milton Nascimento ou Martinho da Vila. Só é possível, hoje, fazer música brasileira com esse tipo de timbre ou os parâmetros mudaram?

Lenine Santos: *Em primeiro lugar, não concordo que Milton Nascimento e Martinho da Vila sejam bons exemplos deste "barítono atenorado" de que falou Mário de Andrade. São dois tipos de cantor e duas vozes completamente distintas, portanto não podem nem ser empregados juntamente para designar um único tipo de voz. Por outro lado, são cantores modernos cujo caráter de produção vocal nem existia, propriamente, à época em que Mário de Andrade se interessou pelo tema. Acredito, referendado pela literatura do próprio Mário, que o tipo de cantor a que ele se referia era algo como Mário Reis, Francisco Alves ou Orlando Silva. Cantores que soavam naturais à época, mas que para nossos padrões atuais de cantores populares, são absolutamente "impostados".*

Por outro lado, a própria interpretação da música de câmera vocal brasileira não pode ser pautada, no meu ponto de vista, unicamente pelo ideário estético nacionalista andradiano. Nem à época de Mário esses parâmetros se prestavam a explicar todos os tipos de canção de câmera que se produzia. Há que se lembrar que o paradigma estético andradiano estava a serviço de um ideário muito mais amplo: o da criação de um

nacionalismo na literatura, na música, nas artes plásticas, no teatro, na ópera, e para isso ele teve de eleger o que considerava nacional, brasileiro - o que incensava e cobria de qualidades - e o que considerava estrangeirismo, ou o que não queria como representativo de Brasil - e isso ou ele desconsiderava ou denegria. A minha ideia de Brasil é algo muito mais agregador e includente, e o que se observou de fato foi que esta visão andradiana, de restrição da produção nacional a alguns poucos parâmetros temáticos e técnicos, não se confirmou, e hoje o Brasil são muitos Brasis, como sempre foi, e cada um desses tem sua expressão, que tem a mesma legitimidade dos outros. Sendo assim, há tantos timbres e cores vocais apropriados para se interpretar a canção brasileira quanto há diferentes tipos de canção a ser cantada. A redução e padronização é empobrecedora.

3. A nasalidade é uma característica da língua portuguesa e do "cantar em brasileiro". Como equilibrar essa nasalidade, às vezes em excesso no timbre de tenor, ao entoar um coco de embolada?

Lenine Santos: *Se a nasalidade ocorre "às vezes em excesso no timbre de tenor", isso tem de ser visto como defeito técnico. Nos parâmetros de qualquer escola de canto de tradição clássica europeia, a nasalidade exagerada é defeito, é desequilíbrio de ressonância, e deve ser evitada e corrigida. Em idiomas em que há a incidência maior de vogais nasais, como o português e o francês, as escolas nacionais de canto contemplam, do alto de sua longa tradição, procedimentos para a neutralização dos excessos, o que pode ser observado em qualquer dos grandes intérpretes que cantam em francês ou português. Tais procedimentos permitem que essa nasalização ocorra sem comprometer a emissão ou projeção vocal, e ao mesmo tempo mantendo o estilo e o entendimento do texto. É óbvio que tais procedimentos são complexos, e devem ser estudados, como de resto qualquer detalhe de uma* performance *vocal, por muito tempo e agregado ao instrumental técnico do cantor de modo a que não represente um desvio das qualidades intrínsecas do idioma.*

Por outro lado, a nasalidade não deve ser vista como uma limitação, mas como uma característica riquíssima da língua, que deve ser utilizada para a interpretação da canção.

4. **Suas *performances*, em geral, são bastante expressivas, como em "Sina de cantador", de Villani-Côrtes. Como utilizar esse tipo de gestual, sem ser exagerado, na interpretação, por exemplo, da "Dança do sapo", arranjada por José Siqueira, uma embolada por excelência, rítmica e recheada de trava-línguas? Como deve o intérprete se valer desses artifícios sem ficar caricato?**

Lenine Santos: *Eu nunca interpretei essa canção de José Siqueira, portanto não posso falar especificamente sobre ela ou o processo. De maneira geral, para mim o resultado positivo numa* performance *parte de um princípio importante: a escolha do repertório. Se você acredita que tem algo de diferente e importante a dizer com aquela canção, e decide trilhar todo o caminho que precede a sua apresentação no palco - e que às vezes dura muito tempo - é porque acredita nela, e assim, nada vai parecer caricato ou falso.*

5. Tenho constatado que as *performances*, em geral, de música brasileira, tocam mais o público quando o intérprete está mais conectado com a origem e a contextualização da peça em questão. Por exemplo, ao tentar aproximar o canto de uma embolada ao recurso retórico e nasal do embolador. Você se vale desse recurso e ele pode ser eficaz?

Lenine Santos: *Não acredito que necessariamente a aproximação de um realismo musical seja necessária. A obra de arte, o momento cênico e musical, comporta gestos que podem conter idealismo, expressionismo, surrealismo, drama, heroísmo, tudo o que não se encaixa no senso comum de "naturalismo". Um gesto ou uma pronúncia absolutamente estilizada pode funcionar muito melhor no palco do que seu análogo "natural".*