

Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de- embolada

Elizabeth Travassos¹

Resumo

Neste artigo, exponho a hipótese de que há, nos cocos-de-embolada, vocalizações que podem ser encaradas como processos de “encantamento”, quer dizer, empregos performativos da palavra destinados a obter determinados efeitos nos duelos cantados. Para examiná-la, analiso dois cocos-de-embolada, cantados, respectivamente, por Geraldo Mousinho e Cachimbinho, e por Olavo Pedro e Pitiguari. Sugiro que o termo amarração indica aspectos importantes da poética da embolada que carecem ainda de investigação. Seguindo pistas deixadas por Mário de Andrade, afirmo que a compreensão dos cocos-de-embolada, como de outras formas de poesia cantada, depende da integração das análises formais ao estudo da cosmologia e valores dos coqueiros.

Palavras-chave

Coco, embolada, amarração, encantamento, Mário de Andrade, Geraldo Mousinho e Cachimbinho, Olavo Pedro e Pitiguari.

Recebido em 08 de junho de 2010

Aprovado em 16 de julho de 2010

¹ Professora Associada do Centro de Letras e Artes da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) e pesquisadora do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). E-mail: etravass@alternex.com.br

Words that consume: a contribution to the analysis of cocos-de-embolada

Elizabeth Travassos

Abstract

The analysis of some curious vocalizations occurring in the *cocos-de-embolada* led me to raise the hypothesis that the *coqueiros* (those who sing cocos) resort to “enchanted” processes in their sung duels. By “enchantment” - a slippery word - I mean the activation of the performative aspects of the sung word by the *coqueiros*, in their attempts to supplant their rival singers. To begin the hypothesis testing, I analyzed two *cocos-de-embolada* respectively sung by Cachimbinho and Geraldo Mousinho and by Olavo Pedro and Pitiguari. I also pointed out that the word *amarração* indicates important aspects of the poetics of *embolada* that should be further investigated. Therefore, following Mário de Andrade, I suggest that a better understanding of *cocos*, as much as of other genres of sung poetry, should rest on the integration of formal analysis with the study of the *coqueiros*' values and cosmology.

Keywords

Coco, embolada, amarração, enchantment, Mário de Andrade, Geraldo Mousinho e Cachimbinho, Olavo Pedro e Pitiguari.

...que as palavras me
consomem

Chico Antônio²



Introdução

Como é de conhecimento geral, Mário de Andrade quis chamar seu livro sobre música popular *Na pancada do ganzá*. A escolha do verso homenageava Chico Antônio e, por extensão, todos os cantadores que conhecera na viagem de pesquisa, realizada entre 1928-29. Também se sabe, mas comenta-se menos, que lhe agradava a palavra “pancada” no título não só porque remetia à pulsação dada pelo chocalho de flandres. Ela evocava também certas propriedades da poética dos cocos que ele vinha estudando, conforme sugere o trecho de uma carta endereçada a Manuel Bandeira: “...pretendo [...] terminar os estudos pra escrever no ano que vem o Pancada, que fica delicioso assim rabricó, Pancada, loucura, tolice, divinização”³. Mário avançou o quanto pode no estudo do extenso *corpus* que reunira. Muita coisa foi anunciada, mas ficou sem desenvolvimento.

2 No coco “*Jurupanã*”, Chico Antônio cantava: “Que as palavras me consôme/Prá cantá com Joana Gôme/Com Binidito Ganzá!” Citado em: Andrade, Mário de. *Os cocos* (Introd. e notas de Oneyda Alvarenga). São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1984. O verso foi lembrado por Antônio Bento de Araújo Lima em depoimento sobre o encontro de Mário com Chico Antônio no Engenho Bom Jardim (RN). (*Chico Antônio, o herói com caráter*. Dir. Eduardo Escorel. Embrafilme; Tele-Cine Maruim, 1985).

3 ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. Porto Alegre: Globo, 1982. p. 7. (carta de 22/04/1933).

Postumamente, e em obras sucessivas, os leitores viram aparecer os cocos anotados por Mário de Andrade e as análises que propôs⁴. Por incrível que pareça, os estudos sobre cocos são ainda escassos na atualidade! Além de Altimar Pimentel⁵ e Aloísio Vilela⁶, a equipe coordenada por Maria Ignez e Marcos Ayala⁷ preencheu lacunas com ampla documentação na Paraíba, concentrando os esforços na dança do coco e na compreensão do lugar que ocupa na vida social dos que a mantêm viva. Registros fonográficos de cocos, por outro lado, existem em relativa abundância. Além dos que foram realizados pela Missão de Pesquisas Folclóricas e pelo folclorista Théo Brandão⁸, muitos discos *long-play* e cds de cocos podem ser encontrados em arquivos sonoros e no mercado. Há menos falta de material do que de interesse por parte dos estudiosos de poesia e música popular, o que é difícil de entender diante das questões que Mário de Andrade apontou e deixou em aberto.

Não se procedeu ainda à descrição morfológica exaustiva das variedades de cocos, que estão distribuídas numa área muito vasta, não necessariamente contínua, do litoral cearense ao sertão e Recôncavo baiano. Será uma grande árvore, cheia de ramos? Os arranjos instrumentais variados resultam em sonoridades muito diversas. Os tipos de coco reconhecidos num lugar não o são, necessariamente, em outros; os critérios de agrupamento em tipos também variam. A sensação é de um mar de cocos, dinâmico, profundo, precariamente cartografado.

Eles têm em comum, porém, o caráter “dialogal”⁹, quer dizer, a condição necessária para sua criação é a troca contínua de réplicas entre vozes solistas e corais, sons instrumentais e movimentos de dança. Nos cocos,

-
- 4 ANDRADE, Mário de. *Os cocos* (Introd. e notas de Oneyda Alvarenga). op. cit.; ANDRADE, Mário de. Embolada. In: *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Ministério da Cultura; São Paulo: IEB-Edusp, 1989. p. 199-200 e *Vida do cantador* (Edição crítica de Raimunda de Brito Batista). Belo Horizonte: Villa Rica, 1995.
 - 5 PIMENTEL, Altimar de Alencar. *O coco praieiro: uma dança de umbigada*. João Pessoa: Editora Universitária, 1978.
 - 6 VILELA, Aloísio. *O coco de Alagoas*. Maceió: Museu Théo Brandão/UFAL, 1980.
 - 7 AYALA, M. I. e AYALA, M. (Orgs.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: Editora da UFRN, 2000.
 - 8 Theotônio Vilela Brandão (Viçosa, 26/01/1907 / Maceió, 29/09/1981) documentou diversas modalidades expressivas em Alagoas. Cópias de suas gravações encontram-se no Arquivo Sonoro do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (Iphan). Alguns cocos que registrou foram editados em disco de sete polegadas e 33 rotações por minuto, na série *Documentário sonoro do folclore brasileiro* (Cocos/AL).
 - 9 A expressão foi usada por Fernando Ortiz ao referir-se-se à música africana e afrocubana. ORTIZ, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1985.

alternam-se um solista e o coro de dançarinos de ambos os sexos; ou dois solistas, no chamado coco-de-embolada. Parte-se sempre de uma cantiga curta e fixa, repetida como refrão entre as intervenções individualizadas, propícias ao verso improvisado. O desenho melódico, relativamente amplo do refrão ou coco, contrasta, em geral, com o da estrofe. Se representarmos as duas partes graficamente, na primeira predominam colcheias, nas segundas irrompem sequências de semicolcheias que dobram o “tempo interno” da cantiga (mantendo-se a pulsação).

Nas palavras de Oneyda Alvarenga, no coco alternam-se o refrão, “parte mais lírica e de movimento mais amplo”, e estrofe em “ritmo declamatório precipitado e linha melódica de intervalos curtos”¹⁰. O leitor observará que já desponta aqui o problema da descrição das propriedades sem as quais não há coco, mas algum outro gênero. O contraste entre refrão e estrofe é constante, mas não universal, e aparece em cantigas com outras identificações genéricas, como lundus e cateretês. Generalizada é a alternância entre solistas ou entre solistas e coro, célula-tronco da qual surgem organismos complexos, como as formas com dois refrões, o refrão com refrão interno curto e outras variantes.

Certas peculiaridades formais, que venho observando, motivaram a hipótese de que há nos cocos-de-embolada vocalizações que podem ser encaradas como processos de encantamento. Mesmo que ainda não se possa demonstrar essa hipótese cabalmente, sua apresentação permite dar mais alguns passos no estudo da poética dos cocos, que é também, forçosamente, estudo da cosmologia e valores dos cantadores (como pensava Mário de Andrade). Problemas de natureza etno-histórica também assomam, embora, neste artigo, eles possam apenas ser indicados.

“Malabarismos mirabolantes”: técnicas de encantamento?

É preciso explicar a hipótese de ocorrência de técnicas de encantamento na embolada, já que esta e outras palavras do mesmo campo semântico, como magia, não costumam ser associadas ao coco do mesmo modo como o são, por exemplo, ao jongo¹¹. Os cantadores de coco não

10 ALVARENGA, Oneyda. op. cit., p. 323.

11 RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. *O jongo*. Cadernos de Folclore n. 34. Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional do Folclore, 1984; GANDRA, Edir. *Jongo da Serrinha: do terreiro aos palcos*. Rio de Janeiro: GGE: UNI-RIO, 1995; DIAS, Paulo. *A outra festa negra*. In: Jancsó, I. e Kantor, I. (Orgs.). *Festa*. Cultura e sociabilidade na América portuguesa. São Paulo: Edusp, 2001 e *Feitiço das palavras – a arte dos pontos de jongo*. In: *VIII Encontro de Jongueiros*, Guaratinguetá, SP, 21 e 22 de novembro de 2003 (pro-

falam de magia. Quando a palavra aparece na prosa dos estudiosos, indica o deslumbramento “estético”, provocado pela verve dos emboladores. No jongo, diferentemente, fala-se de feitiço, magia, mironga ou mandinga para indicar efeitos extraordinários do canto, como o de imobilizar e calar os jongueiros rivais. Ora, os versos dos emboladores são frequentemente considerados “doidos”, sem sentido ou vulgares. Ouvi repentistas comentarem que embolar é encadear versos velozes com monótonas rimas em *á* e seções preenchidas por sílabas ritmadas (“pa-ra-pa-pa...”). Emboladores confirmaram isso: “Os colegas da profissão de viola têm que se habituar a falar melhor [...] A gente canta embolada. Esses poetas de viola faz os verso mais colocado.”¹² Ouvi um embolador dizer, com tranquilidade, que seu repente “não presta[va]” e, de outro, que “tanto faz[ia] cantar certo como errado”. Eles tentavam me explicar, assim, que os critérios do repentismo, feitos ao som da viola, não se aplicam à poesia que cantam.

Mas Mário de Andrade descreveu a embolada de Chico Antônio como alguma coisa próxima de um transe (e o próprio Chico se disse “consumido pelas palavras”, o que corrobora aquela impressão). Ele ficava tonto, segundo Mário, para que o verso lhe saísse fantástico, “surreal”. Era o que acontecia no *Boi Tungão*, quando Chico Antônio cantava sua jornada órfica e o duelo com o Maiorá¹³. Era no mínimo intrigante, o coqueiro falar do duelo como fato real. Mentia ou não distinguia acontecimentos reais e imaginados¹⁴? “A encantação exercida pelo cantador [...] – disse Mário, em 1944 – deriva da funcionalidade intransigentemente social dos assuntos, e talvez ainda mais do estado de bebedeira causado por esta música ainda mais intransigentemente medicinal”¹⁵, parafraseando o que já havia afirmado em 1929: “O canto dele exerce a função das encantações primitivas, canto de todos num rito de dinamogênias benfazejas.”¹⁶

Aloísio Vilela, por sua vez, testemunhou o assombro que causava Xico Torce Bola (atenção ao nome, que comentarei posteriormente), can-

grama do Encontro). São Paulo: Cachuêra!, 2003. Além de textos reunidos em LARA, Sílvia Hunold e PACHECO, Gustavo (Orgs). *As gravações históricas de Stanley J. Stein*. Vassouras, 1949. Rio de Janeiro: Folha Seca; Campinas: CECULT, 2007, entre eles: SLE-NES, Robert. Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jongueiros cumba na senzala centro-africana, p. 109-156. Ver também o livro do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. *Jongo*. Brasília: Iphan, 2007.

12 Canário Avoador, entrevista concedida à autora em Carpina, em 1989.

13 Uma versão do *Boi Tungão*, cantada por Chico Antônio, em outubro de 1929 (e anotada por Antônio Bento de A. Lima) foi incluída por Raimunda B. Batista em *Vida do cantador*. Edição crítica. Belo Horizonte: Villa Rica, 1995. p. 142-152.

14 Idem, *ibidem*, p. 105-127.

15 Idem, *ibidem*, p. 69.

16 Idem, *ibidem*, p. 169.

tador de vida acidentada e morte violenta, que também se gabava de ter cantado com o diabo:

À meia noite a cantoria de Torce Bola tornava-se prodigiosa e a sua voz atingia a tonalidades surpreendentes. O povo admirava-se profundamente desta transformação e dizia que era o cão que vinha chegando para auxiliar o poeta. E o encapetado do Torce Bola tirava então o seu coco famoso que era o terror dos cantadores:

“Telêchêchê¹⁷

Eu canto mais você”

[...] Depois deste coco o poeta parava, destampava o ganzá e uma fumaça negra saía de dentro. O povo ficava dizendo que era o cão que já ia embora. E muita gente benzia-se e esconjurava o maldito.¹⁸

Não bastasse os cantadores de coco vangloriarem-se desses duelos medonhos, eles cantam, efetivamente, versos insólitos, e de um modo raro.

Mas falar de ação mágica do canto é pisar em terreno escorregadio, para se dizer o mínimo. Magia evoca, na linguagem comum de nosso tempo, ora truques para enganar os crédulos, ora efeitos “sobrenaturais”, obtidos mediante palavras esotéricas. Para os antropólogos britânicos no final do século XIX, mágicas eram as técnicas destinadas à obtenção de efeitos práticos, derivadas de proposições carentes de fundamento na experiência empírica. A partir de associações de ideias, de relações metafóricas e metonímicas, os homens “primitivos” postularam falsas causalidades sem que a ausência de demonstração empírica – a lâmina de Occam da mente científica – as pusesse em xeque. O fato é que, quando a magia se converteu em objeto do pensamento científico, ela já não passava de um “*whole monstrous farrago*” (nas palavras de Edward B. Tylor), miscelânea de crenças, ritos e técnicas duplamente alterizados, vis-à-vis a ciência e as religiões¹⁹.

Mário recorreu às teorias da magia, do animismo e da mentalidade primitiva em diversas ocasiões. Esperava que lançassem luz sobre certos aspectos da poética popular, que ele suspeitava serem governados por associações não-conscientes, libertas da “lógica intelectual”. O embolador, segundo ele,

...se atira à embolada, a palavra é explícita, em que a “bola” inventa com grande libertação de sentido, rebola a bola, sem saber muitas

17 Telêchêchê é uma das muitas denominações do diabo, segundo Vilela.

18 VILELA, Aloisio. op. cit., p. 46-47.

19 TAMBIAH, Stanley. J. *Culture, thought and social action: an anthropological perspective*. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

vezes o que está dizendo. Este era o caso do cantador Chico Antônio, “alltogether too illogical in itself”, como já falaram do chinês [...] Porém mesmo o surrealismo de Chico Antônio não era nenhum milagre de repentismo não. Se sujeitava a processos sistematizados fatais, do mecanismo da subconsciência e da não consciência cultivadas, enumerações, associações de imagens, de ideias feitas, dicções estereotipadas ligadas sem lógica intelectual.²⁰

Os custos da explicação eram altos, pois pressupunham descontinuidade entre “mentalidades” civilizada e primitiva e a supremacia da primeira no terreno da “lógica intelectual”. Esses pressupostos, que a antropologia, nas décadas seguintes, se encarregou de contestar, ampararam a explicação de feitiçarias e superstições populares, no Brasil. Mário levou-os também para a poética, caixa de ressonância em que repercutiam as particularidades étnico-nacionais e históricas. As determinações da mentalidade primitiva e sua permanência na mentalidade dos setores populares no Brasil explicariam, então, o “mundo mirífico de milagrosas imagens”²¹, de Chico Antônio, prova de que existem processos sistematizados de cantar sob domínio da “subconsciência”. Idiossincráticos e excepcionais, os (auto) encantamentos do coqueiro seriam, ainda assim, socialmente funcionais, na medida em que socializavam “dinamogênias benfazejas”.

Minha hipótese não tem como premissas a fratura entre mentalidades civilizada e primitiva, nem a antinomia entre indivíduo e sociedade. Parto, inversamente, da ideia de que não só a observação de causalidades e o raciocínio lógico informam as ações humanas, em quaisquer sociedades e civilizações – incluindo o Ocidente moderno que tanto preza pela inspeção do mundo naturalizado e objetivado. Da mesma maneira, levo em conta que outras dimensões da língua, além da referencial, subjazem à atividade da fala. Inspiro-me na proposta do antropólogo Stanley J. Tambiah²² de incorporar, às análises do ritual, uma pragmática da linguagem, na tentativa de superar os dilemas da aparente irracionalidade das ações e palavras “mágicas”. Mas meu problema não é o das ritualizações, e sim o de 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.

20 ANDRADE, Mário. *Vida do cantador* (Edição crítica de Raimunda de Brito Batista). op. cit., p. 84-85.

21 Idem, *ibidem*, p. 85.

22 TAMBIAH, Stanley. J. op. cit.

Ao falar de processos de encantamento nos cocos-de-embolada, refiro-me a determinadas modalidades de elaboração musical da palavra, que explicam as tolices e loucuras recorrentemente apontadas como traços característicos do gênero. Devemos ter em mente que o hábitat 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.

Embolada e amarração

Entre os muitos termos que circulam na extensa área onde se praticam variedades de cocos, dois são importantes para as análises que apresentarei adiante: embolada e amarração. Apóio-me na interpretação do primeiro termo por Mário de Andrade e aponto a necessidade de exame detido do segundo, exame que ainda está por se fazer.

A polissemia do termo “embolada” é conhecida. A palavra designa (a depender do contexto): 1. um tipo de desafio cantado ao som de pandeiros ou de ganzás; sinônimo de coco-de-embolada; 2. um tipo de estrofe cantada pelo solista, intercalada ao refrão coral, com versos agrupados em oitavas, o primeiro e o quinto mais curtos (tetra ou pentassílabos) que os demais (setissílabos); melodicamente, apresenta “notas rebatidas” e perfil descendente; sua frequência é alta no coco-de-embolada²⁵; 3. um gênero de canção popular urbana, em voga entre os anos 1910 e 1950, basicamente, com representação na fonografia comercial; formalmente, apresenta as estrofes do tipo embolada, um refrão e sustentação harmônica do canto que oscila entre tônica e dominante, às vezes com passagem pela subdominante. A canção popular de gênero embolada, com arranjo

25 “A embolada não é uma forma musical, é apenas o nome das estrofes solistas nas canções nordestinas de origem coreográfica. É um processo de tirar o solo nessas cantigas e não compreende, pois o refrão” In: ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. op. cit., p. 199. “[...] forma mais comum da embolada nordestina: três redondilhas maiores precedidas de um semiverso, de quatro sílabas. Às vezes a embolada poética é duplicada. Então acrescenta mais quatro versos exatamente construídos como essa quadra, ou então com o semiverso também completado nas suas sete sílabas. Musicalmente o processo da embolada consiste numa linha de andamento rápido, onde abundam as notas rebatidas, e contruída num ‘perpetuum mobile’, ‘movimento perpétuo’ em semicolcheias. O compasso no 2-4 usual”(Idem, *ibidem*, p. 200).

rítmico-harmônico (3), está sempre nos marcos da tonalidade. Já no coco-de-embolada ao som de pandeiros e ganzás (1) são outros modos (além dos modos maior e menor do sistema tonal) que orientam os torneios da voz, de modo que estes apresentam, em geral, o sétimo grau abaixado, o quarto grau elevado, e o terceiro grau oscilando entre maior e menor. O canto pode ser quase falado. Não cabe neste momento especular sobre as relações genéticas entre dança do coco, coco-de-embolada e embolada-canção. É possível que os dois últimos tenham se despreendido da dança coletiva, cristalizando-se em idiomas musicais distintos.

Todavia, ainda há outras variantes da palavra embolada. Em Iguape, no litoral cearense, o coquista Raimundo Cabral chama de “embolado” e “embolamento” os versos do solista na dança do coco²⁴. Raimundo contou ao pesquisador Ninno Amorim sua iniciação como coquista que canta e não apenas dança. Repare-se em sua fala a associação muito íntima entre embolar, “dizer uns cocos” e “embolar uns cocos”:

...eu só era dançador. Mas aí ele [Mestre Paulino] viu que eu encostei, fiquei encostado dele [sic] e nos ensaio quando ele embolava eu acompanhava o embolamento dele. Aí ele disse: “– rapaz, com certeza esse cara vai dar um bom embolador!”[...] Daí eu comecei a prestar a atenção e quando ele disse assim: “– agora nêgo você diga uns dois cocos que eu cantei pra você, pra ver se você dá prum bom mesmo” [...] Aí eu comecei a embolar, embolei assim uns quatro coco, aí ele se agarrou comigo e gritou: “– eu num tô dizendo que o nêgo era bom!”²⁵

Embolar é um termo técnico da poética dos cocos. “Bola”, “bolada” e “rebolar” são palavras que se repetem amiúde no canto do coquista ou embolador, principalmente quando ele toma como tema o próprio ato de cantar, o que é frequente²⁶.

Oh tatá, olha coquêro,
Na bolada americana,

24 AMORIM, Ninno. A brincadeira do coco no Ceará: um estudo dos saberes, das performances e dos rituais. In: *XIII Congresso Brasileiro de Folclore*, Fortaleza-CE, 18 e 22 de setembro de 2007. p. 7. Disponível em <http://www.overmundo.com.br/banco/a-brincadeira-do-coco-no-ceara#-banco-15476>. Acesso em: 7 mai. 2010.

25 Idem, *ibidem*, p. 9.

26 Ver: TRAVASSOS, Elizabeth. O avião brasileiro: análise de uma embolada. In: MATOS, C.; Travassos, E. e MEDEIROS, F. (Orgs.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras/ CNPq, 2001, p. 99-103.

Si o espírito num m'ingana
Eu também sei o bôlá!
Ôh tatá, bôlada num,
Bôlada num, bôlada nôtro,
Atirei cum bola sôrta
Num jôgo de rebôlá!²⁷

Que dizer dessa estrofe? Mário, ao iniciar a inspeção do vocabulário técnico da poética dos cocos, comenta:

Embolada vem de “bola”, palavra muito confusa na terminologia do cantador nordestino, e cujo sentido mais perceptível é: jeito poético-musical de cantar. O cantador nordestino fala constantemente na “minha bola” pra englobar tudo o que corresponde à maneira pessoal dele cantar.²⁸

Mas a forma exemplar mais típica do emprego desse sentido de “bola” está na conhecidíssima e variadíssima quadra: “Rebola bola/ Você diz, que dá, que dá/ Você diz que dá na bola/Na bola você não dá!” Esta quadra, conhecida muito aqui no sul também, ou nós não a compreendemos ou tomamos “bola” no sentido do dicionário, sentido objetivo, de coisa que ocupa lugar no espaço. Ora, em nada se relaciona com bola de bilhar ou qualquer outra bola rodável, a não ser na provocação da imagem de “rebolar”, oriunda da palavra “bola”, empregada no sentido de cachola, cabeça: “Você está sofrendo da bola”. E é evidentemente desta bola, cabeça, intelecto, que se fixou o sentido da palavra dos cantadores nordestinos.²⁹

Bola é, em suma, tino, cabeça; por extensão, o jeito de cantar. Bola-da são versos que o solista lança, e que serão respondidos pelos parceiros-rivais. Rebolar é revirar a mente, realizar operações mentais em busca das palavras. Nesse sentido, Xico Torce-Bola devia ser mesmo temível. Dar na bola, por sua vez, talvez equivalha ao “dar uma pisa” dos repentistas, a surra em versos que faz e desfaz a glória dos cantadores. O embolador de fama é “caba danado, cabo da bola malina” (cabra da bola maligna), como nos versos de coco que Mário anotou na Paraíba³⁰. Quem fala de embolada, portanto, fala de debates cantados que exigem agilidade mental.

27 ANDRADE, Mário de. *Os cocos* (Introd. e notas de Oneyda Alvarenga). op. cit., p. 110.

28 Idem. *Dicionário musical brasileiro*. op. cit., p. 199. Ver também ANDRADE, Mário. *Vida do cantador* (Edição crítica de Raimunda de Brito Batista). op. cit., p. 67-68.

29 ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. op. cit., p. 119-200.

30 Idem. *Os cocos* (Introd. e notas de Oneyda Alvarenga). op. cit., p. 212.

Embolar, ainda segundo Mário, é “processo de cantar [...] e forma [...] que não só puxam pelo tino, mas puxam pela língua também”⁵¹. Ele observava, seguido por Oneyda, que a embolada tem dicção complicada pelo alto índice de repetição de sons e andamento movido. De fato, os emboladores adoram trava-línguas, uma de suas técnicas recorrentes. As dificuldades de articulação desviam o foco da atenção do ouvinte do significado semântico para o valor sonoro das palavras, ao ponto de algumas delas soarem quase estrangeiras. A embolada por excelência provoca um zig-zag entre som e sentido, o que evoca duas conotações relevantes do termo, ligeireza e obscuridade. As palavras na embolada não ficam liberadas inteiramente de sua função referencial, mas seus sons reverberam nos sons semelhantes das palavras contíguas, mais intensamente do que na fala. Se a embolada é também embalada, como disse um embolador com quem conversei, o processo se intensifica. Pode ser que ele se referisse à duplicação do tempo interno na estrofe, relativamente ao do refrão, que ocorre em um sem número de emboladas. Ou à aceleração do andamento no decorrer da cantiga, que também pode acontecer.

Foram esses aspectos que chamaram a atenção de Mário. Ele relacionou o fato de Chico Antônio girar até ficar tonto e gostar de cantar “esquentado” ao caráter “surrealista” dos versos do coqueiro:

Não canta nunca sentado e não gosta de cantar parado. Forma os respondedores, dois três, em fila, se coloca em último lugar e uma ronda principia entontecedora, apertada, sempre a mesma. Além dessa ronda, inda Chico Antônio vai girando sobre si mesmo. Ele procura de fato ficar tonto porque, quanto mais gira e mais tonto, mais o verso da embolada fica sobrerrealista, um sonho luminoso de frases, de palavras soltas, em dicção magnífica. Poemas que nenhum Aragon já fez tão vivo, tão convincente e maluco. É prodigioso.⁵²

Entende-se, então, que embolar é uma técnica do verso cantado, que põe em relevo a relação entre tino e língua, pensar e vocalizar. Na fala e em vários tipos de canto, percebemos os órgãos fonadores como ferramentas que acionamos para a transmissão de significações e afetos. Na embolada, entretanto, tudo se passa como se a rapidez da língua acelerasse também a mente, produzindo um estado de hiperatividade verborrágica. Vejamos agora outro aspecto do canto dos emboladores.

51 Idem. *Vida do cantador* (Edição crítica de Raimunda de Brito Batista). op. cit., p. 72.

52 Idem, *ibidem*, p. 372-373.

Eles falam também do seu “balamento”, conforme registrado por Vilela na região de Viçosa, e que o folclorista explicou assim:

O balamento consiste em o cantor, nos cocos que tirava, contar casos, inventar histórias mentirosas, narrar episódios de valentia, etc. O nome veio da rapidez com que é cantado. Ligeiro como uma bala, diz o povo, e apelidou de balamento este gênero de cocos.⁵³

Os dicionários *Aurélio* e *Houaiss* dão balamento como um tipo de coco de Alagoas e registram apenas este significado da palavra, cuja origem afirmam ser desconhecida⁵⁴. Mas “o povo” diz que balamento e bala (munição de armas de fogo) estão ligados, e está dicionarizada a palavra “balame” que significa, de acordo com os mesmos dicionários, grande quantidade de balas. Balamento aparece em versos de coco como sinônimo de balame: “Corro mais do que o vento/Cartuxera, imbalamento/Fuzí mansa de atirá”, cantava Chico Antônio⁵⁵, dando exemplo inequívoco de que balamento significa munição, em versos nos quais o cantor enaltece as qualidades de sua bola. Então, há emboladas contando loretas e ostentando bravura que partem ligeiro como balas e são, provavelmente, o balame(nte) do embolador. Talvez sejam as boladas do coco *Oh tata, olha coquêro*, citado acima.

Joaquim Pueirame, do Engenho Mata Verde (Viçosa, Alagoas) era o grande mestre do balamento. Mas Vilela não o ouviu cantar, de sorte que as “...amostras dos seus famosos e quase sempre agressivos balamentos” ele obteve de terceiros que os recordavam⁵⁶. Nas estrofes apresentadas por Vilela, um narrador valentão conta suas proezas na barraca e na bodega, onde brigava com os punhos e um “punhá”. Já sabemos que o embolador não tem freios no reconto das suas façanhas. Repare-se como sua voz é categórica, imperativa:

Lá no inferno
Tem um cão chamado Cola
Se encaixa na minha bola
Tudo que eu peço ele dá
Volto pra trás

53 VILELA, Aloisio. op. cit., p. 51.

54 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. 1.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975 e HOUAISS, Antônio e VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

55 ANDRADE, Mário de. *Os cocos* (Introd. e notas de Oneyda Alvarenga). op. cit., p. 161.

56 VILELA, Aloisio. op. cit., p. 51.

Vou falar com o Padre Eterno
Pra me livrar do inferno
Das unhas do maiorá
Torno a vortá
E sigo pra as Alagoa
Eu vou remando a canoa
Em direção do Pilá
Tamaracá
Vila de Santa Maria
Caixeiro da freguezia
Despache quando eu mandá.³⁷

A julgar pelo que afirma Vilela e pelos exemplos que fornece, o balamento de Pueirame era longo, agressivo e gabola.

Passemos agora a outro termo obscuro do vocabulário técnico dos coqueiros e emboladores. Eles distinguem “coco solto” e “coco-de-amarração”. O primeiro tem apenas uma parte, que o solista apresenta ao iniciar o canto; na sequência, a mesma parte é retomada repetidamente, em diálogo, por ele e pelo coro³⁸. Ou seja, o solista faz intervenções breves, sem introduzir versos criados ou agenciados de uma maneira própria. No segundo, o solista lança estrofes, mais ou menos extensas (quodras, décimas, oitavas etc.), entre uma e outra repetição do refrão. Vejamos alguns dos escassos documentos mencionando “amarração”. Eles mostram que a explicação acima é insuficiente. Um deles está n’*Os cocos*, em uma nota biográfica sobre Chico Antônio, escrita por Antônio Bento de Araújo Lima, que diz:

Tanto gosta de cantar o coco solto (toada quadrada, parcela, cocos de solos pequenos) como o coco de amarração (embolada). Prefere improvisar, sem saber o que está dizendo. Me disse mesmo prefere cantar esquentado, tirando as emboladas rapidamente no momento.³⁹

Em uma de suas acepções, como já vimos, embolada é “um processo de tirar o solo nessas cantigas [nordestinas] e não compreende [...]

37 Idem, *ibidem*, p. 33.

38 Altimar Pimentel, na obra *O coco praieiro: uma dança de umbigada*. op. cit., distingue coco solto e coco-de-dois-pés. Neste último, o coco tem somente dois pés, quer dizer, dois versos: um é o refrão, repetido depois de cada verso introduzido pelo solista. A alternância é estreita e o cantador não tem chance, por assim dizer, de tomar a palavra por muito tempo.

39 ANDRADE, Mário de. *Os cocos* (Introd. e notas de Oneyda Alvarenga). op. cit., p. 37.

o refrão”⁴⁰. Trata-se, afinal, de um tipo de amarração ou simplesmente de um sinônimo de amarração?

De acordo com Vilela⁴¹, o coco solto não tem a amarração que “serve de intermédio entre o estribilho”, podendo ter a forma de quadras ou de “emboladas sem número certo de pés”⁴². Pessoas que ele conhecia diziam, por exemplo, que gostavam dos “dez pés amarrados” de um certo cantador – *i.e.*, da sua maneira de cantar em décimas. “A amarração é o solo, a parte que o poeta canta sozinho...”⁴³. Com jeito de quem conhece bem o vocabulário do coco – “doutor de borda e capelo na Cultura Popular”, segundo Cascudo⁴⁴ –, ao ponto de não precisar entrar em detalhes, Vilela disse de certo coco que estava “amarrado em três”, isto é, seguido de um terceto. Então, amarrar é ligar versos em sequências, de acordo com modelos métrico-musicais conhecidos, sem ser interrompido pelo refrão coral ou pela resposta do embolador-parceiro.

N’*Os cocos*, encontra-se uma referência obscura à amarração. O termo indica aí uma parte cantada por solista, localizada, porém, no final da cantiga (ou do trecho transcrito), como se fosse uma coda. Depois de várias estrofes, entremeadas pelo refrão “Oh tatá ingenho novo”, a última vem precedida de um título: *Amarração (pra acabar)*⁴⁵. Pena que esta indicação não tenha sido explicada. Seria amarração aquela estrofe final, “pra acabar”?

Ainda n’*Os cocos* encontra-se uma versão de *Redondo, sinhá*, com várias estrofes anotadas, algumas com caráter de desafio. A versão foi cantada por José, coqueiro com quem Mário trabalhou em Natal e que mandou buscar um companheiro para responder os cocos que apresentava ao pesquisador (esse companheiro deve ter cantado o refrão ou “coro”, conforme consta na transcrição feita por Mário⁴⁶:

– Ai, redond’, Sinhá!
– Ôh pueta novo,
Dêxa dessa suberbia,
Cruzêro! Santa Maria!

Coro: Ai, redond’, Sinhá!
Solo: Ai, nesse coco d’imbolá!
Coro: Ai, redond’, Sinhá!
Solo: Diz, a minina que é bunita

40 Idem. *Dicionário musical brasileiro*. op. cit., p. 199.

41 VILELA, Aloisio. op. cit.

42 Idem, *ibidem*. p. 22.

43 Idem, *ibidem*, p. 25.

44 Apud idem, *ibidem*, p. 6.

45 ANDRADE, Mário de. *Os cocos* (Introd. e notas de Oneyda Alvarenga). op. cit., p. 112.

46 V. a crônica de 15 de janeiro de 1929 publicada no *Diário Nacional* e reproduzida em ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz* (Estabelecimento de texto, introdução e notas de Telê Porto Ancona Lopez). São Paulo: Duas Cidades; Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976. p. 239-240.

Mãe de Deus do Paraná!	Sai na rua a namorá!
– Ai, redond’, Sinhá!	Coro: Ai, redond’, Sinhá!
– Eu vô-m’imbora dessa terra,	Solo: Eu vô m’imbora, cumpa-
nhêro,	
Tão cedo eu num venho cá,	Que aqui num posso imbolá!
Eu vô buscá meus carapina	Coro: Ai, redond’, Sinhá!
P’a levantá meus tiá!	Solo: Ôh eta lá, minha minina,
– Ai, redond’, Sinhá!	Diga a palavra cumo tá!
– Eu quero que me dê licença,	Coro: Ai, redond’, Sinhá!
Cum artigo de sciência,	Solo: E eta lá, minha minina,
E no coco é amarração.	Só fala quano eu mandá,
E só fala quano eu mandá!	Eu quero que você me diga...
– Ai, redond’, Sinhá! ⁴⁷	Coro: Ai, redond’, Sinhá!
	Solo: o trem de caiga
	Passagêro da Amorosa,
	Quanto vai pra Lagamá?

O perfil melódico das estrofes é dado pelas semicolcheias rebatidas, características da embolada. Aparece uma pergunta sobre o trem de carga e, em resposta, a enumeração das estações por onde ele passa. Em seguida, o cantador anuncia que vai introduzir “artigo de ciência” e, ato contínuo, menciona a misteriosa amarração. Um verso de advertência dá o tom do trecho: “só fala quando eu mandá!”. Trata-se, provavelmente, de verso tradicional, acionado para intimidar os rivais. O significado da palavra amarração não está claro nesse coco, mas temos pelo menos um indício de que ela está ligada à prerrogativa, reivindicada pelo embolador, de exibir seus versos (no caso, sobre “ciência”), de ordenar que o parceiro-rival permaneça calado ou cante quando for mandado.

Encontra-se outra ocorrência relevante da palavra numa entrevista que Chico Antônio concedeu a Raimunda de Brito Batista, em 1980, em Pedro Velho (RN). No relato de seus primeiros passos de embolador de coco, destacam-se os valores agonísticos que timbram o coco-de-embolada: os coqueiros batem e apanham em versos; empenham a honra cantando. O pai de Chico opunha-se terminantemente à vocação do filho. Mesmo assim, prometeu dar-lhe uma surra caso ele apanhasse do cantador Zé Fulô! No mesmo depoimento, Chico rememorou um episódio dos dias em que esteve à disposição de Mário de Andrade, no Engenho Bom Jardim. De acordo com suas lembranças, ele foi chamado para cantar

47 ANDRADE, Mário de. *Os cocos* (Introd. e notas de Oneyda Alvarenga). op. cit., p. 155-156.

com um certo Chico Climintino para que o pesquisador os ouvisse. Não se saiu bem, mas Mário deixou claro que preferia ouvir o improvisado de Chico Antônio aos versos do Climintino. Eis o que Mário teria dito ao Climintino, nas palavras de Chico Antônio: “Moreno, me diga uma coisa, o senhô só sabe cantar isso? Isso só. Isso eu num quero, [quero] vê home que nem esse caboclo aí [referindo-se a Chico Antônio], que tá arrancano de cima e de baixo, di dentro d’água e de dentro da lama, de dentro de tudo, só soltano a embolada e dando a amarração.”⁴⁸

Chico Antônio estava convicto de que cativara Mário com versos que “arrancava de dentro de tudo”, “soltando a embolada” e “dando a amarração”. Dar a amarração, como se vê, é técnica tão importante quanto embolar, e com ela não se confunde. Mas de que técnica se trata?

Aloísio Vilela registrou, na região de Viçosa, a forma denominada “pagode de entrega”, na qual um coco e sua amarração devem ser repetidos pelo parceiro-rival, mesmo que letra e música sejam para ele inteiramente desconhecidos. Disse o autor: “Um cantador tira um coco que o rival nunca viu nem a letra nem a música, mas que é obrigado a repetir tudo da mesma forma, fazer a ‘amarração’ do jeito que o outro tirou, senão está no couro, como diz o povo”⁴⁹. A explicação não é clara, mas indica que o parceiro-rival é obrigado a repetir a amarração de certos cocos. Os exemplos, lamentavelmente, não dissipam nossas dúvidas, pois se restringem, geralmente, a uma ou duas estrofes, insuficientes para esclarecer os processos de alternância entre os cantadores, e em que consiste “repetir tudo da mesma forma”.

Mas nos exemplos apresentados por Vilela aparece um tipo de paralelismo verbal frequente nas emboladas, o quiasmo: “Eu entrei dentro da rima/Dentro da rima eu entrei/Como eu não tenho rima/Não sei como rimarei/Eu entrei dentro da groza [*sic*]/Dentro da groza eu entrei/Como eu não tenho groza/Não sei como grozarei”⁵⁰. Em outros exemplos de amarração que deve ser repetida, sobressaem as listas de palavras, a forma mais reduzida de paralelismo (gramatical, semântico ou sonoro).

– Vai não vai,
– Marica Lólo.
Sapato, pé, chinelão.
Corredô, xambari, pá

48 CHICO ANTÔNIO. Entrevista com Chico Antônio. In: ANDRADE, Mário de. *Vida do cantador* (Edição crítica de Raimunda de Brito Batista). Belo Horizonte: Villa Rica, 1993, p. 186-188.

49 VILELA, Aloísio. op. cit., p. 22.

50 Idem, *ibidem*, p. 50.

Fueiro, canga e mancá
Trancelim, colá, cordão
– Vai não vai,
– Marica Lóló⁵¹

As listas frequentam muitos gêneros cantados, mas operam de modo peculiar nos cocos. Conforme argumentei em outro artigo, as enumerações na canção popular são, geralmente, inventários e genealogias. Esses dispositivos mnemônicos são acionados na produção de um passado, uma linhagem ou um território, os quais, por sua vez, afixam as afirmações identitárias do sujeito da canção⁵². Não é esse o caso do encadeamento “sapato, pé, chinelão, corredô, xambari, pá, fueiro, canga e mancá, trancelim, colá, cordão [sic]”, em que as palavras estão dispostas três a três, conforme rígida regra de associação semântica⁵³, gerando versos agudos. Entre os quatro versos, contendo cada um três palavras, há paralelismo gramatical e sonoro (-ão, -á, -ão, -á). As palavras justapostas não se ligam a nenhuma sentença e “emergem” no canto como se esse não tivesse sujeito. Estão lá, como uma barreira verbal ou mesmo armas atiradas contra o parceiro-rival. É importante lembrar que, segundo informaram a Vilela, essas amarrações têm que ser memorizadas imediatamente, ao serem ouvidas, para serem repetidas.

Em outras palavras, a amarração nada tem a ver com listas do tipo “dentes, pernas, bandeiras, bomba ou Brigitte Bardot” (Caetano Veloso, em *Alegria, alegria*) que, embora soe disparatada, é um comentário da paisagem urbana vista pelos olhos do caminhante da canção. Ali estão os “substantivos-estilhaços da implosão informativa moderna”, espelhando a “realidade urbana, múltipla e fragmentária, captada, isomorficamente, por meio de uma linguagem nova, também fragmentária”⁵⁴. Do mesmo modo, “biboca, garagem, favela, fubanga, maloca, bocada”, na canção *Ratamahatta* do grupo Sepultura, é um comentário político-social ácido, cuja força está na “...imagem pan-nacional de opressão e luta” que desenha⁵⁵. Isso nada tem

51 Idem, *ibidem*, p. 26.

52 TRAVASSOS, Elizabeth. Coleções de palavras: políticas patrimoniais e canção popular. *Interseções. Revista de Estudos Interdisciplinares*, 10(2), Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais, UERJ, Rio de Janeiro, p. 273-296.

53 Chamaril, corredor e pá são partes comestíveis do gado bovino; fueiro, canga e mancal partes de mecanismos, como o carro-de-boi.

54 CAMPOS, Augusto de. A explosão de Alegria, Alegria. In: CAMPOS, A. (Org.). *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 153.

55 AVELAR, Idelber. De Milton ao metal: política e música em Minas. In: *Anais do IV Congresso da Seção Latino Americana da IASPM*. Rio de Janeiro, 2004. Disponível em www.hist.puc.cl/historia/iaspm/rio/actasautor2html. Acesso em: out. 2008.

a ver com emboladas e amarrações, nas quais listas tolas e malucas obedecem a construções formais rígidas que exigem não só tino, mas também língua. E a voz, aí, não é instrumento de expressão lírica nem de persuasão argumentativa, mas de produção de boladas, balamentos que se projetam e atrapalham o parceiro-rival.

Dois cocos-de-embolada

Apresentando a seguir dois cocos gravados, espero calçar em análises ao rés do texto a hipótese de que as maluquices do coco são encantamentos, processos poéticos inerentes ao desafio, destinados a atingir o parceiro-rival com os recursos da bola-boca. É possível que a amarração seja um tipo de estrofe em que esses processos estão concentrados (mas essa ideia carece de evidência, sendo aqui apresentada a título de hipótese). Os emboladores, ao cantarem em desafio, armam-se para enfrentar os parceiros-rivais, lançando contra eles palavras ordenadas em sequências sonoro-semânticas específicas. São técnicas de assujeitar o parceiro, obrigando-o a repetir uma estrofe complicada que acabou de ouvir, tal como a ouviu, antes de lançar sua réplica (“só fala quando eu mandá!”; e do jeito que eu mandá). Ambos obrigam-se, assim, a por à prova as respectivas bolas-bocas.

O primeiro coco, nas vozes de Cachimbino e Geraldo Mouzinho, recebeu o título *Se trava língua é assim* num LP da dupla, editado em 1983⁵⁶.

(Refrão dialogado)

Mulher nova tem carinho

Mulher nova tem carinho

Menino novo tem manha

Menino novo tem manha

(Segundo refrão)

Arataca, urubutinga....

Arataca, urubutinga

Aratu com aratanha

Rita arranha, Roque rindo

Roque rindo, Rita arranha

56 Cachimbino é o nome artístico de Tomás Cavalcanti da Silva, nascido em Guarabira (PB) e que, de acordo com o *site* Portal Correo, começou a cantar aos 15 anos. Geraldo Mousinho nasceu em Jacaraú e canta desde os 15 anos. Aos 75 anos de idade (em 2008), Cachimbino foi beneficiado com a aposentadoria como Mestre das Artes, concedida graças à Lei Canhoto da Paraíba. <http://www.portalcorreio.com.br/noticias/matLer.asp?newsId=54014> Acesso em: mai./2010.

Mulher nova tem carinho
Menino novo tem manha

Todo pé quer o sapato
Todo ourives quer o ouro
Toda moça quer namoro
Toda rata quer o rato
Toda gata quer o gato
E a onça só quer montanha
Ovo só vai com banha
E menino só com beijinho
Toda mulher nova tem carinho
Menino novo tem manha

Mulher nova tem carinho
Menino novo tem manha

Arataca, urubutinga....

Toda moça quer casar
Todo rapaz quer também
Para possuir seu bem
Para zelar o seu lar
Reza sabendo rezar
Todo caju tem castanha
Todo besouro se assanha
Se catucar direitinho
Mulher nova tem carinho
E menino novo tem manha

Toda munheca tem mão
Desculpe [...] delicado
Meu trabalho é acertado
Todo sul quer o sertão
Me preste bem atenção
Colega não tem façanha
Eita! Colega olha a montanha
Meu colega no caminho
Mulher nova tem carinho
Menino novo tem manha

Mulher nova tem carinho
Menino novo tem manha

Arataca, urubutinga....

Pois todo dedo tem unha
Todo mundo quer viver
Quem é vivo quer comer
Toda isca

Todo réu tem testemunha
Quem vai dar também apanha
Eu digo ninguém se estranha
Pode escutar

Mulher nova tem carinho
E menino novo tem manha⁵⁷

O coco é apresentado na voz de um dos emboladores; nas repetições, começa o jogo de alternância dos membros da dupla. Logo em seguida, um deles introduz uma parte de sentido obscuro, embora corriqueira do ponto de vista formal – são quatro versos setissílabos com rimas cruzadas, que se completam numa sextilha com o coco. As estrofes que surgem depois são construídas com sentenças paralelas que expandem o paralelismo do primeiro refrão (mulher nova tem carinho/menino novo tem manha).

57 Geraldo Mouzinho e Cachimbino. Disco LP *Cantar coco é assim*. Beverly BLP81289, 1985.

Não é o caso dos versos que se repetem como um segundo refrão, que não obedecem a esse padrão de construção, e parecem destinados a mostrar que “se trava língua assim”, como promete o título. O que permite suspeitar que se trata de uma amarração é a semelhança com a que Vilela apresentou, citada acima. Por terem sido gravadas em disco, percebe-se melhor como elas se situam relativamente às demais partes da cantiga. Trata-se de um segundo refrão obrigatório. Nele, as palavras são importantes, é claro; mais importante ainda é o modo como são cantadas, como se a voz fosse um instrumento sonoro⁵⁸: o trava-língua exhibe uma sequência de ataques consonantais com insistente repetição de vibrantes, oclusivas (“arataca, urubutinga...”) e vibrantes fortes emitidas com ênfase e em tom de urgência (“Rita arranha, Roque rindo”). Ao longo da execução, os dois *erres* de articulação uvular posterior são exagerados por um dos emboladores, à medida também que o andamento acelera. Essa parte começa com uma lista de quatro substantivos, todos derivados de língua Tupi: arataca, que é uma armadilha para animais pequenos; urubutinga ou urubu-rei; aratu, um crustáceo do mangue; e aratanha, um camarão de água doce em Alagoas⁵⁹. Uma armadilha e três bichos, sendo que dois deles são caçados com armadilhas. Mas essa pequena lista não tem conexão com os quatro segmentos paralelos que vêm em seguida, duas sentenças ordenadas em quiasmo. Nessa parte, o que conta são os sons que “arranham”.

Passo agora ao segundo coco, cantado por Olavo Pedro e Pitiguari (José Eusébio dos Santos), ambos de Maceió, que diz o seguinte:

1º cantador:

Embiriba, embiribeira
Embiribeira, embiriba
Urtiga-tamearama
Tamearama e urtiga
Para cantador ruim
Sou uma dor de barriga

2º cantador:

Sou uma dor de barriga
Sou uma dor de barriga
Sou uma dor de barriga

2º cantador:

Eu não quero ver fadiga
Que a minha volta é assim
Para cantador ruim
Sou uma dor de barriga

1º cantador:

Sou uma dor de barriga
Sou uma dor de barriga
Para cantador ruim

58 Lê-se no *Ensaio sobre a música brasileira*: “Ora eu insisto no valor que o coral pode ter entre nós. Musicalmente isso é óbvio. Sobretudo com a riqueza em que a voz pode ser concebida instrumentalmente, como puro valor sonoro”. (ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. São Paulo: Martins, 1972. p. 31).

59 FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. op. cit., p. 1454.

1º cantador:
Para cantador ruim
Sou uma dor de barriga

1º cantador:
Elisa, Riachuelo
Riachuelo, Elisa
Embiriba, embiribeira
Embiribeira, embiriba
Urtiga-tamearama
Tamearama e urtiga
Com certeza lua, brisa
Lua, brisa bem assim
Para cantador ruim
Sou uma dor de barriga

1º cantador:
Sou uma dor de barriga
Sou uma dor de barriga
Embiriba, embiribeira
Embiribeira, embiriba...
Urtiga-tamearana
Tamearana e urtiga
Para cantador ruim
Sou uma dor de barriga

2º cantador
Sou uma dor de barriga

1º cantador:
Embiriba, embiribeira
Embiribeira, embiriba
Urtiga-tamearama
Tamearama e urtiga
Para cantador ruim
Sou uma dor de barriga

2º cantador:
Sou uma dor de barriga
Sou uma dor de barriga
Para cantador ruim
Sou uma dor de barriga

1º cantador:
Quando eu vinha do oiteiro
Com certeza lua, brisa
Embiribeira, embiriba
Embiriba, embiribeira
Urtiga-tamearama
Tamearama e urtiga
[.....] você não briga
Se eu não brigo é bem assim
Para cantador ruim
Sou uma dor de barriga⁶⁰

Novamente, temos uma parte, repetida como um refrão, de onde saem os dois versos que dão o mote da cantiga (“para cantador ruim, sou uma dor de barriga”) e caracterizam bem o desafio, com sua mistura de ameaça e gabolice – a “bazófia do cantador” de que falava Mário de Andrade. Novamente, também, temos uma lista de nomes, no caso de vegetais. Não encontrei “embiriba” nem “embiribeira” nos dicionários *Aurélio* e *Houaiss*, tampouco em obras de botânica brasileira. Conversei com um cearense cujos pais vivem na área rural e ele conhecia embiriba

60 Olavo Pedro e Pitiguari. “Embiribeira”, CD *A atual música popular tradicional de Alagoas*. v.1. Selo Das Lagoas, 1999.

como planta que dá dor de barriga⁶¹. Tamearama-urtiga é uma trepadeira conhecida também como urtiga-tamearama e que tem, provavelmente, os efeitos do ácido fórmico da urtiga, substância que causa ardor e irritação na pele (*Aurélio*). O efeito trava-língua é gerado, nos dois primeiros versos, pela sucessão de explosões bilabiais. Como era de se prever a essa altura, embira, embiri e tamearana são palavras derivadas de língua Tupi. Na sequência, o primeiro cantador apresenta material novo em quiasmo (“Elisa, Riachuelo, Riachuelo, Elisa”). O segundo cantador, por sua vez, introduz versos alusivos à briga, quer dizer, à própria situação do canto.

Nos dois cocos, o corte rítmico-melódico é o do *motum perpetuum* em todas as partes. Mas não deixa de haver certo contraste entre o primeiro refrão e o restante, pois apenas nele (que se divide em chamada e resposta) a voz se expande num espaço tonal um pouco mais amplo. No caso de “Embiriba, embiribeira”, a resposta (“sou uma dor de barriga”) ascende em arpejo até a sétima (abaixada) com relação ao tom de repouso do modo. O segundo refrão – o que penso ser a amarração – é praticamente falado; mais do que isso, é falado com ênfase, quase com agressividade. Não admira: ele é dirigido contra o parceiro-rival e deve atingir também os ouvintes, igualmente embalados pela cantiga.

A voz nesses cocos comunica significados semânticos por meio de estruturas sintáticas peculiares (como as listas). Mas ela o faz mediante recursos sonoros especiais, que são os ataques consonantais exacerbados, a retração do movimento no espectro das frequências e o controle da duração das sílabas. Essa melodia ritmizada em valores curtos soa, às vezes, como um estrato percussivo que interage com o dos pandeiros (e no caso de *Mulher nova tem carinho*, com pandeiros, um triângulo e um agogô).

Podemos pensar essas vocalizações como puro jogo formal. Mas não se pode ignorar as ameaças contidas no coco da embiriba que, por sua vez, nos estimulam a pensar na aspereza cômica de “Rita arranha Roque rindo” como mais do que deleite. As palavras veiculam ameaças, de dois modos. Primeiro, por convocar coisas do mundo que causam dano e evocar metaforicamente a armadilha e as presas. Segundo, porque as listas como que objetificam as palavras, que são empilhadas para erguer barreiras de sonoridades enfatizadas e reverberantes. São objetos

61 “Embiri” é outro nome da araruta (*Maranta arundinacea* L.), herbácea cujos rizomas produzem uma farinha muito consumida no país. “Embira” é designação comum a várias espécies arbustivas que dão boa fibra, e também qualquer cipó (Lorenzi, Harri. *Árvores brasileiras: manual de identificação e cultivo de plantas arbóreas nativas do Brasil*. Nova Odessa: Plantarum, 1992). Segundo *Houaiss* (op. cit.), é também conhecida como embireira e envireira. Suas folhas contêm dafnina, venenosa para o gado.

sonoros que se desprendem da bola-boca do cantador e que ele usa como balame(nto)s. Não quaisquer palavras, elas não são aleatoriamente dispostas, conectadas por livre associação guiada pelo inconsciente. Sua disposição é regida por uma ordem formal estrita e sua emissão por um estilo vocal igualmente rigoroso e estilizado.

Cantados em notas rebatidas, listas, quiasmos e outros paralelismos revolvem no estreito espaço tonal da fala, da qual se afastam, porém, ao homogeneizar as durações das sílabas pela força do ritmo. Eles impedem que o discurso se dirija a algum ponto e que revele um sujeito: são a antítese da prosa. Com as listas retendo o discurso, não há movimento *em direção a*, somente o movimento da perpétua reiteração.

Encantamentos verbais não são instâncias de um sistema linguístico divorciado do mundo, que a ele remete graças a convenções que ligam arbitrariamente sons e significados. A palavra dita ou cantada, em virtude das simpatias e correspondências que a ligam ao mundo, pode atrair, conjurar, afastar – em suma, obrigar. Ela suscita ou descarta as coisas representadas, sobretudo se a elas se liga por semelhança⁶². O embolador obriga a urtiga-tamearana e a embiriba, convoca-os para enfraquecer o parceiro-adversário. A lista “arataca, urubutinga, aratu com aratanha”, por sua vez, não parece uma maldição, mas exhibe o “poder eficaz da forma”⁶³, qual seja, o de travar a língua, desafiar bolas e bocas com sons que raspam e arranham, batem e explodem. Não quer o embolador atrair o cantador para a armadilha para que nela caia, como aratu e aratanha? Quando assume a forma de listas e quiasmos, o encantamento do embolador é também uma armadilha mental que gera “agradável frustração” ao prender a mente em labirintos de padrões abstratos⁶⁴. O segundo refrão, nos dois exemplos analisados, além de “amarrar” o coco (refrão), ilustra as técnicas de encantamento, que hipnotizam quem ouve e protegem quem canta. A forma é encontrada em outros cocos, como, por exemplo, a versão de *Meu baralho dois ouro*, gravada pelo grupo Raízes de Arcoverde⁶⁵.

62 Ver sobre a doutrina das correspondências, abandonada nas concepções modernas da língua, em: FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*: uma arqueologia das ciências humanas. São Paulo: Martins Fontes, 2007 [1966]. Sobre magias verbais, ver MAUSS, Marcel. La prière. In: *Oeuvres*, 1. Les fonctions sociales du sacré. Paris: Les Éditions de Minuit, 1968.

63 MAUSS, Marcel e Hubert, Georges. “Ensaio sobre a magia”. In: *Sociologia e antropologia*. 1974 [1902-1905]. p. 368.

64 GELL, Alfred. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998. p. 80.

65 Raízes de Arcoverde. “Baralho dois ouro”, CD *Raízes de Arcoverde*. Selo Cavalinho, s.d.

Recapitulando, então, as propriedades identificadas nos cocos-de-embolada comentados (de Cachimbinho e Geraldo Mouzinho, Olavo Pedro e Pitiguari): 1. canto dialogal; contraste entre refrão e estrofes, sendo as últimas propícias à improvisação e ao debate; 2. presença de um segundo refrão fixo; 3. frequentes paralelismos verbais que projetam o discurso sobre o eixo paradigmático; 4. reiteraões fônicas generalizadas, na forma de notas rebatidas simultâneas às aliteraões e assonâncias; 5. uso “mágico” das palavras, graças à exploração tanto de sua iconicidade quanto de sua intimidade com as coisas; 6. desestabilização da relação convencional entre som e sentido; 7. ocorrência de trechos que devem ser repetidos; 8. tom categórico e imperativo das intervenções do solista (em alguns casos). Dizer que os emboladores cantam versos sem sentido ou doidos, indiferentes aos parâmetros de correção e significação vigentes em outros uso da língua é, possivelmente, outra maneira, mais sintética, de dizer a mesma coisa.

Perguntas sem resposta

Gostaria de encerrar explicitando as perguntas que permanecem sem resposta. A primeira diz respeito ao termo coco, que ninguém duvida se tratar de um homônimo do fruto do coqueiro. Na versão que Aloísio Vilela ouviu de um “velho proprietário do Distrito de Chã-Preta”, os escravos fugidos cantavam e sapateavam quebrando cocos no quilombo de Palmares. O nome aderiu ao canto e dança e disseminou-se na senzala. A explicação não convence, embora algumas danças afro-brasileiras tenham o nome do instrumento musical que as anima: tambor, zabumba, zambê, caxambu...

Que se trata de canto e dança criados por africanos e seus descendentes ninguém duvida. A forma vocal de chamada e resposta, a dança de umbigada e os arranjos instrumentais com tambores e outros idiofonos são indícios fortes, os mesmos que induziram Edison Carneiro⁶⁶ a propor vínculos genéticos entre todas as danças de umbigadas no Brasil, em roda ou em duas filas que se defrontam, conhecidas modernamente ou extintas, do litoral norte a São Paulo.

Foram escravos Xico Mourão, Candido Lino, Saturnino Caé e Joaquim Canário, da mais antiga geração de cantadores de que Aloísio Vilela teve notícia em Viçosa. José Veneranda era filho da Veneranda, negra de quase cem anos, “retrato vivo daqueles negros bantus que no século

66 CARNEIRO, Édison. *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore – Funarte, 1982.

passado foram importados da África”⁶⁷. A preta Maria Joana que Mário de Andrade escutou em Olinda era “filha de africanos legítimos”, e tinha idade estimada em 30 anos. Cantava “esplendidamente emboladas, sambas, marchinhas de carnaval” com seu “ritmo prodigioso, inconcebível, voz de metal, com cor de prata polida, nítida feito alfinete, formidável de encanto”⁶⁸. Tenta-se em vão saber sobre eles mais do que alguns versos ou uma anedota. Os afrodescendentes disseminaram os cocos que, na primeira metade do século XX, já haviam contaminado proprietários de engenho e burgueses citadinos.

O enraizamento na vida cotidiana das comunidades negras e mestiças torna possível expandir um pouco a interpretação das técnicas do balamento e da amarração, à luz do que se sabe, atualmente, acerca do jongo. Amarrar, na linguagem jongueira, é uma artimanha mágica dos melhores cantores de jongsos. Diz-se que o jongo fica amarrado quando alguém entoia um ponto (cantiga) enigmático que os outros não sabem interpretar, ou melhor, desatar. Uma aura de competitividade cerca as exibições dos jongueiros que se provocam reciprocamente e granjeiam prestígio com pontos de efeitos considerados extraordinários. Os enigmas são construídos com base em metáforas, algumas delas praticamente congeladas numa espécie de código que somente os jongueiros experientes dominam⁶⁹.

A ideia do ponto que amarra traduz, em português, um arco de sentidos imbricados nas raízes bantu *-kany* e *-gany* (respectivamente amarrar ou pegar, e amarrar). Da primeira proveio *encangar*, que é o objetivo dos “feitiços de amarre” dos grupos identificados como congos em Cuba: amarrar significa sujeitar a vontade de uma pessoa ou espírito, concluiu Ortiz⁷⁰. Da segunda proveio *ganga*, o feitiçeiro, ou aquele que conhece os feitiços de amarre, como também se diz em Cuba. Afirma o historiador Robert Slenes, num ensaio erudito sobre os pontos de jongo e a constituição étnico-linguística do estrato escravo nas fazendas de café do Sudeste: “...*kanga* – e suspeito, também seu conjunto de metáforas – teria tido ressonância com muitas pessoas fora da comunidade kongo, porque vem de uma raiz (possivelmente proto-bantu) que deixou derivados espalhados atrás da África Central, a oriental tanto quanto a ocidental.”⁷¹

67 VILELA, Aloisio. op. cit., p. 75.

68 ANDRADE, Mário de. *Os cocos* (Introd. e notas de Oneyda Alvarenga). op. cit., p. 40.

69 RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. op. cit. DIAS, Paulo. *A outra festa negra*. In: Jancsó, I. e Kantor, I. (Orgs.). op. cit. e *Feitiço das palavras – a arte dos pontos de jongo*. op. cit.

70 ORTIZ, FERNANDO. op. cit.

71 SLENES, Robert. *Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jongueiros cumba na senzala centro-africana*. op. cit., p. 129.

Portanto, cantos de amarrar são parte de um conjunto de conceitos centro-africanos.

O etnólogo africanista Wyatt MacGaffey (citado por Slenes) sustenta, ademais, que vige entre populações de fala bantu uma visão nominalista da língua. As palavras não são codificações sonoras ligadas por vínculo em larga medida arbitrário a abstrações mentais (significados). Elas não são concebidas como elementos de um sistema divorciado do mundo, porque mantêm com as coisas “afinidades eletivas”. Suspeito que o mesmo pode ser dito dos procedimentos poéticos encontráveis nos cocos-de-embolada.

Com respaldo na filologia africanista, Slenes relacionou a palavra jongo, hipoteticamente, aos vocábulos kikongo *nsóngi* (ponta, agulhão), *nzôngo* (tiro de fuzil, carga de pólvora para fuzil) e à locução *nzònog myannua* (tiro, combate com a boca, imitação de tiro de fuzil com a boca). Ligar-se-ia também ao umbundu *songo* (bala, ponta de flecha) e ao kimbundu *songo* (pontada). É inevitável pensar no balamento e nos combates com a boca dos emboladores. Creio, portanto, que há elementos linguísticos para associar as artimanhas de amarrar o jongo à amarração nos cocos. As técnicas poéticas, contudo, são diferentes. As charadas no jongo têm que ser respondidas por uma glosa na qual o jongueiro faz prova de que sabe do que se está falando. A amarração – se está correta minha ideia – é um trecho de afronta, intrincado, com listas e trava-línguas, contendo ameaças e depositando, aos ouvidos do parceiro-rival, uma pilha de palavras imantadas de som. Pode-se invocar ainda, a favor dessa associação, a técnica do “desmanche”, que é inevitável relacionar com a de desatar o ponto⁷². Isso, porém, ainda necessita mais investigação.

Finalmente, pergunto se não estaria na mesma constelação o samba-chula do Recôncavo Bahiano. Veja-se o que diz a pesquisadora Katarina Döring:

O samba chula característico, também chamado samba-de-viola e *samba amarrado*, se encontra na antiga região da cana... [do Recôncavo Baiano] [...] Na outra margem do Rio Paraguaçu, nos municípios de Antônio Cardoso, Santo Estêvão e Rafael Jambeiro, *a chula é chamada de coco* e o corrido é chamado de chula. O samba se caracteriza por se um *samba de desafio* [...]. Entre os sambado-

72 VILELA, Aloisio. op. cit. e Andrade, Mário de. *Os cocos* (Introd. e notas de Oneyda Alvarenga). op. cit.

res antigos, samba é coisa séria, *assunto de homens brabos que se desafiam com palavras afiadas e ritmadas*.⁷⁵

Seu Moreno (Olavo Ferreira de Sousa), morador de Rafael Jambeiro e cantador de samba-chula, explica que a “tirana é *amarrada*, é uma *conversa de cantador pra cantador*, feita até sem som”. O samba chula ou coco, diferentemente, é solto, “a gente fala o que quer”. Aí estão, novamente embaralhadas, as peças do quebra-cabeças: a conversa de cantador para cantador, os desafios de homens brabos, a amarração (em que não se fala o que se quer livremente, pois se está obrigado pelo outro a repetir, comentar, responder, glosar...) e o coco. Para que formem uma figura inteligível, é preciso mobilizar recursos múltiplos: análises microscópicas de cocos-de-embolada investigação etnográfica das atuações de emboladores, seus sistemas de classificação de gêneros e estilos, suas explicações técnicas; etnologia e linguística africanista, e história das populações afro-descendentes em várias regiões do Brasil. Há algum tempo, os emboladores vêm dando pistas sobre técnicas como amarração, balamento, embolada e outras. Infelizmente, ainda não as ouvimos com suficiente atenção.

75 DÖRING, Katharina. A Chula no samba do Recôncavo. Texto no folheto que acompanha o DVD *Cantador de Chula*, Prêmio Avon Cultura de Vida, 2009. [Grifos da autora].