

# “Canta quem sabe cantar”: processos performativos na arte da embolada

Eurides de Souza Santos

(UFPB)

Katiusca Lamara dos Santos Barbosa

(UFPB)

**Resumo:** O presente artigo trata dos processos performativos na arte da embolada. Partindo da análise do coco-de-embolada “o carão”, de autoria dupla de coquistas paraibanas Terezinha e Lindalva, destacamos alguns elementos que consideramos cruciais para o êxito da performance. São eles: as sistematizações e improvisos da palavra cantada, o acompanhamento instrumental e a ideia de “encantamento” envolvendo coquistas e audiência. A metodologia se pauta na pesquisa bibliográfica, buscando dialogar com estudos desenvolvidos por Andrade (2002), Vilela (1980), Cascudo (1984), Pimentel (2004), Travassos (2001), entre outros; bem como em análises de obras gravadas. Concluímos que esses processos performativos contribuem tanto para o êxito da performance das coquistas quanto para a manutenção da tradição dos emboladores.

**Palavras-chave:** Embolada, Coco-de-embolada, Terezinha e Lindalva, Pandeiro, Música tradicional.

“CANTA QUEM SABE CANTAR”<sup>1</sup>: PERFORMATIVE PROCESSES IN THE ART OF EMBOLADA.

**Abstract:** The presente article describes the *embolada* performative processes. The *embolada* comprises a musical-poetic form found in Northeastern Brazil. Based on the analysis of the tune, “*o carão*”, composed by the “*emboladoras*” (singers) Terezinha and Lindalva, we have highlighted some elements considered crucial to the singers’ performance success. These performative processes represent the systematization and improvisation on the song words, the instrumental accompaniment and the idea of ‘enchantment’, involving both the performers and the audience. The methodology consists of research on the *embolada*’s literature, focusing on studies by Andrade (2002), Vilela (1980), Cascudo (1984), Pimentel (2004), Ayala; Ayala (2000) Travassos (2001), among others; and analyses of recorded music. We have concluded that these performative processes contribute both to the success of the singers’ performance and the preservation of the *embolada* tradition.

**Keywords:** *Embolada*, *Coco-de-embolada*, Terezinha and Lindalva, pandeiro, Brazilian traditional music.

---

<sup>1</sup> “Those who know how to sing, will sing”.

## “Vou lhe avisar”<sup>2</sup>: Introdução

“Vou lhe avisar que é Lindalva e Terezinha  
Essa poesia minha, canta quem sabe cantar”

Em 2003, visitando o São João na cidade em Campina Grande-PB, passeávamos de um lado a outro observando a paisagem sonoro-gustativa-visual que esse evento proporciona: feirinhas de artesanato regional, barracas de comida típica, grupos musicais tocando aqui e acolá... Prendeu-nos a atenção a apresentação de uma dupla de emboladoras que reunia em volta de si uma audiência deslumbrada com o que assistia. Essa audiência, ora ‘caía’ em gargalhadas, ora silenciava diante das palavras engraçadas e ‘malcriadas’ que soavam do canto das coquistas. Tratava-se das irmãs Terezinha<sup>3</sup> e Lindalva<sup>4</sup>, compositoras e emboladoras de coco que fizeram carreira no Rio de Janeiro, cantando e vendendo fita cassete no Largo da Carioca, entre as décadas de 80 e 90 do século passado.

Com um repertório amplo que contempla os diferentes tipos de coco-de-embolada, a dupla Terezinha/Lindalva se tornou conhecida pelo estilo cômico e satírico das suas poesias.

Figura 1. Foto da capa do CD Terezinha/Lindalva: olha o palavrão!!!.



<sup>2</sup> Assim o título do artigo, as frases iniciais dos subtítulos são formadas de trechos extraídos do coco-de-embolada “O carão”.

<sup>3</sup> Otília Dantas Lima, Currais Novos-RN.

<sup>4</sup> Lindalva Dantas Lucena, Várzea Nova-PE.

---

Terezinha, à esquerda na foto acima, canta desde os cinco anos, quando iniciou a carreira fazendo dupla com um irmão. Mais tarde, ela decidiu cantar com Lindalva, sua irmã mais nova, à época, com nove anos de idade. Em 1999, elas lançaram o CD “Terezinha e Lindalva”, pela gravadora Eldorado/Pesqueiro, na série “Grandes repentistas do Nordeste”. No início dos anos 2000, a dupla se desfez oficialmente, passando a participar de eventos específicos, apenas a convite, a exemplo da apresentação que assistimos na festa de São João em Campina Grande. Com a dupla desfeita, Terezinha passou a cantar José da Silva, (Roque José & Terezinha) e fixou residência em Brasília-DF. Lindalva também formou nova dupla com o embolador paraibano Lavandeira do Norte (Lindalva & Lavandeira do Norte).

O universo da cantoria nordestina, em especial, do coco-de-embolada, envolve não apenas quem produz essa música e quem por ela se interessa, mas qualquer cidadão que esteja presente nas localidades onde ela acontece: nas praças e mercados públicos, nas ruas movimentadas, nas praias, nas feiras. O coco-de-embolada também está presente nas festas populares, nos festivais de música e poesia e em eventos diversos das cidades nordestinas e brasileiras. Em qualquer apresentação, as pessoas da audiência se tornam alvo do olhar e da poesia dos coquistas. É dessa forma que elas passam a fazer parte do universo dos cocos e se sentem intimadas a levar consigo o produto daquela música. Isso aconteceu conosco no São João de Campina Grande, em 2003, quando ao fim da apresentação, compramos o CD “Terezinha/Lindalva: olha o palavrão”, que estava disposto numa mesa ao lado das coquistas.

O presente artigo objetiva discutir processos performativos observáveis no coco-de-embolada, tomando por base a performance das coquistas Terezinha e Lindalva. A análise musical está pautada em trechos de cocos-de-embolada de autoria da dupla, com foco para a música “O carão”, presente no CD “Terezinha/Lindalva: olha o palavrão”, gravado em 2002. Discutiremos os seguintes aspectos: as sistematizações e improvisos da palavra cantada; o acompanhamento instrumental, com destaque para o uso do pandeiro; e a ideia de encantamento que envolve a tradição da embolada. A análise deste último aspecto pauta-se na hipótese, levantada pela etnomusicóloga Elizabeth Travassos,

da existência de vocalizações nos cocos-de-embolada, “que podem ser encaradas como processos de encantamento” (2001, p.17).

A literatura que trata dos cocos vem, em grande parte, do campo do folclore. No entanto, trabalhos nos campos da história oral, sociologia, literatura oral, antropologia e etnomusicologia têm procurado contribuir com o estudo dos cocos, ampliando e diversificando as pesquisas e as reflexões acerca de seus contextos históricos, sociais, poéticos e musicais. Esses estudos inter e multidisciplinares proporcionam, sem dúvidas, maior compreensão e visibilidade sobre o tema. Entre os trabalhos citados no presente texto, a obra “Os cocos” (2002[1984])<sup>5</sup>, do musicólogo e folclorista Mário de Andrade, se estabelece como um dos primeiros estudos que trata o assunto com profundidade e amplitude, trazendo dados não apenas musicológicos e musicográficos, mas também geográficos, sociais e pessoais, focando atenção especial para a pessoa do cantador – sua maestria, suas ideias, sua voz, e o encantamento em torno da sua pessoa e da sua audiência;

Na obra “O Coco de Alagoas” (1980 [1961]) o folclorista alagoano Aloísio Vilela se dedica não apenas a descrever os tipos e formas de cocos presentes no Estado de Alagoas à época, mas também a apresentar a dinâmica e desenvolvimento (“evolução”) dessa expressão cultural local. Vilela ainda dedica atenção aos cantadores, entre os quais elenca os que ele considera “os melhores” coquistas alagoanos na arte de embolar.

A obra “Coco Praieiro” (1978), do folclorista paraibano Altimar Pimentel, segue o modelo do trabalho de Vilela, buscando discutir tipos e origens dos diferentes cocos encontrados no Nordeste brasileiro. Pimentel ainda demonstra preocupação em apresentar as transcrições musicais dos exemplos pesquisados e os registros iconográficos das coreografias dos cocos em contextos diversos. O livro “Coco Praieiro” foi reeditado em 2004 sob o título “Coco de roda”.

A obra “Cocos: alegria e devoção”(2000), organizada por Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala, resulta de um extensivo trabalho de pesquisa de campo, realizado no Estado da Paraíba, sob a coordenação desses pesquisadores da UFPB.

---

<sup>5</sup>Resulta da pesquisa de campo realizada nos anos de 1928-9 por Andrade. Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga, 1984.

---

O estudo é interdisciplinar e reúne abordagens dos campos da literatura, linguística, da sociologia, história, antropologia e da música. Um dos aspectos de maior destaque nesse trabalho, além da atualização dos estudos sobre os cocos na Paraíba, é a preocupação dos pesquisadores em investigar e conhecer as condições socioeconômicas e o cotidiano dos coquistas e das comunidades que cultivam essa manifestação.

O artigo “Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada” (2001), entre outros de Elizabeth Travassos<sup>6</sup>, representa uma recente preocupação da etnomusicologia com a atualização dos estudos sobre os cocos. Travassos apresenta uma revisão de conceitos, sistematizações e práticas em torno dos cocos e da embolada (gênero e processo). A autora ainda discute a ideia de encantamento, como hipótese, buscando avançar da visão mística ou mágica presente na literatura folclórica, para propor uma abordagem mais científica sobre o tema.

Duas obras em meio digital são também de fundamental valor para o estudo dos cocos: o CD/DVD “Missões de pesquisas folclóricas: música tradicional do Norte e Nordeste” (2006), sob a curadoria de Marcos Branda Lacerda<sup>7</sup>; e o CD/DVD “Responde a roda” (2004), coordenado por Maria Ignez Ayala, Marcos Ayala e Carlos Sandroni. Artigos em periódicos de música, monografias, dissertações e teses apresentados nas últimas décadas têm contribuído de forma singular para a atualização e o enriquecimento dessa manifestação que é viva, dinâmica e representativa da música e cultura nordestina.

---

<sup>6</sup> Além do texto citado, Travassos trata de aspectos da cantoria nordestina nos seguintes trabalhos: “Melodias para a improvisação poética no Nordeste: toadas de sextilhas segundo a apreciação dos cantadores”. *Revista Brasileira de Música*, 1989, XVIII, p. 115-129; “Notas sobre a cantoria (Brasil)”. In: Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Ed.). *Portugal e o Mundo: o encontro de culturas na música*. Lisboa: Dom Quixote, 1997, p. 535-547; “Repente e Música popular: a autoria em debate”. *Brasiliana*, 1999, 1, p. 6-15; “Ethics in the sung duels of north-eastern Brazil: collective memory and contemporary practice”. *British Journal of Ethnomusicology* 9 (1), p. 61-94. “O avião brasileiro”: análise de uma embolada. In: Matos, Cláudia Neiva de; Travassos, Elizabeth; Medeiros, Fernanda Teixeira de (Org.). *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001, p. 89-103.

<sup>7</sup> Uma coletânea, contendo seis CDs, que reúne os materiais colhidos nas Missões de Pesquisas Folclóricas (1938). Consta ainda um livro com dados etnográficos das Missões e comentários dos organizadores.

---

## “*Eu daqui, você de lá*”: processos performativos

Os processos performativos na arte da embolada são aqui analisados sob duas perspectivas: como construções do tempo histórico (diacronia) e como elaborações do momento da performance, ou seja, do evento (sincronia). Oliveira Pinto destaca a diferença da “*performance*, enquanto conjunto de manifestações e formas de expressão, [...] e o *evento*, momento de caráter mais singular” (2001, p. 231). Por essas duas perspectivas, torna-se possível verificarmos não apenas os materiais musicais – estruturais e estéticos – que se apresentam na tradição, como também as recriações em torno deles.

A arte da embolada surpreende, entre outros aspectos, pela ideia um tanto “mágica”, de criação musical no momento da apresentação, ou seja, pela noção comumente aceita de improviso como sendo um ato im(previsto). No entanto, defendemos, no presente texto, que o improviso responde às sistematizações de um fazer histórico, que interliga elementos – musicais, estéticos, sociais e individuais a uma tradição. Tais elementos se constituem de unidades classificáveis dentro de um sistema musical, como afirma Oliveira Pinto:

Aquilo que os músicos chamam de ‘improviso’ na verdade não tem nada de imprevisto, por obedecer às regras de combinação e relação entre as partes menores. Pode ocorrer, isso sim, um desenvolvimento inesperado, mas sempre dentro do previsto, determinado pela cultura musical (2001, p. 236).

No coco-de-embolada, o improviso se pauta nas sistematizações construídas historicamente, que habilitam o embolador ou emboladora a (re)criar sua arte a cada nova performance – uma reconstrução ou reconfiguração que conta com os conhecimentos e as ferramentas comumente utilizadas na arte do fazer.

O improviso não é uma invenção completa, mas uma criação a partir de referências, tais quais o ritmo das formas poéticas, as melodias sobre as quais se improvisa os versos e as temáticas usuais. Quer dizer, improvisar é colocar-se em relação tanto com os conhecimentos e modelos da arte incorporados e aprendidos quanto com outros sujeitos e fatores na situação em se improvisa (Sautchuk, 2009. p. 18-19).

---

No presente trabalho não focalizamos o improviso musical como tema em si, mas, como uma sinonímia de embolada. Os processos performativos da embolada resultam, portanto, das interações entre os elementos da tradição e as habilidades inventivas de cada dupla ou cantador. Esses processos estão presentes nos modos de cantar, de tocar o instrumento e nas narrativas que recriam os feitos dos cantadores.

### **“Sem a língua tombear”: sistematizações e improvisos**

Um dos entendimentos iniciais sobre a embolada é que trata-se de processo, um “jeito poético-musical de cantar” (Andrade, 1989, p.199). Para isso, o embolador ou emboladora se vale de formas poético-musicais, em especial, os cocos, para desenvolver sua arte. Mário de Andrade explica que a embolada é “um processo rítmico-melódico de construir as estrofes pelos repentistas e cantadores nordestinos, não é forma musical, é apenas o nome das estrofes solistas nas canções nordestinas de origem coreográficas” (*Op.cit.*, p. 199). Segundo Behágue, a embolada “consiste de uma melodia recitativa com intervalos curtos, notas repetidas e de curta duração” (2001).<sup>8</sup> A embolada pode ser cantada utilizando-se de gêneros como o coco, o samba, o pagodeou outros gêneros de canções coreográficas (Andrade, *Op. cit.* 199; Vilela, 1980, p. 71).

Travassos chama a atenção para a polissemia do termo embolada.

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-embolada; 3. um gênero de canção popular urbana, em voga entre os anos 1910 e 1950, basicamente, com representação na fonografia comercial (2001, p. 21).

---

<sup>8</sup> It consists of a recitative-like melody with small intervals, repeated notes and small note values. The text, often comic and satirical, stresses onomatopoeia and alliteration (2001).

A construção da forma no coco-de-embolada varia de coquista para coquista ou de dupla para dupla. Via de regra, Terezinha e Lindalva cantam o refrão duas vezes (cada uma canta uma vez) antes de iniciar as estrofes, criando a seguinte forma: refrão + refrão + estrofe (AAB). Essa forma pode ser construída também de refrão + estrofe (AB). Há ainda cocos-de-embolada apenas com estrofes, sem o refrão. As variações nos modos de vocalização tanto no refrão quanto nas estrofes constituem aspectos do caráter improvisatório da embolada. O mesmo coquista poderá cantar o refrão e as estrofes variando pequenos elementos da melodia, do ritmo e do texto.

Quando à divisão das partes cantadas entre os coquistas, Travassos lembra quão “generalizada é a alternância entre solistas ou entre solistas e coro”. Segundo a autora, essa alternância representa uma “célula-tronco da qual surgem organismos complexos, como as formas com dois refrãos, o refrão com refrão interno curto e outras variantes”. A autora toma de empréstimo um termo utilizado por Ortiz<sup>9</sup>, para explicar o caráter dialógico, como elemento comum aos cocos. “O caráter dialogal é a condição necessária para a criação [dos cocos] é a troca contínua de réplicas entre vozes solistas e corais, sons instrumentais e movimentos de dança” (*Op. cit.*, p. 16).

O coco intitulado “o carão”<sup>10</sup>, analisado no presente texto, é formado por refrão e estrofes.

Refrão:

*O meu carão ainda não cantou  
Eu quero ver o meu carão cantar  
Ele cantou e o meu chorou  
Canta de novo pra meu bem chorar (bis)*<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Ortiz, Fernando. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. Havana: Editorial Letras Cubanas, 1985.

<sup>10</sup>Música presente no CD intitulado “*Terezinha & Lindalva: Olha o palavrão!!!*” de gravação doméstica, o qual não apresenta referências discográficas. Carão é um pássaro. “Ave gruiforme da família dos aramídeos (*Aramusguarauna*), encontrada em áreas alagadas da Flórida e México à Bolívia e Argentina, e todo o Brasil. Cf. Dicionário Houaiss Eletrônico da Língua Portuguesa, 2009.

<sup>11</sup>Conferir texto completo ao final do texto.

Estrofe:

*É rolieiro, eu vou cantar,  
É asa branca, é bem-te-vi,  
É pelicano, é juriti,  
É pato d'água, é mergulhão,  
É socoi, tamatião,  
buteo, vejo cantar  
Inhambu, xaxá, jauá  
Tem papa seco, dorminhoco,  
Coruja, belisca coco  
E remeda meu sabiá<sup>12</sup>*

No exemplo transcrito (fig. 2), e em todos os cocos da dupla Terezinha/Lindalva, a melodia inicia-se com uma nota longa, cantada com a interjeição “êh, que tem a função de anunciar e preparar o tom no qual será entoado o coco. Neste exemplo, a nota ré anuncia o tom de ré maior. É comum encontrarmos cocos-de-embolada com o refrão tonal enquanto as estrofes são modais.

Figura 2 – Refrão do coco-de-embolada “O carão”.

Êh... o meu ca-rão a-in-da não can- tou... eu que-ro ver o meu ca-rão can- tar

6 e-le can- tou o meu a-mor cho- rou... can-ta de no-vo pro meu bem.cho-rar

No que diz respeito ao andamento, Pimentel afirma que o coco-de-embolada se caracteriza por uma variação rítmica em que o solista ora canta lento ora acelerado, obedecendo ao mesmo compasso musical, sendo as estrofes formadas, às vezes por um (ou dois) versos dentro do mesmo tempo” (2004, p. 47). As notas rápidas e rebatidas criam a sensação de um ‘*moto perpetuo*’, como afirma Mário de Andrade: “musicalmente o processo da embolada consiste numa

<sup>12</sup>Conferir texto completo ao final do texto.

linha de andamento rápido, onde abundam as notas rebatidas, e construída num *perpetuum mobile*, movimento perpétuo em semicolcheias. O compasso no 2/4 usual” (1989, p. 200).

No que respeita à métrica dos versos,

Com muita frequência são utilizadas as quadras, as sextilhas e as décimas; formas também chamadas de 4 linhas, 6 linhas e carreirões. Esses três gêneros parecem ser os mais apreciados, embora sejam muito usadas também as sétimas. É interessante notar, entretanto, que parece não haver obrigatoriedade de manutenção de um mesmo gênero numa embolada, isto é, nada impede que se comece a cantar sextilhas e logo após se passe a cantar sétimas, oitavas ou mesmo décimas. (Azevêdo, 2000, p. 84)

Os assuntos presentes nos cocos-de-embolada são diversos e podem ser criados durante a performance, diante da audiência<sup>13</sup>. Para a organização de “Na Pancada do Ganzá” (manuscrito), Andrade dividiu as melodias por assunto: ‘Cocos dos Homens’, ‘Cocos da Mulher’, ‘Cocos de Engenho’, ‘Coco de Coisas’ e de Vário Assunto, Cocos da Terra, Cocos dos Bichos” (Andrade, 2002, p. 19). Listas com nomes de mulheres, nomes de aves ou enumerações diversas são também comuns aos gêneros poéticos cantados, em especial aos cocos. Travassos destaca que,

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, afiançam as afirmações identitárias do sujeito da canção [...] 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 (2010, p. 30).

No coco-de-embolada “Ocarão” encontramos uma lista de nomes de pássaros (ver transcrição do texto acima). É importante ressaltar que essa listagem não constitui por si só objetivo central ou foco da embolada. As listagens são utilizadas como ferramentas para vocalizações, como recursos performativos que

---

<sup>13</sup>As duplas de coquistas que cantam pelas praias (nas barracas e restaurantes) “inventam” seus versos a partir dos nomes próprios, origem ou características físicas das pessoas às quais se dirigem.

---

permitem a demonstração das habilidades dos coquistas. Ainda segundo Travassos,

As listas como que objetificam as palavras, que são empilhadas para erguer barreiras de sonoridades enfatizadas e reverberantes. São objetos 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 (*Op. cit.*, p. 35-6. O grifo é da autora).

Entre os aspectos que caracterizam os temas tratados no coco-de-embolada, a sátira e as ridicularizações constituem elementos performáticos de grande atração entre plateia e coquistas. Em geral, a audiência se vê atraída não apenas pela maestria do cantador, mas também pelo conteúdo 'malcriado' de suas palavras. Ayala afirma que,

O confronto se dá de modo a cada coquista procurar ridicularizar mais seu companheiro através de comparações grotescas, provocando o riso da plateia. A maneira como os cantadores de coco se dirigem ao público nem sempre é respeitosa e formal. Basta não receberem o dinheiro no chapéu ou obterem uma quantia pequena daqueles que compõem sua plateia para a ridicularização também se voltar contra o público. (2000, p. 21-22).

As letras desrespeitosas e com palavras de insultos ao companheiro ou companheira da própria dupla, aos familiares e à plateia, são frequentes. Da mesma forma, a "zombaria e as ridicularizações dos contrastes sociais [...]; a mundanização de valores sagrados [...]; o aproveitamento até mesmo de estereótipos sociais e raciais com humorísticos" (Azevêdo, 2000, p. 85).

De acordo com a coquista Terezinha Maria<sup>14</sup> "no coco não tem muita obrigação com sistema não, é avexado, é rapidez. [...] não tem regra não, vale tudo: é palavrão é tudo" (citada por Souza, 2003, f. 147).

Três exemplos vindos do já citado CD "*Olha o palavrão*", de Terezinha e Lindalva, refletem bem essa característica satírica do coco-de-embolada. O

---

<sup>14</sup> Natural de Lagoa do Outeiro, Buenos Aires, PE.

primeiro exemplo vem do coco intitulado “Baiana sulá”, no qual o verso é dirigido à companheira de dupla (que é também sua irmã):

*Você é amaldiçoada,  
E a cara da camarada,  
Fizeram de empreitada,  
Deram quatro umbigadas,  
E não souberam terminar.*

O segundo exemplo vem do coco intitulado “O pobre e o rico”, no qual as diferenças sociais são ridicularizadas:

*O sapado do homem rico,  
Você sabe como é,  
É desse sapato bom,  
Que nunca cria chulé;  
Passa dois meses dentro d’água,  
E não molha o dedão do pé.*

*O sapato do pobrezinho,  
Às vezes não tem cadarço,  
Tem dois palmos de altura,  
Dum tal cavalo de aço,  
Cada passada que dá,  
Da sola cai um pedaço.*

O terceiro exemplo vem do coco intitulado “Vou na maré, vou no mar”, no qual o verso é dirigido para a audiência:

*É pra casado, é pra solteiro;  
É pra solteiro, é pra casado;  
Pra ladrão e pra veado;  
E pros cornos desse lugar”.*

As ridicularizações e sátiras dirigidas ao outro (parceiro, plateia, etc), inevitavelmente, incitam o riso da maioria. Longe de causar estranhamentos, aborrecimentos ou qualquer reação contrária por parte da audiência, a

---

performance dos emboladores (canto, palavras, gestos, risos) é acompanhada por todos com gargalhada, por vezes, com um riso contrafeito de quem se sente atingido. O riso constitui ferramenta artística crucial em determinadas manifestações da cultura popular (a exemplo da embolada, da performance do palhaço, do mambembe). O artista popular, como um expert do riso, primeiro se coloca na posição de risível e assim leva a sua audiência a ri dele (do artista) e de si própria. Bakhtin, referindo-se à atitude de escritores renascentistas<sup>15</sup> acerca do riso, afirma que:

O riso tem um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade, sobre a história, sobre o homem; é um ponto de vista particular e universal sobre o mundo, que percebe de forma diferente, embora não menos importante (talvez mais) do que o sério [...] somente o riso, com efeito, pode ter acesso a certos aspectos extremamente importantes do mundo (1987, p. 57).

Emboladores e audiência se colocam na condição de risíveis, visualizando não apenas a condição humana de si próprios, mas as condições de humanidade dos diversos tipos presentes na vida social e política. Mas, nem toda poesia da embolada tem conteúdo de sátira ou escárnio. Fala-se igualmente sobre aspectos do lugar de origem da dupla, sobre o amor, a natureza, acontecimentos pessoais e históricos, sem, necessariamente, apelar para a ridicularização.

Enfim, embora estudadas como “unidades classificáveis”, as estruturas musicais e poéticas do coco-de-embolada são construções do tempo e do fazer, como o próprio riso. Os coquistas partem de regras construídas e sistematizadas ao longo da tradição para recriar na performance, junto com a audiência, sua arte dialogal.

---

<sup>15</sup> Rabelais, Cervantes e Shakespeare.

---

## “Vou pegar no meu pandeiro”: o acompanhamento instrumental

Mário de Andrade destacou o amplo uso do ganzá entre cantadores nordestinos como principal instrumento de acompanhamento dos cocos. O título dado à obra manuscrita *Na Pancada do Ganzá* representa a importância desse instrumento para a tradição dos cocos. “Eis aí como um instrumento tão difundido no Nordeste passou de símbolo gráfico a símbolo verbal do conteúdo do livro” (*Op. cit.*, p. 9). Referindo-se à maestria do coquista Chico Antônio ao pandeiro, Mário de Andrade afirma que:

O que faz com o ritmo não se diz! Enquanto os três ganzás, único acompanhamento instrumental que aprecia, se movem interminavelmente no compasso unário, na ‘pancada do ganzá, Chico Antônio vai fraseando com uma força inventiva incomparável (*Op. cit.*, p. 9).

Na Paraíba, o ganzá permanece como instrumento acompanhador do coco de roda juntamente com o zabumba, o triângulo e instrumentos outros, de acordo com cada grupo local. Para o acompanhamento do coco-de-embolada, no entanto, tem sido comum o uso do pandeiro. Ayala, referindo-se aos coquistas paraibanos, afirma que, “os emboladores improvisam seus versos, cada qual utilizando um instrumento de percussão (pandeiro e, hoje mais raramente, ganzá) para marcar o ritmo, que faz fluir a poesia (2000, p. 22). Marinho, porém, destaca algumas inovações verificadas entre emboladores paraibanos nas últimas décadas. Tais inovações estão diretamente atreladas à gravação e comercialização de discos (ou fitas cassetes).

Cachimbinho se fez acompanhar, além do pandeiro, por viola nordestina, zabumba e triângulo, em algumas das emboladas que está em sua fita cassete *Cachimbinho e suas emboladas* ([S. d.]); Cachimbinho e Geraldo Mouzinho acrescentaram triângulo, ganzá e agogô, nas emboladas do disco *Cantar côco[sic] é assim* (1983); Caju e Castanha juntaram aos pandeiros instrumentos como violão, cavaquinho, guitarra, baixo, teclado com programação, bateria, zabumba, e outros instrumentos de percussão, em trabalhos lançados em CD, como *Vindo lá da lagoa* (2000) e *Andando de coletivo* (2002). Mas mesmo estes, no último CD, *Professor de embolada*

---

(Caju; Castanha, 2003) retomam o pandeiro como instrumento acompanhador da embolada (2005, p. 1043).

Vilela (*Op. cit.*), por vez, faz referência a um instrumento chamado peneira, utilizado no coco do Estado de Alagoas, nos anos 50 do século passado.

Hoje está sendo usada também a peneira. Este modesto instrumento é uma das criações da nossa música popular. Compõe-se de uma pequena cesta feita de cipó de titãra [*sic*], com um fundo de folha de flandres, toda fechada e cheia de caroços de chumbo. Os cantadores enfiam os polegares na asa da peneira e batem com os outros dedos, o que provoca um ruído característico e que serve de acompanhamento (1980, p. 87).

A peneira é um idiófone percutido e de agitação, do tipo chocalho, também conhecida como bizunga. Assemelha-se aocaxixi, utilizado na orquestra da capoeira. Nos versos do coco “o carão”, as coquistas Terezinha e Lindalva dão sinais da existência desse instrumento, quando dizem “*É devagar mas eu quero é cantar contigo/É **peneirado**, é sacudido, sem a língua tombear*”.

Figura 3 - Emboladores Zé Baião, Venâncio e Pedro Lins.<sup>16</sup>



---

<sup>16</sup>Amorim, Roberto. O desaparecimento da peneira musical e seus tocadores. Disponível em: <<http://tnh1.ne10.uol.com.br/noticia/cultura/2009/09/09/67267/o-desaparecimento-da-peneira-musical-e-seus-tocadores/imprimir>>. Acesso em 15 de dezembro de 2014.

O acompanhamento instrumental no coco-de-embolada pode ser investigado sob, pelo menos, duas perspectivas: como base rítmica para o canto e como recurso sonoro de interação ou diálogo com a melodia. Em ambas as perspectivas, a preferência pelo pandeiro (inclusive no âmbito de outras manifestações musicais brasileiras) pode ter explicações técnicas. De acordo com Gianesellha,

Devido a possibilidade de combinação dos vários timbres da membrana, que vão do grave solto até o agudo, obtido com o “tapa” (*slap*), mais a sonoridade metálica e aguda das platinelas (soalhas), ele [o pandeiro] acabou sendo utilizado para tocar os vários ritmos de origem africana existentes no Brasil, como o ritmo da capoeira, o samba, o choro, o frevo, etc. (2012, p. 160).

No contexto da música popular urbana contemporânea, o pandeiro ganhou amplo uso, inclusive com a utilização de recursos tecnológicos, como faz o percussionista Marco Suzano, ao amplificar as possibilidades sonoras do instrumento. De acordo com Suzano, o instrumento dá as possibilidades de exploração de timbres e caberá ao artista a criatividade e articulação. *“Eu sentia que o pandeiro podia render muito mais por que o pandeiro é uma bateria: tem o grave, médio e agudo, tudo dependia da articulação. [...] É pura questão da sua criatividade e da articulação”* (Suzano, 2014).

Travassos destaca a interação entre o canto e o pandeiro como aspectos dos recursos performativos nos cocos.

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 (2001, p. 35).

O padrão rítmico do coco-de-embolada tocado no pandeiro (refrão e estrofes) tem o som grave aberto (primeira semicolcheia). Esse som é obtido pelo percutir do pandeiro, sem o recurso do abafamento da membrana. Nos cocos

cantados por Terezinha e Lindalva, a base rítmica é estabelecida logo nos primeiros compassos do coco-de-embolada.

Fig. 3. Introdução rítmica feita no pandeiro, base rítmica.



Essa função de base rítmica se faz presente frequentemente no refrão (coco) e em geral na parte solista. No entanto, à medida que o coquista (re)cria os versos e desenvolve a improvisação ao pandeiro, sua performance ultrapassa a função de base rítmica para se estabelecer como um diálogo rico entre melodia e pandeiro, entre solista, pandeiro e audiência. Para isso, ele utiliza durações (valores) e sonoridades variadas, inclusive as pausas, que vão provocar suspenses e tensões.

Sem dúvidas, a técnica de execução e os gestos musicais/corporais realizados pelos coquistas ao tocar o pandeiro contribuem para o sucesso da performance. Os usos de contratempos, as batidas pesadas ou leves, as notas rebatidas; além do gesto de estender o pandeiro para frente e para os lados, dirigindo-se ao parceiro de dupla e à plateia, são estratégias performáticas do coquista para provocar o diálogo com a audiência. Esta reage com gargalhadas, vozeio, palmas ou simplesmente com o silêncio atencioso e pasmo. A interação música-corpo-instrumento no coco-de-embolada se dá pela habilidade e intimidade do tocador com seu instrumento e com sua música. De acordo com Oliveira Pinto,

A interação do corpo humano – com suas possibilidades fisiológicas de movimento – e a morfologia do instrumento exercem grande influência sobre a estrutura musical, canalizando a criatividade humana por vias previsíveis e musicais(Oliveira Pinto, 2001, p. 235).

No exemplo de Terezinha e Lindalva, essa intimidade tem sido experimentada como herança familiar e cultural, como se vê através do canto:

Ô Terezinha/  
Meu pai era caçador/  
E um poeta cantador/  
E faz rima na hora h.

Além das funções musicais, o pandeiro aparece também nas letras de Terezinha e Lindalva sob a perspectiva econômica - instrumento de trabalho e indicativo de fonte de renda.

Foi no Rio de Janeiro, onde Lindalva já morava que Terezinha decidiu retomar o trabalho da dupla, iniciado na infância. “Anos depois, Terezinha chega à cidade maravilhosa, onde passa a trabalhar de camelô, até que, tem a ideia de chamar a sua irmã para fazer uma apresentação na Feira de São Cristóvão”.<sup>17</sup>

Vim pro Rio de Janeiro/  
Logo comprei um pandeiro/  
E vim pra praça improvisar.

## “Sou uma cabra da peste!”: encantamento

As histórias que narram feitos dos cantadores e instrumentistas considerados virtuosos aparecem, aqui e acolá, permeadas de “causos” que os relacionam ao sobrenatural, e essas associações místicas, em geral, os aproximam de poderes diabólicos. Lembrando que a cantoria nordestina está ambientada nas construções místicas da religiosidade popular, e que o próprio contador de “causos”, que é parte integrante desse universo tem sido reconhecido pela Lei 12.198/2010, que regulamenta a profissão de repentista.<sup>18</sup>

---

<sup>17</sup>Manifestações da cultura popular integram a programação da Festa das Neves. Disponível em: <<http://www.iparaiba.com.br/noticias,54253,,manifestacoes+da+cultura+popular+integram+a+programacao+da+festa+das+neves.html>>. Acesso em 29/12/2014.

<sup>18</sup>“Art. 2º Além daqueles que venham a ser definidos pelo órgão de classe, são considerados Repentistas os seguintes profissionais: cantadores e violeiros improvisadores; os emboladores e cantadores de Coco; poetas Repentistas e os contadores e declamadores de causos da cultura popular; escritores da Literatura de Cordel”. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2010/Lei/L12198.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2010/Lei/L12198.htm)>. Acesso em 01.03.2015.

---

O depoimento abaixo reúne cantoria, encantamento e contação de causo:

Sucedeu-se em Santo Amaro da Purificação. Amalungada<sup>19</sup> se reunia sempre às sextas-feiras para tomar uma cachaça, contar uns causos e comemorar a semana de trabalho com aquele samba de roda do recôncavo. Era o momento dos tocadores de viola tirarem das cordas uma cantoria tal, que nem mesmo eles sabiam existir, acompanhados pelo tipum-ticumbum dos pandeiros e tambores. Acontece que, sempre aparecia um homem bem arrumado, bem penteado, todo no linho – parecia um coronel. Quando ele pegava na viola, era um alvoroço total. Era tocador dos bons! Todos ficavam encantados com tanta intimidade com a viola e a cantoria. Ele pegava firme até o amanhecer. Um menino chamado Tonho – filho do cantador Bogojô – ficava de olho na cantoria, mas tinha a mania de ficar olhando por baixo das mesas. Certo dia, Tonho contou ao pai que o violeiro desconhecido tinha o pé redondo, ao que o pai respondeu: deixa de bobagem menino, quem tem o pé redondo é o fúti.<sup>20</sup> De tanto falar, o pai resolveu olhar e quando viu, tal foi sua admiração, que no mesmo ritmo da cantoria ele gritou: “minha gente chama por nossa Senhora da Conceição”. O violeiro, então, respondeu no mesmo ritmo: “isso é lá com os outros comigo não”. Ao que todos saíram correndo e o homem do pé redondo desapareceu (2014).<sup>21</sup>

Esse aspecto de um fazer mágico, extraordinário, que permeia os relatos sobre cantadores, e no presente trabalho, sobre os emboladores, aparece na literatura do folclore como uma tentativa de explicação, tanto para o virtuosismo desses artistas quanto para o deslumbramento da audiência diante do fato. Vilela destaca que “cantar, [...] com todo complicado aparato que o coco requer, só mesmo os hábeis e traquejados catedráticos do ofício” (Vilela, 1980, p. 70). Para o autor, virtuosismo, bebedeira, pactuação com o diabo e assombração são aspectos da cantoria e podem estar inter-relacionados. Vilela apresenta tal hipótese quando relata as peripécias do cantador Torce Bola:

Torce Bola cantava muito, possuía uma voz magnífica e tinha uma facilidade assombrosa em pegar os cocos que os outros cantadores tiravam. Não havia jeito de ficar enganchado e de ficar calado como muitos e repetia

---

<sup>19</sup> Termo local para grupo de pessoas que se reúne para tomar cachaça, cantar e contar causos; camaradas, parceiros, amigos.

<sup>20</sup> Termo local para diabo, demônio. Provavelmente vem da expressão fútil.

<sup>21</sup> Depoimento de Jonas Paulo dos Santos (55 anos), baseado em histórias contadas pelo seu pai, Braz Paulo dos Santos (1926-1989), ambos naturais de Santo Amaro da Purificação, na Bahia.

---

admiravelmente toda *entrega*<sup>22</sup> complicada que os outros cantadores inventavam. Foi em vista disso que se originou a lenda que afirmava que ele tinha pauta com o cão. [...] O povo emocionava-se e aplaudia o cantador, sendo que certos assistentes não acostumados com estas exhibições, ficavam assombrados. [...] Torce Bola então tomava um trago de cachaça [e] dava uma grande gargalhada (*Op.cit.*, p. 46)

Distanciando-se das explicações pautadas no sobrenatural, Travassos busca explicações para o encantamento no coco-de-embolada com base nos “empregos performativos da palavra, destinados a obter determinados efeitos nos duelos cantados” (*op. cit.*, p. 13).

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 (*Idem, ibidem*, p. 17.).

A autora ainda reforça a ideia de encantamento na embolada, buscando diferenciá-la da noção de magia que se apresenta no jongo.

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 jongo. Os cantadores de coco não 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 (*Idem, ibidem*).

As palavras ditas com rapidez, de forma descarrilhadas, por vezes, levam o coquista a cantar versos sem sentido. No coco-de-embolada em análise podemos verificar essa realidade:

---

<sup>22</sup> Referência ao “pagode de entrega” como subgênero de coco-de-embolada no qual o rival repete o refrão e a estrofe do mesmo jeito e dentro do mesmo assunto cantado pelo seu antecessor (*Op. cit.*, p. 37-38).

---

Bato pandeiro,  
Que é Lindalva e Terezinha  
Mulher de galo é galinha  
Pernambuco e Ceará.

Para além das relações entre a maestria dos emboladores excepcionais e as forças sobrenaturais ou os estados de inconsciência provocados por bebedeira, a arte da embolada encanta. Nesse sentido, “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” (Travassos, *Op. cit.*, 36), os encantamentos verbais são instâncias do conhecimento, familiaridade e habilidade do coquista ao executar sua arte. Tanto para o coquista quanto para a audiência, a experiência do encantamento acontece no tempo da performance, mas ela perdura através das narrativas e do imaginário que permeiam a tradição da embolada.

## Considerações Finais

Ainda que seja prático, talvez necessário ao analista, separar as “unidades classificáveis” na arte da embolada, essa classificação não revela ao leitor o que é de fato a experiência da embolada. As sistematizações e improvisos da palavra cantada, o acompanhamento instrumental e os encantamentos são processos performativos melhor definidos quando concebidos como um “todo complexo”, como um “som humanamente organizado” que reúne tradição e performance. Para entender a embolada é preciso vivenciá-la no seu tempo, no seu rito. Fora disso, teremos categorizações e conceituações em torno de uma manifestação musical e cultural que está na contramão da vida socioeconômica moderna.

Finalmente, em 2010, a profissão de repentista, que reúne as diversas modalidades de cantadores, foi contemplada pela Lei trabalhista 12.198/2010. Segundo o texto: “considera-se repentista, para os fins dessa lei, o profissional que utiliza o improviso rimado como meio de expressão artística, transmitindo a cultura e a tradição popular por intermédio do canto, da fala, ou da escrita” (*Op.*

*cit.*, 2010). Finalmente, o Estado brasileiro reconhece que a poesia dos coquistas, longe de ser fruto de maluquices inconscientes, representa efetivamente um saber de quem conhece e se especializou na arte de embolar. O coquista canta porque sabe cantar.

Mesmo não sendo ainda do conhecimento da maioria dos cantadores brasileiros, e portanto, não tendo trazido benefícios concretos aos que vivem dessa profissão, esse reconhecimento sugere que os olhares e ouvidos que hoje se voltam para o canto dos emboladores, não sejam apenas os imprescindíveis olhares e ouvidos dos ‘encantados’. Que esses artistas/trabalhadores sejam igualmente contemplados (por direito) pelo olhar de quem precisa cuidar dos diversos profissionais, das inúmeras Terezinhas e Lindalvas que formam a grande sociedade brasileira.

## Referências

ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. 2. ed. (Preparação, introdução e notas de Oneyda Alvarenga). Belo Horizonte: Itatiaia, 2002 [1984].

\_\_\_\_\_. *Dicionário musical brasileiro*. Coordenação Oneyda Alvarenga, 1982-84, Flávia Camargo Toni 1984-89. Belo Horizonte: Itatiaia/Brasília, DF: Ministério da Cultura/São Paulo: IEB-USP, 1989.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore Nacional: danças, recreação, música*. São Paulo: Melhoramentos, 1964

AYALA Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Orgs.). *Cocos, alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000.

AZEVÊDO, Jimmy Vasconcelos. “O pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita”. In: AYALA Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. (Orgs.). *Cocos, alegria e devoção*. Natal: EDUFRN, 2000. p. 83-104.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC/UNB, 1987.

BÉHAGUE, Gerard. “Brazil”. Stanley Sadie, (Ed.) *The New Grove’s Dictionary of Music and Musicians*, 2001.

GIANESELLA, Eduardo F. “O uso idiomático dos instrumentos de percussão brasileiros: principais sistemas notacionais para o pandeiro brasileiro”. *Revista Música Hodie*, Goiânia, V.12 - n.2, 2012, p. 188-200

LACERDA, Marcos Branda (curador). *Missão de pesquisas folclóricas*. São Paulo: SESC/PMSP/SMC/CCSP, 2006. 1 Livro e 6 CDs.

---

MARINHO, Vanildo Mousinho. “Emboladas da Paraíba: buscando uma caracterização dessa manifestação musical”. In: Congresso Nacional da ANPPOM, 15, 2005. Anais ..., Rio de Janeiro: UFRJ, 2005. p. 1040-1048.

OLIVEIRA PINTO, Tiago. Som e música: questões de uma antropologia sonora. Revista de Antropologia, São Paulo, USP, 2001, V. 44 nº 1. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0034-77012001000100007](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007). Acesso em 12.12.2014.

PIMENTEL, Altimar de Alencar. Coco de roda. João Pessoa: Mundial: 2004.23

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. Lei nº 12.198, de 14 de janeiro de 2010: Dispõe sobre o exercício da profissão de Repentista. Brasília, 2010.

SANDRONI, Carlos; AYALA Maria Ignez N; AYALA Marcos. *Responde a roda outra vez*. Recife: Fundação Respeita Januário/João Pessoa: Coletivo de Cultura Meio do Mundo, 2005. 1 CD/1 DVD.

SAUTCHUK, João Miguel Manzollino. A poética do improviso: prática e habilidade no repente nordestino. Tese. (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de Brasília, Brasília, 2009.

SOUZA. Laércio Queiroz de. Mulheres de repente: vozes femininas no repente nordestino. Dissertação. (Mestrado) Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

SUZANO, Marcos. Depoimento. Entrevista concedida a Kátiuska Lamara dos Santos. Rio de Janeiro. Maio de 2014 (manuscrito).

TEREZINHA/LINDALVA: *Olha o Palavrão!!!* [S.n], 2002. (produção independente. 1 CD.

TRAVASSOS Elizabeth. Palavras que consomem: contribuição à análise dos cocos-de-embolada (2001). *Revista IEB*, n. 51, 2010 mar./set. p. 13-40. Disponível em: [www.revistas.usp.br/rieb/article/download/34658/37396](http://www.revistas.usp.br/rieb/article/download/34658/37396). Acesso em: 25 de novembro de 2014.

VILELA, Aloisio. *O coco de Alagoas*. Maceió: Museu Théo Brandão/UFAL, 1980.

---

<sup>23</sup> Publicado inicialmente sob o título: *O coco praieiro: uma dança de umbigada*. João Pessoa: Editora Universitária, 1978.