



COCO DANÇADO E CANDOMBE MINEIRO: TRADIÇÕES PERFORMÁTICAS BANTO-BRASILEIRAS

Ridalvo Felix de Araujo¹
Sônia Queiroz²

RESUMO: Grande parte das tradições de cantos dançados encontradas no Brasil resulta do *continuum* inscrito pelos palimpsestos de matrizes africanas que tiveram que ser ressignificadas. Estudos têm revelado, nos últimos tempos, que a maioria das manifestações afro-brasileiras é ramificada na grande família linguística e cultural banto. No solo brasileiro, muitos africanos protagonizaram várias e complexas etnogêneses sucessivamente reiniciadas ao longo dos últimos três séculos: formas diversas de culto aos antepassados, cosmologias de vidas distintas do sistema europeu dominante, com valores, costumes, crenças e tradições que constituíram as culturas afro-brasileiras. Estudamos duas culturas de cantos dançados encontradas no Nordeste e Sudeste do país: a primeira, o coco dançado; a segunda, o candombe mineiro. Essas culturas orais distintas são comparadas através das performances e dos instrumentos musicais cujas técnicas de confecção são, na maioria dos casos, utilizadas pelos povos congo-angolezes. Além disso, expomos alguns depoimentos e narrativas de capitães e mestres sobre a origem da tradição dos cantos dançados e como esses registros são fundamentos para a elaboração de atos poéticos, tradicionalmente praticados no cotidiano das comunidades.

Palavras-chave: Coco dançado. Candombe. Culturas afro-brasileiras.

RESUMEN: Gran parte de las tradiciones de cantos bailados encontradas en Brasil resulta del *continuum* inscripto por los palimpsestos de matrizes africanas que tuvieron que ser replanteadas. Estudios siguen revelando, en los últimos tiempos, que la mayoría de las manifestaciones afrobrasileñas es ramificada en la gran familia lingüística y cultural bantú. En el suelo brasileño, muchos africanos protagonizaron varias y complejas etnogénesis sucesivamente recomenzadas a lo largo de los últimos tres siglos: formas diversas de culto a los antepasados, cosmologías de vidas distintas del sistema europeo dominante, con valores, costumbres, creencias y tradiciones que constituyeron las culturas afrobrasileñas. Estudiamos dos culturas de cantos bailados encontradas en Nordeste y Sudeste del país: la primera, el coco bailado; la segunda, el candombe mineiro. Esas culturas orales distintas son comparadas a través de las *performances* y de los instrumentos musicales cuyas técnicas de confección son, en la mayoría de los casos, utilizadas por los pueblos “congo-angolezes”. Además, exponemos algunas declaraciones y narrativas de capitanes y maestros de estos cantos bailados sobre el origen de la tradición de ellos (los mismos cantos bailados) y cómo esos registros son fundamentos para la elaboración de actos poéticos, tradicionalmente practicados en el cotidiano de las comunidades.

Palabras Claves: Coco bailado. Candombe. Culturas afrobrasileñas.

1 “Esse coco é da minha inteligência/ É por isso qu’eu quero cantá”³

¹ Doutorando em Teoria da Literatura e Literatura Comparada no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFMG, membro do Núcleo de Estudos de Teoria Literária (URCA) e do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade (NEIA/UFMG). O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPQ, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – Brasil. E-mail: rivuscrato@yahoo.com.br

² Orientadora e Professora da Faculdade de Letras da UFMG, atuando hoje na área de Edição (graduação) e Estudos Literários (pós-graduação). Na pesquisa, no ensino e na extensão, atua principalmente nos seguintes temas: oralidade e escrita, poesia, conto, canto, transcrição, memória e cultura afrobrasileira.

³ Arquivo pessoal. Canto registrado com o grupo de coco dançado Amigas do Saber no dia 25 jan. 2012, em Crato (CE).

O termo *coco* é utilizado frequentemente como um verbete genérico para se referir a distintas manifestações de cantos dançados⁴ no Brasil. Mário de Andrade já apresentava, na década de 1920 e 1930, a partir de suas viagens pelo interior do país, catalogando músicas, danças e tradições da cultura popular, alguns cuidados que deveríamos ter ao inventariar cocos em suas diversas localidades e formas de existência. Mário de Andrade adverte:

Antes de mais nada convém notar que como todas as nossas formas populares de conjunto das artes do tempo, isto é cânticos orquêsticos em que a música, a poesia e a dança vivem intimamente ligadas, o coco anda por aí dando nome pra muita coisa distinta. Pelo emprego popular da palavra é meio difícil da gente saber o que é coco bem. O mesmo se dá com “moda”, “samba”, “maxixe”, “tango”, “catira” ou “cateretê”, “martelo”, “embolada” e outras. (ANDRADE, 2002, p. 346)

Considerando a advertência deixada por Mário de Andrade, arriscamos uma proposta nessa difícil tarefa. O *coco dançado* enquanto gênero, também conhecido como *coco de roda*, *samba de coco* ou *samba de pareia*, abrange as seguintes variedades, a depender do local e comunidade participante: coco de praia, coco de zambê, coco de ganzá, coco milindô, coco de sertão e coco de usina.⁵ Além do *coco dançado*, existem ainda mais dois gêneros: *coco de embolada* e *coco em literatura de cordel*. É importante destacar que estamos classificando essas expressões poéticas como gêneros, considerando as variações existentes no uso da linguagem oral e/ou escrita, assim como os instrumentos musicais utilizados e os respectivos atos corporais, dançados ou não, para diferenciar cada uma das tradições. Portanto, a escolha do gênero *coco dançado* não se restringe, neste trabalho, à classificação das modalidades de

⁴ A expressão “cantos dançados” se refere às expressões culturais que se manifestam em canto e dança ao mesmo tempo, sendo, portanto, duas linguagens que se completam. Durante os encontros do grupo de tradução de obras que tratam de culturas de tradição oral, sob a coordenação da Prof^a. Sônia Queiroz (UFMG), foi encontrada a expressão *dondõnkili* no artigo “Le chant de Kúribi à Kong”, de Jean Derive, em processo de tradução para o português. Segundo o autor francês, este seria um gênero poético dos povos de Kong (a região pesquisada por ele e que está a Nordeste da Costa do Marfim), que une necessariamente o canto e a dança. Procurando uma tradução cujo significado se aproximasse mais do campo semântico da expressão dos povos de Kong, o grupo resolveu adotar a expressão “cantos de dançar” ou “cantos dançados”.

⁵ Este tipo de coco geralmente é encontrado em lugares onde existem usinas. Os coqueiros trabalham nelas ou são influenciados pela existência delas na comunidade. A seguir, ao situarmos a ocorrência de cada um dos cocos de roda citados, faremos uma exposição sobre a origem/uso dessas no menclaturas.



cocos existentes a partir de métricas poéticas ou considerando somente os locais e temas abordados nos cantos, como aponta Lorena Travassos e Nadja Carvalho acerca de algumas pesquisas feitas, citando, por exemplo, os estudos de Altimar Alencar Pimentel, Rosane Volpato e o próprio Mário de Andrade (TRAVASSOS, 2006, p. 32). É evidente que esses aspectos são importantes e devem ser enfatizados; contudo, essa linguagem do canto dançado se inscreve nas comunidades e grupos protagonistas pelos saberes e fazeres vividos na prática da tradição, além de aspectos estético-poéticos, que merecem atenção especial por parte dos pesquisadores.⁶

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

A imitar o movimento de quebrar o coco, de onde vem o nome dança, sabendo-se ainda que os melhores instrumentos para esse ritmo são as próprias mãos, batidas com as palmas encovadas, para ficar parecendo o barulho produzido pelo coco ao se quebrar. (HORTA, 2000, p. 15, grifos meus)

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

*No “Diário de Pernambuco”, de 14-XI-1829, Recife, cita-se “um matutinho alegre dançador, deslambido, descarado que não tivesse dúvida em QUEBRAR O COCO e riscar o baiano com umas poucas negras cativas no meio de uma salacom mais de 20 pessoas sérias”. É mais antiga referência que conheço e denunciadora irresponsável da origem da dança, pelo canto do trabalho, quebrando os côcos. Dançar era *quebrar côco* e ainda presentemente é voz de excitação: - *quebra! quebrar o côco!* e apenas posteriormente teria relação com o requebro, requebrar, e requebrado, quebrar repetidamente. (CASCUDO, 1962, p. 226, aspas e grifos do autor)*

Nesses primeiros registros, as narrativas que fundamentam como os cocos dançados surgiram revelam uma relação direta entre a expressão cantada e dançada e o trabalho realizado com o vegetal coco. De acordo com esses depoimentos, a forma como os cocos eram ritmicamente manuseados possibilitou extrair o canto e a dança, mimeticamente pulsados, durante as pancadas sonorizadas pelo fruto. Ao mesmo tempo, as mãos encovadas acompanharam a produção do som advindo da própria manufatura do fruto, e que é até

⁶ Cascudo, ao definir coco, refere-se a essa tradição como canto-dança. Cf. CASCUDO, 1962, p. 224.

hoje uma constante no momento da dança. Dessa maneira, o exercício de quebrar o coco também configurou, na performance, o convite para se dançar com “excitamento”, como

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

A seguir, temos os depoimentos de alguns mestres que tratam da origem do coco dançado em várias partes do Nordeste brasileiro. Então, apreciemos a primeira narrativa proferida pela coquista Maria da Santa (Figura 1), do Estado do Ceará:



FIGURA 1: Mestra Maria da Santa tocando o ganzá durante apresentação em praça pública, no Crato (CE). FOTO: Yasmine Moraes

Essa brincadeira que hoje nós tamo brincano é através dos nossos pais, nossos avós, né? [...] naquela época, quando ia se construir uma casa de taipa, aí saíam convidando as pessoas pra naquela tapação de casa, quando era pa, pa fazê o aterro, aí convidavam as pessoa pra brincá a dança do coco. Eu era ainda muito, eu era criança, mas me rescorde muito...né, os canto, as coisa.⁷

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

A mestre Cila do Coco (Figura 2), do Estado de Pernambuco, apresenta na sua narrativa elementos que conjugam o trabalho com o aspecto poético e musical improvisado pelos africanos escravizados para se referir à origem da tradição:

⁷ Essas informações fazem parte da coleta de campo realizada por mim sobre a tradição dos cocos dançados com o grupo de coco Amigas do Saber, localizado no Sítio Quebra, Crato (CE). A entrevista foi concedida no dia 21 jan. 2012, na casa da Mestra de Coco, Dona Maria da Santa. Transcrição nossa.



FIGURA 2: Cila do coco.
FOTO: Bernardo Soares⁹

Os escravos descascando coco nas, nas senzala, nas fazenda e começaram a pegá o ritmo. E como eles lamentavam muito que apanhavam, ficavam nos canaviais trabalhando, quando vinham prá, saíam das, das, dos cafezais, dos canaviais, os feitores machucando eles. Então eles chegando num canto, eles começaram, quando tinha festa na casa grande os senhores lá, com as senhora lá na casa grande dançava com as sinhazinha, é, senhoras e eles lá na senzala batucava, e o coco, descascando o coco, aí surgiu aquela pancada.⁸

No caso da narrativa proferida pelo coquista Wilson Bispo dos Santos (Figura 3), mais conhecido por mestre Ferrugem (PE), encontramos alguns elementos anteriormente referidos e outros que abrem caminho para a reflexão. As experiências musicais citadas a seguir resumem todas as variedades de cocos dançados presentes em todo o Nordeste brasileiro. Segundo o mestre, a diversidade dos cocos dançados está ramificada na necessidade que os negros tinham de “louvá aos santo que queria”.



Agora como foi que nasceu, porque os negro foi impatado de quê, de cantá, de dançava. Mas os negro tão sabido, tão sabido que mesmo assim ele impatando, eles sabiam louvá aos santo que eles queria através da palma, aqueles que tava partindo o coco batia no compasso, aquela, aquela ota quano se levantava, quano, quano num tinha o que fazê batia no, no, no, uma quenga na outra, a outra num, num tinha uma quenga, mas pegava, tirava os tamanco e batia no tamanco. Tá entendendo como é que é?¹⁰

⁸ Depoimento presente no documentário *O coco – da senzala ao palco*, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sR3ntcSXZuY>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

⁹ Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/bernapixel/4988047481/>>. Acesso em: 21 ago. 2012.

¹⁰ Depoimento presente no vídeo *Coco do Amaro Branco*, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bmZuN3Jf5uI>>. Acesso em: 1 ago. 2011.

FIGURA 3: Mestre Ferrugem.
FOTO: Jorge Farias¹¹

Assim, em toda essa diversidade de culturas de cantos dançados, “que os portugueses chamaram genericamente de batuques não configurava um baile ou um folgado, em si” (TINHORÃO, 2001, p. 55). Podemos visualizar rastros necessários que demarcam formas específicas de expressão de cocos dançados; alguns, transmutados, depois da inicial e necessária relação com a religiosidade, outros, ainda com tessituras que determinam sua linguagem de cantos de louvor. Alguns fatores evidenciam a pluralidade de cocos dançados que ainda conservam traços semelhantes nos acervos das expressões e nas formas de composição poética dançada, recompondo uma grande família de cocos em que outras tradições estão sendo reencontradas.

No corpo musical dos cocos dançados, os instrumentos comumente utilizados são o ganzá, o bumbo, a zabumba, a puíta, o pandeiro, o zambê, a caixa (ou tarol); em alguns casos, são usados violão e triângulo.¹² No Sul do Ceará os grupos existentes são impulsionados pela batida rítmica do pandeiro, bumbo e ganzá, raramente aparece o violão. Uma observação deve ser registrada sobre mais um instrumento que continuou sendo confeccionado depois da chegada dos africanos no Brasil. O bumbo (ou bombo) foi notado por volta de 1880, num canto dançado chamado de *bambaré*, que também era acompanhado de um instrumento feito num longo chifre de nome *silvos*, na terra dos Iaca, interior de Angola. Formado por homens e mulheres, esse canto dançado, ao que tudo indica, conseguiu manter, depois da sua mudança da África para o Brasil, a sua estrutura organizacional, além do bumbo, no samba rural paulista (CARNEIRO, 1982, p. 76-77). Nossa investigação aponta, portanto, para o fato de que o bumbo é um dos instrumentos condicionadores do parentesco da tradição dos cocos dançados com outras manifestações de origem africana no Brasil.

Em Arcoverde, município pernambucano, além do tambor, ganzá, pandeiro e triângulo, os coquistas usam, em suas performances, sandálias feitas de madeira, que, durante a emissão do canto, condicionam uma marcação rítmica percutida durante a pisada – *pilada*, mais conhecida como *trupé*. O som produzido pela pisada dialoga com os instrumentos

¹¹ Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/fundarpe/5959868314/>>. Acesso em: 21 ago. 2012.

¹² Instrumento musical, notadamente popular, de percussão, feito com uma barra de aço fina que é dobrada na forma de um triângulo equilátero, sendo que o canto esquerdo é aberto. Geralmente mede entre 15 e 18 centímetros da cada lado; é tocado com um “batedor” também de aço.

musicais. A dança executada em roda tem, assim como na maioria das expressões de matriz africana, a umbigada – figuração essencial da dança – também chamada de *imbigada*. Conforme o coquista Damião Calixto, o “coco tem três atrações, é o fuguete de roda, o trupé e a parcela”.¹³ Em cada um dos cantos dançados, as variedades coreográficas são acionadas conforme o coco proferido, atestando, portanto, uma constante expansão entre voz e corpo em que a “dança é o resultado normal da audição poética!” (ZUMTHOR, 2007, p.33). Assim, no caso dos passos do coco de Arcoverde, a *parcela* é um convite para dançar o coco e coreografia básica da dança. O *trupé* é um pouco mais rápido e forte, em relação à *parcela*. No último caso, *fuguete de roda*, os pares de coquistas dançam e depois se desmembram, puxando pessoas da audiência para dançar; em seguida, as que foram levadas ao centro da roda têm que convidar outras pessoas até que todo mundo da roda dance.

A umbigada, signo corporal afro-negro, que sugere ou junta dois corpos no convite para a dança, tem origem no sembaencontrado em Luanda e algumas outras províncias de Angola (RAMOS, 1954, p. 124). De acordo com Edison Carneiro, o termo *semba* (ou *vênia*) pode ter sofrido alterações fonomorfológicas, dando origem à variante *samba*, cujo pertencimento às línguas quicongo e quibumdo passou a ter no Brasil vários significados (CARNEIRO, 1961, p. 65). Segundo Yeda Pessoa de Castro, o termo *samba* nas práticas litúrgicas das comunidades religiosas de matriz africana pode significar a titulação concedida como autoridade religiosa, assim como o ato de rezar, de orar em cerimônias; mas a definição mais popular é a de “dança e música popular brasileira de compasso binário e acompanhamento sincopado; a música que acompanha essa dança” (CASTRO, 2005, p. 333).

Na comunidade quilombola de Mussuca, as componentes do grupo dançam com sandálias de madeira, assim como no coco de Arcoverde (PE), a partir de canções entoadas pela voz da mestre Nadir (Figura 4). A origem da tradição do canto dançado no povoado da Mussuca está relacionada à conjuntura histórica de formação do quilombo. A constituição de alguns quilombos, ainda no período escravagista, apresenta como característica os cantos dançados, mantidos até hoje, como instrumento poético cuja função era delimitar culturalmente o espaço ocupado pelos africanos e seus descendentes. Essa forma de ocupação sonoro-territorial é lembrada pela mestre do Grupo de Samba de Pareia da Mussuca, Dona Nadir:

¹³ Informação presente no vídeo *Samba Coco Raízes do Arco Verde* – Rumos Música. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iN14wB94WhM>>. Acesso em: 01 ago. 2011.



FIGURA 4: Mestre Nadir, cantora do Grupo de Samba de Pareia da Mussuca (SE).
FOTO: Lúcio Telles¹⁵

Meu pai me falava, que passava pra mim essas coisa era ... era meu pai, né?, mais meu pai que minha mãe, né?, que o samba de pareia foi surgido, foi pelos escravo ... na época dos escravo, quando os escravo fugia da sunzala e vinha se arranchava den, dento da Mussuca. E chegava aqui na comunidade e se ajuntava com os, com os pessoal daqui e quando era noite de São João eles tinha medo de saí pa num sê pego, né?, que eles já vinha fugido da sunzala, né?. Aí, quando chegava aqui se arranchava, aí, na noite de São João, nego num tinha ponde i, aí formô o samba de pareia ... junto co'a, com a comunidade da Mussuca, mas só que era só pa, pa comunidade, num saía pra fora, só na noite de São João, São Pêdo [...] e quando uma mulhé tinha, ganhava bebê, porque de dia ia comemorá o, o nascimento do bebê com o samba de pareia e até hoje inda tá inxistindo ainda.¹⁴

A depoente narra, a partir de ensinamentos transmitidos pelos seus antepassados, como a tradição surgiu, em meio a festejos juninos e como ritual de boas-vindas pelo nascimento de crianças no quilombo, que é celebrado por meio do samba (cf. RAMOS, 1971, p. 165).

É importante ressaltar que esse grupo de samba de pareia incorpora, além do ganzá e três tambores, um instrumento raro na expressão de cocos dançados entre os grupos até então mapeados; a cuíca, também conhecida por *puíta* (Figura 5).



FIGURA 5: Cuíca ou (*puíta*) do Candombe de Fidalgo.

¹⁴ Informação presente no vídeo *Samba de Pareia ou Samba de Parelha do Povoado Mussuca – Laranjeiras (SE)*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ry69ZAKDP-M>>. Acesso em: 18 abr. 2011. Transcrição nossa.

¹⁵ Imagem disponível em: <<http://www.agenteviaja.com/cultura/628/dona-nadi-do-tamanco-ao-canto-da-mussuca/>>. Acesso em: 21 jul. 2011.

FOTO: Ridalvo Felix

A dança no samba de pareia é realizada em círculo, em sentido anti-horário, e rearranjada em quadrados desenhados pelas pisadas das coqueiras em formato cruzado (Figura 6). A sandália marca o universo sonoro ritmado que se estende à batida de palmas.

Roda de Samba de Pareia

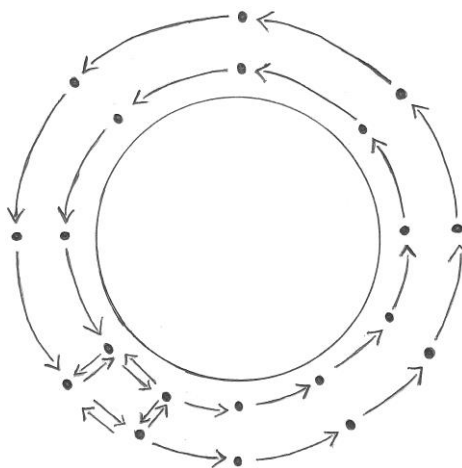


FIGURA 6: As coqueiras formam as duplas dançando, se entrecruzam e depois o movimento segue por toda a roda.
DESENHO: Ridalvo Felix

A referência ao uso da cuíca (ou *puíta*) no coco dançado do quilombo da Mussuca nos conduz a trilhar com mais detalhe informações sobre a origem desse instrumento e sua ambientação no universo instrumental afro-brasileiro.¹⁶ A “descoberta” dessa percussão friccionada, na tradição do coco dançado, contribui para evidenciar as possíveis relações de parentesco dos cocos com outras tradições de cantos dançados, que ainda mantêm a cuíca nos seus corpos instrumentais, como é o caso do jongo e candombe. No Bumba Meu Boi do Maranhão, ela está presente em alguns grupos, como no caso do Grupo Bumba Meu Boi do Pindaré, do Mestre Ciriaco, designada por *tambores-onça*. Tanto no Maranhão como no Pará a *puíta* recebe nomes como: *roncador*, *fungador* e *socador*. Encontramos referências sobre a origem da cuíca nos estudos realizados por Arthur Ramos acerca dos “instrumentos musicais que tenham passado ao Brasil ou exercido influência na feitura de instrumentos próprios” em várias partes deste país (RAMOS, 1954, p. 137). Em seus estudos, o autor teve como

¹⁶ Utilizamos a forma *afrobrasileiro*, sem hífen, seguindo orientação da pesquisadora Yeda Pessoa de Castro, com a qual estamos de acordo. O termo refere-se a uma cultura (ou um forte segmento da cultura brasileira) e não a uma articulação entre duas culturas – uma africana, outra brasileira (que não existe sem seu elemento africano).



referência a obra intitulada *Angola*, de Ladislau Batalha, que indica procedências musicais a partir de dois grandes grupos de negros escravizados em terras brasileiras: “*Sudaneses* (mais especialmente os negros da Costa dos Escravos) e *Bantus* (mais especialmente os *Angola-congueses*)” (RAMOS, 1954, p. 137). De acordo com Ramos, “a *cuíca* que é a mesma *puíta* angola-conguesa” (RAMOS, 1954, p. 143), foi descrita por Batalha da seguinte maneira:

A *puíta* é uma espécie de tambor indígena, formado por um pedaço de tronco oco, tendo uma das bases coberta por uma pele de animal, bem ressequida e furada no meio. Atravessam-na por um pequeno atilho também de couro, e atam-lhe por dentro um pau áspero. Produzem uma espécie de troar monótono e feio, correndo os dedos úmidos pelo pau interior, que, assim manejado, imprime à pele um movimento vibratório. Sobre esse tipo constroem outros instrumentos que produzem roncões mais ou menos agudos (BATALHA *apud* RAMOS, 1954, p. 140, aspas do autor).

A descrição elaborada por Castro possibilita vermos como esse instrumento passou a ser produzido, entre as várias possibilidades já encontradas, no contexto brasileiro. Ney Lopes assinala a origem do termo *puíta* no quimbundo (LOPES, 2003, p. 179), porém Yeda Pessoa de Castro registra essa palavra, com variações prefixais, em três línguas bantos: quicongo, quimbundo e umbundo. Conforme a definição inserida no vocabulário feito pela autora, a *cuíca* é um:

s.f. instrumento feito com um pequeno barril que tem numa das bocas uma pele bem estirada e em cujo centro está presa uma pequena vara, a qual, ao ser atritada com a palma da mão, faz vibrar o tambor, produzindo ronco. Ver **vu.** Kik./Kimb./Umb. *m-, o-pwita* (CASTRO, 2005, p. 215).

No coco de Dona Anísia, no Povoado de Pedra Velha (AL), somente o pandeiro tocado por Chiquinho Coquista conduz as passadas rítmicas na expressão denominada pelo grupo como *samba de coco*. Aqui homens e mulheres cantam (coro) e dançam numa roda que gira no sentido anti-horário.¹⁷ Na região do Cariri, localizada no sul do Ceará, existem dois cocos de roda constituídos, na parte do canto dançado, somente por mulheres, assim como no samba de paria do povoado da Mussuca (SE). Nesses cocos cearenses, as coquistas afirmam que o seu surgimento está relacionado diretamente com a construção de casas de taipa. Tanto os grupos de cocos Amigos do Saber como Mulheres da Batateira têm na figura da mulher a representação das mestres. Porém, é importante destacar que nessa região existem outros

¹⁷ Cf. *Grupo de Coco de Roda de Dona Anísia*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UsZn4TvdOD4>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

grupos formados por homens e mulheres. Em todos os grupos até então mencionados estão presentes durante a dança as palmas e pisadas que remontam ao *pilar* do barro, também chamado de *coco rebatido* ou *trupé* (*tropé, tropel*). Noutras narrativas o *trupé* imita a batida das *quengas* do coco usadas no período da escravidão para marcar o ritmo da dança. Essa pisada, a partir de então referida nos grupos de cocos dançados como *pilar*, *tropé* ou *trupé*, passa a ser concebida como uma das insígnias sistematizantes da memória dos saberes que se inscreve também no corpo em performance, o que pode ser relacionado ao conceito de oralitura cunhado por Leda Martins. Segundo a autora, a definição de “oralitura” remete às/e incide nas tradições culturais performáticas, não somente pela tradição verbal, mas, notadamente, em sua performance, uma vez que “indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade” (MARTINS, 2002, p. 88-89). A dança nos grupos de cocos Mulheres da Batateira e Amigas do Saber é realizada de forma circular. As imagens a seguir são dos dois grupos de cocos localizados na cidade de Crato (CE): Amigas do Saber e Mulheres da Batateira (Figura 7 e 8).



FIGURA 7: Grupo de coco Amigas do Saber
FOTO: Rafael Vilarouca



FIGURA 8: Grupo de coco Mulheres da Batateira
FONTE: <https://www.facebook.com/ong.beatos?fref=ts>

No litoral do Ceará, existem outros grupos que têm suas formas específicas de manifestação em território nordestino: os cocos do Iguape e Balbino, situados, respectivamente nas cidades de Aquiraz e Cascavel. As duas comunidades têm descendências indígena e africana. O coco dançado de Iguape tem dois cantadores como mestres do grupo, o que o torna singular. No coco de Balbino há somente um mestre.¹⁸

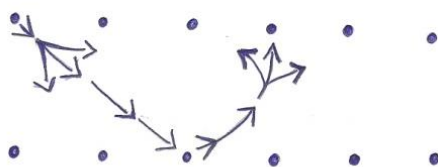
¹⁸ As informações colhidas sobre os cocos das comunidades de Iguape e Balbino foram retiradas da dissertação de mestrado de Ninno Amorim, intitulada *Os cocos no Ceará: dança, poesia e música oral em Balbino e Iguape* – Faculdade de Ciências Sociais, Universidade Federal do Ceará, 2008.

Diferentemente de todos os grupos de coco de roda que já foram e estão sendo registrados,¹⁹ o coco de Balbino apresenta uma característica que não é encontrada em nenhuma outra comunidade. No ato do canto dançado, os coquistas se organizam em filas paralelas, uma em frente a outra, formando os pares, e, no final do corredor, ficam os tocadores. A dança é marcada pela métrica dos versos distribuídos em quadras, sextilhas, oitavas e décimas. No coco do Iguape, as pessoas são organizadas numa roda, sendo a performance realizada individualmente, até que seja convidado o próximo brincante, que entra na roda. A especificidade da maneira como os dançarinos do coco de Balbino se distribuem contraria informações acerca do desaparecimento da forma de cantos dançados dispostos em fileiras, uma das mais antigas.

Considerando a proposta de diálogo com tradições de culturas de cantos dançados africanas que podem apresentar semelhanças com as que são encontradas em terras brasileiras, foi estudada uma tradição em Luanda conhecida por *massemba*. Diferentemente do grupo de Balbino, na *massemba* – “forma urbana do caduque, baile “essencialmente rústico, executado ao ar livre, em chão de quintal”, natural de Ambaca (Mbaka)” (CARNEIRO, 1982, p. 79, aspas do autor) – não eram somente os homens que participavam. Mas a *massemba* mantém em comum com o grupo de coco de Balbino a organização em filas paralelas. Contudo, o processo de convite e evolução da dança em pares enfileirados do coco se aproxima mais do caduque do que da *massemba* de Angola (Figura 9), segundo Carneiro (CARNEIRO, 1982, p. 80). Além desse grupo de coco, há outra tradição no Brasil cuja prática dos cantos dançados se realiza em fileiras, em que participam homens e mulheres. Trata-se do batuque paulista, expressão que já foi comparada com o “calandá (*calenda* em francês) do Haiti” (CARNEIRO, 1982, p. 80).

¹⁹ Em palestra apresentada no II Seminário Brasileiro de Poéticas Oraís e Encontro Intermediário do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística) Maria Ignez Ayala e Marcos Ayala se referem ao registro das tradições de coco como “manchas culturais” marcadas em alguns estados nordestinos pelo trânsito e migrações dos cantadores e suas práticas.

Massemba:



Caducque:

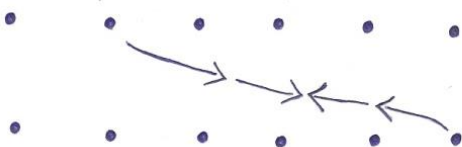


FIGURA 9: A massemba, “plural de *dissemba*, umbigada, do verbo *kussemba*, requebrar-se”, é uma dança em que a umbigada nem sempre ocorre entre homem e mulher. Organizada em filas um dos dançarinos sai da sua fileira e vai dar um *semba* (umbigada) num dos componentes da outra. A pessoa que “aplica a *semba* ocupa o lugar de quem a recebe, pois esse, em evolução análoga, logo parte a entrecrocá-lo com outro elemento da fila contrária”. O corpo instrumental é composto de uma harmônica e uma espécie de reco-reco, chamada de *dicanza*. No caducque se deslocavam duas pessoas simultaneamente, um de cada fila. “Compunham o instrumental uma goma (tambor escavado em tronco de árvore) percutida com as mãos, uma caixa, que se tocava com baquetas, e uma *dicanza*. Também aqui os brincantes cantavam em coro” (CARNEIRO, 1982, p. 79-80).

DESENHO: Ridalvo Felix

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

No Estado da Paraíba essa tradição também é encontrada tanto na parte urbana como na rural, no interior e no litoral. Na zona rural, a dança do coco está ligada às comemorações dos festejos dos santos católicos e padroeiros das comunidades como Santo Antônio, São João, São Pedro e Sant’Ana. Nesse Estado, alguns cocos foram encontrados em comunidades religiosas, na forma de cantos sagrados ou pontos, como são também denominados. Esse mesmo fenômeno foi constatado em grupos de cocos com o registro de pontos cantados como cocos, demarcados pelo ritmo, divisão estrófica entre solo e coro e a temática empregada. Alguns se referindo às entidades do culto da jurema, outros tematizando o vegetal coco e as atividades e tradições relacionadas a ele, resgatam nos versos a própria expressão dançada.

A jurema é um culto afrobrasileiro de base indígena mesclada com elementos do catolicismo popular e influências de religiões de matrizes africanas (umbanda e candomblé), podendo ser encontrada em muitos Estados nordestinos, como Paraíba, Pernambuco e Ceará. Na jurema sagrada, as entidades mais encontradas são os índios, caboclos, boiadeiros, cangaceiros, pretos velhos, baianas, marinheiros, pescadores, ciganas, Pombagira, Zé Pelintra

e Maria Padilha. Na capital pernambucana, há um forte culto à entidade conhecida como Mestre Maluginho, além de existir uma comunidade religiosa afrobrasileira conhecida por Xambá, que tradicionalmente pratica a festa do Coco de Xambá, mantenedora de um grande acervo de cocos entoados como pontos para o culto dos ancestrais.

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

Ai eu pisei na rama
A rama estremeceu
Não beba desta água
Oi morena
Quem bebeu morreu (SILVA, 2000, p. 128)

O conjunto instrumental da jurema sagrada é constituído pelo *tambor* conhecido por *elú*, além de maracás, triângulo e, em alguns casos, uma *gaita* feita de bambu, parecida com uma flauta. Essa expressão religiosa utiliza o *ganzá*, também encontrado nos grupos de cocos dançados. A dança é matizada pelo ritmo do coco e estimulada pelos mestres juremeiros com a seguinte expressão: “Segura o ponto! Segura o ponto!”, semelhante ao que entoam nos grupos de cocos: “Segura o coco!” (SILVA, 2000, p. 121-123).

Em Tibau do Sul, no Estado do Rio Grande do Norte, existe um grupo de coco de roda denominado coco de zambê, mais conhecido como *zambê-do-pau-furado*. Pela sua especificidade mais evidente – a forma como é tocado e dançado – não há na região nordestina nenhuma outra vertente de coco dançado parecida (Figura 10).



FIGURA 10: Mestre Geraldo e componentes do coco de zambê (RN).

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

Esse coco é dançado somente por homens, porém, em apresentações públicas as mulheres podem brincar, segundo o depoente Geraldo, carpinteiro e mestre do grupo.²⁰ O léxico que identifica essa tradição – *zambê* – provém do nome de um dos instrumentos feitos de tronco de árvore escavado. De origem banto, *zambê* é o *ingono* menor, sendo que este último “nada mais é do que *ngomba* ou *angomba*, do Congo, *angoma* dos *Lundas*” ou ainda *ngoma* “designação em kimbundu para tambor [...]” (RAMOS, 1971, p. 179). É o nome mais usual para tambor, em Cabinda, na Lunda, Moxico, Quilengues, Luimbes, Songos, Minungos, Luenas, Cuanhamas e outras etnias” (REDINHA *apud* LUCAS, 2002, p. 87). As técnicas de variação ou corruptela de Zumbi, remetendo a uma possível existência de um quilombo na região por causa do conhecido quilombo de Zumbi dos Palmares.²¹ O coco de *zambê* é tocado por dois tambores, um grande que fica encostado no chão, entre as pernas do percussionista quando o grupo está parado, e o outro, amarrado, junto à cintura do tocador. Um terceiro

²⁰ Informação presente no vídeo *Danças brasileiras - Coco de Zambê*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MeQD96ZgqXg>>. Acesso em: 26 jul. 2011.

²¹ Cf. *Danças brasileiras - Coco de Zambê*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MeQD96ZgqXg>>. Acesso em: 26 jul. 2011.



instrumento aparece aqui: uma lata tocada por duas varetas. O procedimento na realização dos cantos não difere dos outros grupos até aqui mencionados; os cantos são curtos e repetitivos.

No grupo de coco Amigas do Saber as coqueiras relatam que logo no início, em tempos remotos de suas infâncias, o *tambor* ou *bumbo* podia ser também uma lata seca, assim como ainda acontece no coco de zambê. Na parte dançada o coco de zambê exige dos seus componentes habilidades rítmicas muito rápidas para executar a performance. Os coquistas demonstram uma desenvoltura em que o corpo é conduzido pelo ritmo acelerado que embala a dança em dupla (ou *pareia*, como é denominado na comunidade quilombola de Mussuca (SE). Não há passos demarcados ou coreografias ensaiadas para a execução da dança, sendo livre e individualizada a expressão de cada um. Os homens se curvam, voleiam, se juntam e umbigam, às vezes de mãos dadas.

2 “Candombeiro vem de longe/ Caminhando devagar/ Eu cheguei nesse candombe/ Capitão dá licença”²²

O *candombe* mineiro, assim como grande parte das tradições de cantos dançados cujas matrizes são provenientes dos grupos étnicos africanos e recriadas nas Américas, tem como elementos constituintes a poesia cantada, o corpo instrumental e dança. A presença do vocábulo pode ser percebida no Rio Grande do Sul, em Minas Gerais e em algumas regiões do Uruguai e da Argentina, onde o termo *candombe* designa manifestações populares cujas matrizes são africanas, alicerçadas na família linguística e cultural *banto*. A origem do vocábulo é a mesma “da palavra *candomblé* entre nós, ou seja, ‘kandombile’, ação de rezar” (CASTRO, 2005, p. 57, grifos da autora).

É certo que a formação poética e grupal dessa linguagem cifrada de provérbios e configurada por duplo sentido atendia às necessidades de comunicação restritas ao sistema de cativeiro das grandes senzalas. A tradição do candombe mineiro é entrelaçada pela mística de um catolicismo negro evidente nas Irmandades de Nossa Senhora do Rosário, em diálogo com as religiões brasileiras de matrizes banto, com uma forte dimensão organizacional oriunda dos reinados ancestralmente africanos, dos quais o Reino do Congo é um dos mais significativos. Os fundamentos míticos e espirituais dessa tradição estão intimamente vinculados a troncos ancestrais de reinados, no caso dos Reis Congos, por exemplo, e aos diversos grupos

²² Canto proferido pelo capitão David no dia 6 nov. 2011, durante sua participação no candombe de Lagoa Santa (MG).

ritualísticos de cortejo – “*Congos e Congadas*, que têm larga distribuição geográfica no país e nos quais se guarda a lembrança do Manicongo, título que era atribuído aos reis de Congo”, assim como ternos de moçambique, grupo com forte poder espiritual, guardião das majestades do reinado (CASTRO, 2005, p. 35, grifos da autora). No cerne de toda essa cosmogonia que dialoga por meio de ramificações distintas e não sincréticas, o candombe se apresenta como o “pai”: ele é a tradição que concede fundamento a todas as realizações rituais do Reinado do Rosário.

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

No conjunto instrumental do ritual do candombe mineiro, existe uma grande variedade de forma e tamanho dos tambores entre as comunidades visitadas. Contudo, apesar da diversidade de instrumentos e raríssimos casos de diferenças na identificação dos tambores, as técnicas e estéticas adotadas na fabricação são as mesmas. Como exemplo da diversidade que envolve essas tradições, podemos citar o caso específico dos chocalhos utilizados pelos capitães e mestres, símbolos dos condutores da poesia cantada, que acabam tendo uma função comum.

Uma vez constatada a variação da quantidade e formato de alguns dos instrumentos nos ternos de candombe de Minas Gerais, recorreremos a algumas imagens dos grupos de candombe (Figura 11, 12, 13 e 14) que acompanhamos e também a pesquisas já realizadas que tratam das nomenclaturas do conjunto percussivo.



FIGURA 11: Corpo instrumental do candombe da Lapinha. Começando da esquerda para a direita: puíta/cuíca, santana, santa maria, chama e crivo.
FOTO: Cláudia Marques



FIGURA 12: No primeiro plano, o capitão David canta dançando com guaiá nas mãos acompanhado, logo atrás, do lado direito, pelo guaiá manuseado pelo zelador e benzedor dos instrumentos sagrados, seu Raimundo Sipriano Nogueira.
FOTO: Ridalvo Felix



FIGURA 13: Candombe da cidade de Lagoa Santa. O tambu de fricção, deitado, é a puíta. Seguindo o sentido frente-trás: santana e santa maria, e esquerda-direita: criva e chama.
FOTO: Ridalvo Felix



FIGURA 14: Candombe da Comunidade de Quinta do Sumidouro – distrito da cidade de Pedro Leopoldo (MG). Da esquerda para direita, tem-se: puíta, santana, crivo, santa Maria e chama.
FOTO: Ridalvo Felix

Confirmamos que, apesar de poucas as diferenças nos formatos, a base da tradição é a mesma: três tambores. Na comunidade dos Arturos (MG), Glaura Lucas mapeou tambores com estruturas semelhantes e larguras diferentes, descritos da seguinte forma: “o maior e mais grave é chamado de *Santana*, o médio *Santaninha*, e o mais estreito *Jeremia* ou *Chama*. O

corpo dos três, pintado de azul, vai afinando gradativamente, em forma de cone, em direção ao pé” (LUCAS, 2002, p. 89, grifos da autora). No conjunto do candombe da grande família dos Arturos somam-se ainda entre dois a quatro guaiás, porém, eles não possuem a puíta.

Ainda segundo Lucas, a Irmandade do Jatobá (MG) passou a ter seus próprios instrumentos do ritual do candombe em fins da década de 1980. “No Jatobá, os nomes dos tambores são *Santana*, *Santaninha* e *Chama*, ou, *Gomá*, *Danbim* e *Dambá*, respectivamente, em dialeto africano, segundo João Lopes” (LUCAS, 2002, p. 89, grifos da autora).

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

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

3 “Pedi licença pra entrar/ peço licença pra ir embora”²³

Os instrumentos conhecidos como *ingoma*, *cuíca* e *chama*, foram catalogados por Câmara Cascudo quando fez um panorama de como o coco de roda era organicamente tocado:

Os instrumentos são, em maioria absoluta, de percussão, ingomos, cuícas, pandeiros e ganzás e nos bailes mais pobres simples caixotes que servem de bateria animada. Nunca vi instrumento de corda acompanhando côco, talqualmente Pereira da Costa registrou, no Recife, viola e violão. Os instrumentos prediletos são ganzá, pandeiro e bombo (ingono, o bombo afunilado) e os menores, “chama”, de som mais agudo, chamando para a dança e de tamanho reduzido (CASCUDO, 1962, p. 225).

²³ Canto encontrado nos escritos do candombeiro David – comunidade da Lapinha, Lagoa Santa (MG).



Ao considerarmos a puíta, além do chama e da ingoma, como sendo um dos instrumentos musicais que persistiu ao fenômeno escravista e que denota, em terras brasileiras, um aporte comum entre tradições culturais oriundas da grande região Banto, denominada Congo-Angolesa, concordamos com a seguinte afirmação de Kazadi wa Mukuna: “Uma vez divorciados de seu conjunto vital, os elementos musicais submetem-se a uma mutação de sua concepção ‘tradicional’ banta à ‘popular’ brasileira, sacrificando suas funções para manter suas estruturas no Novo Mundo” (MUKUNA, 2006, p. 207).

Sob esse aspecto mutacional, é importante ressaltar que, em alguns casos, eles se imbricam numa mesma espacialidade, configurando a continuidade das tradições sob novas formas organológicas. Isso quer dizer que, enquanto no candombe, permanece em torno da puíta a mística que o sacraliza, nos cocos dançados, que ainda mantêm a puíta no corpo instrumental, o fator de “profanação” foi mais severo. Aqui encontramos mais um elemento que possivelmente denota o uso do termo *brincadeira* sobre essa tradição e suas variantes no Nordeste.

Diante das transformações e perspectivas regionais que singularizam essas práticas culturais familiares, continua sendo comum o labor com que tecem a palavra no ato de celebrar a vida e de se comunicar com o sagrado. A similaridade com que o candombe e o coco dançado se referenciam ao aporte da tradição é muito forte e presente. A tradição, na maneira como é concebida na prática da cultura oral e performática pelos grupos, se incorpora continuamente na figura dos mais antigos e no que eles proferem narrando, declamando, cantando e dançando... Porque essas são as linguagens utilizadas para a manutenção das memórias coletivas afro-brasileiras. Portanto, a tradição existe porque a poética é o recurso utilizado para formulá-la cotidianamente.

No passo *rebatido* do coco dançado, gerando na vocalidade dos corpos dançantes a inscrição de memórias entrecruzadas por signos distintos, o *trupé* se constitui em insígnia. Nas pisadas rítmicas e assimetricamente compassadas pelo *ronco* da puíta os antepassados ressoam respondendo as invocações dos candombeiros. No ritmo frenético elaborado pelo balanço do capitão David, que faz o guaiá *chorar*, e no veloz sobe e desce do ganzá conduzido por Dona Maria da Santa, as culturas do candombe e do coco dançado transitam e são vocalizadas pelo sumo poético da tradição.



REFERÊNCIAS

Livros e periódicos

- AMORIM, Ninho. **Os cocos no Ceará**: dança, poesia e música oral em Balbino e Iguape. Orientador: Franciso Gilmar Calvacante de Carvalho. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.
- ANDRADE, Mário de. **Os cocos**. 2 ed. Organização e notas de Oneyda Alavarenga. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.
- CARNEIRO, Edison. **Samba de umbigada**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1961.
- CARNEIRO, Edison. **Folguedos tradicionais**. 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1982.
- CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1962. (Terra Brasilis)
- CASTRO, Yeda Pessoa. **Falares africanos na Bahia**: um vocabulário afro-brasileiro. 2 ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2005.
- HORTA, Carlos Felipe de Melo Marques. **O grande livro do folclore**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2000.
- LOPES, Ney. **Novo dicionário banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.
- LUCAS, Glaura. **Os sons do Rosário**: o congado mineiro dos Arturos e Jatobá. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 86-95; 210-239.
- MARTINS, Leda Maria. Performances dotempoespiralar. In: RAVETTI, Graciella; ARBEX, Márcia (Orgs.). **Performance, exílio, fronteiras**: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Pós-Lit/UFMG, 2002. p. 69-91.
- MORENO, Josane Cristina Santos. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cocos**: alegria e devoção. Natal: EDUFRN – Ed. UFRN, 2000. p. 41-46.
- MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição bantu na música popular brasileira**: perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2006.
- PEREIRA, Edimilson de Almeida. **Os tambores estão frios**: herança cultural e sincretismo religioso no ritual de candombe. Juiz de Fora/Belo Horizonte: Funalfa Edições/ Mazza Edições, 2005.
- RAMOS, Arthur. **O folclore negro do Brasil**. 2 ed. São Paulo: Livraria-Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1954.



_____. **Introdução à antropologia brasileira**: as culturas negras. Rio de Janeiro: CEB/Guanabara, 1971. (Coleção Arthur Ramos, 3).

SILVA, Marinaldo José da; AYALA, Maria Ignez Novais. Da brincadeira do coco à jurema sagrada: os cocos de roda e de gira. In: AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. **Cocos**: alegria e devoção. Natal: EDUFRN – Ed. UFRN, 2000. p. 117-135.

TRAVASSOS, Lorena; CARVALHO, Nadja. Serena, serená: um documentário sobre a memória da cultura paraibana. *CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, n. 11, p. 25-41, 2006. Disponível em: <<http://www.cchla.ufpb.br/caos/n11/03.pdf>>. Acesso em: 13 mar. 2012.

TINHORÃO, José Ramos. **Os sons dos negros no Brasil**. São Paulo: Ed. 34, 2011.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, leitura, recepção**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2. ed. São Paulo: COSACNAIFY, 2007.

CD's sonoros

A BARCA. **Trilha, Toada e Trupé**. São Paulo: Petrobrás, 2006. (Projeto Turista Aprendiz).

Vídeos do Youtube

COCO do Amaro Branco. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=bmZuN3Jf5uI>>. Acesso em: 01 ago 2011.

DANÇAS brasileiras– Coco de Zambê. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=MeQD96ZgqXg>>. Acesso em: 26 jul. 2011.

GRUPO de coco de roda de Dona Anísia. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=UsZn4TvdOD4&feature=related>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

O COCO – DA SENZALA AO PALCO. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=sR3ntcSXZuY>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

SAMBA coco Raízes do Arco Verde – rumos música. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=iNI4wB94WhM>>. Acesso em: 01 ago. 2011.

SAMBA de pareia ou parelha do povoado da Mussuca– Laranjeiras/SE. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ry69ZAKDP-M>>. Acesso em: 18 abr. 2012.

Sites visitados

DONA Nadi: do tamanco ao canto da Mussuca. Disponível em: <<http://www.agenteviaja.com/cultura/628/dona-nadi-do-tamanco-ao-canto-da-mussuca/>>. Acesso em: 21 jul. 2011.



Revista do GT de Literatura Oral e Popular da ANPOLL – ISSN 1980-4504

MESTRES. Disponível em: <<http://www.myspace.com/lilianaaraujo/photos/29776192#{%22ImageId%22%3A29776286}>>. Acesso em: 26 jul. 2011.

POEMIA: Poetas Populares – Antônio Vieira. Disponível em: <<http://poemia.wordpress.com/2008/09/29/poetas-populares-antonio-vieira/>>. Acesso em: 26 dez. 2012.

SHOW de Mestre Ferrugem. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/fundarpe/5959868314/>>. Acesso em: 21 ago. 2012.

[Recebido: 19 jul. 14 – Aceito: 21 set. 14]