

# **Cultura popular em sala de aula - o estudo do gênero coco**

por

Isabella Viggiano Lago

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para obtenção do grau de Licenciado/Bacharel em Música sob a orientação do Professor Pedro Aragão

Rio de Janeiro, 2011

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço a Deus pela minha vida repleta de felicidade, pelas oportunidades de crescimento e estudo, pelos caminhos que se abrem, por todo amor, felicidade, harmonia, saúde e paz.

Agradeço a Elisabeth Travassos que me orientou no ano passado como sua bolsista de iniciação científica no projeto sobre o gênero coco, o qual me abriu novas perspectivas no caminho da música e me permitiu continuar o estudo nesta monografia de conclusão de curso. Agradeço também a orientação de Pedro Aragão que se propôs a me ajudar com paciência e contribuiu com as reflexões e reposicionamentos neste trabalho.

A todos os amigos, tesouro da minha vida, que me fazem mais feliz a cada dia. Agradeço especialmente às minhas grandes amigas Karin Verthein e Flávia Cappelletti, companheiras inseparáveis do primeiro período ao final deste curso. Viva nossa formatura!

Agradeço demais à minha família que tanto amo, meu pai, Dani, dinda, Antônio e especialmente à minha mãe que me apoiou em todos os momentos e escolhas, ouvindo, confortando, e inclusive à ela dedico esta monografia.

LAGO, Isabella Viggiano. Cultura popular em sala de aula - o estudo gênero coco. 2011. Monografia (Licenciatura em Música) Instituto Villa-Lobos, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

## **Resumo**

No estudo das culturas populares tradicionalmente brasileiras, o gênero coco se destaca como uma rica manifestação musical típica nordeste brasileiro e um patrimônio cultural que apresenta a música, a dança, a poesia, unidas na forma de uma brincadeira popular mestiça. O projeto iniciado em 2009 por Elizabeth Travassos, “Estudo Etnomusicológico dos Cocos e Emboladas”, traduz uma dessas iniciativas de estudo do patrimônio musical brasileiro. Participei deste projeto como Bolsista de Iniciação Científica, tendo a oportunidade de entrar em contato com os registros de um pesquisador alagoano, Théo Brandão (Viçosa, 26/01/1907 – Maceió, 29/09/1981), que entre 1947 e 1981 realizou uma vasta coleção de gravações, entrevistas, estudos e produções literárias sobre as diversas manifestações da tradição oral alagoana, dentre elas o coco. No meu subprojeto “Coco – a ‘embolação’ dos gêneros e estilos” parti da discussão conceitual sobre as categorias “gênero” e “estilo” na literatura e na música com o objetivo de apurar o entendimento das variedades de coco, as categorias e denominações estabelecidas pelos cantadores e pelos estudiosos do tema em suas publicações, servindo de conhecimento a ser aplicado em estudos de outros gêneros.

Nesta monografia pretendo investigar como o estudo da cultura popular tradicionalmente brasileira - utilizando como exemplo o gênero coco e relacionando-o com as conceituações de “gênero” e “estilo” - se mostra tema de relevância a um repertório de saberes para a nossa formação como futuros professores de música, mais conscientes das culturas populares no Brasil. Busco compreender também de que modo estes saberes tradicionais podem ser incorporados a bases metodológicas que se apliquem em sala de aula pelo professor de música e de que forma o coco, assim como qualquer gênero de tradição oral/popular, pode ser utilizado didaticamente para o conhecimento das manifestações tradicionais populares.

Palavras chave: Coco, aprendizado musical, cultura popular

## SUMÁRIO

	Página
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO 1	
1.1 Questões sobre estilo e gênero.....	7
1.2 Questões sobre o gênero coco.....	11
CAPÍTULO 2 – Análises dos fonogramas.....	17
CAPÍTULO 3 – Saberes populares na educação musical	
3.1 Música popular a caminho da escola.....	29
3.2 Música popular hoje na escola.....	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	42
REFERÊNCIAS.....	45
ANEXOS	
A.1 Letras dos cocos.....	49
A.2 Partituras dos cocos.....	62
A.3 Quadro tipológico das variedades de cocos na coleção Théo Brandão.....	95
A.4 Páginas do catálogo de Théo Brandão.....	98

## INTRODUÇÃO

Atualmente não há como falar da música e cultura brasileira sem mencionar o termo “popular”. Utilizado como sinônimo de música de tradição oral, folclórica, até meados da década de 1920, o termo passa a designar a música feita em caráter “comercial” e urbano, quando esta se afirma no panorama musical da época a partir da emergência da indústria do rádio e do disco na década de 1930. Estabelece-se então a diferenciação dos termos música “folclórica” (da cultura rural/regional) e música “popular” (urbana). Sobre esse debate, Carlos Sandroni (2004) nos esclarece que estes conceitos se transformaram ao lado da idéia de “povo brasileiro”, muito debatida entre os anos 1940 e 1960, quando se falava em identidade e caráter nacional. Segundo ele, a divisão entre folclore e popular se consolidava na segunda metade do século XX conforme a definição proposta por Oneyda Alvarenga:

“Embora considere a ‘música popular’ como contaminada pelo comércio e pelo cosmopolitismo e reserve à ‘música folclórica’ o papel de mantenedora última do caráter nacional, ela atribui, apesar de tudo, à música do rádio e do disco um ‘lastro de conformidade com as tendências mais profundas do povo’ (...)” (Sandroni, 2004: 28)

Sandroni fala ainda que num momento posterior a música popular se revestiria de uma função de “defesa nacional”, ocupando um “lugar que pertencera ao folclore nas décadas anteriores”. Posteriormente, ela se transforma na sigla MPB, identificação político-cultural revestida da idéia de um povo brasileiro cada vez mais urbano.

Emprego, contudo neste estudo o termo popular com um caráter que abrange tanto as manifestações que se denominavam folclóricas quanto as manifestações culturais/musicais urbanas, considerando a importância de ambas as vertentes ao processo de formação da identidade brasileira e formação cultural/educacional.

As inovações da Semana de Arte Moderna, a efervescência da música negra na Casa da Tia Ciata, sua ressignificação em obras “eruditas”, o surgimento do choro, do samba, o movimento armorial, o movimento tropicalista, são alguns dos importantes acontecimentos que marcaram esse processo de definição e debate acerca da constituição da música brasileira. De como esta foi cada vez mais se definindo perante a

inconstância das categorias “popular”, “folclórico”, “popularesco”, que até hoje não se consideram estagnadas. E de como a nossa identidade cultural foi incorporando e assumindo a coexistência de etnias, crenças e sonoridades desse país nem um pouco homogêneo. Ao longo do tempo, seu valor é cada vez mais reconhecido perante as classes artísticas, a imprensa, a academia e a sociedade em geral e, nesse processo, também se torna parte dos currículos pedagógicos.

Hoje, portanto, estamos amparados legalmente no discurso da formação de um indivíduo plural, atento ao seu patrimônio sociocultural, que respeita as diferenças, e traz consigo uma série de conhecimentos referentes às suas vivências em diversos contextos sociais.

**Art. 1º.** A educação abrange os processos formativos que se desenvolvem na vida familiar, na convivência humana, no trabalho, nas instituições de ensino e pesquisa, nos movimentos sociais e organizações da sociedade civil e nas manifestações culturais.

**§ 2º.** A educação escolar deverá vincular-se ao mundo do trabalho e à prática social.

(Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional, nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996)

“conhecer e valorizar a pluralidade do patrimônio sociocultural brasileiro, bem como aspectos socioculturais de outros povos e nações, posicionando-se contra qualquer discriminação baseada em diferenças culturais, de classe social, de crenças, de sexo, de etnia ou outras características individuais e sociais;”

(Objetivos Gerais do Ensino Fundamental- Parâmetros Curriculares Nacionais de Artes, 3º. E 4º. Ciclo fundamental)

Considerando a recente conquista da obrigatoriedade do ensino de música nas escolas públicas do Brasil corroboro a importância da formação continuada dos professores que hoje atuam neste setor ou dos que, como graduandos dos muitos cursos de licenciatura espalhados pelo país, se preparam para sua inserção no meio escolar/acadêmico. Para isso a pesquisa em música vem deflagrar a importância da compreensão dos diversos matizes do que se caracteriza por um “saber musical”, que hoje não se restringe apenas à academia, mas se encontra também nessas práticas culturais que acontecem no dia a dia dos diversos grupos sociais. Portanto nesse ponto de vista valorizam-se aspectos que levam em conta a relação informal desses grupos com suas práticas musicais, que se desenvolvem muitas vezes sem o foco principal em aprender/ensinar, mas com finalidades diversas: para perpetuar tradições, para fins religiosos, para o lazer – danças, festejos.

Diversos gêneros musicais, como cantorias, repentis e desafios, cocos, emboladas, bahianas, taiêras, autos natalinos (reisados e guerreiros), o jongo, o congado são exemplos das práticas musicais informais acima citadas.

O projeto iniciado em 2009 por Elizabeth Travassos, “Estudo Etnomusicológico dos Cocos e Emboladas”, traduz uma dessas iniciativas de estudo do patrimônio musical brasileiro. Particpei deste projeto como Bolsista de Iniciação Científica, tendo a oportunidade de entrar em contato com os registros de um pesquisador alagoano, Théo Brandão (Viçosa, 26/01/1907 – Maceió, 29/09/1981), que entre 1947 e 1981 realizou uma vasta coleção de gravações, entrevistas, estudos e produções literárias sobre as diversas manifestações da tradição oral alagoana, dentre elas o coco.

Três subprojetos foram desenvolvidos, entre 2008 e 2010, vinculados ao Projeto acima citado. Juliana Chrispim, em “Théo Brandão e os cantadores: difusão radiofônica da música folclórica”, iniciou um estudo da atuação de Théo Brandão como mediador, buscando mapear suas práticas de pesquisador de folclore, descobrir suas referências e fontes.

Mariana Moreira (no subprojeto “Estudo dos diversos gêneros de coco”) e eu (no subprojeto “Coco – a ‘embolação’ dos gêneros e estilos”) partimos da discussão conceitual sobre as categorias “gênero” e “estilo” na literatura e na música com o objetivo de apurar o entendimento das variedades do Coco. Transcrevemos e analisamos fonogramas da coleção de Théo Brandão, identificando as possíveis classificações genérico-estilísticas. Respeitamos as tipologias definidas pelos praticantes do coco, tal como foram registradas pelo pesquisador em seu catálogo, considerando suas diversas formas musicais, poéticas e temáticas.

Nestes subprojetos nosso objetivo geral foi apurar o entendimento das variações desse “gênero” – cocos, indissociável das emboladas – e contribuir para desvendar seus mistérios, a exemplo do que fizeram vários estudiosos, como Mário de Andrade na década de 1920 - 1930 e outros, incluindo os contemporâneos.

Nos estudos das manifestações folclóricas em geral, e no caso que aqui trato – o coco -, encontram-se algumas dificuldades para sua caracterização. Maria Ignez Ayala sugere mesmo a possibilidade de que os cocos (no plural) configurem mais de um

“gênero”:

As diferenças de contexto, a natureza dos cocos (dança coletiva, canção ou canto em desafio), as várias formas poéticas e a diversidade de nomes e caracterizações entre os autores e participantes do coco (coco praieiro, coco de roda, coco de embolada, etc.), às vezes levam a supor que se trata de mais de uma manifestação cultural sob a mesma denominação. (Ayala, 1999:3)

Não posso descartar a importância destes estudos para a divulgação e circulação do conhecimento do patrimônio cultural que é o coco, enfatizando em suas descrições aspectos temáticos, formais, contextuais, ou seja, os diversos saberes dessa manifestação. Mais recentemente, Ninno Amorim (2007) escreveu um artigo sobre o coco no litoral do Ceará, nas regiões de Iguape e Balbino, situadas nos municípios de Aquiraz e Cascavel. O autor discorre rapidamente sobre os aspectos gerais da brincadeira – a dança, a música, a letra, e enfatiza seu estudo no ponto de vista social – as relações entre os praticantes, os valores simbólicos, o processo de transformação da tradição e o valor do coco perante os parâmetros mercadológicos.

Contudo, conforme observa Travassos (2001:03), “contam-se nos dedos os trabalhos que buscam analisar, no tecido da palavra cantada, os planos sonoro-musical (que inclui instrumentação), do discurso verbal e da performance”. Com o presente trabalho, iniciado no meu subprojeto já mencionado, procuro minorar esta carência de estudos musicológicos e estimular a reflexão, no universo acadêmico e escolar, sobre distintas abordagens para se trabalhar pedagogicamente nosso patrimônio sociocultural.

No capítulo 1, subitem 1.1 descrevo os conceitos de “gênero” e “estilo” visando apurar o entendimento das suas variações e possíveis aplicações ao repertório de coco da coleção de Théo Brandão, e as categorias e denominações de coco estabelecidas pelos cantadores e pelos estudiosos do tema em suas publicações, servindo de conhecimento a ser aplicado em estudos de outros gêneros.

Ou seja, para atingir o objetivo de conhecer um pouco mais sobre o gênero “coco” no âmbito musicológico, principalmente, e ainda descrever possíveis variações e suas respectivas denominações, foi necessário refletir sobre os conceitos de “gênero” e “estilo” e suas aplicações na literatura antiga e na música. Partindo de uma busca ampla por esclarecimento sobre estes conceitos, nosso objetivo era selecionar, desse todo de

informações, aquelas que poderiam ser aplicadas ao contexto da música popular e, posteriormente, ao caso específico do coco. A bibliografia consultada amparou este estudo. Os conceitos foram pesquisados em dicionários de música como *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Higginbottom, 1980); também em textos que abordavam os conceitos sob o âmbito do discurso literário (Todorov, 1976; Brandão, 2005; Brait, 2003) e na música popular (Meyer, 1989; Fabbri, 1982 ; Holt, 2008; Trotta, 2008 ).

Paralelamente ao estudo dos termos “estilo” e “gênero”, estudamos uma literatura específica sobre coco referente não somente a Alagoas, cidade natal de Théo Brandão e local onde realizou as gravações para sua coleção, mas também aos contextos de outras localidades, como a Paraíba, onde este gênero também está presente de forma ativa até hoje, bem como em outros estados como Pernambuco e Rio Grande do Norte. Contudo, em meu trabalho não foi possível contemplar um estudo mais amplo deste gênero em suas especificidades regionais.

Portanto, no subitem 1.2 deste mesmo capítulo menciono versões sobre a origem do gênero coco, as influências culturais e musicais incorporadas, o seu contexto social, a primeira variação surgida, a qual considero o primeiro subgênero – o coco de embolada, outros subgêneros surgidos posteriormente – o coco de roda, balamentos, e outras variações estilísticas. Com isso apresento um panorama sobre as questões que me serviram de base teórica para o reconhecimento do gênero coco, não sendo este, contudo, o objetivo principal desta monografia.

A partir deste estudo teórico pretendo identificar de que modo estes saberes tradicionais podem ser incorporados a bases metodológicas que se apliquem em sala de aula pelo professor de música e de que forma o coco, assim como qualquer gênero de tradição oral/popular, pode ser utilizado didaticamente para o conhecimento das manifestações tradicionais populares.

Aliado a isso, o trabalho de escuta e transcrição dos fonogramas da coleção gerou as análises musicológicas dos cocos, complementadas pelas caracterizações e classificações encontradas nos livros, pelas informações fornecidas pelos cantadores nas gravações e pelos dados contidos no Catálogo que Théo Brandão organizou com informações sobre coleta e pesquisa fonográfica. Constatando tamanha variedade de cocos, organizamos uma tabela comparativa dos aspectos musicológicos dos cocos da

Coleção de Théó Brandão, que se encontra no item Anexos. Este é o conteúdo do capítulo 2.

No capítulo 3, para falar da proposta de utilização dos saberes populares na educação musical, foi importante também entrar em contato, à título de conhecimento, com uma bibliografia que me permitiu redimensionar questões como o fazer/aprendizado musical e os “saberes” em situações informais: tradicionais, familiares, orais, religiosas, como por exemplo, no jongo, nas rodas de samba, no congado, na igreja evangélica, no terreiro de candomblé, ou seja, em diversos círculos sociais. Contudo, não pretendo nesta monografia me ater ao estudo das manifestações culturais acima citadas nem às diferenciações nos conceitos do termo “informal”, tema polêmico entre muitos autores. Aqui, por informal considero toda prática musical e toda forma alternativa de educação, de aprendizado não intencional através de vivências sociais e individuais, pensamento considerado por autores como, por exemplo, Libâneo (2007), dentre outros que desenvolvem seu estudo sob estes parâmetros. Apenas me utilizarei do termo para situar o tipo de contexto ao qual pretendo me referir. Porém, ao entrar em contato com estes estudos que falam da valorização da cultura popular no meio acadêmico/escolar, me deparei com todo o processo de aceitação desta ao longo da história da música brasileira e de como hoje essas práticas vem sendo incorporadas aos currículos de educação musical, contextualizando nas práticas educativas o universo musical dos alunos. No subitem 3.1 menciono brevemente essa discussão, que se iniciou no movimento de busca pela identidade cultural brasileira sob os ideais nacionalistas e como desde então tem sido discutido pelas classes artísticas, pelos estudiosos, pela comunidade acadêmica.

Realizei também entrevistas com professores de música (do ensino fundamental e médio) e músicos que se utilizam da cultura e música popular em suas práticas pedagógicas e em projetos educativos-sociais-musicais. Com essas informações investigo como suas metodologias de ensino se realizam nas aulas e oficinas de música, buscando encontrar os ideais que as movimentam, os objetivos de cada tipo de prática, os procedimentos, as semelhanças entre elas.

Esta monografia, portanto pretende investigar como o estudo da cultura popular tradicionalmente brasileira - utilizando como exemplo o gênero coco e relacionando-o

com as conceituações de “gênero” e “estilo” - se mostra tema de relevância a um repertório de saberes para a nossa formação como futuros professores de música mais conscientes das culturas populares no Brasil, já que este estudo prevê uma descrição e análise de uma importante tradição oral nordestina, o coco. E atuando nesse universo do tradicional, oral, popular, urbano, compreender como se adaptam esses conteúdos culturais/musicais para metodologias que se apliquem em sala de aula servindo como base para a construção de atividades musicais práticas, perceptivas, criativas, lúdicas e interdisciplinares.

## **CAPÍTULO 1 –**

### **1.1 – Questões sobre estilo e gênero**

Iniciando por uma pesquisa teórica em busca dos conceitos de “estilo” e “gênero”, constatamos que até hoje tais termos receberam diversos enfoques, sendo amplamente discutidos desde a Antiguidade Clássica. Nesse período, o termo “estilo” fundamentava-se em um ideal unitário – unidade que caracteriza um conjunto de obras ou o conjunto de obras de um autor – adquirindo caráter normativo. Associou-se, portanto, à idéia de expressão coletiva ou individual. No que diz respeito à retórica clássica, o conceito de “estilo” é considerado uma variante de *elocutio* – um modo de dizer, por contraste com o que é dito; o conjunto de regras que incide sobre as técnicas de discurso.

O termo “estilo” recebeu novos enfoques ao longo do tempo. Para o senso comum, pode abarcar a maneira, as particularidades expressivas de um artista, de uma classe de objetos, de um grupo social, de um período. No final do século XVIII, os historiadores da arte descreviam padrões e relações distintivas entre os estilos, agrupando-os por similaridades.

Referindo-se ao conceito no âmbito da música, este pode aplicar-se a diversos níveis e aspectos, como se vê no exemplo citado no *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: fala-se do estilo pianístico de Bach e do estilo operístico Mozart (os quais compreendem distintos estilos texturais, harmônicos, melódicos, etc).

Estilo, um estilo ou estilos (ou todos os três) pode ser encontrado em qualquer unidade conceitual no reino da música, da maior à menor; a música por si mesma é um estilo de arte, e uma única nota pode ter implicações estilísticas de acordo com a sua instrumentação, altura e duração. Estilo, um estilo ou estilos podem estar presentes num acorde, numa frase, numa seção, num movimento, num trabalho, num grupo de trabalhos, num gênero, numa obra de vida, num período (de qualquer duração) e cultura. O estilo se manifesta em usos característicos da forma, textura, harmonia, melodia, ritmo e ethos; e é apresentado por personalidades criativas, condicionadas por fatores históricos, sociais e geográficos, recursos e convenções para a execução (Higginbottom, 1980:316, trad. I. Viggiano)<sup>5</sup>.

Nesse ponto de vista, o “estilo” de uma época ou de uma cultura, ou mesmo de um indivíduo, é condicionado pelas aspirações, ideologias, e pelo contexto da vida das pessoas.

Segundo a abordagem de Schoenberg em seu livro *Style and Idea*, citado no *Grove Dictionary*, o ato de criação gera uma afirmação (mensagem) do compositor, que herda influências do passado e recebe novas informações, resultando num patrimônio estilístico. Este, por sua vez, condiciona as escolhas e criações intuitivas, o contexto da composição.

O criador, portanto, possui um leque de possibilidades, um repertório de formas as quais existem em seu tempo. No *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*, Ducrot e Todorov definem o estilo

“de preferência como a escolha que todo texto deve operar entre um certo número de disponibilidades contidas na língua. O estilo assim compreendido é equivalente aos registros de língua, a seus subcódigos; é a que se referem expressões como “estilo figurado”, “discurso emotivo” etc. e a descrição estilística de um enunciado é apenas a descrição de todas as suas propriedades verbais.” (Ducrot e Todorov, 1977: 287-288).

---

<sup>5</sup> “Style, a style or styles (or all three) may be seen in any conceptual unit in the realm of music, from the largest to the smallest; music itself is a style of art, and a single note may have stylistic implications according to its instrumentation, pitch and duration. Style, a style or styles may be seen as present in a chord, phrase, section, movement, work, genre, life’s work, period (of any size) and culture. Style manifests itself in characteristic usages of form, texture, harmony, melody, rhythm and ethos; and it is presented by creative personalities, conditioned by historical, social and geographical factors, performing resources and conventions” (1980:316).

O criador, conscientemente ou não, pode escolher como transmitirá uma mensagem, como irá compor uma música, como dará forma a uma escultura. Leonard Meyer afirma que estilo não é o conjunto de normas, mas o resultado das escolhas feitas dentro dessas normas. Citando o exemplo de Mozart em sua composição da Abertura da ópera *Don Giovanni*, diz que ele poderia tê-la composto no estilo do barroco tardio que era uma opção disponível na época, no entanto não a escolheu. Também não poderia escolher compor a peça no estilo de Wagner porque esta opção não estava disponível para ele. A escolha, portanto, está ligada à consciência, à intenção, a uma responsabilidade pelos atos, bem como ao contexto, ou seja, os códigos disponíveis naquele tempo.

Outros autores, como Brossard, Apel, Lippman, citados no *Grove*, falam das formas musicais originando-se a partir de “estilos” específicos, como fenômenos de um “estilo”. A forma seria um todo constituído por partes que se relacionam e compreendem detalhes estilísticos. A textura também é considerada uma maneira de expor um “estilo” (estilo monódico, polifônico, homofônico, etc), assim como os procedimentos harmônicos, a melodia e o ritmo, este último sendo um dos principais elementos do “estilo” que pode enunciar uma forma. Na minha compreensão desse ponto de vista, “estilo” está ligado a variações (através das escolhas) em procedimentos dentro de um gênero pré-existente e consagrado, as quais dão origem, caso se estabilizem e generalizem, à percepção de que podem ser agrupadas em uma categoria maior, portanto em um gênero novo. Cito um exemplo brasileiro que aconteceu por volta de 1950, quando diferentes procedimentos harmônicos, rítmicos e melódicos passaram a ser empregados, a partir de escolhas dos músicos, ou seja, novos elementos estilísticos surgiram, dando origem à Bossa Nova, que seria um novo “estilo”. Ou um novo “gênero”?

Chegando nesse ponto, é possível também discutir o paralelismo entre os termos “gênero” e “estilo”. Num contexto informal, como, por exemplo, uma conversa entre amigos ou em *sites* da Internet, é comum encontrar diferentes maneiras de se aplicar os termos “estilo” e “gênero” nas artes e, principalmente, no caso que aqui tratamos, a música. Se uma pessoa quer saber que tipo de música um determinado grupo toca, é comum perguntar: “Qual o estilo dessa banda?”. Ou ainda: se você está numa loja de

Cds, pode encontrar em um leiteiro a classificação: “Gêneros: rock, mpb, bossa-nova, etc”.

Os “gêneros”, portanto, são enunciados de um discurso cotidiano instituído pela sociedade. Todorov afirma que gêneros literários são uma instituição que revela traços constitutivos da sociedade à qual pertence; e que os gêneros funcionam “...como ‘horizontes de expectativa’ para leitores e como ‘modelos de escrita’ para autores” (Todorov, 1976:163, trad. I. Viggiano).<sup>2</sup>

Segundo Fabian Holt:

As fronteiras entre gêneros são relativas aos espaços sociais nos quais elas emergem e à prática social, não apenas à prática musical. Categorias de música popular são particularmente confusas porque enraizadas no discurso vernacular, em vários grupos sociais, porque elas dependem grandemente da transmissão oral e porque são desestabilizadas pela mutação das modas e pela lógica do capitalismo moderno (Holt, 2007:14, tradução Elizabeth Travassos).<sup>3</sup>

Portanto, identificações de “gênero” ocorrem em enunciados de uma prática musical-social que falam das propriedades discursivas da obra, sob influência das significações afetivas, estéticas e éticas do grupo naquele tempo, com sua lógica de produção e consumo. Contudo, os parâmetros sonoros não deixam de ser os mais relevantes na identificação ou classificação de um gênero. Sobre isso, Trotta fala em seu artigo sobre os gêneros musicais:

É sempre – ou, pelo menos, quase sempre – o *som* que determina o aparato simbólico inicial de estabelecimento das regras e das identificações musicais. Somente depois de ser *ouvida* é que uma determinada prática musical se transforma em experiência, que por sua vez possibilita qualquer tipo de classificação de gêneros, de semelhanças e de valorações (Trotta, 2008:02).

---

<sup>2</sup> “It is because genres exist as an institution that they function as "horizons of expectation" for readers, and as "models of writing" for authors”(1976:163).

<sup>3</sup> “Genre boundaries are contingent upon the social spaces in which they emerge and upon social practice, not just musical practice. Categories of popular music are particularly messy because they are rooted in vernacular discourse, in diverse social groups, because they depend greatly on oral transmission, and because they are destabilized by shifting fashions and the logic of modern capitalism” (Holt, 2007:14).

Ele destaca dois elementos sonoros de preponderância na construção e identificação dos gêneros: o ritmo – elemento mais facilmente identificável que traz um conjunto de símbolos característicos, e a sonoridade – combinação de instrumentos e vozes que por sua recorrência em uma prática musical, se transforma em elemento identificador.

Seguindo a teoria de Philip Tagg, Trotta afirma que o ouvinte pode reconhecer um gênero através da identificação de sonoridades semelhantes, que se associam também a componentes não musicais – símbolos, valores, sentidos, atitudes, pensamentos, experiências, etc. Em suas palavras:

“Nesse sentido, é possível estabelecer ligações estreitas entre sonoridades e gêneros musicais, ou seja, podemos observar que uma determinada combinação instrumental (e vocal), recorrentemente utilizada em certo gênero musical, pode se transformar numa característica deste gênero, moldando um referencial de reconhecimento de seu contexto sócio-musical-afetivo.” (Trotta, 2008:05).

Portanto, se existem esses territórios de sonoridades e construções simbólicas sociais, como se poderiam transgredir essas fronteiras?

A variação de sonoridades num modelo sonoro/simbólico consagrado poderia caracterizar o surgimento de um novo “estilo” em um “gênero”?

Retornamos então ao enfoque no termo “estilo” associado ao termo “gênero”: se este último se refere a estruturas sonoras consagradas e compartilhadas socialmente, o primeiro se relaciona a novas escolhas sonoras que transgridem o referencial estabelecido. Portanto, antes de se fixar um “gênero”, um novo “estilo” surge trazendo novas possibilidades sonoras, às quais são atribuídos novos sentidos e identificações sociais. O passo posterior a essa atualização, se esta foi aceita e compartilhada socialmente, é a consagração de um “gênero”. Essa é uma consideração final que guiou nossa metodologia de estudo, sem o caráter de afirmação teórica e logo, estando aberta a reposicionamentos.

## 1.2 – Questões sobre o gênero coco

Sobre essa rica manifestação musical típica nordeste brasileiro, contam-se muitas histórias. Muitos são os nomes que ajudaram a construir esse patrimônio cultural que apresenta a música, a dança, a poesia, unidas na forma de uma brincadeira popular mestiça, num contexto que já percorreu décadas de perseguições e preconceitos, que já atingiu o seu ápice e que hoje insiste em sobreviver em meio a tantas inovações de uma cultura ditada pelo mercado.

O Coco - dizem vários autores dentre eles Pimentel (1978), Vilela (1980) e outros estudiosos do “gênero” - surge na época da escravidão, já no século XVI, como “canto de trabalho ligado à extração do fruto homônimo”(Pimentel, 1978:8), e era praticado pelos escravos nas senzalas, nos quilombos (diz-se inclusive ter surgido no Quilombo dos Palmares), pelos índios nas aldeias (Casculdo fala da influência ameríndia na poética, na música e na dança) e pela população de classe baixa local. Ayala (2000) questiona a veracidade destas informações por não apresentarem métodos confiáveis de registro, sendo baseados em relatos sem fontes explicitadas, o que não permite uma continuidade do estudo.

Ninno Amorim (2007) recolheu no Ceará a seguinte história contada por um cantador de coco:

“Quando era noite, as pessoas se reuniam para dançar os *batuques*. Aqueles que tinham ouvido as canções improvisadas lá no local de trabalho – canções estas que geralmente remetiam a alguma pilhéria com os patrões ou com os próprios pares – pediam aos improvisadores que cantassem “aquela lá [que foi cantada durante a colheita] do coco”. Por aglutinação, a frase foi diminuindo e se transformando de “canta aquela lá do coco” em “canta o coco”. Ouvi essa história de um mestre de coco no distrito de Forte Velho, município de Santa Rita, no litoral norte paraibano. A mesma história me foi confirmada, com algumas variações, por outras pessoas nos litorais paraibano e pernambucano.”(Amorim, 2007, p.3)

Muitas são as histórias sobre as origens do Coco, porém todas se referem a uma prática que acompanha a jornada de trabalho. Com o tempo, a população incorporou a brincadeira nos seus momentos de lazer, tendo se difundido principalmente entre as comunidades de pescadores e seus familiares, se expandindo pelo litoral e interior do

Nordeste e se associando a outras “brincadeiras” como as cirandas e rodas, por exemplo.

Como se vê, não somente os estudiosos, mas também os cantadores de coco contam diferentes versões. Não temos elementos para opinar sobre isso e, na verdade, a origem do coco não é nosso objeto de estudo.

Contudo, é consenso entre os estudiosos (como, por exemplo, Mário de Andrade e Ayala) a forte presença da cultura negra que se revela na dança com umbigada (ou atualmente a simulação desta), nos instrumentos de percussão (ganzá, bumbo, caixa, pandeiro), no ritmo (característico de outros gêneros de origem afro como, por exemplo, o samba e o jongo) e no canto estruturado em pergunta e resposta (cantada em coro).

A “brincadeira” do Coco, maneira como os praticantes a costumam denominar, não possui dias fixos para acontecer, mas se realiza principalmente nos dias de festejos santos em junho (Santo Antônio, São João, São Pedro), julho (Sant’Ana), janeiro (Santos Reis) e em ocasiões festivas diversas.

Verificamos nas leituras sobre o tema e na escuta dos fonogramas diferentes poéticas, formas, estruturas melódicas, tipos de entonação (algumas mais “faladas”) e nomenclaturas. Encontramos uma primeira distinção: o Coco somente cantado que traz a figura do “embolador”. Nesta modalidade, o *coco de embolada*, os cantadores se desafiam em improviso ou utilizando alguns versos decorados. Acompanhados de um instrumento de percussão – o ganzá ou o pandeiro – os dois cantadores iniciam um confronto onde a criatividade da poesia e da melodia são as “cartas” que possuem para vencer a disputa. Vilela explica o duelo:

“A música dos cocos é de uma variedade espantosa e há cantadores que em um mesmo samba<sup>4</sup> mudam o som diversas vezes. Quando cantam em desafio, é este um dos obstáculos mais difíceis de transpor. Um cantador tira um coco que o rival nunca viu nem a letra nem a música, mas que é obrigado a repetir tudo da mesma forma, fazer a “amarração”<sup>5</sup> do jeito que o outro tirou, senão está no couro, como diz o povo” (Vilela, 1980:22).

---

<sup>4</sup> Entende-se por “samba” um sinônimo para “coco”.

<sup>5</sup> Verso intercalado ao refrão do coco

No livro *O Coco Praieiro*, de Altimar de Alencar Pimentel (1978), este caracteriza como “coco de embolada” aquele que “caracteriza-se por uma variação rítmica em que o solista ora canta lento ora acelerado, obedecendo ao mesmo compasso musical”.

A embolada, portanto, é por um processo poético-musical que frequenta várias danças, dentre elas o coco. Oneyda Alvarenga explica suas características:

“(...)melodia mais ou menos declamatória, em valores rápidos e intervalos curtos; texto geralmente cômico, satírico ou descritivo, ou consistindo apenas numa sucessão de palavras associadas pelo seu valor sonoro. Em qualquer dos dois casos, o texto é freqüentemente cheio de aliteraões e onomatopéias, de dicção complicada, complicação que o movimento musical aumenta.(...)

Embora possua vida própria, a Embolada é mais um processo poético-musical, do que uma forma ou um gênero particular. Como processo, frequenta várias danças, sendo comum nos Cocos. Nestes, além dos especialmente chamados Cocos-de-embolada, costumam alternar-se uma parte mais lírica e de movimento mais amplo – o refrão confiado ao coro, e uma parte de ritmo declamatório precipitado e linha melódica de intervalos curtos – a estrofe solista (Alvarenga, 1950: 278).

Outra variação do Coco é acompanhada pela dança, geralmente em roda ou em fileira de pares, dependendo da localidade em que se pratica. A diferença deste tipo de Coco está na estrutura poética que se adapta no contexto da coletividade, onde existe um refrão lançado pelo “tirador” e respondido pelo coro, que está dançando na roda.

Essas duas distinções já nos apontam uma primeira subdivisão classificatória do Coco. Contudo, procuramos nos basear nas classificações apresentadas pelos autores da bibliografia consultada e pelas tipificações sugeridas pelos cantadores dos cocos da Coleção de Théo Brandão.

Sobre o coco dançado, Vilela esclarece:

“A primeira manifestação da nossa interessante dança popular foi o *coco solto*. Chamava-se assim porque não tinha outros versos intercalados durante o canto, isto é, a amarração, que os cantadores introduziram depois. A amarração é o desenvolvimento do assunto e que serve de intermédio entre o estribilho dos cocos. O *coco solto*, em vista

de não ter amarração, era somente o refrão tirado pelo cantador e respondido pelo povo” (Vilela, 1980:22).

Em seguida, apareceu intercalada ao refrão do coco solto a *amarração*, que era a parte solo do cantador, geralmente feita em quadras ou embolada - sem número certo de pés (versos). A evolução dos Cocos traz ainda outras modalidades: os balamentos – que eram cocos que contavam histórias, traziam narrações de episódios, e eram assim denominados pela forma de cantar “ligeira como uma bala” - daí a origem do nome. Estas formas foram, segundo Vilela, as mais duradouras.

Nesse processo de transformação da poética do Coco, é fundamental considerar as permutas com outros gêneros como as cantorias, o cavalo marinho, as parlendas, etc. No Catálogo de Théo Brandão inclusive, é possível encontrar páginas que demonstram como alguns cantadores de cocos conheciam outros folguedos como Reisado, por exemplo. (Ver Anexos A.4 - páginas do catálogo: fita papel 19b – Patativa canta cocos e toadas do sertão; e página 24 fita papel 16 faixa 2 – Manuel Lourenço canta reisado e coco)

Jimmy Vasconcelos de Azevedo aponta este aspecto:

“Ao estudarmos a cultura e a literatura popular percebemos uma grande gama de relações, cruzamentos e ocorrências de elementos comuns a várias manifestações. Isso parece se dever a uma tradição comum, um repositório tradicional de versos, temas, motivos, crenças, valores, que servem de inspiração a representantes de sistemas distintos, como por exemplo, ao poeta de cordel, ao embolador de coco, ao cantador de viola, ao contador de histórias; e até mesmo a brincadeiras populares de caráter mais comunitário como o coco-de-roda, a ciranda, o cavalo-marinho. E isso se dá na medida em que todos lançam mão, reelaboram e particularizam elementos tradicionais, tornando-os novos e distintos, revestidos de características inerentes aos novos contextos em que passam a figurar” (Azevedo, 2000:83).

Portanto, as transformações no “gênero” coco podem ter se originado na ponte entre as diferentes manifestações culturais populares, o que permite, por exemplo, que o sistema poético da literatura de cordel seja aplicado no coco. Há outras mudanças, porém, que vão surgindo de particularidades dos cantadores. A maneira como cantam - “o *topado* de Xico Paesinho, o *remado* de Zé Imbuzeiro, o *falado* de Zé Rubina, o

*dobrado* de Manoel Catuaba e o célebre *tranquiado* de Jacu”(Vilela, 1980:49) determinam o surgimento de novas modalidades ou “estilos” de coco.

A partir daí, em nossos debates, surgiu a questão: como se caracteriza um novo “gênero”, ou “sub-gênero”, ou ainda “estilo” de coco? Trotta nos fala de dois elementos principais – o ritmo e as sonoridades – que são os referenciais sonoros do gênero samba, por exemplo.

“O referencial sonoro encontra-se estreitamente relacionado aos elementos rítmicos e soluções melódicas e harmônicas comumente empregadas no repertório consagrado do gênero. O jeito de tocar, o tipo de fraseologia musical empregada, a construção das relações entre melodia, letra e harmonia e os estilos vocais do canto sambista complementam a identificação da sonoridade e estruturam a simbiose entre o som, o gênero e seus sentidos atribuídos e compartilhados socialmente” (Trotta, 2008:10).

E ainda concordando com a perspectiva de Meyer:

“E esse som não é uma categoria física rígida, mas o resultado de um complexo simbólico de escolhas realizadas pelos indivíduos e grupos sociais que integram o fazer musical e que, conseqüentemente, determinam as formas de circulação das músicas e seus significados compartilhados” (Trotta, 2008:10).

Portanto surge um novo gênero ou sub-gênero quando se fazem escolhas que fogem a um modelo sedimentado de ambiente sonoro/simbólico, quando se ampliam, atualizam e se utilizam novas possibilidades:

As sonoridades, assim como os próprios gêneros, estão o tempo todo sendo desafiadas pela criatividade dos músicos, produtores, compositores, arranjadores e de todos aqueles envolvidos com o fazer musical, que continuamente colocam em xeque as fronteiras e desafiam a definição de músicas neste ou naquele gênero musical. É essa criatividade que está a todo instante quebrando essas rígidas demarcações e tocando forró com guitarra, baixo e bateria; frevo com quarteto de cordas e samba com sanfona e zabumba (Trotta, 2008:11).

Compreendemos que no coco, ou em qualquer gênero, existe uma matriz sonora. Se ocorrerem permutas e variações que modificam elementos desta matriz e que não a afetam, pode surgir um novo sub-gênero dentro deste gênero. Quando as permutas e variações modificam elementos fundamentais, gerando uma nova matriz sonora, que se cristaliza na percepção das pessoas, é possível a ocorrência de um novo gênero. Enquanto as variações permanecem assim identificadas como individuais ou de um grupo localizado e restrito, elas podem ser consideradas “estilísticas”, pois correspondem a maneiras de fazer.

## CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DOS FONOGRAMAS

O processo de escuta, transcrição e análise dos fonogramas da coleção de Théo Brandão foi o momento de aplicar ao estudo do *coco* elementos do contexto teórico acima discutido (as classificações genéricas e estilísticas). Na análise, procuramos identificar os principais elementos característicos, as variações encontradas, as identificações dadas pelos cantadores, incluindo as que são parte do próprio canto.

Como por exemplo: ao cantar, um dos cantadores cria o verso “neste coco-de-embolada”, o que é um elemento adicional a ser levado em conta. Com as leituras específicas sobre o tema, foi possível verificar não somente os elementos musicais, mas também o contexto daquela época, em que a prática do *coco* fervilhava nas comunidades e grandes nomes do *coco* ainda viviam, reinventando novas formas de “brincar”.

Também trago ao final de algumas das análises propostas de atividades para o trabalho em sala de aula, que poderiam se desenvolver de acordo com elementos musicais e textuais destes *cocos* selecionados. Seguem as análises:

### **1º fonograma: “Meu cachorro é muito bom”(CD 7 – 1954)**

Este *coco*, “Meu cachorro é muito bom”, foi gravado em junho de 1954, na casa de Théo Brandão, por ocasião da Festa da Juventude Musical. Cantado por João Caboclo e coro, é classificado como um *coco* de décima, conforme as informações contidas no catálogo do pesquisador.

Fala da admiração de um caçador por seu cachorro que o auxilia nos momentos de caçada, comentando algumas situações vividas por eles. É cantado por uma voz masculina em alternância de pergunta e resposta pelo coro. Inicia-se com um pandeiro marcando o ritmo: duas colcheias pontuadas, seguidas de uma colcheia – célula característica do padrão rítmico *tresillo*. Carlos Sandroni explica: “Esta célula seria a expressão mais simples de um conjunto de variações do qual talvez o caso mais comum

no Brasil tenha sido a famosa ‘síncope característica’, na expressão de Mário de Andrade”.(Sandroni, 2001)

O solista canta um verso do refrão que é respondido imediatamente pelo coro, que faz o segundo verso. Este funcionará como refrão cantado após cada um dos versos da estrofe do solista. Inicia-se a estrofe – que, completada sempre pelos dois versos do coco ou refrão, é uma décima de versos heptassílabos e esquema de rima abbaaccccc (estou considerando a mesma letra para as rimas de sonoridades semelhantes – ão e om – que aparecem em versos no meio das estrofes e também nos versos do refrão “meu cachorro é muito bom/chama ele tubarão”). O oitavo verso de cada estrofe apresenta um torneio melódico que anuncia a entrada do refrão. Em seguida ocorrem assobios, frulatos e interjeições (Cô! Cô! Cô! – como latidos), como se o caçador estivesse chamando seu cachorro no local da caçada e o mesmo respondendo. Trata-se de uma representação icônica do cachorro na caçada. Novamente, retorna-se ao refrão e inicia-se uma nova estrofe. Sugiro uma forma para este coco, seguindo a seguinte estrutura: Refrão – Estrofe – Refrão – Interjeições. Possui uma melodia cheia de arpejos e graus conjuntos num âmbito de terça ou quarta justa, que se apresenta tonal desde o refrão inicial, contudo no último verso da primeira e da terceira estrofe introduz o sétimo grau abaixado característico do modo mixolídio (ver partitura no anexo IX.2).

Quanto à sua classificação, coco de décima, ela baseia-se na forma do texto. Portanto, concluímos que, na região pesquisada por Théo Brandão, uma das propriedades que permitem caracterizar sub-gêneros de coco é a forma da letra.

Quanto às interjeições, encontrei semelhança com cocos anotados por Pimentel na Paraíba. O *coco do veado* registrado por esse autor apresenta a relação com a natureza, as atividades presentes neste habitat – no caso a caça, a convivência do homem com os animais – o cachorro que acompanha o narrador e os animais a serem caçados: veado, onça. Ambos têm como personagem fundamental da narração o “cachorro”, o que também é destacado no *coco do veado* através da reprodução dos latidos do cachorro e no coco *meu cachorro é muito bom* com os assobios do caçador e latidos do cachorro.

**Proposta de atividade:** Por ser um coco que apresenta uma estrutura de canto em pergunta e resposta entre o cantador solista e o coro, é possível traçar um paralelo entre o gênero coco e outros gêneros musicais ou manifestações culturais que apresentam essa

mesma característica em frases melódicas cantadas, em frases instrumentais ou rítmicas. Podem-se apresentar diversos exemplos no samba, no jongo, no maracatu, no canto da capoeira, no *jazz*, no *rock*, e estimular a percepção e identificação desse jogo de pergunta e resposta. Posteriormente é importante desenvolver uma atividade que permita a vivência prática, por exemplo, dividindo-os em dois grupos para que pratiquem esse jogo através do canto, da rítmica, etc.

## **2º fonograma: “Três anos eu fui marinheiro/Eu tenho raiva da morte”**

### **CD 54/faixa 1**

Este fonograma é cantado por Patativa Pernambucano acompanhado somente por um pandeiro. Trata-se de uma roda de tropel e um coco emendados, segundo a classificação especificada no catálogo de Théo Brandão(ver anexo IX.3). Na mudança da forma roda para coco, ocorre uma mudança temática e melódica, mas nenhuma interrupção é notada no ritmo contínuo executado pelo pandeiro.

Primeiro tema: Três anos eu fui marinheiro

O cantor inicia a primeira estrofe (A) sem o acompanhamento do pandeiro, executando uma melodia cantada de ritmo mais livre, com algumas notas prolongadas. O pandeiro entra na segunda estrofe (de ritmo silábico mais rápido) enfatizando os finais das frases, e em seguida iniciando o acompanhamento rítmico contínuo no padrão *tresillo*. Algumas vezes o último tempo (colcheia) parece ser executado com um toque “preso”, caracterizando-o de maneira mais fraca ou até omitida em relação aos dois primeiros tempos (2 colcheias pontuadas).

As estrofes são em quadras de versos setessílabos, mas também poucas ocorrências de versos de 6 ou 8 sílabas. Rimas: abba

O primeiro tema tem a forma A B, onde A é o refrão, é a estrofe que expõe o tema, apresentado numa quadra, e B uma outra quadra não improvisada, contrastando com a primeira. Em seguida, o cantor novamente entoia a parte A que é seguida, porém de uma variante de A (que estou chamando A’). A forma pode ser resumida

então como A B A A' A B. Não posso definir esta estrutura como um padrão, pois não há a repetição deste coco para que isto seja confirmado. Em seguida o cantador emenda, sem qualquer pausa, no coco “Eu tenho raiva da morte”.

A melodia está no modo Dórico (3º. e o 7º. graus abaixados) com o centro tonal na nota Dó. A estrofe A que expõe o coco apresenta um desenho melódico contrastante com o da estrofe B. A primeira tem âmbito largo. A segunda apresenta o padrão de semicolcheias rebatidas que geram a impressão de aceleração do andamento, característico da embolada. Acontece uma mudança no ritmo melódico e silábico do canto, o que dá a impressão de uma mudança métrica entre a primeira e a segunda estrofe. A estrofe A' apresenta as mesmas movimentações melódicas e harmônicas do seu A anterior, contudo com variações melódicas e finalizações semelhantes.

Harmonia: I V I / V III V I / III I

Com relação à melodia, os versos terminam estáveis na nota fundamental, alternando as oitavas, isto é, ora a frase termina na região aguda, ora na região grave; nas variações, as terminações são no 3º. e 7º. abaixados.

Nos finais de cada verso ocorrem saltos ascendentes ou descendentes do 4º. e 3º. para o 1º. grau, característicos da melodia modal.

Segundo Tema: Eu tenho raiva da morte

No segundo tema deste fonograma, pelo mesmo motivo do tema anterior, não se pode definir uma forma fixa entre estrofe e refrão, devido à ausência de um padrão de repetição dos mesmos, apresentando-se como A A B C A. O tema pode ser definido pela estrofe: “Eu tenho raiva da morte/ Que a morte matou o papai/ O homem mata vai preso/ E a morte mata e não vai”, que considero o refrão que se repete e finaliza o coco.

Continua o padrão das estrofes em quadras de versos setessílabos. As rimas deste tema são abcb e abba (esta última também utilizada no primeiro tema). O pandeiro neste momento assume a função de sustentação rítmica durante todo o coco, com o *tresillo*. Apenas em uma frase o cantador rompe com a regularidade do canto fazendo um prolongamento no final da frase principal, a que define o tema do

coco. Isso me sugere uma ênfase na mensagem – “eu tenho raiva da morte” – e ainda um recurso para dar força expressiva.

A melodia continua no mesmo modo (Dórico) e centro tonal. As frases terminam ora em suspensão no 3º. ou no 7º. grau, ora estáveis na fundamental, e assim como no primeiro tema há a alternância entre oitavas nas terminações. Há uma grande flexibilidade melódica em todo o coco. O cantador usa variações melódicas o tempo todo, contudo são executadas com tanta firmeza que parecem não ser um improviso. Acredito que isso faça parte do estilo de cantar deste cantador, Patativa, um jeito de cantar seguro, uma voz limpa, sem quebra.

Patativa, em dado momento da letra, enuncia o seguinte termo: “samba de amarração”. Encontrei, em obras descritivas sobre coco, que o termo “samba” é sinônimo de “coco” em alguns locais. Amarração, por sua vez, segundo Vilela significa “o desenvolvimento do assunto e que serve de intermédio entre o estribilho dos cocos”. (Vilela, 1980:22); ou seja, a amarração é a estrofe em si, que amarra o coco ou refrão, portanto ocorrendo entre dois refrões. Em princípio, porém, não acho que o termo “samba de amarração” defina a classificação sub-genérica deste coco. Como não existe no catálogo de Théó Brandão nenhuma informação sobre a denominação deste coco, não pude identificar um termo que caracterizasse a sua forma.

### **3º fonograma: “Eu vou renovar”(CD 54/faixa 1)**

Este coco cantado por Patativa apresenta duas temáticas sucessivas: a primeira fala sobre tipos de pássaros e a segunda sobre os tempos de antigamente. Possui um texto longo, como uma narração contínua, como um balamento, que é um tipo de coco onde se contam casos, histórias mentirosas, episódios de valentia, vindo este nome da rapidez como é cantado, ligeiro como uma bala (Vilela, 1980). Não apresenta, portanto um refrão, e somente estrofes com os traços que Oneyda Alvarenga e outros destacam na embolada: a estrofe com o primeiro verso mais curto e os demais setessílabos:

Eu vou renovar  
Meu amor com Minervina  
Dorgiguva Domerina  
Domerina e Dorivá

Renovado  
E vou cantar mais um pouquinho  
Ligeirido (?) e passarinho  
Pra ver se meu canto dá

[...]

Olhem nome de pássaro  
(.....) de passarinho  
Devo andar pequenininho  
Cada passinho devagar  
Vou pro mercado

E (.....) Maria Mulata  
Papagaio e Curipaca  
Passo Preto e Anumará

Primeiro tema: Tipos de pássaros

Durante o primeiro tema (21 estrofes), o cantador narra o tempo todo em quadras. As rimas ocorrem na estrutura: abba ou cbba.

O Pandeiro introduz o ritmo, exibindo imediatamente o padrão do *tresillo*, silenciando no momento em que se inicia o canto. A partir daí ele somente se introduz entre as estrofes, num ritmo curto que marca esta passagem de uma estrofe à outra.

A melodia é modal, enfatizando saltos do terceiro e sexto grau para o primeiro. Estabelecendo um centro gravitacional em Fá, encontrei até a quarta estrofe a ocorrência de terças maiores, a alternância quartas aumentadas ou justas, e sextas maiores. A partir do último verso da quarta estrofe se fixa o padrão de terças menores e quartas justas até o final deste tema. Apesar de não aparecer em nenhum momento o sétimo grau, este coco apresenta uma escala de seis sons se aproximando de um modo dórico. A melodia das estrofes finaliza sempre com a estabilidade na nota fundamental. O desenho melódico de semicolcheias rebatidas que permanece neste tema gera uma tendência de aceleração progressiva do canto, o que ocorre neste coco e em muitos outros que tenho escutado (e que Oneyda Alvarenga indica como característico da embolada).

Portanto, embora o catálogo de Théó Brandão não ofereça elementos para

caracterizar o gênero, a forma indica uma embolada (ou um coco de embolada) e os traços narrativos sugerem um balamento, tal como explicado por A.Vilela.

#### Segundo Tema: Sobre os tempos de antigamente

Neste segundo tema, Patativa faz uma crônica do cotidiano, narrando as transformações das vivências “de quarenta pra trás” (provavelmente, referindo-se aos anos 1940) e diálogos entre personagens daquela época, a partir dos relatos de um personagem que era seu avô. Este, por sua vez, lhe contava sobre a educação dada pelos pais aos meninos e meninas da época; sobre a relação entre rapazes e moças, que eram mais recatadas e só podiam namorar depois de vinte anos, com a autorização do pai e o objetivo próximo do casamento; depois, compara com os tempos atuais, em que existe inclusive um ‘dicionário do namoro’ que indica em comportamentos as intenções das moças de sua época.

O coco apresenta várias estruturas de estrofes: predomina a forma de quadras, principalmente no início. Ocorrem esporadicamente algumas estrofes de três versos, e a *sextilha*, que aparece no meio do texto, predomina no final; nas últimas estrofes ocorre o *quadrão* (duas quadras emendadas), que inclusive é explicitado nos últimos versos: “É oito linha de quadrão /Até galope à beira mar”.

Quanto às rimas, nas quadras ocorrem como no primeiro tema – abba ou cbba – e também, poucas vezes, abcb; nas estrofes de três versos ocorre a rima aab; nas sextilhas é abcbdb(rimas alternadas) e nos três quadrões finais as rimas variam (abbccddc / abbccbbc / abbcddec). Verifiquei também a utilização de adaptações na pronúncia de palavras para que a rima se efetuasse conforme o padrão utilizado: o cantor pronunciou “pessoar” e “quintar”.

Identifiquei no início a forma A A B. A parte B contrasta com A por alcançar o quinto grau (a partir da fundamental), trazendo no desenho melódico um caráter de finalização temporária, como uma cadência intermediária. A melodia neste segundo tema permanece modal com os mesmos saltos característicos (do terceiro, quarto e sexto

para o primeiro grau). Neste segundo tema também não aparece o sétimo grau; aparecem os intervalos de sexta maior, quarta justa e, principalmente no início, o terceiro grau oscilante (formando terças maiores e menores). Isso pode ocorrer devido à imprecisão do canto, que em diversos momentos apresenta um caráter mais falado, ou pode ser intencional. A partir da terceira estrofe, fixa-se a terça menor, o que aproxima o canto, novamente, do modo dórico. O padrão de semicolcheias rebatidas permanece desde o primeiro tema (característico da embolada). Contudo, ao longo do coco, já não é possível identificar padrões de melodias, pois o cantador entoa um canto mais falado, menos melódico, o que me impossibilitou a comparações e identificações dos contornos melódicos realizados no início do segundo tema.

Quanto às estrofes, a variedade dos tipos contidos neste segundo tema (quadras, tercetos, sextilhas e quadrões, todos geralmente setessílabos) não me permite reconhecer a presença da embolada, para assim classificá-lo como um coco de embolada, pois o corte poético usual desta forma descrita por O. Alvarenga traz o emprego da quadra ou oitava com o primeiro verso mais curto. Contudo, identifiquei o texto de caráter descritivo e satírico, e a melodia de valores rápidos e intervalos curtos, que caracterizam o valor sonoro desta forma. Como, sobre este aspecto, também se encontra a definição de balamento, assim como no primeiro tema deste mesmo fonograma sugiro que este segundo tema seja também classificado da mesma forma.

**Proposta de atividade:** Sugiro que este coco possa ser utilizado numa proposta interdisciplinar com a literatura, visto que apresenta diferentes tipos de estrofes já mencionadas anteriormente. Isso possibilitaria apresentar aos alunos o tema “literatura de cordel”, muito presente na cultura popular brasileira, falando sobre sua antiga origem histórica, personagens como os menestréis e trovadores, os conceitos de versos, estrofes, rimas, e também sobre as diferentes métricas utilizadas. A partir dessas informações, pode-se falar também sobre a tradição dos repentistas, típica da região nordeste do país e em gêneros musicais que trazem semelhanças com essa característica do canto improvisado, como o *rap* e o *funk*.

#### **4º fonograma: “O nome de quatro meninas”(CD54/faixa 1)**

Este é um coco bastante conhecido pelos cantadores. Nesta gravação encontrei duas versões diferentes: uma cantada por Patativa Pernambucano e outra por um grupo de cantadores por mim não identificado. Ambos apresentam uma estrutura cumulativa, isto é, o número de versos aumenta no desenvolvimento do coco. Neste caso, um dos versos do refrão anuncia a quantidade de nomes a serem cantados: inicialmente quatro, depois oito, e na primeira versão chega-se a doze nomes.

Na primeira versão, de Patativa, um pandeiro provavelmente tocado por ele marca o ritmo somente ao final de algumas frases. Este é um jeito, ou poderia dizer, um “estilo” de tocar o pandeiro que encontrei com bastante frequência neste cantador. Não consegui identificar um critério, um padrão para as entradas do pandeiro.

A melodia inicia-se em Dó mixolídio, num padrão de valores curtos (notas rebatidas e recitadas), graus conjuntos e alguns arpejos. A partir do compasso 11 aparecerá também o terceiro grau bemol, alternando-se em outros momentos com o terceiro grau natural. Isso caracteriza uma mistura dos modos dórico e mixolídio, acontecendo nos momentos que a melodia se dirige ao dó inferior (fundamental), em cadências conclusivas que ocorrem geralmente ao mesmo tempo em que o pandeiro entra marcando um ritmo que sinaliza um trecho final de uma estrofe ou refrão.

Sobre os aspectos textuais, há uma maior incidência de versos setessílabos. Também ocorrem muitos versos octossílabos, e também outros de 5 e 6 sílabas. O refrão pode ser considerado o verso que mais se repete e contém o tema do coco – “Cantador me diga/ o nome de quatro (oito ou doze) meninas”. Rimas: há uma grande incidência da estrutura abcb – que ocorre justamente no refrão, em quadra; mas também ocorrem muitas rimas alternadas – ababcb, as quais agrupei em sextilha.

Na segunda versão, o coco é cantado João Caboclo e um coro de dois cantadores. A forma é mais clara e pode ser sintetizada como A (coco constituído por 2 versos) – B (desenvolvimento do refrão que se expande por acumulação de nomes de meninas) e C – (estrofe que é uma décima finalizando com os dois versos do coco). As partes A e B são cantadas por eles alternando pergunta e resposta (em coro de uma ou duas vozes). Na última estrofe (Parte C), ocorre também alternância, pois o último verso é cantado pelo coro. Acompanham-se também de um pandeiro que faz a sustentação

rítmica ao canto no padrão *tresillo* com o último tempo fraco ou omitido, conforme descrito no segundo fonograma – “Três ano eu fui marinheiro ”. A maior parte dos versos contém 7 e 8 sílabas, havendo também a ocorrência de versos mais curtos.

Assim como na primeira versão, o refrão pode ser considerado o verso que mais se repete e contém o tema – “Cantador me diga/o nome de quatro(oito) meninas”, sendo geralmente o primeiro verso a pergunta, cantada pelo solista, e a resposta o segundo verso, cantado por outro cantador (ou pelo coro). A estrofe será cantada por um dos solistas, que se alternam.

Quanto às rimas, observamos a incidência das estruturas de rima em quadras – abcb; abba – também encontradas na versão de Patativa; em décimas ou oitavas de rimas alternadas (ex: ababcbabab).

A melodia está em Mi mixolídio, possui muitas variações principalmente no refrão e nos momentos cantados pelo coro. As finalizações, tanto dos versos de pergunta do solista quanto dos versos de resposta do coro, geralmente acontecem no terceiro grau, e algumas vezes no sétimo grau, o que traz um caráter de suspensão melódica. Isso pode gerar também um caráter de continuidade, o que é corroborado pela letra do coco, que fala seguidamente diversos nomes de meninas, como num ciclo ininterrupto.

Não podemos concluir muita coisa sobre esta forma, no entanto muito característica, porque não há no Catálogo e nos livros consultados denominação dos próprios cantadores registrada.

**Proposta de atividade:** Este coco apresenta um refrão em pergunta e resposta entre o cantador e o coro. Sugiro uma atividade que se desenvolva através do canto e da dança. Após aprenderem o passo de dança mais comum do coco, os alunos continuam dançando e cantando o refrão deste coco. Os alunos que se disponibilizarem devem improvisar cantando os nomes dos colegas na mesma forma como acontece neste coco, de maneira cumulativa, anunciando inicialmente quatro colegas, depois oito e finalizando com doze nomes. Essa seria uma boa dinâmica de aprendizado dos nomes para um grupo que está se conhecendo e estimularia a concentração, pois coro e solista devem estar atentos à quantidade de nomes cantadas na estrofe, para que seja respondida pelo coro.

## 5º fonograma: “Carreirão de embolada”(CD 54/faixa 1)

Este coco é cantado por Patativa, acompanhando-se de um pandeiro que inicialmente apresenta o ritmo característico do coco com o padrão *tresillo* durante o primeiro verso (com o último tempo fraco ou omitido, conforme descrito no segundo fonograma – “Três ano eu fui marinheiro ”); em seguida o pandeiro passa a somente enfatizar os finais das estrofes. O coco possui dois momentos. O primeiro começa com uma estrutura que se desenvolve em sextilhas definida pelo cantador durante o coco (na segunda estrofe) como *carreirão de embolada*. Num segundo momento, na sétima estrofe, o cantador anuncia uma mudança no coco, definida por ele como *embolada* nos versos “Olhe eu agora /Já mudei pra embolada”, onde ocorrerá uma aceleração no andamento e as estrofes passarão a ocorrer em quadras com a estrutura silábica 5(6) 7 7 7, que se aproxima à estrutura típica da embolada (4 7 7 7).

Quanto às rimas, o cantador utiliza uma alternância – abcdbd na maioria das sextilhas que ocorrem no momento do *carreirão*. Nas primeiras estrofes não há a repetição de um padrão de rimas, porém o modelo bccb que ocorre nos quatro últimos versos destas sextilhas prenuncia esta estrutura de rimas que prevalecerá no momento seguinte, na *embolada*. Neste momento também ocorrerá o padrão abbc. Durante toda a *embolada* o cantador utiliza a mesma terminação – **a(r)** - nos últimos de cada estrofe, um recurso que auxilia na improvisação dos versos em um ritmo mais acelerado.

A melodia deste coco, no primeiro momento – *carreirão de embolada* – é modal, pois enfatiza os saltos característicos do terceiro e sexto graus para o primeiro, não apresenta a sensível e se constitui de uma escala de seis sons com o 4o. grau aumentado (modo Lídio) estabelecendo o centro tonal na nota Fá.. Utiliza o padrão rítmico de semicolcheias rebatidas e possui também muitos graus conjuntos. Apresenta, contudo, um padrão melódico diferente entre o *carreirão de embolada* e a *embolada*. Durante o *carreirão*, principalmente nas duas primeiras estrofes a melodia possui mais variações, porém já se delineia um padrão “ondulante” devido ao movimento ascendente e descendente dos graus conjuntos; nos finais de cada verso das estrofes seguintes há uma alternância entre finais descendentes e estáveis (com saltos do terceiro grau à fundamental) ou suspensivos no segundo, terceiro ou quarto graus. Na *embolada* a melodia também possui um movimento ondulante, porém agora restrito entre o primeiro

e o quarto grau (o qual agora se mantém bemol, descaracterizando o modo Lídio). As finalizações de cada verso são semelhantes ao *carreirão*, onde se alternam entre suspensões no terceiro e quarto graus e conclusões na fundamental.

#### **6o.fonograma: Passarinho Jacu(CD 51/disco 1)**

Antes de se iniciar este coco, Théó Brandão solicita ao cantador que “puxe” um “pagode falado”, um tipo de coco onde se alternam dois momentos: um melódico, quando o cantador canta o refrão acompanhando-se com um pandeiro, e outro falado, quando o cantador recita as estrofes do coco. Este tipo de coco foi criado pelo cantador José Rubina, de Chã Preta, segundo Aloísio Vilela: “Foi ele o introdutor do sistema do *coco falado*. Neste modelo de coco era cantado somente o estribilho. Quando era pra fazer a amarração, Rubina mandava parar a dança e recitava então uma lôa apropriada” (Vilela, 1980:60).

Cantado em voz solo por João Caboclo, começa com uma melodia de introdução, na tonalidade de Fá maior, com fonemas silábicos (Ê, lá, lá, lê, rê). Apenas em um momento ocorre o sétimo grau abaixado, contudo isso não é suficiente para caracterizar o modo mixolídio. Em seguida, inicia-se o refrão ou coco - “Passarinho Jacu / 'Tás apanhando, moleque catuaba”. No pandeiro, ele executa uma base rítmica contínua com o padrão *tresillo*. A melodia do refrão abrange uma oitava e meia, utilizando muitos arpejos, graus conjuntos descendentes e cadências conclusivas na tônica. Somente no final do coco, a frase do refrão finaliza em suspensão no terceiro grau, dando uma impressão de continuidade. A cada vez que o refrão é cantado entre as estrofes, é repetido seis, três e duas vezes, respectivamente, não sendo possível, portanto, identificar um padrão na repetição. As estrofes seguem-se ao refrão, faladas, recitadas, sem acompanhamento do pandeiro. Identifiquei duas estrofes: A - uma quadra de versos setessílabos com rimas abba, seguida de B - uma sextilha de versos também setessílabos com rimas abbccb. Apresenta, portanto, a forma: introdução (cantada) – refrão (6 vezes) – estrofes A + B (quadra + sextilha) – refrão (3 x) – estrofes(idem) – refrão (2 x).

**Proposta de atividade:** Este coco pode ser utilizado também como exemplo na proposta de atividade sugerida no terceiro fonograma (Eu vou renovar), ilustrando a presença da poesia e seus elementos no gênero coco.

### **7o. fonograma: Meu veado corre(CD 51/disco 2)**

Este coco é cantado por João Caboclo, acompanhando-se de um pandeiro que executa uma base rítmica contínua no padrão *tresillo*. Segundo o catálogo de Théó Brandão classifica-se como coco *topado* ou *tranquiado*. Apresenta uma estrutura simples de refrão – estrofe (de 7 versos), intecalados. Nas estrofes, os três primeiros versos são cantados e os quatro últimos interrompem esta melodia cantada com versos falados, recitados com entusiasmo, o que acredito originar o termo topado ou tranquiado, que significa atravessar, tropeçar, chocar.

Não identifiquei um padrão nas rimas, ocorrendo apenas algumas repetições em versos seguidos.

A melodia inicia-se no modo eólio num âmbito de quinta justa. A partir do terceiro verso da segunda estrofe, aparece o sexto grau maior em alternância com o menor, o que caracteriza uma mistura dos modos eólio e dórico. No último verso da terceira estrofe, há uma única aparição do terceiro grau maior. No refrão, a melodia faz um movimento descendente da quinta ou quarta justa com salto do terceiro grau menor ao primeiro grau. Nas estrofes, ocorrem movimentos ascendentes ou descendentes, que ora conduzem à estabilidade no primeiro grau ora à suspensão no terceiro grau, porém mesmo nos versos cantados predomina, principalmente nas finalizações, um caráter falado.

## **CAPÍTULO 3 – SABERES POPULARES NA EDUCAÇÃO MUSICAL**

### **3.1 – Música popular a caminho da escola**

O estudo da música popular brasileira abrange o conhecimento dos diversos aspectos intrínsecos e extrínsecos à obra. Pressupõe atentar para o seu discurso musical, textual e contextual. Na educação musical, essa perspectiva de estudo “panorâmico” dos contextos musicais tem se mostrado cada vez mais adequada por se vincular à noção de um saber que considera também o universo social e cultural dos educandos. Essa compreensão foi influenciada também por muitos acontecimentos que conceberam a música brasileira através de questionamentos sobre identidade nacional, música popular, folclórica, erudita, urbana, e trouxeram essas práticas populares cada vez mais para o contexto educativo.

Traço rapidamente um panorama destes questionamentos que inclusive se aplicaram ao âmbito escolar em projetos educacionais. Não será possível apresentar todos os aspectos que este assunto pode abarcar, sendo este subitem uma introdução necessária para alcançar as discussões do tópico posterior, que analisa os ideais e objetivos dos professores entrevistados em suas práticas no ensino de música e na utilização desta temática em seus programas pedagógicos.

Portanto, podemos afirmar que um longo caminho de transformações nos objetivos educacionais foi percorrido até que a concepção de música como algo que pressupõe também o universo cultural dos educandos se tornasse mais frequente. No início do século XX, as práticas de ensino da música como disciplina escolar orientavam-se principalmente para os seguintes aspectos: a aquisição de um conhecimento prático que confirmasse a eficiência do método, de um conhecimento teórico e técnico gradativo, o qual se apoiava num conhecimento formal e repertório caracterizado pela música “cultura”. Marchas, hinos, canções faziam parte de um repertório adequado às finalidades educacionais, didático e que trazia implícito valores e uma cultura musical ao gosto da elite intelectual da época. Essa metodologia demonstrava seus preconceitos e seus objetivos reformadores e uniformizadores perante a sociedade e principalmente as “classes inferiores”. Nesse momento, porém, começa a se esboçar um movimento de busca de uma identidade cultural, de valorização da

música nacional e da cultura popular, e é quando se incluem, nesse repertório educativo, as modinhas por suas diferentes estruturações, seu caráter simples, seu universo rítmico sincopado, marcas da ainda incipiente música nacional.

No cenário musical ocorria um momento de descoberta e encontro com o nacionalismo, pois a cultura geral urbana se via descaracterizada de um contexto brasileiro. A Semana de Arte Moderna, realizada em 1922, propôs a renovação da linguagem nas artes; houve um impulso no sentido de superação do passado alardeando as transformações vividas na sociedade, através da produção literária, musical e plástica. A música, por estar inserida em todos os meios sociais, não somente era a trilha sonora, mas a desencadeadora de diversos movimentos e debates acerca da consciência da “brasilidade”, de conceitos estéticos, das divergências entre grupos sociais distintos, dos processos educacionais e das políticas governamentais.

Todo fervor do acontecimento da Semana desencadeou muitas reações e controvérsias, revelando a dificuldade de se concretizar a transformação do cenário musical da época e a necessidade de mais tempo para a aceitação e amadurecimento dos compositores, instrumentistas e público.

Mário de Andrade desenvolve idéias sobre a busca pelo valor nacional, comparando a música artística brasileira, por ele considerada a erudita (o que demonstra seu caráter elitista), com a popular (segundo ele não artística, folclórica). Analisando os critérios das manifestações musicais de artistas brasileiros, sustenta que elas devem refletir as características musicais da etnia encontrando essa legitimidade na música popular. Esta possuía uma função social que a música erudita brasileira necessitava para que com esse conteúdo nacional pudesse acessar o público através da “entidade racial”. Essa identificação libertaria a arte brasileira da imitação, e o artista poderia vincular a estética estrangeira aos temas, formas e técnicas do populário brasileiro. Era uma tentativa de valorização do popular, contudo, inevitavelmente ainda travestida em referenciais eruditos, elitistas e estrangeiros.

Daniel Fernandes em sua monografia - “O Folclore Musical nas Escolas: Permanências e Inovações em Experiências Contemporâneas (2005) - menciona como essa valorização dos aspectos populares através do folclore se dava no ambiente escolar:

O interesse pelo folclore não valorizou e integrou, no âmbito da educação formal, as culturas do povo; a escola, pensada para atender a classe média, continuava a ditar o

certo e o errado, na linguagem, nos costumes, no pensar e no fazer. O folclore devia ser transmitido não como ele é, mas sim sob a peneira de uma elite (elite usa peneira?), em conformidade com seus interesses: ‘o que é identificado e escolhido como elemento constitutivo das tradições nacionais é recriado segundo os moldes ditados pelas elites cultas e, como nova roupagem, desenvolvido, digerido e devolvido a todos os cidadãos’(Arantes, 1990, p.18)”. (Fernandes, 2005:06)

O processo de formação do cenário musical brasileiro então é concebido por diversas frentes ao longo do começo do século XX, calcando-se cada vez mais no discurso popular que despontará posteriormente num mercado musical de grande valor e reconhecimento.

Nas práticas culturais populares, a música marginalizada dos negros é descoberta e adotada por mediadores de diversas camadas sociais, mostrando um processo de interpenetração de culturas. Uma metáfora da vida musical deste tempo era a Casa da Tia Ciata, que reunia no mesmo território diferentes “biombos” culturais<sup>6</sup>. Entre os limites de um salão de baile, um quintal de samba e um terreiro de candomblé circulavam brancos e negros, populares e eruditos, intelectuais e boêmios convivendo harmoniosamente numa permuta rumo ao reconhecimento da cultura negra e sua presença e importância para a música nacional. Ao mesmo tempo, a cultura branca europeia também se viu apropriada pela música e danças negras, o que resultou na invenção do choro e na mudança das danças de salão – o lundu, o maxixe - agora adaptadas à rítmica sincopada das danças populares. A música negra brasileira emerge então apoiada num mercado recente, reagindo à exclusão, rumo à afirmação de sua identidade.

Em outra frente, através de uma pedagogia nacionalista calcada no folclore, a concepção da música nacional se apóia no Estado-Novo de Getúlio Vargas. Villa Lobos, como diretor da SEMA –Superintendência da Educação Musical e Artística – no ano de 1932, implanta um projeto de educação musical através do ensino obrigatório de Música e Canto Orfeônico para todos os níveis, nas escolas públicas do Rio de Janeiro, então Distrito Federal. Para ele, havia um potencial de formação da “consciência nacional”

---

<sup>6</sup> Muniz Sodré, Samba – o dono do corpo, Rio, Codecri, 1979.

através da música, principalmente com o canto coletivo como força socializadora, sendo um meio para a educação estética, social e artística.

Segundo Villa Lobos, o canto orfeônico “com seu enorme propulsor de energias cívicas” leva a um processo de identificação com a pátria, no momento em que se desenvolvem o sentimento nacional e o ‘espírito de brasilidade’ ou uma ‘consciência musical autenticamente brasileira’ criando um sentimento positivo em relação à nação. (Souza, 1999, p.19)

Com um repertório baseado na música folclórica e em canções patrióticas de sua autoria, ele acreditava assim proteger a cultura nacional, a arte popular contra a invasão política, cultural e da música mercadológica. Além disso, desenvolveu a manossolfa – um procedimento de ensino do canto orfeônico que visava a direção de grandes coros - as concentrações cívico-orfeônicas, que serviriam para apresentar ao público as noções de disciplina, patriotismo e integração do indivíduo no coletivo cívico. Essas concentrações incorporavam (conscientemente ou não, e essa é uma questão que não será discutida aqui) os objetivos políticos de representação do regime totalitário de Vargas.

“Por meio da educação musical, Villa-Lobos buscava difundir o nacionalismo e o orgulho das origens brasileiras, formar moralmente a população e desenvolver no povo uma cultura civilizada, já que o processo civilizatório era meio de legitimação do Estado Novo de Vargas, que patrocinava o projeto educativo musical de Villa-Lobos e o Nacionalismo”(Amatto, p. 218, 2007)

O Movimento Armorial, já na década de 1970, foi outra vertente que buscava o resgate das raízes populares brasileiras. Propunha a utilização de elementos do folclore nordestino dando a eles um tratamento erudito, recriando a realidade cultural a partir de elementos do povo e lutando contra a descaracterização da nossa cultura, que Ariano Suassuna, fundador do movimento, considerava ameaçada pelas influências da cultura de massa norte americana e da censura do Regime Militar. Em contrapartida, o elemento “cultura de massa” ganhava força desde a década de 60 com o *rock* e seus instrumentos elétricos, associado a um discurso a favor das liberdades individuais e de expressão, presente nas discussões que o movimento tropicalista suscitou.

Portanto, em muitos momentos da história e até hoje se fala em cultura e música popular para acessar tradições e valores urbanos ou sertanejos, para reinventá-los, para que se extenuem preconceitos, para que a pluralidade substitua a hegemonia, para que o novo e o tradicional possam conviver e se complementar. Esse pensamento traz para prática escolar a aproximação ao universo cultural do aluno e a flexibilização que este necessita para aceitação de si e do outro através da igualdade, do respeito, despertando a consciência crítica e a vontade de participar da construção de um conteúdo que fala do seu valor, da sua realidade, de sua comunidade, e da convivência com saberes distintos mas tão valiosos quanto os seus.

### **3.2 – Música popular hoje na escola**

A música popular atualmente é discutida no meio acadêmico nos diversos eixos de fundamentação pedagógica, sócio-cultural e de estruturação e criação musical, em disciplinas que investigam processos de musicalização, história da música, etnomusicologia (em muitas instituições intituladas como “folclore”), percepção, harmonia e arranjo, entre outras. Esse espaço de reflexão, que se abre desde as discussões estéticas e ideológicas mencionadas no subitem anterior, promoveu uma revisão de diversos conceitos - erudito, popular, folclore, nacional, tradição, modernidade, que a meu ver foi fundamental para o processo de valorização e revitalização das culturas populares e tradicionais. A globalização amplia os horizontes de alcance dessas manifestações, e o reconhecimento governamental desse patrimônio imaterial contribui para a entrada de novos agentes: “órgãos governamentais, ONG’s, pesquisadores – além dos que encontramos anteriormente – praticantes da profissão, músicos profissionais, meios de comunicação, público”(Aquino, 2004:02). Isso vem ocasionando também um maior envolvimento dos jovens que cresceram e aprenderam com seus mestres, *griôs*, seus avós, pais, tios, e passaram a reconhecer ali uma fonte de saber própria, que fala da sua história, da sua família, da riqueza cultural do grupo a que pertencem. Além de ser um caminho a seguir que traz, inclusive, um retorno financeiro para a comunidade.

O discurso de que a cultura popular e principalmente as manifestações mais tradicionais corriam o risco de desaparecer precisa ser revisto. Maria Inês e Marcos Ayala discorrem sobre a situação dos cocos e outras manifestações:

“Não é necessário resgatar os cocos da Paraíba e demais Estados nordestinos; esta brincadeira está bem viva e atuante, sendo encontrada em muitos lugares. O que ocorre com a brincadeira do coco e com outras manifestações culturais populares, e em particular as afro-brasileiras, é que muitas vezes elas são pouco visíveis, mesmo quando realizadas nas ruas e praças; ou então são ignoradas, consciente ou inconscientemente, apesar de ocuparem locais públicos e serem bastante visíveis – e audíveis. É essa invisibilidade ou recusa a ver e ouvir que propicia, com muita frequência, o surgimento daqueles que acreditam no desaparecimento desta ou daquela prática popular e, conseqüentemente na urgência de se fazer o seu resgate.” (Ayala, 2000:14)

Essa recusa a ver e ouvir deve-se às transformações econômicas, sociais, culturais, que dificultam sua realização e muitas vezes contribuem para a desagregação das comunidades praticantes. Daí a importância de se divulgar estas manifestações ajustando-as às realidades em que se apresentam, num diálogo sobre os valores tradicionais e os contemporâneos, atraindo mais a atenção dos jovens e permitindo a troca de experiências necessárias para a continuidade das mesmas e a união dessas comunidades.

Portanto, hoje se reconhece a vitalidade dessas manifestações revisitadas pelas idéias de transversalidade e recriação. A cultura popular transpôs diversos muros de preconceitos e adentrou finalmente os muros da escola fazendo parte dos currículos pedagógicos.

Daí surgiu a motivação principal deste meu estudo: observar como hoje se tem trabalhado com a cultura popular e, mais especificamente, a música popular nas aulas de educação musical nas escolas. E a partir disso, também outras questões procurei esclarecer não somente em leituras, como também no contato com alguns depoimentos que obtive através de entrevistas. Por exemplo: como trabalhar com os universos culturais locais dos alunos, e também com outras culturas não pertencentes àquele contexto? Como motivar os alunos? O que é importante considerar dos processos de aprendizagem nesses contextos informais, e como adaptá-los a metodologias para a sala de aula?

Realizei três entrevistas com professores jovens, formados ou não no curso de licenciatura em música, e que em suas aulas utilizam elementos da cultura/música popular.

Flávia Muniz Cirilo é cantora, compositora e escritora, possui um trabalho autoral denominado “Flávia Muniz e o Olho Mágico”, com o qual em breve estará lançando seu primeiro Cd; também é cantora/compositora no grupo “Luisa Mandou um Beijo”, que está prestes a lançar seu terceiro Cd.

Ela é aluna do curso de bacharelado em MPB da UNIRIO, atua também como professora de aulas particulares de violão e educação musical, e realiza oficinas de música para um grupo de um contexto religioso. Em sua metodologia, ela acredita no papel do professor como um facilitador conforme as idéias de Paulo Freire, segundo ela mesma pronuncia. Portanto, ao lidar com os saberes a serem dialogados com o aluno, sejam eles de um contexto popular ou acadêmico, ela destaca como ponto de partida a necessidade da compreensão do universo do aluno pelo professor. Corroborada por Libâneo:

“(...) o trabalho docente deve ser contextualizado histórica e socialmente, isto é, articular ensino e realidade. O que significa isso? Significa perguntar, a cada momento, como é produzida a realidade humana no seu conjunto; ou seja, que significado tem determinados conteúdos, métodos e outros eventos pedagógicos, no conjunto das relações sociais vigentes. (Libâneo, 1989:137)

Citando como exemplo as oficinas de música que realiza com o grupo religioso, Flávia diz que precisou entender primeiramente qual era a relação das pessoas com a música - os hinos - que naquele contexto ritual, transmitem os ensinamentos doutrinários. Ela explica que a música reflete uma harmonia ou desarmonia que influencia a condução do ritual, e que além de estarem atentos aos propósitos da busca do autoconhecimento e da comunhão consigo, com sua espiritualidade e com o grupo, os participantes precisam estar sensíveis aos elementos musicais que propiciarão uma maior “harmonia” musical e conseqüentemente auxiliarão na introspecção necessária aos objetivos da oração. Flávia valoriza a experiência, a vivência musical e criativa trazida pelos alunos e seus conhecimentos intuitivos, utilizando-os como material

pedagógico em suas aulas, para que alcance a sensibilização proposta e uma reflexão crítica através dos elementos da música.

“O trabalho docente consiste, então, na atuação do professor no ato educativo (com o suporte da instituição escolar como um todo), medindo os processos pelos quais o aluno apropria ou reapropria o saber de sua cultura e o da cultura dominante, elevando—se do senso comum ao saber criticamente elaborado.”(Libâneo, 1989: 139)

Também entrevistei Felipe Resnik, que é professor de música formado pela UNIRIO, atua em diversos projetos em escolas públicas do Rio de Janeiro utilizando a metodologia de Lucas Ciavata – O Passo. Sobre a valorização do universo musical do aluno, ele exemplifica contando que em um dos projetos que atua como professor, inicialmente procurou alcançar e agradar estes alunos com músicas no repertório que fossem próximas às suas preferências musicais pela música norte-americana. Em seguida, após “conquistá-los”, ele pode inserir outros gêneros musicais brasileiros que foram muito bem aceitos, numa relação de troca e cumplicidade entre professor e alunos.

Outro entrevistado foi Daniel Costa Fernandes, que se graduou em 2005 pela UNIRIO no curso de bacharelado em MPB e desde 1999 atuou como professor de música em diversas escolas na educação infantil e no ensino fundamental. Atualmente cursa o mestrado na UNIRIO e desde 2007 é professor no Colégio Pedro II, no Centro do Rio de Janeiro, onde dá aulas para o 6º. e 7º. anos. Também é um dos fundadores do grupo do Céu na Terra, grupo artístico carioca que tem como fonte de inspiração o folclore e a cultura popular, e desde 1998 atua em diversas frentes: com a Orquestra Popular Céu na Terra, o Bloco de Carnaval Céu na Terra, a Cantoria de Reis, o Pastoral, o Cortejo da Paixão, entre outras atividades realizadas em escolas, projetos educativos, eventos culturais, etc.

Em suas atividades pedagógicas na pré-escola Daniel teve a oportunidade de trabalhar com liberdade na proposta das brincadeiras da cultura popular, em projetos semestrais, quando desenvolveu com os alunos a montagem do Auto do Boi, o Romance da Nau Catarineta, e danças como a Ciranda, o Cacuriá, etc. Já no colégio Pedro II, a estrutura do programa de educação musical da escola é muito voltada para a escrita musical, história da música, prática de flauta doce, sendo necessário para o

professor um período de preparação do material didático e adaptação a este programa. Daniel procura inserir algumas brincadeiras populares, como a ciranda, o mineiro pau, o boi, na forma de vivências em sala de aula, através do repertório, da dança e de outros recursos como textos e vídeos, contudo, sem um objetivo de culminância com apresentações finais.

A monografia de Daniel, de conclusão do curso de graduação na UNIRIO, me foi muito importante não somente por trazer semelhanças no tema abordado em meu estudo – as questões sobre a cultura popular, o folclore musical na escola e o interesse crescente dos professores por essa temática, mas também por trazer depoimentos de educadores que se utilizam dessa proposta há anos, num trabalho já consolidado em escolas de classe média do Rio de Janeiro. Através dele, tive acesso também a duas entrevistas gravadas com as professoras Norma Nogueira e Elisabeth Albano, do colégio São Vicente (no Cosme Velho) e do CEAT – Centro Educacional Anísio Teixeira (em Santa Teresa), respectivamente.

O objeto central do questionamento de Daniel na época era tentar entender como trazer para os alunos um universo de um contexto, às vezes, tão diferente do deles. Isso é uma questão que ele atualmente passa no Colégio Pedro II, citando o caso da música erudita, a qual se insere numa parte do programa que aborda músicas de tradição européia. Este é um universo musical que não faz parte da cultura musical da maioria dos brasileiros, contudo há alguns anos vem se reconhecendo a sua importância e potencial educativo, e hoje vemos diversos projetos que levam a música de concerto às comunidades carentes, ensinando música e formando orquestras. Mas o que irá despertar no aluno um gosto, uma curiosidade, uma vontade de conhecer este universo musical tão distante do seu ambiente sonoro?

Daniel afirma que o professor deve estar imbuído dessa vivência com o universo musical que ele deseja apresentar aos alunos, pois os alunos são jovens, abertos ao conhecimento, e a atitude do professor pode ser essa “ponte” que interliga e desperta a curiosidade nesses diferentes universos. Essa foi uma fala comum a todos os seus entrevistados, dentre eles as já mencionadas professoras Norma Nogueira e Elisabeth Albano, e ainda Lília Ramos, Glória Calvente, também educadoras que trabalham com a cultura popular. Itaércio Rocha, músico/compositor maranhense que vivenciou com sua família as tradições populares, veio para o sul do país buscando sua formação

acadêmica e atualmente tem ministrado oficinas na área de culturas populares e educação, além de dirigir e atuar no Grupo Mundaréu.

Norma Nogueira relembra um professor, Fernando Lébeis, que marcou sua formação musical. Ele dava aulas de violão para toda sua família e num segundo momento foi seu professor de folclore no Curso de Musicoterapia no Conservatório Brasileiro de Música. Ela fala da atuação dele nas aulas como um professor que sabia como motivar os alunos através do seu vasto conhecimento da cultura popular, trazendo para as aulas um repertório de cantigas e estórias tradicionais, imbuídos de uma performance prática, bastante teatral e cativante:

“ele chegava que nem um menestrel na sua casa, com bigode, o violão debaixo do braço, ele era um personagem! No Conservatório também, ele gostava, o lance dele era pegar o violão e começar: (canta um trecho de música que ele cantava), tudo dele era trovadoresco, ele cantava, contava muita história(...), e a gente aprendia cantos de trabalho, ou seja, bem prática. Não dá pra esquecer. (...) Ele criava um hábito na gente de começar a gostar, despertar pra isso. E dessa maneira eu fazia com os meus alunos.”

Ela desenvolveu posteriormente no Colégio São Vicente alguns projetos sobre mineiro-pau, folia de reis e cultura indígena sempre procurando aproximar os seus alunos dessas vivências e trazendo grupos para se apresentarem na escola ou levando-os até eles. Sua metodologia prima pela “criatividade, a vivência, a experiência sensorial e concreta dos alunos, a valorização de aspectos subjetivos na fruição e fazer artísticos” (Fernandes, 2005:35).

Entendo então que há outro caminho que pode despertar o interesse do aluno: o universo cultural/musical do professor. O seu conjunto de saberes experienciais ou práticos baseados na experiência individual e coletiva, no seu cotidiano, na sua cultura inclui essa identificação e envolvimento que ele necessita para motivar o aluno na descoberta daquele assunto. Ou seja, basear a ação pedagógica nos saberes docentes que se fundamentam na dimensão pessoal, na prática, na vivência do professor. Tardiff nos fala que estes saberes:

“Não estão sistematizados em doutrinas ou teorias. São saberes práticos (e não da prática: eles não se superpõem à prática para melhor conhecê-la, mas se integram a ela e

dela são partes constituintes enquanto prática docente) e formam um conjunto de representações a partir das quais os professores interpretam, compreendem e orientam sua profissão e sua prática cotidiana em todas as suas dimensões. Eles constituem, por assim dizer, a cultura docente em ação.”(Tardiff apud Hentschke, Azevedo, Araújo, 2006:53)

Trazendo essa questão para o gênero coco, tema de minha pesquisa, penso que para introduzi-lo numa aula de educação musical na escola considero imprescindível o estudo de sua historicidade, seu contexto social, suas relações com outros gêneros ou outras culturas e seus elementos textuais e musicológicos. Muito importante também é a vivência do professor e dos alunos nessa manifestação, a apreciação direta freqüentando os diversos eventos em que essa prática acontece, conhecendo o repertório de coco atual, os grupos de dança e música e acima de tudo, brincando o coco. Porque as brincadeiras populares acontecem e se perpetuam dessa maneira, através da vivência, da experiência prática e concreta daquela manifestação. Então, muito melhor é aprender sobre o fazer popular “fazendo-o” na aula.

Esse é o caráter das manifestações populares urbanas ou rurais, onde predomina no processo de aprendizado a apreciação direta e a performance. Um cantador não escreve a melodia do refrão de um coco na partitura ou mesmo a sua letra num papel para ensinar aqueles que estão na roda. Ele canta e o coro repete ou responde. Eles cantam, dançam, se observam e aprendem na prática o que se vive no cotidiano, na família, na comunidade.

A partir dessa valorização dos elementos informais - as maneiras de fazer do povo - podem surgir novas metodologias de ensino, como por exemplo, o método O Passo. Felipe Resnik ressalta nesse método a imitação como um elemento comum ao aprendizado das manifestações populares, seja num ensaio de uma escola de samba, no maracatu, no frevo, no candomblé. Ele destaca “a associação da pulsação com o corpo” como um dos elementos mais importantes da metodologia d’O Passo, num fazer diferente da academia e que “tem muito a ver com os ritmos populares do Brasil, porque tem muito corpo ali, e o que o Lucas fez foi entender que todo mundo usa o corpo pra tocar”. O método trabalha

“com a construção de uma base, algo que traz inúmeras possibilidades e abre uma porta, não apenas para os ritmos e os sons, mas para a rítmica como um todo e para uma real aproximação com o universo sonoro. (...) Sua maior inspiração veio da riqueza do fazer musical popular brasileiro, principalmente no que diz respeito à relação corpo e música no processo de aquisição do suingue.” (www.opasso.com.br/)

Felipe fala também de como o saber intuitivo está muito presente no aprendizado informal e de como o corpo ajuda no aprendizado dos ritmos populares. Ele exemplifica contando uma experiência sua:

“Eu fui pra Fernando de Noronha há dois anos, e lá tinha o Nação Noronha, um grupo de maracatu de uns caras que vieram de Recife e fizeram um grupo de lá. E no show inteiro, que era num teatro, os caras tocando e fazendo isso aqui: (demonstra um passo pra frente e pra trás), que era uma dança. Mas não era só uma dança. Daí eu cheguei depois do show pro cara: vem cá, esse negócio que vocês fazem, esse movimento, essa dança, é muito legal, mas isso é só pela cena, pelo show, ou você usa como recurso quando vai ensinar? (E esses caras, que nascem fazendo isso, eu não sei o quanto que essas coisas são conscientes pra eles).

E ele falou: é uma dancinha, mas tem que saber onde tá o um, né?”

Ou seja, a fala desse integrante do grupo de maracatu mostra que a dança é um recurso que apesar de intuitivo, traz uma consciência implícita de que é um elemento que ajuda no aprendizado do ritmo. E valorizar essa maneira de fazer do povo nos estudos educacionais é uma tendência que tem sido afirmada por diversos estudiosos das ciências da educação. A fala de Libâneo (2009) sobre esse aspecto, apesar de extensa, nos esclarece como essa realidade contemporânea tem se fundamentado na formação dos profissionais de ensino e na ampliação do significado de educação na sociedade:

“A ênfase que muitos educadores têm dado a essa modalidade de educação tem contribuído especialmente para a compreensão da totalidade dos processos educativos para além da dualidade docente-discente. Com efeito, a educação informal perpassa as modalidades de educação formal e não formal. O contexto da vida social, política, econômica e cultural, os espaços de convivência social na família, nas escolas, nas fábricas, na rua e na variedade de organizações e instituições sociais, formam um ambiente que produz efeitos educativos, embora não se constituam mediante atos conscientemente intencionais, não se realizem em instâncias claramente institucionalizadas, nem sejam dirigidas por sujeitos determináveis. Os estudos sobre

educação e prática social, educação e trabalho, currículo e sociedade, educação e reprodução social, currículo explícito e currículo oculto são mostras do impacto dos elementos informais da educação nos processos educativos individuais.”(Libâneo, 2009:91)

Outro ponto que trago para a reflexão nesse estudo é o da importância de se compreender o sistema de códigos e símbolos dessas manifestações que estão presentes nos espaços e momentos dessas práticas, nas rodas de coco, nos cortejos de maracatu, nos autos do boi, nos bailes *funk*, nas rodas de choro e samba, etc. “A festa seria então o espaço ideal para a transmissão de tais códigos, onde os novos aprenderiam o próprio sentido do festejar” (Fernandes, 2005:45).

Trazer esse caráter para a prática educativa tira um pouco da acepção do espetáculo, que segundo Itaércio Rocha, se dá de uma forma muito cerebral e trata a cultura popular apenas na forma, nos conceitos e nos conteúdos. O *locus* da festa demarca um fazer coletivo de prazer, alegria, confraternização, reprodução de valores e em muitos casos de fé.

No caso do coco, os códigos perpassam as diversas esferas dessa manifestação. É preciso conhecer, por exemplo, que existem peculiaridades que caracterizam cada tipo de coco, que revelam a localidade em que é praticada, ou as particularidades estilísticas de seus praticantes: alguns se estruturam por refrão cantado pelo grupo em pergunta e resposta, outros ainda intercalam a essa estrutura uma estrofe solista, e há também os que não possuem um refrão sendo somente narrativas. Existem também diferenças quanto à instrumentação: o coco somente acompanhado pelo ganzá; em outros encontramos pandeiro, zabumba, tambores. Quanto à dança, configura-se em roda, fileiras ou pares, podendo haver um ou mais pares no centro da roda, que se sucedem através do gesto da umbigada; existe ainda um tipo de coco praticado no Rio Grande do Norte – coco de zambê – em que somente os homens dançam. No Ceará os dançarinos também podem dançar *agarrado*, segurando-se pelos braços esticados.

A compreensão desses códigos amplia a concepção do que é aquele festejar, porque você se apropria daquele território simbólico, internaliza essa experiência e passa a ter uma relação ativa com aquele contexto, participando e interferindo, com um sentimento de pertencimento.

Todos os entrevistados de Daniel Fernandes falam da importância de se trabalhar com os alunos essa questão da apropriação no tema que se quer trabalhar em suas aulas. Eu tive a oportunidade de assistir a apresentação do “Auto do Boi Garboso” do CEAT, que se realiza desde 2001. Itaércio Rocha realiza oficinas nessa escola onde os alunos vivem todo o processo de criação do auto, tendo autonomia para reelaborar novas versões de personagens, do enredo da estória e das músicas. Nesse ano, havia personagens como o cavalinho e a cabra, originais do boi-de-mamão de Santa Catarina e os ladrões do boi, que se fizeram passar por agentes da vigilância sanitária. Também observei que no chapéu de uma das alunas que se apresentava, havia escrito o nome de seu time de futebol. Achei o fato interessante como outra forma de se apropriar através do figurino, com liberdade para recriar. “E para alguns alunos, é o despertar pelo interesse e valorização da cultura popular. O importante para Itaércio parece ser proporcionar um primeiro contato com os processos, modos de fazer, dos que fazem a cultura popular.”(Fernandes, 2005: 47). Contudo, Daniel ressalta que “alguns elementos não podem ser alterados ou ignorados, devendo haver um mínimo de referência e deferência para com a manifestação original” (Fernandes, loc.cit.).

Essa maneira de trabalhar com as tradições culturais também suaviza a idéia de resistência e preservação dessas práticas contra quaisquer influências externas, pensando-as articuladas com as realidades em que se encontram.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

A partir do meu projeto de iniciação científica “Coco - a embolação dos gêneros e estilos” já mencionado anteriormente, o estudo dos conceitos de gênero e estilo aplicado ao gênero coco me permitiu conhecer com maior profundidade essa manifestação popular, me envolvendo a tal ponto que procurei dar continuidade a esse estudo através do tema de minha monografia.

O coco me despertou o interesse de conhecer também outras culturas populares, buscando entender o seu contexto, sua musicalidade, sua história. Desde então, venho descobrindo a riqueza dessas práticas populares, e um vasto campo de estudo. Deparei-me com as discussões, que se intensificaram desde o início do século passado, sobre o que era a música brasileira e de onde vinha a sua identidade nacional. Esse debate na

época trouxe também à tona a necessidade de se compreender o que era a música folclórica, se esta poderia denominar-se também como popular, ou se popular deveria se enquadrar numa outra categoria, a qual se referia aos gêneros musicais urbanos que despontavam como, por exemplo, o lundu, o maxixe, e posteriormente o samba e o choro. Adotei portanto o ponto de vista de Oneyda Alvarenga apresentado através de Carlos Sandroni, que ressalta o caráter nacional da música folclórica mas não deixa de atribuir à música urbana uma grande conformidade com a idéia de “povo brasileiro”.

Considero, para efeitos desta monografia, o caráter plural da música popular brasileira, englobando tanto as manifestações populares tradicionais orais quanto as formas musicais urbanas. Hoje, a atração pelo tema das culturas populares é reconhecida por muitos estudantes e pesquisadores em grande número de produções acadêmicas em diversos campos do conhecimento, o que vem contribuindo para constantes reavaliações no conjunto de saberes sobre cultura e música no Brasil. Esse espaço de reflexão inevitavelmente atinge as propostas educativas, resultando em práticas pedagógicas que reconhecem o potencial formativo e o significado humano e social da cultura.

O estudo do gênero coco me permitiu entrar em contato, num primeiro momento, com a riqueza de um saber tradicional, de transmissão oral, que no seu contexto de formação incorporou influências das etnias negra, indígena e branca no ritmo, na dança, nas temáticas, nas associações com os cultos católicos ou com as religiões afro-descendentes. Num segundo momento pude perceber toda uma dinâmica de relações sociais e significados na prática do coco, que estavam relacionadas às suas raízes históricas, às formas de transmissão desse saber, aos valores, às regras de conduta do grupo no momento da brincadeira e à própria função da mesma. Todo esse conjunto de elementos formadores da brincadeira do coco me fez perceber que o estudo deste gênero e de outras manifestações culturais populares só seria possível mediante a compreensão dessa teia de significações que as caracterizam. Através do meu fascínio pela musicalidade do coco e todo seu contexto encontrei um caminho para a minha atuação como professora na educação musical, que não se limita aos aspectos teóricos e conceituais da matéria musical, mas se amplia num diálogo com a riqueza da musicalidade do país e com a formação geral do educando em respeito às diferenças culturais e sociais.

Precisava entender então como lidar com universos culturais locais ou distantes dos alunos, atentando ao saber e ao aprender cotidiano das práticas informais. Sabia que isso seria um recurso metodológico para a motivação porque considerava os códigos e significados do grupo social em questão, mas precisava examinar como isso se dava nos ideais e na prática dos professores que estavam trabalhando com essa temática.

O primeiro ponto que destaquei em minhas análises das entrevistas com os professores foi, portanto, essa necessidade de conhecer o universo musical e cultural dos alunos. Entender qual é a relação, o significado e o propósito da música e da manifestação cultural como um todo, na realidade histórica e social deles, quais os valores e como eles falam de sua identidade, em que momentos devem acontecer, quais os procedimentos e atitudes que estão ligados a essas práticas. Essa compreensão aproxima e demonstra uma cumplicidade nas relações professor-aluno.

O segundo ponto destacado foi exatamente o oposto: o universo cultural/musical do professor. Logo, ressalto, para a formação do professor, a importância dele estar em contato direto com a cultura musical que deseja apresentar ao aluno, seja ela popular ou não, mas o seu envolvimento com aquele contexto trará não somente o conhecimento dos diversos elementos que estão presentes naquela cultura, como também a realidade, a sinceridade, a emoção que trará a motivação ao aluno para conhecer aquele novo universo. São saberes que são parte integrante da prática, constituindo, nas palavras de Tardiff, a cultura docente em ação e, ao mesmo tempo, se correspondem com os aspectos do aprendizado em contextos informais, os quais se dão através da performance, da apreciação direta e da vivência naquela cultura.

A compreensão desse sistema de códigos ocorre no ambiente da prática, no espaço da festa, no contato com os modos de fazer, onde se aprendem os sentidos e a simbologia daquele contexto. Entendo que o aprendizado nesta dimensão permite que o aluno se aproprie e reelabore aquela tradição incorporando a sua identidade, não com o intuito de modificar a originalidade da manifestação, mas de agregar a noção de pertencimento.

O trabalho com as culturas populares em sala de aula no contexto da educação atual traz a necessidade de se repensar as práticas pedagógicas sob essa dimensão dos saberes práticos, intuitivos, que se constituem nas relações sociais e revelam todo um conjunto de ritos e signos pertencentes aos grupos envolvidos.

Espero que minha visão possa trazer contribuições para que novas discussões possam enriquecer esse tema que, talvez, nada tenha em si de inovador, mas que possa levar o educador a uma reflexão sobre as possibilidades e o alcance de sua prática no conjunto de saberes sobre as culturas populares.

## REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Oneyda. *Música Popular Brasileira*. Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo, 1950.

AMORIM, Ninno. “A Bricadeira do Coco no Ceará: um estudo dos saberes, das performances e dos rituais”, Fortaleza-CE, XIII Congresso Brasileiro de Folclore, setembro/2007.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da música brasileira*. Belo Horizonte, Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas Limitada, 1991.

\_\_\_\_\_. Música Brasileira. In: Ensaio sobre a música brasileira. 3. Ed. São Paulo: Martins, 1972, p. 13-29.

\_\_\_\_\_. *Os Cocos*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1984.

AZEVÊDO, Jimmy Vasconcelos de. "A poesia dos cocos", in : AYALA, M. I. e AYALA, M. (Orgs.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal, Editora da UFRN, 2000, p. 63-72.

\_\_\_\_\_. "O pandeiro e o folheto: a embolada enquanto manifestação oral e escrita", in : AYALA, M. I. e AYALA, M. (Orgs.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: Editora da UFRN, 2000, p. 73-82.

AYALA, Maria Ignez e AYALA, Marcos (Orgs.). *Cocos: alegria e devoção*. Natal: Editora UFRN, 2000.

BRAIT, B. “O conceito de estilo em Bakhtin”. In: 13o. InPLA: Metodologias de Pesquisa em Lingüística Aplicada, 2003, São Paulo. Caderno de Resumos: 13o. InPLA. São Paulo: JetGraphic, 2003. v. 1. p. 118-118.

BRANDÃO, H. H. N. “Estilo, gêneros do discurso e implicações didáticas”. Texto apresentado no III Seminário da Análise do Discurso, Universidade Católica de Salvador, BA./ Outubro de 2005.

BRANDÃO, Théó. *Folclore de Alagoas*. Maceió: Oficina Gráfica da Casa Ramalho, 1949.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: EDIOURO, s.d.

DUCROT, Oswaldo; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário Enciclopédico das Ciências da*

*Linguagem*. São Paulo, Perspectiva, 1977, p. 287-288.

FABBRI, Franco: “A Theory of Musical Genres: Two Applications”, in: TAGG, P. e HORN, D. (Ed.). *Popular Music Perspectives*. Göteborg and Exeter, 1982.

FERNANDES, Daniel Costa. *O Folclore Musical nas Escolas: Permanências e Inovações em Experiências Contemporâneas*. Rio de Janeiro: Universidade do Rio de Janeiro, Instituto Villa Lobos, 2005. Monografia – Licenciatura Plena em Educação Artística/Habilitação Música.

HIGGINBOTTOM, Edward. “Style”, In: Sadie, S. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, v. 18. New York: MacMillan, 1980, p. 316-320.

HOLT, Fabian. *Genre in Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.

LAGO, Isabella Viggiano. *Coco – a ‘embolação’ dos gêneros e estilos*. Subprojeto de pesquisa. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010.

LIBÂNIO, José Carlos. *Democratização da Escola Pública – A pedagogia crítico-social dos conteúdos*. São Paulo: Edições Loyola, 1983.

\_\_\_\_\_. *Pedagogia e pedagogos, para quê?* 8ª.Ed. São Paulo, Cortez, 2009.

LIMA, Juliana Maria Chrispim Campelo. *Théo Brandão e os cantadores: difusão radiofônica da música folclórica*. Projeto de Pesquisa. Rio de Janeiro, 2009.

LÜHNING, Angela Elisabeth. “A educação musical e a música da cultura popular”, *ICTUS – Periódicos do Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA*, v. 1, 1996, p. 53-61.

MEYER, Leonard B. *Style and Music: Theory, History and Ideology*. Philadelphia, 1989.

MOREIRA, Mariana Barros. *Estudo dos diversos gêneros de coco*. Subprojeto de pesquisa. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010.

PIMENTEL, Altamar de Alencar. *O Coco Praieiro – uma dança de umbigada*. João Pessoa: Editora Universitária/UFPb, 1978.

SANDRONI, Carlos. "Ritmo melódico nos Bambas do Estácio", in: MATOS, C. , TRAVASSOS, E. e MEDEIROS, F. *Ao encontro da palavra cantada*. Rio de Janeiro: 7Letras, CNPq, 2001.

SANDRONI, Carlos. 2004. “Adeus à MPB”. In: CAVALCANTI, Berenice; STARLING , Heloísa e EISENBERG, José (orgs). 2004. *Decantando a República*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1: 25-35.

SEGRE, Cesare. “Estilo”. In: Enciclopédia Einaudi, v. 17. Literatura – Texto. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 1989.

SOUZA, Jussamara. A concepção de Villa-Lobos sobre educação musical. *Brasiliiana*. Revista quadrimestral da Academia Brasileira de Música, Rio de Janeiro, n. 3, p. 18-25, set. 1999.

TODOROV, Tzvetan. "The origin of genres", *New Literary History*, Vol. 8, n 1, 1976, p. 159-170. The Johns Hopkins University Press.  
Disponível em <http://www.jstor.org/stable/468619>. Acesso em 13/08/2009 14:37

TRAVASSOS, Elizabeth. *Estudo etnomusicológico dos cocos e emboladas*. Projeto de Pesquisa. Rio de Janeiro, 2008.

TROTTA, Felipe. “Gêneros musicais e sonoridade: construindo uma ferramenta de análise”, *Ícone*, n.2, v. 10, 2008, p. 1 – 12.

VILELA, José Aloísio Brandão. *Folclore de Alagoas 2*, In: Eudal (Ed.). *Coletânea de Assuntos Folclóricos*. Maceió, 1982, p. 43-54.

VILELA, José Aloísio Brandão. *O Coco de Alagoas: origem, evolução, dança e modalidades*. Maceió: Museu Théo Brandão/UFAL, 1980.

WISNIK, José Miguel. A música na Semana de Arte Moderna. In: *O coro dos contrários: a música em torno da semana de 22*. 2ª. Ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983, p: 63-97.

## ANEXOS

### A.1) Letras dos fonogramas de coco

#### 1º. fonograma: “Meu cachorro é muito bom” (CD 7: João Caboclo e Coro)

Solista - Meu cachorro é muito bom  
Coro - Chama ele Tubarão } REFRÃO 10x

Solista - Caçador vamo caçar  
Coro - Chama ele Tubarão  
Lá na mata do (...)  
Chama ele Tubarão  
Chama o cachorro ligeiro  
Chama ele Tubarão  
Vamo o gigante calar  
Chama ele Tubarão  
Na hora de arribar  
Chama ele Tubarão  
Quebra aquele e canta então  
Chama ele Tubarão  
Lá no (...) ão  
Chama ele Tubarão  
Eu vi um grito,eu vi um (...)on

Estrofe – décima intercalada pelo  
coro + refrão

Solista - Meu cachorro é muito bom  
Coro - Chama ele Tubarão } REFRÃO - (4x)

- Momento de assobios, frulatos, interjeições Cô! Cô! (12 compassos)

Solista - Meu cachorro é muito bom  
Coro - Chama ele Tubarão } REFRÃO(4x)

No (...)inho  
Seis hora da madrugada  
Terminando a caçada  
Vamo caçar cachorrinho  
Na hora de bem cedinho  
(.....)ão  
Eu aqui em União  
Dei um tiro e já vi longe  
Solista - Meu cachorro é muito bom  
Coro - Chama ele Tubarão } REFRÃO (2x)

Estrofe (mesma estrutura)

- Momento de assobios, frulatos, interjeições Cô! Cô! (10 compassos)

Solista - Meu cachorro é muito bom  
 Coro - Chama ele Tubarão } REFRÃO(8x)

Lá no pé de Taquara  
 Encostado a um suri  
 E a onça passou ali  
 (...)suçuarana  
 Essa bicha não me engana  
 Bota (...) ela no chão  
 Boto ela é no facão  
 Cachorro fizemo um (...)on

} Estrofe (mesma estrutura)

Solista - Meu cachorro é muito bom  
 Coro - Chama ele Tubarão } REFRÃO (4x)

**2o. fonograma: “Três ano eu fui marinheiro/Eu tenho raiva da morte”(CD 54/faixa 1: Patativa)**

Três ano eu fui marinheiro  
 Andei a bordo no mar  
 E nada eu pude arranjar  
 Na vida de jornaleiro } Refrão A  
 (2x)

Do Recife ao estrangeiro  
 Fica com muita distância  
 (...)princípio da aliança  
 (...) senhor Pedro I } Estrofe B  
 (1x)

Oi! Do Recife ao estrangeiro  
 Fica com muita distância  
 (...) princípio da aliança  
 (...) senhor Pedro I } Estrofe B  
 (2x)

Eu tenho raiva da morte  
 Que a morte matou o papai  
 O home mata vai preso  
 E a morte mata e não vai } Refrão A  
 (2x)

Três ano eu fui marinheiro  
 Andei a bordo no mar  
 nada eu pude arranjar  
 Na vida de jornaleiro } Refrão A  
 (1x)

A morte não tem cartaz  
 (...) mata um filho seu  
 Minha mãe também morreu  
 Eu (a)inda fiquei rapaz } Estrofe B  
 (1x)

Olhe meu companheiro  
 É da minha obrigação  
 Samba de amarração  
 E eu vou bater no pandeiro } Estrofe A'  
 (1x)

Dizendo (...)mais  
 Que é o farol aceso  
 O home mata vai preso  
 E a morte mata e não vai } Estrofe C  
 (1x)

Eu tenho raiva da morte  
 Que a morte matou o papai  
 O home mata vai preso A  
 E a morte mata e não vai } Refrão  
 (1x)

### **30. fonograma: “Eu vou renovar” (CD 54/faixa 1: Patativa)**

Ahhhh!  
Eu vou renovar  
Meu amor com Minervina  
Dorgiguva, Domerina  
Domerina e Dorivá

Renovado  
E vou cantar mais um pouquinho  
Ligeirido e passarinho  
Pra ver se meu canto dá

Olha eu to rouco  
Mas vou cantar animado  
Que agarrou num resfriado  
Agora vou lhe explicar

Mas ainda eu canto  
Um pouco rouco e cito  
Mas eu recito é polido  
Pra quem queira analisar

Olhe agora  
Já que o doutor me manda  
Fazer minha propaganda  
E um trabalho eu vou contar

Olhe em nome de pássaro  
(...) de passarinho  
Devo andar pequenininho  
Cada passinho devagar

Vou pro mercado  
E (...) Maria Mulata  
Papagaio e Curipaca,  
Passo Preta, Anumará

Olhe tem sabiá ( )  
E tem rolinha e tem (...)  
E aquela que é cantador  
Digo canário anumará

Olhe a sabiá,  
De canário com andorinha  
Repare grita a rolinha  
Passo Preta Anumará

Olhe tem o bom (...)  
Também tem o (...)  
E também tem o bacural  
E tá em primeiro lugar

Olhe o bacural  
E a coruja e do [...]oco  
Com aquele entrando no toco  
Com pássaro não pode entrar

Ainda tem, olhe  
O galo de campina  
Muitos pra cantar imagina  
E ele canta sem imaginar

Olhe anumará  
E (...) Maria mulata  
Papagaio e curipaca  
Passo-preta, anumará

Ainda eu li e aviso  
Também tem o azulão  
Passo-preto ta no chão  
É azulão e carcará

Olhe tem urubu  
Que este pássaro é mais maior  
E aqueles que é o pior  
É a limpeza a (...)ar

Vou lhe avisar  
E só ninguém não se contenta  
Somente a gente tendo  
E agora vou lhe avisar

Ainda vou falar  
E sobre o arubu-rei [=urubu]  
Que eu vou falar pra vocês  
Que é pássaro de avoá

Olhe tem carcará  
Por isso eu digo cidadão  
Ainda passa o gavião  
Que pega pinto pra danar

Por isso eu digo  
Vou cantar improvisado  
Bem feito e organizado  
Do jeito que eu sei cantar

Olhe agora  
Vou cantar com fidalguia  
E a (...) são doze(dois) os dias  
Para todos analisar

Agora vou falar  
 A estória dos passarinho  
 Vou entrar mais um pouquinho  
 Num trabalho popular

Meus amável camarada }  
 Vou cantar perfeitamente } A  
 Do tempo de antigamente }  
 Pra ver hoje como está } (Quadra)

Olhe mais hoje em dia }  
 Todo mundo é diferente } A  
 E o mundo está tão corrente }  
 Ninguém pode admirar }

De quarenta pra trás }  
 Dizia o pai de papai estrofe } B  
 (.....)ia }

Olhe mais de quarenta pra cá }  
 (Diz)E o povo desembestou-se } A  
 E o diabo já se soltou-se }  
 Ninguém pode mais pegar }

De quarenta pra trás }  
 Diz meu avô sempre contava } A  
 Que quinhentos réis custava }  
 Não quis vir de Ceará }

De quarenta pra trás }  
 E já cutucou que quinhentos } B  
 É um dinheiro do jumento }  
 Com jogo de caçua }

Olhe de quarenta pra trás }  
 Diz o menino era educado } A  
 Era tudo civilizado }  
 Até no modo de falar }

Tinha mais uma coisa }  
 Quando o pai ia falando } A  
 Já (...)ia passando }  
 Tinha que arroteá }

Não é como hoje em dia }  
 Que enquanto o pai não conversa } B  
 O buchudo se atrevesa }  
 Passa pra lá e pra cá }

Olhe de quarenta pra trás }  
 Diz moça nova não casava } A  
 Menina só namorada }  
 De vinte anos pra lá }

Se um rapaz se agradasse }  
 De uma moça e a donzela } A  
 Falava com uma capela }  
 Em assunto de namorar }

Olhe ela dizia }  
 Me diga qual é o dia } B  
 Que vai com meu pai falar }

Também dizia }  
 Você quer casar comigo } B  
 Ô José, é um perigo }  
 Haver de papai lhe dar! }

Olhe o rapaz dizia }  
 Vai Miriam } A  
 (...)o velho com amanhã }  
 e bem cedinho eu chego lá }

Olhe no outro dia }  
 O rapaz dizia bom dia } A  
 O velho dizia pode entrar }

Olhe o velho entrava }  
 E trazia um bigodão }  
 E se assentava num pilão }  
 E o rapaz não caçoava }

Olhe o velho }  
 Logo ali com [...]éio }  
 Diga logo seu José }  
 Vá me dizendo o que é que há }

Olhe o rapaz dizia }  
 Vou dizer nesse momento }  
 Vim pedir a casamento }  
 Tua filha veio a se dar }

O velho dizia }  
 Você ta falando franco }  
 Que aqui não se alisa banco }  
 Nem tem ga[...] pra achupar }

E quando o velho  
Essa palavra ia dizendo  
O rapaz saía correndo  
O velho dizia venha cá

Olhe tornava a perguntar  
E você sabe se ela quer, diz  
Ele diz: e ela quer  
E o rapaz vá perguntar

Olhe o velho chamava  
E a pobre moça saía  
Dizia vem cá Maria  
pisando no calcanhar

A menininha saía  
Lá de dentro com cartaz  
Dizia bença papai  
Vá dizendo o que é que há

Olhe o velho dizia  
Com mais jeito e com mistério  
Quero ver se você quer  
Com Jeremias casar

Ela dizia  
Meu pai com muito mistério  
Se o senhor me dá eu quero  
Que eu não sei me dominar

Naquele momento  
Ajeitaram o casamento  
Com oito dias a casar

Mas o velho dizia  
Você casa na capela  
Mas só pega na mão dela  
Depois que vir do altar

E eu também vou lhe avisar  
E já depois de casadinho  
Passa três dias sozinho  
Pra poder se ajuntar

Não é como hoje em dia  
Que as coisa é diferente  
Lagartixa engole gente  
Ainda dá pra (.....)ar

Olhe naquele tempo atrasado  
Quando uma moça casava  
O concertina não tocava  
Dessa mesma de puxar

A dança que tocava  
Todo mundo admirava  
Vou dizer ao pessoár

Uma cantava de lá  
Lelê má de onde eu vou  
Tililica desquindô  
Telelili Talalalá

Outra gritava (...)a  
E nego ia e (...)ava  
Quebra quebra, guabiraba  
(...) de lá que eu dou de cá

Era cantando essa modinha  
Dançava a noite todinha  
Sem ninguém afissurar

Não é hoje em dia  
Está tudo é diferente  
Lagartixa engole gente  
Ainda dá pra tu [...]

Olhe mas hoje em dia  
Enquanto a moça namora  
Faz o rapaz uma escora  
E vai dar em qualquer lugar

Quando é de madrugada  
O sono quer lhe pegar  
Ela diz ao namorado  
Tu vai me levar Crispim  
Você vai pelo jardim  
Que eu entro pelo quintár

} Sextilha

E chega em casa meia noite  
Começa a bater na porta  
Com uma cara muito torta  
Papai veio a destrancar

O velho sai lá de dentro  
Com uma cara de jumento  
Isso é que é hora de chegar

E ela diz toda bacana  
Tava na casa de Ana  
Aprendendo costurar

O velho vai lhe dizendo  
Se você tava aprendendo  
Então amanhã tu vá

No outro dia ela sai  
e em casa não volta mais  
Desaparece de lá

Agora já inventaram  
Dicionário do namoro  
Fecho a porta e meto o coró  
Quem quiser pode notar

Olha eu vou demonstrar  
Como é que as moça namora  
E eu vou lhe dizer agora  
E mande quem quiser mandar

Eu vou dizer  
Que como que-é que a moça faz  
Pra iludir o rapaz  
Que não sabe namorar

Cabelo solto é namoro  
Trança feita é bem querer  
Cocó no meio da cabeça  
É dizendo quero te ver

Uma moça suspirando  
Ta perguntando até quando  
Será o seu padecer

A moça cuspir pra frente  
É pedindo um beijo rapaz  
E se ela cuspir de banda  
(...) eu não quero mais  
E um pé por cima do outro  
É dizendo peça a meu pai

Olhe a moça perto do namorado  
Dizer eu mesma me obrigo  
Ainda tenho prazer  
De ainda casar contigo

E o rapaz botando a mão no bolso  
É dizendo to em perigo  
Se nós dois fugir daqui  
Eu gasto o que posso contigo

A moça mordendo as unhas  
Dizendo pode ir embora  
Ela cata o cano vento  
E eu lhe odeio caia fora  
Cheirando a palma da mão  
É dizendo não vá agora

A moça pegar o anel  
Amostrar ao namorado  
É dizendo eu te adoro  
Sois meu anjo idolatrado  
Nós ainda não casemo  
Porque sois acanhado

O rapaz vem de viagem  
Com um guarda chuva na mão  
Na casa do pai da moça  
Bater palma no portão  
Ta perguntando se o velho  
Ta naquela ocasião

A moça entra para a sala  
Uma toalha a representar  
Jogada com um nó na ponta  
Dizendo papai está  
Mas se quer casar comigo  
Não tem medo pode entrar

Por isso eu digo  
O dicionário do namoro  
Minha vida é um tesouro  
Eu acabei de explicar

Olhe doutor  
 Diz é assim que eu tenho cantado  
 Eu conheço meu estado  
 Pernambuco é meu lugar  
 Mas eu tenho que morar  
 Na capital de Maceió  
 Que aqui é outro em pó  
 E eu sou capaz de jurar

} Quadrão

Olhe eu sou Patativa  
 Vim eu do norte falar do  
 Pernambuco é meu estado  
 E agora vou lhe falar  
 Agora vou parar  
 Pra descansar muito obrigado  
 (.....)trocado  
 Num repente popular

Se quiser canto  
 O (...)anho da (...)éia minha  
 E eu cantei tanta cantoria  
 Que a cabeça quer voar  
 Olhe é no pandeiro  
 É na viola é no baião  
 E oito linha de quadrão  
 Até galope à beira mar

#### 40. fonograma: “O nome de quatro menina” (CD 54/faixa 1)

- **Versão 1 – cantador: Patativa**

Ê,  
 E eu quero que o cantor diga  
 O nome de quatro menina  
 Cantador me diga,  
 O nome de quatro menina  
 Que é Odete, Marinete.  
 Luzinete e Orelina

} Refrão  
(expandido)

Eunice, Deunice,  
 Creonice e Ozindina  
 Cantador me diga,  
 O nome de oito menina  
 Cantador me diga,  
 O nome de oito menina

} 2 versos  
+ Refrão

Cantador você me diga,  
 O nome de quatro menina  
 Que é Odete, Marinete.  
 Luzinete e Orelina

} Refrão

Repare meu cidadão  
 Que isto é coco alagoano  
 E e eu quero mudar de plano  
 Com meu pandeiro na mão

} Estrofe 2  
Quadra

Tem uma irmã em Caruaru  
 Uma irmã lá em Vitória  
 Outra irmã lá em Gulória(Glória)  
 Uma irmã em Itacaratu  
 Tem outra de Caruaru  
 E tem outra ni(em) Petrolina  
 Agora ninguém (...)ina  
 Porque ninguém se comete  
 Que é Odete, Marinete.  
 Luzinete e Orelina

} Estrofe 1  
(abba /  
ac /  
cddc)

É de obrigação  
 Tem Odete, Marinete.  
 Luzinete e Orelina  
 Maria, Creonice,  
 (...), Catarina  
 Ainda tem Marina  
 Que é irmã de Severina  
 De Anete, Josefa  
 (.....)ina

Cantador me diga,  
 O nome de quatro menina  
 Que é Odete, Marinete.  
 Luzinete e Orelina

} Refrão

Cantador você me diga,  
 O nome de doze menina  
 Odete, Marinete  
 Luzinete e Orelina  
 E o cantor me diga,  
 O nome de doze menina

} Refrão

• **Versão 2: cantadores não identificados**

Ê lalala

Cantador (solo 1)- Ô cantador você me diga,  
 O nome de quatro menina  
 Você me diga  
 O nome de quatro menina  
 Cantador você me diga  
 Cantador 2 - O nome de quatro menina  
 Cantador 1 - Cantador você me diga  
 Cantadores 1 e 2 - O nome de quatro menina  
 Cantador 1 - Cantador você me diga  
 Cantador 2 - O nome de quatro menina

Cantador 1 - É Odete, Marinete,  
 Luzinete, Orelina  
 Cantador você me diga  
 Cantador 1 e 2 - O nome de quatro menina  
 Cantador 1 - Cantador me diga  
 Cantador 2 - O nome de quatro menina

Cantador 1 - Olhe é da minha obrigação  
 De levarem meu camarada  
 Tua família é preparada  
 E to com o pandeiro na mão  
 Obrigação  
 E minha água é cristalina  
 (...)capina  
 mostra a (...) mas não diga  
 Cantador você me diga  
 Cantador 2 - O nome de quatro menina

Cantador 1 - É Odete, Marinete,  
 Luzinete, Orelina  
 Creonice, Deonice,  
 Maria com Orindina Estrofe  
 Cantador me diga  
 Cantador 2 - O nome de oito menina  
 Cantador 1 - Cantador me diga  
 Cantador 2 - O nome de oito menina  
 Cantador 1 - Cantador me ...(interrompido pelo cantador 2)

Cantador 2(solo 2) – AAAAAii Cantador me diga  
 Cantador 1e 3, - O nome de oito menina  
 Cantador 1, 2 e 3 - Cantador me diga  
 Cantador 1 e 3 - O nome de oito menina  
 Cantador 2 - (...) de Odete,  
 Orelice, Orelina  
 Cantador me diga  
 Cantador 1 e 2 - O nome de quatro menina  
 Cantador1,2 e 3 Cantador me diga  
 O nome de quatro menina  
 Cantador me diga

Estrofe 1(décima)

Décima interrompida

Cantador (solo 1) - Manda uma em Itabaiana  
Outra em Caruaru  
E outra pra Mandacaru  
Outra lá em Goiânia  
Uma pra trabalhar  
E mando outra de carpina  
(.....)ira  
(.....)mas não liga  
Colega você me diga  
O nome de quatro menina

Estrofe 2

Cantador 2 - Odete, Marinete,  
Luzinete e Orelina  
Meu bem você me diga  
O nome de quatro menina  
Cantador 1 - É Odete, Marinete,  
Luzinete e Orelina

Cantador 3 - Ai! Na vez da tua visita  
( ..... )ai  
(...)aqui, (...)acolá  
O galo(...) chega junto  
E o (...)conhece o mundo  
(.....)eto  
( ..... )reto  
E essa rima  
Cantador me diga  
Cantador 1 e 2 - O nome de quatro menina

Estrofe (décima)

É Odete, Marinete,  
Luzinete e Orelina  
Cantador me diga

**50. fonograma: “Carreirão de embolada” (CD 54/faixa 1: Patativa)**

**10. Momento: Carreirão de Embolada**

Onde eu vou trabalhar  
Onde eu vou trabalhar  
Avisar meu camarada  
Que a hora esta se passando  
E também eu vou cantando  
Procurando outra morada

A hora é chegada  
Dos carneiro marruá  
Agora eu quero cantar  
Um carreirão de embolada  
Avisar meu camarada  
E eu quero continuar

} A

Olha é quatro coisa no mundo  
Que eu não desejo ver  
Avisar meu camarada  
Cavalo magro correr  
Se a morte não matar  
E Boi morto também correr?

} B

Olha é quatro coisa no mundo  
Que há fora do contrato  
É cego usar candigueiro  
fazer puleiro pra pato  
casa de pai (...)ade  
bangalô feito no mato

} B

Olha o que eu acho desacato  
Que eu sei que é desaforo  
Nego do cabelo bom  
Mulher do cabelo loiro  
Matuto tangendo o burro  
E usando dente de ouro

Olha é fora do controle  
Isso é uma confusão  
É mulher vestindo calça,  
Paletó e jaquetão  
E homem falando fino  
E pintando as unhas da mão

Olhe isso aqui é carreirão  
Mostre no peito em seis linhas  
Meu pensamento adivinha  
Que é da minha obrigação

## 2o.Momento – Embolada

Olhe eu agora  
Já mudei pra embolada  
E eu quero fazer jogada  
Daqui pro galo cantar

Olhe quero bater  
(...) no pandeiro (...)de lado  
Patativa é preparado  
E canta a [prega] no lugar

Olhe que eu canto moda  
Eu canto samba, eu canto tudo  
Eu não sou menino sambudo  
E nem choro pra mamar

Olhe eu sou aquele  
Cantador de Pernambuco  
Não boto mel no cambuco  
Pra polícia não melar

Olhe que eu vou cantar  
...martelo agalopado  
Que eu sou muito preparado  
De galope beira mar

Olhe é nim[=no] galope,  
É nim martelo, é nim (...)al  
É mangabá, manga, mamão  
E mangabê e mangará

Olhe é na letra A  
Na letra B e na letra J  
E é na (...)ama, ela é na bota  
E é aqui e é acolá

Olha eu vou cantar  
Só nim martelo e nim com coco  
Que eu quero passar reboco  
Na casa (...)caia

Olhe quero cantar  
E que é da minha obrigação  
E o filho do Dedé é anão  
E eu sou capaz de jurar

**60. fonograma: “Passarinho Jacú”(CD 51/disco 1: João Caboclo)**

Ê lalalaia... ⇒ Introdução

Passarinho Jacú,  
tais apanhando muleque catuaba } Refrão  
(6x)

Fala:  
Entremo na discussão } A  
Para cantar um pouquinho }  
Sobre um caboclo lindo } Estrofes  
E poeta campeão }  
  
Conheci o mané João } B  
Poeta que não desaba }  
Lá na Serra da Marabá }  
Na pista em mata do sul }  
Vi o passarinho Jacu }  
Apanhando Catuaba }

Vamo pisar!

Passarinho Jacu  
tais apanhando muleque Catuaba } (3x)

Quando eu entro em descrição } A  
Canto que eu não me admiro }  
No tempo do Cassimiro, } Estrofes  
Zé Rubino e Mansidão }  
  
Que faziam uma descrição } B  
Aquele peito que não desaba }  
João Caboclo não se gaba }  
Pra cantar seu coro cru }  
É grego o Jacu }  
Ta apanhando muleque catuaba }

Passarinho Jacu  
tais apanhando muleque Catuaba } (2x)  
Passarinho Jacú

**7o. fonograma: “Meu veado corre” (CD 51/disco 2: João Caboclo)**

Êi a  
Meu veado  
corre num bolinho só      ⇒ REFRÃO(5x)

Sou João Caboclo cantor  
bicho velho acostumado  
sou um caboclo cantador  
Ó o primor!  
eu acho melhor  
deu uma surra de cipó  
o cantador já ta surrado      } Estrofe

Meu veado corre num bolinho só      (4x)

Ê corre num bolinho só      ⇒ REFRÃO  
Meu veado corre num bolinho só      (3x)

Cantador pise no chão  
Porque eu vou desistir  
Cantador pise no chão  
Óia o mourão!  
To dentro de Maceió  
No faró(farol)  
(...) estado      } Estrofe

Meu veado corre num bolinho só      ⇒ REFRÃO (4x)

Agora me alembrou  
Dos poeta de (...)io  
Agora me alembrou  
Fique cantor!  
Acho melhor  
Dou-lhe um (...)de fazer dó  
Óia o cantor ferrado      } Estrofe

Meu veado corre num bolinho só      ⇒ REFRÃO (2x)

## **A.2) Partituras dos coco**

# Meu Cachorro É Muito Bom

Transcrição: Isabella Viggiano

Cd 7 - Coleção Théo Brandão

Voz solista

Coro

Pandeiro

Meu ca-chor-ro\_é mui-to bom

Meu ca-chor-ro\_é mui-to

cha-ma e-le tu-ba-rão

4

1. Repete 10 vezes e segue

2.

bom

Meu ca-chor-ro\_é mui-to

Ca-ça-dor va-mo ca-

cha-ma e-le tu-ba-rão

rão

7

7

7

çar inho

la na ma-ta-do (...)

seis ho-ra da ma-dru gada

cha-ma e-le tu-ba-rão

cha-ma e-le tu-ba-

10

cha-ma\_o ca - chor - ro li - geiro  
 ter - mi - nan - do a ca - çada

va - mo\_o gi - gan - te ca -  
 va - mo ca - çar ca - chor -

rão

cha - ma e - le tu - ba - rão

13

lar  
 rinho

na ho - ra de ar - ris - car  
 na ho - ra de bem ce - dinho

cha - ma e - le tu - ba - rão

cha - ma e - le tu - ba -

16

que - bra\_a - qe - le\_e can - ta\_en - tão  
 (... (... (... (... (... (... (... (...

lá no (... (... (...)  
 eu a - qui em U - ni -

rão

cha - ma e - le tu - ba - rão

19

(...)  
 ão - - -

eu vi um gri - to\_e vi um

cha - ma e - le tu - ba - rão

22

(...)on meu ca - chor-ro\_é mui - to bom Meu ca - chor-ro\_é mui - to

22

cha - ma e - le tu - ba - rão

22

25

bom

1. Meu ca - chor - ro\_é mui - to

2. Frulatos, interjeições (12 compassos)

25

cha - ma e - le tu - ba - rão

25

rão

28

Meu ca - chor-ro\_é mui - to bom

28

cha - ma e - le tu - ba - rão

28

Meu ca - chor-ro\_é mui - to

31

bom

31

cha - ma e - le Tu - ba - rão

31

Meu ca - chor-ro\_é mui - to bom

31

cha - ma e - le Tu - ba -

34

Meu ca - chor-ro\_e mui - to bom

No (...) (...) (...) (...) (...)

rão

cha-ma e - le Tu - ba - rão

37

Dei um ti-ro\_e já vi lon - ge meu ca - chor-ro\_é mui - to bom

(variação)

cha-ma e - le Tu - ba - rão

40

Meu ca - chor-ro\_é mui - to bom

rão

cha-ma e - le Tu - ba - rão

Frulatos e interjeições  
(10 compassos)

Continua com melodia semelhante e estrutura: Refrão (8x) / Estrofe 3 / refrão final (4x)

# Três Ano Eu Fui Marinheiro

Cd 54/disco 1 - Coleção Théo Brandão

Transcrição: Isabella Viggiano

Voz

Três a - no eu fui ma - ri - nhei-ro\_an-dei a bor - do no mar

Pandeiro

5

e na-da\_eu pu - de\_ar-ran - jar na vi - da de jor - na - lei - ro

5

11

Três a-no\_eu fui ma - ri - nhei - ro\_an-dei a bor - do no mar e na-da\_eu

11

16

pu - de\_ar-ran - jar na vi - da de jor - na - leiro Ói! Do Re-ci-fe\_es-tran-

16

21

gei-ro fi-ca com mui-ta dis - tân-cia (...) prin-cí-pio da\_a-li - an-ça do se-nhor Pe-dro pri-meiro

21

25 *variação melódica*

Ói! Do Re-ci-fe\_ao es-tran - gei-ro fi-ca com mui-ta dis - tân-cia (...) prin-cí-pio da\_a-li - an-ça do se-nhor Pe-dro pri-

29 Cm Gm7 Cm Gm7

meiro Três a - no\_eu fui\_ ma - ri - nhei - ro\_an-dei a bor - do no mar

34 Eb Gm7 Cm Eb Cm

na-da\_eu pu - de\_ar - ran - jar na vi - da de\_jor - na - leiro O - lhe

39 Gm7 Cm Gm7 Eb Gm7

meu com - pa - nhei - ro é da mi-nha\_o bri - ga - ção sam-ba de a - mar - ra - ção

44 Cm Eb Cm

e eu vou ba-ter no pan-deiro Do Re-ci-fe\_ao es-tran - gei-ro fi-ca com mui-ta dis -

48 Tema 2: Eu tenho raiva da morte

tân-cia (...) (...) (...) (...) a-li an-ça do se-nhor Pe-dro pri-meiro Eu te-nho rai-va da mor-

53

te que\_a mor - te ma - tou pa - pai o ho - me ma - ta\_e vai pre -

57

so\_e a mor - te ma - ta\_e não vai Eu te-nho rai - va da mor-

62

te que\_A mor - te ma - tou pa - pai o ho - me ma-ta\_e vai pre -

67

so\_e a mor - te ma - ta\_e não vai A mor - te não tem car - taz (...)

72

ma-ta um fi - lho seu Mi - nha mãe tam - bém mor - reu Eu in-

76

da fi - quei ra - paz Di - zen-do (...) (...) (...) (...) que é o fa - rol a - ce -

81

so\_o ho - me ma - ta\_e vai pre - so\_e a mor - te ma - ta\_e não vai

85

Eu te - nho rai - va da mor - te que\_a mor - te ma - tou pa-pai

89

O ho - me ma - ta\_e vai pre - so\_e a mor - te ma - ta\_e não vai

# Eu Vou Renovar

Cd 54/disco 1 - Coleção Théo Brandão

Transcrição: Isabella Viggiano

Voz

Pandeiro

Eu vou re - no - var meu a -

4

4

mor com Mi - ner - vi - na, Dor - gi - gu - va, Do - me - ri - na, Do - me - ri - na\_e Do - ri - vá

7

7

Re - no - va - do\_e vou can - tar mais um pou - qui - nho li - gei - ri - do\_e pas - sa - ri - nho pra ver

10

10

se meu can - to dá O - lha\_eu to rou - co mas vou can - tar a - ni - ma - do que\_a - gar -

13

13

rou num res - fri - a - do\_a - go - ra vou lhe ex - pli - car Mas a - in - da\_eu can - to um

16

pou - co rou-co\_e ci - to mas eu re - ci - to\_é po - li - do pra quem quei-ra\_a-na - li - sar

16

19

O lhe a - go - ra já que o dou - tor me man - da fa - zer mi - nha pro - pa - gan - da\_e um tra -

19

22

ba-lho\_eu vou can - tar O - lhe\_em no - me de pas - sa - ro (...) (...) (...)de pas - sa - ri - nho de - an -

22

25

dar pe - que - ni - nho ca - da pas - si - nho de - va - gar

25

continua com melodia semelhante

# Eu Vou Renovar

Cd 54/disco 1 - Coleção Théo Brandão

(Tema2)

Transcrição: Isabella Viggiano

Voz

Meus a - ma - vel ca - ma - ra - da vou can - tar per - fei - ta -

Pandeiro

4

men - te do tem - po de an - ti - ga - men - te pra ver ho - je co - mo es - tá O - lhe mais ho - je em

4

7

di - a to - do mun - do é di - fe - ren - te e o mun - do es - tá tão cor - ren - te nin - guém po - de a - [di] - mi -

7

10

rar De qua - ren - ta pra trás di - zi - a o pai de pa - pai (...) (...) (...) (...) (...) (...)

10

13

(...) Ói mas de qua - ren - ta pra cá diz o po - vo de - sem - bes - tou - se e o dia -

13

16



bo já se sol - tou - se nin - guém po - de mais pe - gar de qua - ren - ta pra trás diz meu a -

16

Detailed description: This system contains measures 16, 17, and 18. The melody is written in a treble clef with a key signature of one flat (Bb). The rhythm consists of eighth and sixteenth notes. The lyrics are: 'bo já se sol - tou - se nin - guém po - de mais pe - gar de qua - ren - ta pra trás diz meu a -'. Measure 16 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 17 continues the melody. Measure 18 ends with a double bar line and a repeat sign.

19



vô sem - pre con - ta - va que qui - nhen - tos réis cus - ta - va não quis vi de Ce - a - rá De

19

Detailed description: This system contains measures 19, 20, and 21. The melody continues in the same style. The lyrics are: 'vô sem - pre con - ta - va que qui - nhen - tos réis cus - ta - va não quis vi de Ce - a - rá De'. Measure 19 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 20 continues the melody. Measure 21 ends with a double bar line and a repeat sign.

22



qua - ren - ta pra trás e já cu tu - cou que qui - nhen - to é o di - nhei - ro do ju - men - to com jo -

22

Detailed description: This system contains measures 22, 23, and 24. The melody continues. The lyrics are: 'qua - ren - ta pra trás e já cu tu - cou que qui - nhen - to é o di - nhei - ro do ju - men - to com jo -'. Measure 22 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 23 continues the melody. Measure 24 ends with a double bar line and a repeat sign.

25



go de ca - çu - á

25

continua com melodia semelhante

Detailed description: This system contains measures 25, 26, and 27. The melody continues. The lyrics are: 'go de ca - çu - á'. Measure 25 starts with a treble clef and a key signature of one flat. Measure 26 continues the melody. Measure 27 ends with a double bar line and a repeat sign. The text 'continua com melodia semelhante' is written in the right margin of the system.

# O nome de quatro menina (Patativa Pernambucano)

Cd Théo Brandão 54 disco 1

Trancrição: Isabella Viggiano

1 2 3  
Ê e eu que-ro queo can-tor di- gao no -me de qua -tro me

4 5 6  
ni - na can - ta - dor me di - gao no-me de qua-tro me- ni - na queé O - de - te, Ma - ri-

7 8 9  
ne - te, Lu - zi - ne - te, O - re - li - na can - ta - dor vo - cê me di - gao no - me de quatro me-

10 11 12  
ni - na queé O - de-te, Ma - ri - ne - te, Lu - zi - ne - te, O - re - lina

13 14 15  
Tem umair-mã em Ca - ru - a - ru u - ma ir - mã lá em Vi - tó - riaou-tra ir - mã lá em Gu-

16

lória u - mair-mã emI-ta - ca - ra tu - tem ou-tra em Ca - ru - a - ru e tem ou-tra em Pe - tro -

19

li - na A - go - ra nin - guém (...) (...) Por-que nin-guém se co-

22

me-te queé O - de - te, Ma - ri - ne - te, Lu - zi - ne - te, O - re - li - na, can - ta - dor me di - ga

25

o no - me de qua - tro me - ni - na queé O - de - te, Ma - ri - ne - te, Lu - zi - ne - te, O - re -

28

li - na, Eu - ni - ce, De - o - ni - ce, Cre - o - ni - ce O - zin - di - na can - ta - dor me di - ga

31

o no - me de oi - to me - ni - na can - ta - dor me di - gao no - me de oi - to me

34

nina Re - pa - re meu ci - da - dão que is-soé co - coa - la - go -

37

a - no eeu que -ro mu - dar de pla - no com meu pan-dei- ro na mão É de o - bri - ga -

40

ção Tem O - de - te, Ma - ri - ne - te, Lu - zi - ne - te, O - re - li - na, Ma - ri - a, Cre - o -

43

ni - ce, (...) (...) (...) Ca - ta - ri - na A - in - da tem Ma - ri - na queé ir - mã de Se - ve -

46

ri - na de A - ne - te, Jo - se - fa (...)(...)(...)(...)(...) i - na can - ta - dor vo - cê me

49

di - gao no - me de do - ze - me - ni - na O - de - te, Ma - ri - ne - te Lu - zi - ne - te, O - re -

52

li - nae o can - tor me di - gao no - me de do - ze me - ni - na

# O Nome De Quatro Meninas

Coro

Transcrição: Isabella Viggiano

Cd 54/disco 1 - Coleção Théo Brandão

Voz solista

Coro

Pandeiro

Ê la la la... Ô can-ta-dor vo-cê me di-ga\_o no-me de qua-tro me -

5

ni - na vo-cê me di-ga\_o no - me de qua - tro me - ni - na can - ta - dor vo - cê me

8

diga can - ta - dor vo - cê me di - ga\_o no - me de qua - tro me - o no - me de qua - tro me - nina

11

ni - na can - ta - dor vo - cê me diga é O - de - te, Ma - ri -

11

11

o no - me de qua - tro me - nina

14

ne - te, Lu - zi - ne - te, O - re - li - na can - ta - dor vo - cê me diga o no - me de qua - tro me -

14

14

17

can - ta - dor me diga É vez da mi - nha + o - bri - ga - nina o no - me de qua - tro me - nina

17

17

20

ção de le - va - rem meu ca - ma - ra - da (...) fa - mi - lia è pre - pa - ra - da e tô com pan - dei - ro na

20

20

23

mão o-bri-ga-ção e mi-nha (...) é cris-ta-li-na (...) (...) (...) (...) (...) (...) (...) (...) não

27

di-ga can-ta-dor vo-cê me diga é O-de-te, Ma-ri-o no-me de qua-tro me-nina

30

ne-te, Lu-zi-ne-te, O-re-li-na, Cre-o-ni-ce, De-o-ni-ce, Ma-ri-a (...) O-rin-

33

di-na can-ta-dor me di-ga O no-me de oi-to me-

35

solista 2

can-ta-dor me di - ga      can-ta-dor me      Aaa! can-ta-dor me diga

nina      O no-me de oi-to me-nina

39

(...) (...) (...) (...) de O-

o no-me de oi-to me - ni-na can-ta-dor me di - ga o no-me de oi-to me ni-na

43

de-te, O-re-li-ce, O-re - li-na can-ta-dor me di - ga

o no-me de qua-tro me - ni-na can-ta-dor me di -

47

Man - da\_u-ma pra\_I-ta - bai -

ga o no - me de qua-tro me - ni - na can - ta - dor me di - ga

50

a-na ou-tra em Ca-ru-a ru e ou-tra pra Man-da-ca ru Ou-tra lá em Goi-â - nia uma pra tra-ba-

54

lhar e man-do ou-tra de ca - pi - na (...)(...)(...) (...)(...)(...)(...)(...) mas não

57

li - ga co - le - ga vo - cê me di - ga\_o no - me de Qua - tro me - nina

É O - de - te, Ma - ri -

60

Meu bem vo-cê me di-ga\_o no-me de qua-tro me - ni-na

ne-te, Lu-zi-ne-te, O-re - li-na

É O-de-te, Ma-ri-



# Carreirão de Embolada

Cd 54/disco 1 - Coleção Théo Brandão

Transcrição: Isabella Viggiano

1º momento - carreirão de embolada

Voz

On-de eu vou tra-ba-lhar on-de eu vou tra-ba-lhar a-vi-sar meu ca-ma-

Pandeiro

5

ra-da que a ho-ra es-tá se pas-san-do e tam-bém eu vou can-tan-do pro-cu-rando ou-tra mo-

8

ra-da A ho-ra é che-ga-da dos car-nei-ro mar-ru-á a-go-ra eu que-ro can-

11

tar um car-rei-rão de em-bo-la-da a-vi-sar meu ca-ma-ra-da e eu que-ro con-ti-nu ar

15

O-lla é qua-tro coi-sa no mun-do que eu não de-se-jo ver a-vi-sar meu ca-ma-

18

ra-da ca-va-lo ma-gro cor-rer se a mor-te não ma-tar e boi mor-to tam-bém mor-rer O-lha\_é qua-

18

22

tro coi-sa no mun-do que é fo-ra do con-tra-to é ce-go\_u-sar can-di-quei-ro fa-zer

22

25

pu-lei-ro pra pa-to ca-sa de (...) (...) (...) (...) (...) ban-ga-lô fei-to no mato

25

29

O-lha\_o que\_eu a-cho de-sa-ca-to que\_eu sei que é de-sa-fo-ro ne-go do ca-be-lo

29

32

bom mu-her do ca-be-lo loi-ro ma-tu-to tan-gen-do\_o bur-ro\_e u-san-do den-te de ouro

32

36

O-lhe\_é fo - ra de con - tro - le is - so\_é u - ma con - fu são é mu - lher ves - tin - do

36

39

cal - ça pa - le - tó e ja - que - tão e ho - me fa - lan - do fi - no pin - tan - do\_ as u - nha da mão

39

43

O-lhe\_is - so\_a - qui é car - rei - rão mos - tre no pei - to em seis li - nha meu pen - sa - men - to\_a - d -

43

46

2º momento - embolada

vi - nha que\_é da mi - nha\_o - bri - ga - ção o - lha\_ eu a go - ra já mu - dei pra em - bo - ter (...) no pan - dei - ro (...) (...)

46

49

la - da\_e eu que - ro fa - zer jo - ga - da da - qui pro ga - lo can - tar o - lhe que - ro ba - la - do Pa - ta - ti - va\_é pre - pa - ra - do\_e can - ta (...) (...) no lu - gar

49

continua com melodia semelhante

# Passarinho Jacú

Cd 54/disco 1 - Coleção Théo Brandão

Transcrição: Isabella Viggiano

Voz

Ê la lai a la la iê lê la la ia la la la ra la la ra la la la la

Pandeiro

8

la iê la la la la lai a la la la la la lê lê lai la Ê

16

Pas-sa-rinho Ja cú 'Tas a-pa-nhan-do mo-leque ca-tu a-ba Pas-sa-ri-nho Ja cú 'tas a-pa-

21

nhan-do mo-leque ca-tu a-ba Pas-sa-rinho Ja cú Ô ô 'tas a-pa-nhan-do mo-leque ca-tu-

26

a-ba Pas-sa-rinho Ja cu 'tas a-pa nhan-do mo-leque ca-tu a-ba Pas-sa-rinho Ja cú 'tas a-pa-

31

nhan-do mo-leque ca-tu a-ba Pas-sa-rinho Ja cú 'tas a-pa-nhan-do mo-leque ca-tu a-ba Ê!

Estrofe falada

37

Pas-sa-rinho Ja cú 'Tas a-pa-nhan-da mo-leque ca-tu a-ba Pas-sa-rinho Ja cú 'tas a-pa-

42

nhan-do mo-leque ca-tu a-ba Pas-sa-rinho Ja cú 'tas a-pa-nhan-do mo-leque ca-tu a-ba

Estrofe falada

48

É o grego Jacú 'Tas a-pa-nhan-do mo-leque ca-tu a-ba Pas-sa-rinho Ja cú 'Tas a-pa-nhan-do mo-leque ca-tu

54

a-ba Pas-sa-ri-nho Ja cú 'Tas a-pa-nhan-do mo-leque ca-tu a-ba Pas-sa-rinho Ja cú

# Meu veado corre

Cd Théo Brandão 51 disco 2

Transcrição: Isabella Viggiano

1  
Ei ----- a  
Meu ve-ado  
cor- re num bo-li- nho só

2  
SIMILE

4  
Meu ve - a      ado  
cor- re - num bo - li- nho só  
Meu ve- ado

7  
cor- re - num bo - li- nho só  
Meu ve- ado  
cor- re - num bo - li- nho só

10  
Meu ve- ado  
cor- re - num bo - li- nho só  
Sou João

13  
3  
Ca - bo - clo      can - tor  
bi - cho  
ve - lhoa - cos - tu - ma

16

- do sou um ca -      boclo can - ta - dor      Ó o pri - mor

19

eu a - cho me- lhor      (.....)      (...) o can - ta - dor já tá sur-

22

ra - do meu ve - ado      cor- re - num bo - li- nho só      Meu ve - ado

25

cor - re num bo - li - nho só      1. Meu ve - ado      2. Oi

28

cor - re num bo - li - nho só      Meu ve - ado      cor - re num bo - li - nho só

31

Meu ve - ado cor - re num bo - li - nho só Meu ve - ado

34

cor - re num bo - li - nho só can - ta - dor Pi - se no chão

37

por - que eu vou (.....) (...i can - ta -

40

dor pi - se no chão Óia o mou - rão to den - tro de Ma - cei -

43

ó no fa - ró(l) (.....) a do Meu ve - ado

46

cor - re num bo - li - nho só      Meu ve - ado      cor - re num bo - li - nho só

Detailed description: This system contains three measures of music. The first measure (46) has the lyrics 'cor - re num bo - li - nho só'. The second measure (47) has the lyrics 'Meu ve - ado'. The third measure (48) has the lyrics 'cor - re num bo - li - nho só'. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is a simple wavy line in the bass clef.

49

Meu ve - ado      cor - re num bo - li - nho só      Meu ve - ado

Detailed description: This system contains three measures of music. The first measure (49) has the lyrics 'Meu ve - ado'. The second measure (50) has the lyrics 'cor - re num bo - li - nho só'. The third measure (51) has the lyrics 'Meu ve - ado'. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is a simple wavy line in the bass clef.

52

cor - re num bo - li - nho só      A - go -      ra me a - lem - bro

Detailed description: This system contains three measures of music. The first measure (52) has the lyrics 'cor - re num bo - li - nho só'. The second measure (53) has the lyrics 'A - go -' and features a fermata over the first half of the measure. The third measure (54) has the lyrics 'ra me a - lem - bro' and features a triplet of eighth notes. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is a simple wavy line in the bass clef.

55

...ou dos po - e - ta de (...) (...) (...) a - go -

Detailed description: This system contains three measures of music. The first measure (55) has the lyrics '...ou dos po -'. The second measure (56) has the lyrics 'e - ta de (...) (...)'. The third measure (57) has the lyrics '(...) a - go -'. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is a simple wavy line in the bass clef.

58

ra me a - lem - brou      fi - que can - tor

Detailed description: This system contains three measures of music. The first measure (58) has the lyrics 'ra me a - lem - brou'. The second measure (59) has the lyrics 'fi - que can - tor'. The third measure (60) is empty. The music is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The piano accompaniment is a simple wavy line in the bass clef.

61

A - cho me - lhor Dou - lhe um (...) (...) (...) (...) fa - zer

64

dó o -lhao can- tor fer- ra do meu ve - ado cor - re num bo - li - nho só

67

Meu ve - ado cor - re num bo - li - nho só

### **A.3) Quadro tipológico das variedades de cocos na coleção Théo Brandão**

A	B	C	D	E	F	G
Coco	CD	Cantador(es)	Coco (refrão)	Estrofe	Nomenclatura local e referência bibliográfica	Transcrição e análise
Maria vamos pro roçado	24	Efigênio Moura e violão	1 frase melódica. 2 versos (4+7)	Mesma frase geradora da melodia da estrofe. Estrofe tem a forma da embolada (oitava com 4+7+7+7+6+7+7)	Coco de embolada	Mariana
Eu entro dentro da usina	52/1	Hilton da Capela e Pedra Fina	1 frase em arco [asc./desc.] - 2 versos (7+7) dialogados pelos 2 cantadores	Estrofe do tipo "canto falado", com notas rebatidas, recitadas. Décima (7x10) cujo mote é o refrão	Coco glosado	Mariana
Eu só comparo o meu viver	52/1	Hilton da Capela e Pedra Fina	2 frases (?) em desenho ondulado. 4 segmentos. Quadra (7x4). Dialogados pelos 2 cantadores	Estrofe com muitas notas rebatidas. Décima cujo mote é o refrão (quadra)	4 assuntos	Mariana
Eu tirarei, tirarei, tirarei (fragmento)	52/1	Antônio e Pedro Luis (Boa Sorte, Viçosa)	2 frases onduladas, passos de terça frequentes			Elizabeth
Vou no mar, moreninha (fragmento a 1'30")	52/1	Antônio e Pedro Luis (Boa Sorte, Viçosa)				Elizabeth
Moren'eu vou, você não vai	52/1	Antônio e Pedro Luis (Boa Sorte, Viçosa)	Um só verso (8 sílabas) é repetido duas vezes sobre 2 segmentos melódicos, um no agudo (chamada), outro na região grave (resposta)	Dois tipos de estrofe: 1) Quadra formada por um distico improvisado pelo cantor 1, seguido do refrão pelo cantor 2; 2) Oitava no estilo da embolada, com notas rebatidas. Elizabeth; primeira parte cantada pelo cantor 1, segunda pelo cantor 2 (8 x 7 sílabas)		Elizabeth
É um dado, é um dedo, é um dia	52/1	Hilton da Capela e Pedra Fina (com 2 pandeiros)	2 frases, uma reta (ou quase) no centro tonal (agudo), outra ondulada (grave), concluindo no centro tonal inferior. Dialogado pelos 2 cantadores	Décima cujo mote é o refrão		Elizabeth
Macele, macelelan-duba / O ovo tem duas gema	52/1	Hilton da Capela e Pedra Fina (com 2 pandeiros)	2 frases; uma reta na tônica (agudo), outra ligeiramente ondulada no grave, concluindo na tônica ou na medianta 1 oitava abaixo. Estilo recitado. Dialogado pelos dois cantadores	Décima improvisada (10 x 7) com rimas a b b a c d d c, cujo mote é o refrão distribuído no 4º, 6º, 8º e 10º versos. Modalidade praticada por cantadores de viola		Elizabeth
Pega o touro, amarra o touro (ca. 13'18" a 18'41")	52/1	Efigênio Moura e coro misto - com violão, pandeiro	Quadra (4 x 7) com 2 frases melódicas, rimas a b c b. Primeiro distico do solista, melodia ondulada. Segundo distico resposta do coro, salto ascendente + movimento descendente por notas rebatidas até a tônica. Estilo cantado, entoação precisa, apesar da ornamentação (interjeições, variações) de Efigênio	Oitava na forma da embolada (4.7.7.7.4.7.7), melodia ondulada até o sétimo verso, onde há movimento ascendente preparando a cadência melódica por notas rebatidas em direção à tônica. O solista sempre intervem com interjeições agudas (Eli!) antes de cantar sua estrofe. Há muita variação. Ouve-se outro cantor que também grita (Ó!) enquanto cantam o refrão.		Elizabeth
Só não brinca essa mazorca quem não quer (ca. 18'50" a 24'48")	52/1	Efigênio Moura e coro misto - com violão, pandeiro	Um único verso repetido 4 x forma quadra melódica do refrão, violão apóia com I V V I I V V I	estrofe na forma da embolada – oitava (4.7.7.7.4.7.7) – esquema harmônico I V V I I V V I	Nessa canção aparecem as expressões: "brincar mazorca", "segura o coco, Manué", "tando no samba ferrado"	Elizabeth
Macaco ficou sentado (fragmento)	52/1		2 frases no âmbito de terça, uma do solo, outra do coro.			
Em Boa Sorte	52/1	Beija-Flor e Riso da Flor	3 versos setessílabos, o primeiro deles repetido, formam uma quadra. Rima a-a-b-a	Estrofe que se repete (cantada sempre depois do refrão); 8 segmentos com 4.7.4.7.4.7.7.7), muitas notas rebatidas. Estrofes de extensão variada, contendo versos cantados na estrofe anterior; cantadas alternadamente pelos cantadores	4 assuntos. Os "4 assuntos" podem ser: 1) Em Boa Sorte; 2) Viva a família Vilela; 3) Nos campos de Anadia; 4) Viva a família Palmeira	Mariana
Eu sou o Milton	53/1	Milton Bezerra dos Santos e Jaime de Oliveira	4 frases ondulado. 6 segmentos; Terceto (4x7). Dialogados pelos dois cantadores	Notas rebatidas. 16 versos divididos em 4 quadras (sílabas 4.7.7) sendo o primeiro verso o mote. Um cantor (Milton)	2 assuntos	Mariana
Meu cachorro é muito bom	7	João Caboclo e coro (Quinca, Índio Peri, José Daniel, etc.)	2 versos dialogados entre cantor solo e coro (2x7). Desenho melódico arpejado	Estrofe de melodia semelhante à do refrão. Décimas (7 x 10) cujo mote é o refrão. Cada um dos versos é seguido pela resposta do coro.	Coco de dez pés (ou de décima), pág. 29b	Isabella
Três anos eu fui marinheiro/Se o homem mata vai preso	54/1	Patativa Pernambucano (não é dialogado)	Fonograma contendo 2 "temas" encadeados pelo cantor. Quadra de versos setessílabos (7x4). Estrutura: 1) Refrão cantado lento (em oposição à estrofe); Os 4 segmentos melódicos dirigem-se alternadamente à tônica superior e inferior. 2) Refrão também lento – melodia dos versos finalizando ora em suspensão, ora alternadamente na tônica superior e inferior	Quadras de versos setessílabos. 1º tema: padrão de semiocheias rebatidas (Impressão de aceleração do andamento); 2º tema: estrofe cantada no mesmo ritmo do refrão	3 anos fui marinheiro: roda de tropel (fita plástica 18). Se o homem mata vai preso: coco (sem maiores definições), pág. 124	Isabella
O nome de quatro meninas (versão 1)	54/1	Patativa Pernambucano (não é dialogado)	2 frases (melodia ondulada, âmbito estreito)	Estrofe de desenho melódico arpejado, com notas rebatidas, recitadas	Não há referências no catálogo. Possui estrutura cumulativa	Isabella
O nome de quatro meninas (versão 2)	54/1	Cantadores não identificados	2 frases (melodia ondulada em arpejos: evidência o modo mixolidio)	Estrofe do tipo "canto falado", com notas rebatidas, recitadas	Não há referências no catálogo. Possui estrutura cumulativa	Isabella

	A	B	C	D	E	F	G
19	Carreirão de Embolada / Embolada	54/1	Patativa Pernambuco (não é dialogado)	Fonograma contendo 2 tipos de canto encadeados, identificados pelo próprio Patativa nos seus versos. Não possui refrão	1º) carreirão: estrofes em sextilhas; padrão rítmico de semicolcheias rebatidas; desenho melódico ondulado, no âmbito de uma oitava no modo lídio, com finais descendentes e estáveis ou suspensivos no segundo, terceiro ou quarto graus; 2º) embolada: quadras; desenho melódico ondulado, no âmbito entre o primeiro e o quarto grau natural, descaracterizando o modo lídio. Finalizações melódicas de cada verso são semelhantes às do carreirão. Aceleração do andamento	Não há referências no catálogo. Nomenclatura dada pelo cantor durante o coco.	Isabella
20	Eu vou renovar	54/1	Patativa Pernambuco	Não possui refrão. Possui 2 temas em narração contínua	Primeiro tema: Quadras (7x4). Melodia modal no arpejo da tonalidade, muitas variações e notas de passagem. Semicolcheias rebatidas gerando uma aceleração progressiva no ritmo geral. Segundo tema: Quadras, estrofes de 3 versos, sextilhas, quadrado (dois versos). Melodia de âmbito semelhante, modal, apresentando 3º oscilante. Forma A A B. Semicolcheias rebatidas, canto mais falado ao longo do coco	Não há referências no catálogo.	Isabella
21	Passarinho Jacu	51/1	João Caboclo	2 frases (5+10) com 2 tipos diferentes de desenho melódico, com arpejos seguidos de graus conjuntos	Estrofe falada, recitada. Quadra + sextilha – versos setessilabos	Coco falado (fita plástica 17 faixa 1)	Isabella
22	Meu veado corre num bolinho só	51/2	João Caboclo	2 frases (3+7) arpejadas no âmbito de uma quinta justa		Coco topado ou tranquiado (pág.72 – fita 71)	Isabella
23	Ferreiro bateu na tenda	51/2	Um cantor com pandeiro. Caboclinho (?)	Sextilha cujo último verso (Somente porque não vi) é repetido. Melodia de perfil descendente, modo da 7ª abaixada, instabilidade no IV grau também	Décima, rimas a-b-b-a-a-a-c-c-a com mote (2 versos finais do refrão) no final. Irregularidade métrica – o 7º verso é mais curto (7. 8. 7. 7. 7. 6. 7. 7)	Atenção ao verso: "Esse é o <b>pagode de gancho</b> "	Elizabeth
24	Miricimice (o mesmo cantor com pandeiro) (ca. 145')	51/2	Um cantor com pandeiro. Caboclinho (?)	Distico cujo segundo verso é repetido de modo a formar uma quintilha. Apresenta o segundo refrão com 9 versos, sendo os primeiros topos fonéticos dessemantizados (Miricimice...) – canto falado, recitativo	Sextilha improvisada em seguida aos 2 refrões		Elizabeth
25	O cantor é derramado (ca. 5'30')	51/2					
26	Dr. Theo Brandão é um grande folclorista	24	Efigênio Moura e coro misto - com violão, pandeiro	1 frase melódica composta de 2 versos. Primeiro verso pentassílabo cantado pelo solista e o segundo verso setessílabo cantado pelo coro	Oitava de versos pentassílabos e setessílabos com rimas a b c c d e. Esquema harmônico I V I V I	Coco-de-embolada	Mariana

## A.4) Páginas do catálogo de Théo Brandão

- **Página do catálogo de Théo Brandão 29b - Fita de papel 18**
- Referência do coco: "Meu cachorro é muito bom" – coco de décima (1954)**
- Cantado por: João Caboclo e coro (Quinca, Índio Peri, José Daniel e outros)**
- Coluna esquerda – Lado B – no. 5**

FITA DE PAPEL Nº 18		FITA DE PAPEL Nº 19	
LADO A - cont		LADO A	
20- NOS VAMOS SERÁ PAU- 35 <sup>m</sup> coco	J. Veneranda	TOADAS DE VIOLA	
21- EU NÃO TINHA LETRICIDADE roda de tropel	Lídia Santana 100 <sup>m</sup>	1- CARRO VEIO DE FAZENDA- M Lourenço e Roch.	
22- OI DESPEDIDA DE AMOR- roda de mazurka	Lídia e Veneranda 120 <sup>m</sup>	2- ROÇADO NOVO " "	
Nota: gravação realizada em janeiro de 1952 no Engenho Brejo, com o maestro José Siqueira. Gravação muito ruim pela diferença de ciclagem de feito na corrente elétrica e no gravador.		3- EU VOU MIMBORA PRA PRAIA -Lourenço-Roch J. Gross	
LADO B		4- TONHA AREINHA " " "	
1- MULE RENDEIRA- solo	Rochinha	5- QUANDO EU CHAMO CHEGA TUDO " " "	
2- MULE RENDEIRA- solo	João Caboclo	6- MOÇA SORTERA Otavio e Linaíra	
3- EU QUERIA ME CASAR- roda de tropel	J. Caboclo (grav. defeituosa) e coro	7- OLHEIRA FAZ ESSA LOIÇA " "	
4- ROSEIRA, LAILA roda de tropel	J. Caboclo e coro	8- DOU CARTA E JOGO DE MÃO " "	
5- MEU CACHORRO É MUITO BOM coco de décima	J. Caboclo e coro	9- NA MATA DE SÃO MIGUEL " "	
6- CORTEI CANA? VINA BAGAÇO coco de décima	J. Caboclo e coro	10- TUDO QUANTO É VERDE SECA " "	
7- VAMO FALÁ NO PILASINHO FALADO côco toyado	J. Caboclo e coro	11- NO CAMINHO DE SÃO MIGUEL " "	
8- QUEM ME DERA? QUEM ME DERA- côco de martelo	J. Caboclo e coro	12- Ô CUMPADE DESPIE A ONÇA " "	
9- OLE O TOM DO MORENO VADIÁ: côco de décima	J. Caboclo e coro	13- TOMBOS DE AREIA " "	
10- PASSEIA MEU BEM PASSEIA- roda de passeio	J. Caboclo e coro	14- MARIA COURANA " "	
Nota: Gravação feita em minha residência em Junho de 1954 por ocasião da festa da Juventude Musical. Côco com Quinca, Índio Peri, José Daniel, e outros dançantes do guerreiro que ia para S. Paulo-		15- AI, O VEIO LÁ W " "	
		16- Ô LINDA EU CAIO " "	
		17- RI DE JORDÃO " "	
		18- EI, BELINHA " "	
		19- EU VOU LÊ MEU BEABÁ " "	
		20- FRONDE TU VAI ? " "	
		21- VOU TOCÁ MEU ANFORADO " "	
		22- QUEM TÁ DIZENDO SOU EU " "	
		Nota: As toadas cantadas por Rochinha João Grosso e M. Lourenço, foram gravadas em 1949- em Macaé, as Linaíra e Otavio, em 1948- em Boa Sorte-	

- Página do catálogo de Théo Brandão – fita plástica 18/faixa 4 – left e 18/faixa 4 - continuação

Referência ao coco: “Três ano eu fui marinheiro/Eu tenho raiva da morte” – roda de tropel e coco não identificado (no. 1 e 440)

Referência aos temas do coco “Eu vou renovar” (160 - pássaros /170 - o tempo antigo / 180 - casamento antigo / 197 - dicionário de namoro)

Cantados por: Patativa de Pernambuco(1963 ou 1964)

FITA PLÁSTICA Nº 18

COCOS- faixa 4- left

1- Se o home mata, vai preso- coco- Faz. Santa fé.

10- E um samba, é um samba e meio- idem, idem

15- Canta curió, canário- Coco dos pássaro-- Milton e Jaime-

26- Canta no mês de Janeiro, cigarrinha do verão, Coco dos pássaros- idem, idem.

34- Ache bonito os vaqueiros- Chico Bahia e Milton

60- No dia 3 de Agosto, como -Mestre Jaime de Oliveira.

63- Dr. Humberto Bahia- coco- Milton e Novinho

75- Dr. Humberto é brasileiro- coco- idem, idem

85- Tudo isso é vicosense- coco- idem, idem

101- Vou potá pra virá- Palamento(coco de ) idem, idem  
O roçado- coco de embolada?-Patativa Pernambuco

129- Lua, ô luá- idem, idem

160- Passarinho ?

170- o tempo antigo- ?

180- o casamento antigo -?

197- Dicionário de namoro- ?

212- Maceió- glosas-

226- Cidades de Pernambuco- glosas- idem idem

245- o Nascimento- embolada- idem, idem

275- Chore a arara- coco alagoano

292- Bezerra- roda de tropel

300- Vaqueiro novo na serra, roda de tropel

206- ô cirandeira, ciranda de Pernambuco-

312- a historia do ferreiro ?

3555- A natureza e a cyktvra- décimas

390- Vamos fazê balanço- embolada

407- Eu vou trabalhã- embolada

440- 3 anos fui marinheiro, roda de tropel-

Nesta fita há cantos, cocos emboladas, rodas de tropel, cantados quer por Patativa de Pernambuco, quer por João Corinça, velho cantador de Alagoas, pai de Campina e Ratinho, e pelo próprio Ratinho das Alagoas.

O "expert poderá ao ouvir a fita distinguir as vozes dos tres cantadores, fazendo as devidas anotação não feitas em tempo por mim.

Local da gravação- na casa de João Corinça, na rua do Eanheiro em Bebedouro- Ano 63- ou 64

• Página 63b do catálogo de Théo Brandão - Fita plástica 4  
 Referência do coco: "Passarinho Jacú" – coco falado (1954)  
 Coluna direita – Lado A – no. 10  
 Cantado por: João Caboclo

1-(cont- )		FITA PLÁSTICA Nº 4 17	
		RODAS E COCOS	
		LADO A - faixa 1-	
		JOÃO CABOCCO E LÍDIA SANTANA	
361/402	Eu vi tropé de garfó- coco de verso J caboclo, Efigênio, Lídia e côro	370	1- NÃO CHORE, NÃO, MEU BEM- roda de passeio 305/33 Caboclo e Lídia e côro
403/422	Dururum dururum, caboré- coco de verso J caboclo, lídia efigenio e coro		2- PASSEIA, MEU BEM, PASSEIA- roda de passeio 242/ Caboclo, Lídia e côro
423/478	Biatá- coco de verso Efigenio, lídia caboclo e côro		3- COLHE O LENÇO? OLHE O LENÇO- roda de valsar 378/39 Caboclo, Lídia e côro
478/530	Quero um cento de enxada jacaré- coco enrolado- J. Caboclo-		4- COMO É TÃO BELO DUAS ENDORINHAS- roda de valsar Caboclo, Lídia e côro 396/433
531/626	Meu viado corre- côco tranquiado João caboclo- e efigenio e côro		5- ARAUNA- roda de mazurka Caboclo e côro 435/480
627/682	Sabo eu pegô no pandeiro- coco 2 assuntos Azulão, caboclo e côro		6- EU PERDI MEU ANE- roda de mazurka Caboclo e côro 484/520
83/744	Galope miudinho- coco de miudinho Caboclo- azulão e côro		7- OLÊLÊ, MEU BAHIANINHO- roda de passeio Lidia, Caboclo e côro 521/576
45-	Só conheço o cantô por cantadô- agalopado caboclo,		8- BOA NOITE, DR. THEO- roda de tropel Lidia, Caboclo e côro 580/649
			9- DESPEDIDA DE ANÔ- roda de mazurka Lidia e côro 650/667
		789	10- PASSARINHO JACÚ- coco falado Caboclo - solo 678/709
		835	11- FERREIRO BATEU NA TENDA- coco de Caboclo- solo 711/749
		880	12- NÃO VÁ APANHA Fátiche- coco de gancho Caboclo- iratamento- gravado 742/750/814 em 7 1/2-

Nota- Côro composto de Azulão, Efigenio Moura, Lídia João Caboclo e mais tres companheiros- gravado em Macaé- Julho de 1955. É um ano posterior aos solos de Caboclo no lado B  
 (cabo para o lado B - gravado em Macaé de julho de 1955)

- **Página 101 do catálogo de Théo Brandão - Fita plástica 17 – faixa 4**
- Referência do coco: “Meu veado corre” – coco topado ou tranquiado (1954)**
- Coluna esquerda**
- Cantado por: João Caboclo**
- Obs: à direita (faixa 4), algumas informações sobre a data e os cantadores gravados.**

FITA PLÁSTICA Nº 17 - <i>fich e classifi</i> Faixa 4 COCOS E RODAS	Faixa nº 17 Informações sobre as gravações
1 X Não vá apanhá fatixe- côco de gancho- Caboclo	Esta fita é reunião das antigas nº 4 e 8, gravada nas faixas 1 e 4 no aparelho Web-cor
4 B X Meu veado corre- côco tranquiado- Caboclo	Faixa 1
25 X João Caboclo é derramada- martelo- miudinho- idem	as primeiras oito cantigas foram gravadas do Grundig, da cantoria de Hilton, Pedra Fina, Antonio e Pedro Luis em Boa sorte- 28-6-1960. a 9a foi também do Grundig mas gravada pro abecô do cabelão em Julho de 1959 em Maceió. as tres seguintes gravações foram feitas por João Caboclo Lidia Santana e João Caboclo, com côro e acompanhamento, além de pandeiro dos cantores, de violão de Edgar como fundo musical. Todas as seguintes foram igualmente gravadas em Maceió em Junho de 1955, com os mesmos J Caboclo, Efigenio Moura, Azulão, Lidia e mais tres companheiros como côro, ao violão, Edgar Coutinho
37 X Tudo isso é bêra-mã- Côco beira-mar- idem	Faixa 4
58 55 X Quadrão dobrado - côco quadrão- idem	As quinze cantigas forma gravadas em 1954 (julho) por João Caboclo, sem côro. As seguintes forma realizadas um ano após, tendo J. Caboclo, Lidia Efigenio Moura como solistas e cora e acompanhamento de viola. Nas tres ultimas João Caboclo cantou cantou com José Valdevino dos Santos- (violão da Bebedouro- A. Pilar), também mateu de guerreiro com o nome de Risco da Flor-
72 X Não chore, não, meu bem- roda de passeio- idem	
86 X Passia, meu bem, passeia- roda passeio- idem	
101 X A cravina é linda frô- roda de tropel- idem	
144 X Olhe o lenço de Iaiá- roda de valsar- idem	
167 X Arauna- roda de mazurka- idem	
196 X Perdi meu anê- roda de mazurka- idem	
220 X Como é tão belo 2 endorinha- roda valsar- idem	
243 X Menina, eu vou tomá banho- roda de tropel- idem	
271 X Papagaio louro- roda de valsar- idem	
3/288 X Despedida de amor- roda de mazurka- idem	
300 X Parêia boa- coco solto- Caboclo e côro	
318 X Iaiá eu vi o pião roncá- coco solto- idem	
334 X Sabiá gongá- coco solto- idem	
353 X Aquê Chiquinha- coco solto- idem	
365 X Eu vi trupé de cavalo- coco de verso- idem	
408 X Durumrum de Iaiá- côco de verso- idem	
420 X Biatatá- coco de verso- idem	
485 X Quero um cento de enzada jacaré- coco enrolado	
558 X Meu veado corre- coco tranquiado- idem	
7/639 X Sabo eu peço no pandêro- 2 assunto- Azulão e c	
707 X Galope miudinho- coco de miudinho- idem	
755 X Se conheço o cantô por cantador- martelo- idem <i>J. Caboclo</i>	



FITA DE PAPEL Nº 16

Faixa 2

- 1- Na praça eu fui conversá-Reisado-M. Lourenço  
10 Adeus, Pedra de Buique- Reisaio- M. Lourenço  
25 Pegar a papaleia- Coco de balamento- idem  
81 Balança-o galho- Roda tropel- Abrigo Velhice  
125 Quando fôr boca da noite- idem, idem  
139 Eu vou ver massapã- roda de valsar- idem  
160 Tiro-liro-liro- idem, idem  
194 Esquentá mulher de Viçosa- 1952 Nogueira  
266 Maria do Rosário de Poxim- informações de Rochin  
525 Onde tu vais- excelencia- Faz. Nogueira  
Tiro o pé de cima- moda- Faz. Nogueira  
Lá chegou uma donzela- excelencia- Faz. Nog.  
Na sexta feira santa- excelencia- " "  
Uma independencia deste madeiro- idem, idem  
690 O vezão a meia noite. M. Lourenço Bom. roda  
710 Sabiá gengá- Coco de Balamento- M. Lourenço  
780 Ajuê tres coco siricora- idem, idem, idem  
888 Ajuê Chiquinha- idem, idem, idem

Manoel Lourenço e Rochinha- Maceió- 1948  
Abrigo da Velhice Desemparada- Maceió- 1952  
Esquentá Mulher de Viçosa- 1952  
Fazenda Nogueira- moradoras em 1961- Pindoba

Fita de papel nº 16

f- 3

TB. 41